



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Keins eurer Bilder bin ich gewesen“

Autofiktion und Metaisierung in den Kabarettprogrammen Josef Haders

Autofiction and Metaization in Josef Hader's ‚Kabarett‘

verfasst von / submitted by

Mag. Maria Antonia Graff

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

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

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

A 792 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhalt

1. Einleitung	Seite 1
2. Kabarett?	Seite 2
2.1. Narrativität und Performance	Seite 3
2.2. Mündlichkeit	Seite 5
2.3. Publikum	Seite 7
3. Methode und Quellenproblematik	Seite 7
3.1. Manuskripte	Seite 8
3.2. Archivaufnahmen versus Publikationen	Seite 8
3.3. Kanonisierung	Seite 9
3.4. Verschriftlichung	Seite 9
3.5. Varianten	Seite 10
4. Kabaretttheorie	Seite 11
4.1. Das Kommunikationszenario	Seite 11
4.2. Referentialität	Seite 12
4.3. Die/der Kabarettist_in im Kommunikationsszenario	Seite 13
4.4. Kabarettist_innen Variationen	Seite 14
4.5. Fiktion im Kabarett?	Seite 15
5. Authentizitätsfiktion	Seite 17
5.1. Ich-Erzählung zwischen Authentizität und Fiktion	Seite 19
5.2. Kabarett abseits des Kommunikationsszenarios	Seite 21
6. Autofiktion	Seite 22
6.1. Autofiktion in Abgrenzung zur Autobiographie	Seite 22
6.2. Arten der Autofiktion	Seite 24
6.3. Selbstfiktionalisierung	Seite 26
6.4. Autofiktion des Autor_innennamens	Seite 27
6.5. Ableitung ‚Autor_in ^{Text} ‘	Seite 28
7. Performative Autofiktion	Seite 28
7.1. Autofiktionaler Pakt	Seite 30
7.2. Autofiktionale Akteure	Seite 31
7.3. Verunsicherung der Pakte	Seite 33
7.4. Autofiktion und Partial-Ichs	Seite 34
8. Selbstinszenierung	Seite 35
9. Frames	Seite 36
9.1. Rezeption und <i>frames</i>	Seite 37
10. Ästhetische Illusion	Seite 38
10.1. Sekundärillusionen	Seite 40
10.2. Illusionsarmut	Seite 41
11. Annäherung an eine Gattungsdefinition	Seite 41
12. Autorschaft und Kabarett	Seite 43
12.1. Die Foucault'sche ‚Autor-Funktion‘	Seite 43
12.2. ‚Autor-Funktion‘ ‚Kabarettist_in‘	Seite 44
12.3. ‚Zuseher_innen-Funktionen‘	Seite 46
13. Hader^{Hader}	Seite 46
13.1. Typographie des Autor_innennamens	Seite 46

14. Metaisierung	Seite 48
14.1. Referentialität	Seite 49
14.2. <i>Literary self-consciousness</i>	Seite 50
14.3. Metaisierung und <i>frames</i>	Seite 52
14.4. Das Gass'sche Dilemma	Seite 53
14.5. Metaisierung im Kabarett	Seite 53
15. Metaleptik	Seite 54
15.1. Genettes <i>Métalepse</i> (2004)	Seite 56
15.2. Metaleptik und Referentialität	Seite 60
15.3. Autofiktion als Metalepse	Seite 61
15.4. Metaleptik im Kabarett	Seite 62
16. Performatives Palimpsest	Seite 64
16.1. Dissoziation in Union	Seite 64
16.2. Referentialität des Autor_innennamens	Seite 64
16.3. Palimpsest der Darstellung	Seite 66
16.3.1. Zeitlichkeit des Palimpsests	Seite 67
16.3.2. Hamlet ^{Olivier}	Seite 68
17. Autor_innen-Inszenierungen	Seite 69
17.1. Visuelle Inszenierungen	Seite 69
17.2. Das Autor_inneninterview	Seite 70
17.3. Label und Logo	Seite 72
17.4. Metalepse ‚Hader‘	Seite 73
18. Comedy, Stand-Up, Kabarett	Seite 73
18.1. Kabarett weltweit	Seite 75
19. Medialität des Kabarett	Seite 76
19.1. Fernsehen, Radio	Seite 76
20. Historische Formen performativer Autofiktion	Seite 77
20.1. Anti-illusionistisches Theater	Seite 78
20.1.a. Antike	Seite 79
20.1.b. Volkstheater	Seite 80
20.1.c. Narren	Seite 82
20.1.d. Episches Theater	Seite 83
20.2. Akteur_innen	Seite 84
20.3. Ursprünge der performativen fiktionalen Ich-Erzählung	Seite 84
21. Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett	Seite 87
21.1. Gattungs- und Genrefunktionen	Seite 87
21.2. Gattungsfunktion Kabarett	Seite 87
21.2.a. Nummerncharakter	Seite 88
21.2.b. Non-Fiktionalität	Seite 88
21.2.c. Autobiographische Rezeption	Seite 89
21.2.d. Moralische Instanz	Seite 90
21.2.e. Anspruch	Seite 91
21.2.f. Negativität	Seite 92
21.2.g. Aktualität und Lebenswirklichkeit	Seite 93
21.2.h. Stellvertreter	Seite 93
21.2.i. Begrenztheit der Mittel	Seite 94
21.2.j. ‚Hirnzirkus‘	Seite 94
21.2.k. Sprache	Seite 95
21.2.l. Marginalisierung	Seite 96
21.3. Qualitatives Kabarett?	Seite 96
22. Implizites Kabarett	Seite 97
23. Metaisierung und Autofiktion im Frühwerk	Seite 98
23.1. Fiktive Kabarettisten	Seite 100
23.2. Frühe Haders	Seite 101

24. <i>Im Land des Lächelns</i>	Seite 103
24.1. Gnackwatschn	Seite 103
24.2. Aufbau	Seite 105
24.3. Figurenmonologe	Seite 106
24.4. Selbstreflexivität und Metaisierung	Seite 109
24.5. Rückblick und Kontext	Seite 111
25. <i>Biagn oder Brechn</i>	Seite 114
25.1. Quellen	Seite 114
25.2. Von gebogenen und gebrochenen Würstln	Seite 116
25.3. Der Kabarettist als Protagonist	Seite 117
25.4. Erste Hälfte – der Anfall auf der Straße	Seite 118
25.4.1. Spannung und Irritation	Seite 121
25.5. Zweite Hälfte – Beisltypen	Seite 122
25.6. Der unzuverlässige Kabarettist	Seite 124
25.7. Charakterdarstellung	Seite 126
25.8. Metareferenzen	Seite 128
25.9. Das Politische im Privaten	Seite 130
25.10. Autofiktion	Seite 131
25.11. Rückblick und Kontext	Seite 135
26. <i>Bunter Abend</i>	Seite 139
26.1. Quellen	Seite 139
26.2. Diegetische Ebenen	Seite 142
26.2.a. Ebene 1 – Der Entertainer	Seite 142
26.2.b. Ebene 2 – Störungen	Seite 143
26.2.c. Ebene 3 – alles Kabarett	Seite 148
26.3. Fiktion und Illusionsbrechung	Seite 149
26.4. Meta-Kabarett	Seite 150
26.5. Zynismus und Weltverbesserung	Seite 151
26.6. Topoi des ‚traditionellen‘ Kabarettis	Seite 152
26.7. Der Entertainer	Seite 159
26.8. Meta-Motive	Seite 161
26.8.1. Der fiktive Zuseher	Seite 161
26.8.2. Karl May	Seite 163
26.9. Die Postmoderne	Seite 164
26.10. Ein schönes Lied	Seite 166
26.11. Rückblick und Kontext	Seite 168
27. <i>Im Keller</i>	Seite 172
27.1. Quellen	Seite 172
27.2. Ästhetische Illusion	Seite 173
27.3. In der Dunkelheit g’spiart ma’ mehr	Seite 174
27.4. Erinnerung	Seite 177
27.5. Danke, ganz lieb!	Seite 178
27.6. Dunkelheit und Licht	Seite 180
27.7. Der Roman	Seite 181
27.8. Zeitgeist	Seite 183
27.9. Der Werbetexter	Seite 186
27.10. Verdrängungstext	Seite 189
27.11. Typendarstellung	Seite 191
27.12. <i>Der Herr Karl</i>	Seite 192
27.13. Rückblick und Kontext	Seite 193
28. <i>Hader fürs Heim</i>	Seite 194
28.1. Inhalt	Seite 194
28.2. Meta-Kabarett	Seite 194
28.3. Rückblick und Kontext	Seite 196
29. <i>Privat</i>	Seite 198
29.1. Quellen	Seite 198
29.2. Ästhetische Illusion	Seite 199
29.3. Intertextualität	Seite 199
29.3.1. Geschichtenerzählen	Seite 200
29.3.2. Der Schelm	Seite 202

29.3.3. Discours	Seite 206
29.3.4. Fantastik	Seite 208
Exkurs: <i>Privat</i> und Rakugo	Seite 209
29.3.5. Der Held Hader ^{Privat}	Seite 210
29.3.6. Grobiankomik und Grotteske	Seite 212
29.3.7. Das Zauberspiel	Seite 214
29.3.8. Teufelspakt	Seite 215
29.4. Ich	Seite 216
29.5. Der Kaiser von Afrika	Seite 217
29.6. Rekurrierende Motive	Seite 220
29.7. Die Entstehung von Fiktion	Seite 221
29.8. Referentialität	Seite 222
29.9. Autofiktion	Seite 223
29.10. Meta-Kabarett	Seite 224
29.10.1. Metareferenzen	Seite 225
29.11. Meta-Autobiographie	Seite 228
29.12. Rückblick und Kontext	Seite 232
30. <i>Hader muss weg</i>	Seite 234
30.1. Quellen	Seite 234
30.2. Diegetische Ebenen	Seite 235
30.3. Schimpfrede	Seite 236
30.4. Werner	Seite 239
30.5. Autofiktion	Seite 241
30.6. Metaisierung	Seite 246
30.7. Gesellschaftspanorama	Seite 247
30.8. Rückblick und Kontext	Seite 251
31. Textstrategien des Meta-Kabarettis	Seite 254
31.1. Gleichklang und Erwartung	Seite 254
31.2. Gedankenexperimente	Seite 258
31.3. Hader ^{Text}	Seite 259
31.4. Die verhinderte Aufführung	Seite 260
31.5. Unsichtbares Theater	Seite 264
31.6. Metareferenzen	Seite 265
31.7. Dialogisches Kabarett	Seite 267
31.8. Erneuerung	Seite 269
31.9. Was wirklich wichtig ist	Seite 270
31.10. Krise der Repräsentation	Seite 273
31.11. Heisenberg'sche Autofiktion	Seite 275
32. Sokrates	Seite 278
32.1. Sokrates bei Hader ^{Hader}	Seite 278
32.2. Sokrates als Kabarettist	Seite 281
32.3. Dialog	Seite 283
32.4. Ironie	Seite 284
32.4.1. Metaisierung und Ironie	Seite 287
32.4.2. Ironie und Karneval	Seite 289
33. <i>Hader spielt Hader</i>	Seite 291
33.1. Quellen	Seite 291
33.2. Die CD von 1997	Seite 292
33.3. Das Programm	Seite 292
33.4. Gestaltungsprinzip	Seite 294
34. Hader^{Hader} spielt Meta-Hader	Seite 295
34.1. Autofiktionale Vielstimmigkeit der Haders	Seite 295
34.2. ‚Hader‘ = Text	Seite 296
34.3. Selbstreflexivität des Helden	Seite 298
34.4. Hader ^{Hader} als Viele	Seite 301
34.5. Der Autor muss weg	Seite 302
35. Quellenverzeichnis	Seite 304
Abstract (D)	Seite 328
Abstract (E)	Seite 329

1. Einleitung

»Red' I no' mit Ihna' oder scho' nur mehr mit mir?«
Josef Hader, *Bunter Abend*, 1990

Manchen Autor_innen gelingt es, die Spielregeln und Konventionen ihrer Kunst so zu hinterfragen, dass ihre Texte neue Reflexionsstufen in bestehende Gattungen einschreiben. Josef Hader ist einer der bedeutendsten und meist rezipierten zeitgenössischen Kabarettist_innen, nicht zuletzt durch seine beständige Innovation der Form. Entsprechend überfällig ist es, Haders Kabarettprogramme einer erstmaligen theoretischen Analyse zu unterziehen, die besonders Selbstreferenzen und Metaisierungen in den Texten, Haders Auseinandersetzung mit dem Kabarett an sich sowie gattungstheoretische Brüche in den Vordergrund stellt.

Die vorliegende Dissertation stellt eine erzähltheoretische Annäherung an Haders Kabarettprogramme als performative Erzähltexte dar. Die narratologischen Kategorien Autofiktion, Metaisierung und ästhetische Illusion ermöglichen eine erzähltheoretische Kabaretttheorie, die das hohe Metaisierungspotential der Gattung und die autofiktional-performative Selbst-Verkörperung einer/s Akteur_in reflektiert. Das in dieser Arbeit entwickelte Konzept performativer Autofiktion birgt den Schlüssel zu einer neuartigen Gattungsdefinition des Begriffs ‚Kabarett‘ als autofiktionale Performance.

Somit stehen zweierlei neuartige Forschungsziele im Vordergrund: Eine erste umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Solokabarettprogrammen Josef Haders sowie die Ausarbeitung einer erzähltheoretischen Herangehensweise an Kabaretttexte im Allgemeinen, die den Begriff ‚Kabarett‘ literaturwissenschaftlich neu positioniert. In meiner Diplomarbeit *Jimmy der Kabarettist – Metaisierung im Frühwerk Josef Haders*¹ habe ich bereits erste Eckpfeiler einer erzähltheoretischen Analyse von Kabaretttexten erarbeitet.

¹ Graff, Maria Antonia: *Jimmy der Kabarettist. Metaisierung im Frühwerk Josef Haders*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2011. [Kurztitel: Graff 2011.]

Während ich in *Jimmy der Kabarettist* die frühen Programme *Fort geschritten* (1982), *Der Witzableiter und das Feuer* (1985) und *Im milden Westen* (1986) behandelt habe, werden nun die Analysen für die Programme *Biagn oder Brechn* (1988), *Bunter Abend* (1990), das Fernseh-Kabarettprogramm *Hader fürs Heim* (1991), *Im Keller* (1993), *Privat* (1994), *Hader muss weg* (2005) und das Hybridprogramm *Hader spielt Hader* (1997 bis heute) weitergeführt.

Es wird zu zeigen sein: Hader spielt Hader und reflektiert dabei die gesamte Textgattung. Ist die/der Kabarettist_in traditionell eine souveräne ‚auktoriale‘ Autorinstanz mit ‚Intention‘ und ‚Meinung‘, also eine sinnstiftende Entität, so leitet Hader erzähltheoretisch (und in *Hader muss weg* ‚wörtlich‘) so etwas wie den ‚Tod des Autors‘ für das Kabarett ein. Natürlich mit Augenzwinkern, schließlich steht noch immer ein Hader von vielen vor uns auf der Bühne. Die Foucault’sche Ego-Pluralität der ‚Autor-Funktion‘² wird vom Autor selbst beliebig oft potenziert und der ‚Autor‘ wie ein Genette’sches Palimpsest immer wieder aufs Neue überschrieben. Das Kabarettprogramm enthält das Paradoxon der Autofiktion sowie jenes des Barthes’schen ‚Tod des Autors‘ in der ‚Nusschale‘ der Aufführung: Ich bin es und ich bin es nicht.³

2. Kabarett?

Was macht einen Text zu ‚Kabarett‘? Diese Frage bestimmt den, wenn auch spärlichen, wissenschaftlichen Diskurs zur Textgattung. Dass die Suche nach konstitutiven Merkmalen vielleicht gar keine notwendige oder zwingend bereichernde ist, kennen wir von so gut wie allen Gattungsbegriffen, die allesamt weit von einer allgemein gültigen Definition entfernt sind, da es sich letztlich um „ästhetische [und] historische Funktion[en]“⁴ handelt, siehe

² Ich behalte den von Foucault geprägten Begriff bei, setze ihn aber – um ihn als historisches Konzept zu verstehen – unter Anführungszeichen. Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor? [1969]. Übersetzt v. Hermann Kocyba. In: Defert, Daniel u. François Ewald (Hg.): Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Übersetzt v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1675) S. 234-270. [Kurztitel: Foucault 1969.]

³ Das Diktum „Ich bin es und ich bin es nicht“ als Beschreibung von Autofiktion geht auf Gérard Genette zurück: Genette, Gérard: Fiktion und Diktion [1991]. Übersetzt v. Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink Verlag 1992. (Bild und Text) S. 87. [Kurztitel Genette 1991.]

⁴ de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel [1984]. In: Menke, Christoph (Hg.): Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015. (Aesthetica edition suhrkamp 1682) S. 131. [Kurztitel: de Man 1984.]

Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett, S. 87. Eine ‚Definitionssehnsucht‘ oder, wenn man so will, ‚Identitätssuche‘ mag bei einer Gattung wie dem Kabarett auch als eine Art Rechtfertigung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit einer beizeiten als ‚non-literarisch‘ geltenden ‚Marginalie‘ dienen.

Doch Multimedialität, Subversivität und das Metaisierungspotential des Kabarett bringt mit sich, dass die Texte oftmals selbst auf Gattungsgrenzen aufmerksam machen: Die Referenz auf und der Bruch mit Konventionen lässt Texte entstehen, die eben gerade ihre Zugehörigkeit infrage stellen. Das Kabarett selbst wird direkt oder indirekt zum Thema, wobei Metaisierungen immer auch ein Bild des Metaisierten implizieren. Da ein solches Spiel mit der Form zentral für Josef Haders Soloprogramme ist, müssen auch wir uns die Frage stellen: Was ist überhaupt Kabarett? Pragmatisch ließe sich erwidern: Das, was als solches dargebracht wird.⁵

Doch es fehlt an zeitgemäßem theoretischen Rüstzeug, um über Kabaretttexte nachzudenken. Es gilt also ein deskriptives, erzähltheoretisches Instrumentarium für die non-normative Analyse von Kabaretttexten zu entwickeln, eine non-präskriptive Terminologie des Kabarett vor literaturwissenschaftlichem Hintergrund.

2.1. Narrativität und Performance

Kabarett ist eine narrative Textform. Es entspricht durch die Perspektivierung von menschlicher Erfahrung als Kulturpraxis einem Narrativitätsbegriff, vgl. Fludernik, die *experientiality*⁶ als Merkmal von Narrativität festhält, sowie Jakobson: „Jede verbale Äußerung stilisiert und transformiert in gewissem Sinn die Begebenheit, welche sie schildert.“⁷ Jüngere Erzähltheorien verweisen zudem zunehmend auf die Bedeutung von

⁵ Vgl. Graff 2011. S. 12f.; sowie Dorfer, der argumentiert, Kabarett sei, was auf ‚Kabarettbühnen‘ stattfindet. Vgl. Dorfer, Alfred: Totalitarismus und Kabarett. Diplomarbeit. Wien: 2006. S. 43. [Kurztitel: Dorfer 2006.]

⁶ Vgl. Fludernik, Monika: Towards a ‘Natural’ Narratology [1996] London u. New York: Routledge 2005. S. 30. [Kurztitel: Fludernik 1996.]

⁷ Jakobson, Roman: Was ist Poesie [1934] In: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262) S. 75. [Kurztitel: Jakobson 1934.]

Narrativität in Drama und Performance, vgl. Bal: „Narratology is the theory of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artefacts that 'tell a story'“.⁸

Das Kabarett macht epische Narrativität zur dramatischen Performance. Es erzählt auf mehreren Ebenen zugleich: als kulturelle Praxis, als performative Aufführung und ganz wörtlich durch den Monolog der/des Kabarettist_in. Hierbei stellt die Anrede und Thematisierung der Aufführungssituation die Minimalanforderung für Kabarett als ‚Erzählung‘ dar. Thematisiert jemand, dass sie/er zu jemandem anderen spricht, beschreibt diese metaisierende Äußerung einen Erzählakt. Es gibt eine/n Sender_in und eine/n Empfänger_in, Erzählen wird nicht durch den Inhalt des Gesagten determiniert, sondern durch den Akt der Äußerung, einen Akt des *telling*: „Eine literarische Erzählung kommuniziert nicht eine Geschichte, sondern jemanden, der eine Geschichte kommuniziert.“⁹ Im Kabarett ist dieser jemand die Spielfigur, siehe *Die/Der Kabarettist_in im Kommunikationsszenario*, S. 13.

Ein hypothetisches ‚Minimal-Kabarett‘ besteht also aus einem aufgeführten Erzählakt: einer *Conférence*; A (Kabarettist_in) erzählt B (Publikum) C (Inhalt). Hierbei ist die Aufführung an sich eine performative Erzählung, aber auch performtes Erzählen. Erzählung findet auf zwei diegetischen Textebenen statt: der Ebene der inszenierten performativen Darbringung (des Erzählens) und der des Erzählten, wobei die erste Ebene dramatisch/performativ ist (Erzählakt), die zweite episch/verbal (Erzählung).

Diese performative Darstellung eines Erzählakts ist konstitutiv für das Kabarett: Kabarett ist performative Textgenese, bei der die/der Zuseher_in Zeug_in des Erzählens wird. Somit wird der Erzählakt selbst zur diegetischen Ebene, zur performten ‚Rahmenhandlung‘. Die resultierenden diegetischen Ebenen ließen sich auch mit den Begriffen *telling* und *showing*

⁸ Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* [1985]. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. 2004. S. 3. [Kurztitel: Bal 1985.] Zum Thema dramatische Narrativität siehe auch: Fludernik, Monika: *Narrative and Drama*. [2008] In: Pier, John u.a. (Hg.): *Theorizing Narrativity*. Berlin: Walter de Gruyter 2011. (Narratologia 12) S. 355-384.; sowie: Nünning, Ansgar u. Roy Sommer: *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama*. [2008] In: Pier, John u.a. (Hg.): *Theorizing Narrativity*. Berlin: Walter de Gruyter 2011. (Narratologia 12) S. 331-354.

⁹ Jannidis, Fotis: *Zwischen Autor und Erzähler*. In: Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 546.

umschreiben: das zu uns Gesprochene und das auf der Bühne Gezeigte. Diese beiden Ebenen ergänzen einander und ergeben in ihrer Dialogizität die Gesamtnarration.

Ein Kabaretttext zeugt an der Oberfläche also von zwei Hauptkriterien: Narrativität und Performance, er ist aufgeführte Erzählung. Die Gleichzeitigkeit der erzählten diegetischen Ebene und der erzählenden performativen Ebene macht die konstitutive metaleptische Kommunikationssituation der Gattung aus, siehe *Metaleptik im Kabarett*, S. 62. Somit bewegt sich das Kabarett in Grenzbereichen des Erzählens – an der Grenze von Erzählen und Erzähltem, von textintern und textextern, sowie jenem, das beides ist; etwa die/der autofiktive Kabarettist_in.

2.2. Mündlichkeit

Als die Performance einer Erzählung ist Kabarett ein mündlicher Vortrag. Dies gilt unbedingt für die Rezeption, potentiell auch für die Konzeption/Produktion. Es ist der Ausnahmefall, dass Programme verschriftlicht veröffentlicht werden, beziehungsweise Manuskripte für Zuseher_innen zugänglich sind. Sekundäre Verschriftlichungen sind zwar häufig – sei es im wissenschaftlichen/journalistischen Kontext oder in Anthologien – aber nicht mit dem primären, aufgeführten Kabaretttext gleichzusetzen.

Im Kabarett werden wir mit *storytelling*, einer ‚Live-Erzählung‘ konfrontiert. Es ist somit Teil oraler literarischer Tradition: ein Text, der nur im Ausnahmefall durch ein visuelles Schriftbild zu begreifen und in der Regel auch nicht reproduzierbar ist – zumindest nie in der originären Vielfalt, in der er als kollektiv praktiziertes Ritual entsteht.

Die intrinsische Flüchtigkeit des Kabaretttexts macht ihn, wie andere Textarten oraler Tradition, „amöbenhaft“¹⁰, letztlich unbeschreibbar und in seiner Vielfalt und organischen Prozesshaftigkeit nicht analysierbar. Es gilt eine fast schon Heisenberg'sche Unschärferelation: Kaum ‚misst‘ man den Text durch Verschriftlichung, verändert man ihn.

¹⁰ Petzoldt, Leander: Einführung in die Sagenforschung. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. ³2002. (UTB für Wissenschaft 2353) S. 69. [Kurztitel Petzoldt: 2002.]

Analyse verändert das Objekt unwiederbringlich. Zum ephemeren Kabaretttext siehe auch *Zeitlichkeit des Palimpsests*, S. 67 und ‚Hader‘ = *Text*, S. 296.

„The telling is the tale“¹¹ – für *oral poetry* und das Kabarett gilt gleichermaßen: „Überlieferung beruht weniger auf Reproduktion als vielmehr auf Neuschöpfung“¹². Der Kabaretttext wird mit jeder Aufführung neu geschrieben, er kann niemals derselbe sein, nicht zuletzt durch das Spiel der/des Darsteller_in, und er ‚vergeht‘ im Zuge des Vortrags wieder. Dabei kann ein reproduzierbares, variables Grundgerüst von Handlungsablauf und/oder Motivid vorliegen, das den ‚Text‘ zur benennbaren Entität macht.¹³ *Oral poetry* und Kabarett sind die intrinsische Verknüpfung von Erzählakt und Erzählung sowie der Fokus auf die vortragende Persönlichkeit gemein, vgl. die Bedeutung historischer Sänger_innen-Persönlichkeiten¹⁴, ihrer Stilistik und Eigenheiten.

Auch wenn klassische *oral poetry* nicht mit dem Kabarett gleichzusetzen ist, so sind beide sozio-kulturelle literarische ‚Riten‘ zwischen Improvisation und Textgefüge. Das Korrektiv der Gattungsvorstellung der Rezipient_innen ist prägendes Merkmal solcher oral vorgebrachter Texte. Auch beim Kabarett handelt es sich um eine mündliche Gattung mit starrer Tradition, bei der die Erwartungshaltung des Publikums die formale Ausrichtung stabilisiert: „[D]ie Zuhörer (Rezipienten) [üben] eine korrigierende und die Tradition stabilisierende Funktion [...] [aus], die nicht zuläßt, daß die Struktur der Erzählung wesentlich verändert wird.“¹⁵ So wird auch die bewusste Abweichung von der Texttradition zu einem wirkmächtigen Stilmittel.

¹¹ Ben-Amos, Dan: Toward a definition of Folklore in Context. In: *The Journal of American Folklore*. Vol. 84, No. 331. 1971. S. 10.

¹² Voorwinden, Norbert: Oral Poetry. In: Fricke, Harald u.a. (Hg.): *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. (Band II H-O) Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2000. S. 757.

¹³ Vgl. Petzoldt 2002. S. 89.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 91.

¹⁵ ebd. S. 92.

2.3. Publikum

In einem Kabaretttext liegt nicht nur die implizite Annahme von Rezipient_innen vor, sondern er verlangt deren physische Anwesenheit. Die Beeinflussungen und Bezugnahmen der Darsteller_in auf die Zuhörer_innen und umgekehrt greifen als kommunikations- und erzähltheoretische Komponente tiefer als die gerne postulierte Möglichkeit von Zwischenrufen (die wohl öfter Störung als Teil der Aufführungsabmachung sind und somit eine produktive Missinterpretation der Manifestation des Publikums im Text). Durch die Verankerung des Publikums und der Aufführung im Text ergibt sich auch das typische metaleptische Potential der Gattung, denn das Textexterne wird textintern, siehe *Metaleptik im Kabarett*, S. 62. Zudem kommt es durch die Referenz auf die Reaktionen der Zuseher_innen zu einer selbstreflexiven ‚Rezeptions-Schlaufe‘ zwischen Publikum und Kabarettist_in.

Die Anwesenheit eines angesprochenen ‚Zweiten‘, also die dem Kabaretttext inhärente latente Dialoghaftigkeit, ist auch in einem weiteren Kontext für Haders Texte von Bedeutung, siehe *Sokrates*, S. 283.

3. Methode und Quellenproblematik

Die ephemere Performativität des Kabarett stellt uns vor Probleme in der Textanalyse. Verschriftlichungen und medial dokumentierte Aufnahmen sind bloß vereinzelte, sekundäre Quellen potentiell oftmals gespielter Abende, somit muss Überliefertes auf seine Aussagekraft hin überprüft werden. Die Quellenbeschaffung ist zudem aufgrund der vielfältigen Art potentieller Quellen sowie der Möglichkeit unbekannter Privat- und Archivaufnahmen nie mit absoluter Sicherheit abschließbar.

Mit Hilfe des Österreichischen Kabarettarchivs, des Deutschen Kabarettarchivs, von Rundfunkanstalten, Kabarettbühnen und privaten Sammler_innen konnten für die vorliegende Arbeit eine Vielzahl an Quellen ausgewertet werden. Ein Verzeichnis der Aufnahmen sowie ihrer Kurztitel befindet sich in der Bibliographie dieser Arbeit.

3.1. Manuskripte

Für *Im Keller*, *Privat* und *Hader muss weg* liegen dem Kabaretttext vorausgehende Autoren-Manuskripte vor. Es handelt sich um vor den jeweiligen Proben angefertigte Aufzeichnungen, die bedeutend von später aufgeführten Versionen abweichen, da in ihnen keine laufenden Änderungen festgehalten wurden. Manuskripte sind als produktionsästhetische Quelle äußerst wertvoll, doch für eine Analyse des Kabaretttexts nur in der Zusammenschau mit Aufführungen desselben aussagekräftig.

3.2. Archivaufnahmen versus Publikationen

Neben kommerziell auf audiovisuellen Medien veröffentlichten Textvarianten sind Programme und Ausschnitte aus diesen als Privat-, Rundfunk- oder Archivaufnahmen erhalten. Manche frühen Programme Haders sind ausschließlich mithilfe von fragmentarischen Privat- und Rundfunkaufnahmen zu analysieren – publizierte, kanonisierte Versionen existieren keine.

Lange Zeit war *Im Keller* das früheste kommerziell veröffentlichte Kabarettprogramm Josef Haders. Erst 2014, 24 Jahre nach der Premiere des Programms, wurde eine Fernsehaufzeichnung (aus dem Jahr 1992) von *Bunter Abend* (uraufgeführt 1990) in der Serie *Best of Kabarett* als DVD publiziert. Bis dahin waren *Im Keller*, *Hader fürs Heim*, *Hader spielt Hader*, *Privat* und *Hader muss weg* im Handel erhältlich.

Ein reger Markt für Kabarett-DVDs und CDs lässt sich in etwa ab den frühen 1990er Jahren beobachten. Davor kann von einer aktiven Sammler- und Bühnenszene ausgegangen werden, in der Privataufnahmen angefertigt wurden.

3.3. Kanonisierung

In der Art wie Kabaretttexte rezipiert und dokumentiert werden, spielt ihre kommerzielle Kanonisierung durch CD- und DVD-Publikationen eine bedeutende Rolle. Diese Veröffentlichungen überliefern den Text, implizieren aber Variantenarmut, indem eine Version zum erhältlichen Standard eines Programms erhoben wird. Zumeist existiert pro Programm jeweils eine kanonisierte Audiofassung und eine kanonisierte Videofassung.¹⁶ Hierbei wird, aufgrund von Zeitrestriktionen bei Fernsehausstrahlungen, die ungekürzte Version oft dem Audiomedium vorbehalten.

Im Zuge dieser Publikationen wird eine Textvariante vom Verlag oder einem Rundfunkunternehmen in Zusammenarbeit mit der/dem Kabarettist_in als ‚Idealtext‘ vorgeschlagen. Oftmals handelt es sich dabei um einen Zusammenschnitt von zwei oder mehreren Abenden – also einen Text, der *so* niemals zur Aufführung kam. Dadurch wird eine singuläre Text-Synthese als Kanon vorgeschlagen, ohne die keine Variante für das Publikum Bestand hätte.

3.4. Verschriftlichung

Um die Zitierbarkeit von Kabaretttexten zu gewährleisten, ist die Verschriftlichung von Audio- und Videoquellen unumgänglich. In der vorliegenden Arbeit wurde eine ‚Orthographie‘ dialektaler Ausdrücke entworfen, wobei bewusst auf Einheitlichkeit verzichtet wurde, um der variierenden dialektalen Färbung desselben Wortes in unterschiedlich lautenden Ausformungen Rechnung zu tragen.

¹⁶ Es können aber auch mehrere werden: So gibt es für *Hader muss weg* etwa eine „Dialekt light“ Version, eine weniger dialektal gefärbte Variante für den nicht-österreichischen Markt.

3.5. Varianten

Aufgrund seines Performance-Charakters unterscheidet sich jede einzelne Konkretisierung, also Aufführung, eines Kabaretttexts. Der Text variiert in Spiel, Betonung, Tempo, Konnotation et cetera und erschafft neue Bedeutungen.

Dennoch kann bei Programmen wie *Bunter Abend* oder *Privat* ein rekurrerender Verlauf beobachtet werden, selbst wenn dieser sich im Laufe einer Spielzeit verändert. Auch Aufbau oder Formulierungen können in der Synopse mehrerer Quellen als fixe Bestandteile eines Programms identifiziert werden. Insofern kann bei aller Variabilität ein hypothetisches, nicht in Schriftform existierendes Konzept des Texts angenommen werden, welches durch eine Zusammenschau der Quellen als ‚das Programm‘ beschreibbar wird. Ein/e Zuseher_in, die/der *Privat* 2003 auf DVD gesehen hat, kann sich mit einer/einem Zuseher_in, die/der *Privat* 1995 in einem Kabarettlokal gesehen hat, über ‚Privat‘ austauschen. Sie werden dabei Ähnlichkeiten oder Unterschiede feststellen, doch nicht zuletzt die paratextuelle Markierung als ‚Privat‘ ermöglicht die Zusammenschau als ‚derselbe‘ Text. Auch wenn der Textkörper sich immer wieder verändert, erlaubt uns die Annahme eines Konvoluts der Varianten – mit sich überschneidenden Handlungen, Pointen und Formulierungen –, das Programm in einer Rückschau hypothetisch als einheitliches, sich veränderndes Ganzes zu verstehen.

Trotzdem bedeutet jeder Aufführungsverlauf einen neuen Text, wobei keine der Varianten mehr ‚Gültigkeit‘ als die andere beansprucht. Ein ‚Programm‘ besteht also aus multiplen, unter Umständen Tausenden Abenden, an denen die/der Kabarettist_in es aufs Neue schreibt, immer wieder ein Palimpsest desselben anfertigt, dessen einzige/r allen Varianten Beiwohnende/r sie/er selbst ist. Genettes Palimpsest-Begriff ist für das Kabarettverständnis dieser Arbeit von zentraler Bedeutung (siehe S. 64 sowie ‚*Hader*‘ = *Text*, S. 296):

Diese Doppelheit des Objekts läßt sich im Bereich der Textbeziehungen durch das alte Bild des Palimpsests abbilden, auf dem man auf dem gleichen Pergament einen Text über einem anderen stehen sieht, den er nicht gänzlich überdeckt, sondern durchscheinen läßt.¹⁷

¹⁷ Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. [1982] Übersetzt v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. (Aesthetica edition suhrkamp 1683) S. 532. [Kursivierung lt. Original] [Kurztitel: Genette 1982.]

4. Kabaretttheorie

Seit den 1990er Jahren wurde keine grundlegende theoretische Annäherung an den Begriff ‚Kabarett‘ in Angriff genommen. Somit können bis dato publizierte Kabaretttheorien kaum mehr mit Entwicklungen der Gattung mithalten. Henningsens, Fleischers oder Vogels Ansätze¹⁸ lassen sich nicht mehr überzeugend anwenden.¹⁹ Dennoch wird dieses ‚Triumvirat‘ der Kabaretttheorie auch in zeitgenössischen Arbeiten noch gerne herangezogen, wohl in Ermangelung neuer Ansätze.

Im Diskurs zum Kabarett-Begriff ist vor allem die häufige Bemühung qualitativer, nicht-quantifizierbarer Kriterien auffällig, die sich oftmals als arbiträr erweisen. Als präskriptive Zeitzeugnisse sind unzeitgemäße Kabaretttheorien allerdings von Interesse, da sie als Bestandsaufnahmen des ‚traditionellen‘ Kabarett gelten können, siehe *Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett*, S. 87.

4.1. Das Kommunikationsszenario²⁰

Kabaretttexte gehen aufgrund ihres Performance-Charakters von einem in der empirischen Welt existierenden Kommunikationsszenario aus, das für die/den Zuseher_in erleb- und verifizierbar ist: Die/Der Kabarettist_in tritt den Zuseher_innen entgegen und spricht zu ihnen. Hierbei zeugt die Rede der/des Kabarettist_in von unterschiedlichen Arten der Referenz. Um das Kommunikationsszenario näher zu untersuchen, müssen wir feststellen, wie sich diese gestalten.

¹⁸ Vgl. Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material) Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer 1989. (Bochumer Beiträge zur Semiotik 19) [Kurztitel: Fleischer 1989.]; Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett. Ratingen: A. Henn Verlag 1967. [Kurztitel: Henningsen 1967.]; Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett. Paderborn u.a.: Schöningh 1993. (Explicatio) [Kurztitel: Vogel 1993.]

¹⁹ Vgl. Graff 2011. S. 9-13.

²⁰ Vgl. ebd. S. 14ff. Die Erläuterungen der vorliegenden Dissertation sind überarbeitet und umfassender.

4.2. Referentialität

Im Kontext des Kabarett gibt Referentialität Aufschluss über die diegetischen Ebenen/Welten des Texts und damit die Inszenierung der/des Kabarettist_in.

Folgende Arten von verbaler Referenz der/des Erzähler_in prägen das Kommunikationsszenario:

- **Realreferenz:** Bezugnahme auf die Aufführungssituation selbst, die Welt, in der erzählt wird (*etwa „Guten Abend, meine Damen und Herren.“*)
- **Heteroreferenz:** Bezugnahme auf die Welt außerhalb der Aufführungssituation, die erzählte Welt (*etwa „Gestern habe ich...“*)
- **Selbstreferenz:** Bezugnahme auf die Spielfigur sowie die/den Spieler_in, die/den Erzähler_in (*etwa „Mein Name ist Josef Hader.“*)

Diese Arten von Referenz sagen nichts über die empirische Verifizierbarkeit oder den fiktionalen Status des Gesagten aus, sondern beschreiben seinen Bezug auf das Kommunikationssystem.

Es können somit Arten von ‚Welten‘ impliziert werden:

- die **empirische Welt**, die für die Zuseher_innen erleb- und verifizierbar ist
- die **erzählte Welt**, die außerhalb dieses Rahmens liegt. Aspekte dieser, oder die gesamte erzählte Welt, können sich in die empirische integrieren oder von ihr abweichen.

Die empirische Welt der Aufführungssituation und die in ihr durch Heteroreferenzen erzählte Welt entsprechen diegetischen Ebenen, die einander beeinflussen und aufeinander Bezug nehmen: Die Aufführungssituation stellt eine extradiegetische Ebene dar, *auf der* erzählt wird, das Erzählte hingegen eine intradiegetische, *die* erzählt wird. Die Aufführung markiert also einen Übergang der diegetischen Ebenen und gleicht einer in der empirischen Welt inszenierten extradiegetischen Rahmenhandlung.

Die Realreferenz auf die empirische Aufführungssituation stellt eine gattungskonstitutive Eigenschaft von Kabaretttexten dar. Das Kabarett zeichnet sich dabei durch eine Mischung aus empirischen Realreferenzen und ‚erzählten‘ Heteroreferenzen aus. Die Selbstreferenz der/des Kabarettist_in findet in der empirischen *und* in der erzählten Welt statt, die Spielfigur wird also als Teil der empirischen *und* der erzählten Welt inszeniert. Die

Aufführungssituation bildet die Schnittstelle dieser beiden Sphären: Das Jetzt der Aufführung wird referentiell gedoppelt, es existiert wie die Spielfigur sowohl in der empirischen Welt als auch in der Welt der (potentiell fiktionalen) Erzählung.

Das Kabarett kennt somit eine empirische Selbstreferenz, aber auch eine fiktionale Selbstreferenz, eine empirische Heteroreferenz und eine fiktionale Heteroreferenz, eine empirische Realreferenz und sogar eine fiktionale Realreferenz, etwa auf einen fiktiven Zustand innerhalb der Aufführungssituation. Diese referentiellen Eigenschaften sind Grundlage für die gattungskonstitutive performative Autofiktion, vgl. *Performative Autofiktion*, S. 28.

4.3 Die/Der Kabarettist_in im Kommunikationsszenario

Aufgrund seiner Realreferenz und der referentiellen Doppelung der Aufführungssituation in die erzählte Welt zeugt das Kommunikationsszenario von folgenden Manifestationen der/des Kabarettist_in:

- **Die/Der Autor_in** ist die empirische Person, die den Text verfasst hat.

Für Josef Hader gilt: der Autor Josef Hader.

- **Die/Der Spieler_in** ist die empirische Person, die diesen Text auf der Bühne vorträgt/verkörpert.

Für Josef Hader gilt: der Schauspieler Josef Hader, der die Spielfigur darstellerisch interpretiert; im Fall von Josef Hader handelt es sich um dieselbe empirische Person wie den Autor.

- **Die Spielfigur** ist die fiktive Person, die die/der Spieler_in verkörpert.

Für Josef Hader gilt: die fiktive Figur Spielfigur Hader^{Text21}.

Für die Spielfigur wird oftmals auch der Terminus ‚Kunstfigur‘ bemüht.²² Ein problematischer Begriff, da er eine Differenzierung zwischen der/dem empirischen Spieler_in/Autor_in und der Spielfigur vermeidet und somit Gefahr läuft, autobiographisch ausgelegt zu werden oder ‚verminderte‘ Fiktionalität zu implizieren.

²¹ Zur Hochstellung des Texttitels siehe Kapitel *Hader^{Hader}*, S. 46.

²² Vgl. etwa Brenner, Katharina: Die autobiographische Kunstfigur. Österreichisches Kabarett am Beispiel von Josef Hader, Alfred Dorfer und Thomas Maurer. Univ. Wien: Diplomarbeit 2014. [Kurztitel: Brenner 2014.]

4.4. Kabarettist_innen Variationen

Der Begriff ‚Kabarettist_in‘ entstammt einem bestimmten Kulturkreis und bezeichnet in diesem eine von Künstler_in zu Künstler_in variierende Akkumulation von ‚Personalunionen‘. Es gilt also, diese Pluralität für die/den jeweilige/n Künstler_in zu beschreiben. ‚Die/Der Kabarettist_in‘ ist jene Person, die den Kabaretttext auf der Bühne vorträgt und verkörpert, doch die Bezeichnung hat potentiell weitere Implikationen. Es ergeben sich folgende mögliche ‚Personalunionen‘:

a. Autor_in + Darsteller_in + fiktive Spielfigur

Etwa Josef Hader: Die Spielfigur referenziert eine empirische Person über eine Namensgleichheit. Diese empirische Person ist zugleich Autor_in und Darsteller_in des Texts.

b. Darsteller_in + fiktive Spielfigur

Der Text wurde von einer anderen Person als der/dem Darsteller_in oder einem Autorenteam verfasst, üblich etwa bei Late-Night-Fernsehformaten; e.g. *Willkommen Österreich* [Stermann und Grisseemann], *Last Week Tonight* [John Oliver], *The Daily Show* [Jon Stewart/Trevor Noah]. Hierbei können die Darsteller_innen selbst auch als Co-Autor_innen fungieren, sie sind außerhalb des Showformats oftmals Kabarettist_innen nach Schema a.

c. Autor_in + Darsteller_in

Die Spielfigur referenziert keine empirische Person, sondern eine andersnamige fiktive Figur. Dies ist etwa der Fall bei Emo Philipps [in der empirischen Welt: Phil Soltanek] oder Tony Clifton [in der empirischen Welt: Andy Kauffman].

d. Darsteller_in

Der Text wurde von einer anderen Person als der/dem Darsteller_in verfasst und die Spielfigur referenziert keine empirische Person – eine seltene, aber denkbare Kombination. Dabei muss das spezifische Kommunikationsszenario des Kabarettis gewährleistet bleiben, siehe *Performative Autofiktion*, S. 28.

Stellt die/der Kabarettist_in, wie meist im Kabarett, eine Figur dar, die eine fiktive Version der/des empirischen Kabarettist_in darstellt (Schemata a und b) oszilliert die Kategorie ‚Kabarettist_in‘ zwischen der empirischen Welt und der Welt der Diegese. Der Begriff ‚Kabarettist_in‘ ist somit nicht eindeutig zwischen Spieler_in und Spielfigur zu verorten. Die Kategorie existiert vielmehr in der empirischen *und* in der diegetischen Welt: Die/Der Darsteller_in ist Kabarettist_in, aber auch die Spielfigur ist Kabarettist_in.

Der Begriff ‚Kabarett‘ impliziert meist Schema a: Die/Der Autor_in ist die/der Darsteller_in und tritt als Spielfigur unter dem gleichen Namen auf, den sie/er als Person in

der empirischen Welt trägt, also ihrem/seinem bürgerlichen Namen. Im Falle Josef Haders beanspruchen also Kabarettist, Autor, Darsteller und fiktive Spielfigur den Namen ‚Josef Hader‘.

Das ‚Ich‘ der/des Kabarettist_in auf der Bühne referenziert folglich die empirische, physische Erscheinung der/des Darsteller_in in der Aufführungssituation *und* die Spielfigur und spiegelt so die spezifische Doppelung der Aufführungssituation wider: Die auf der Bühne erzählende und handelnde Instanz ist in der Aufführungssituation manifeste, empirische Person als auch potentiell fiktive Entität.

4.5. Fiktion im Kabarett?

So komplex Fiktionalität im Allgemeinen ist, birgt sie besonders in Bezug auf das Kabarett Widersprüchlichkeiten. Die realreferentiellen Eigenschaften der Textgattung haben in der Forschung tendenziell zu einer non-fiktionalen Rezeption und Reflexion der Texte geführt. Non-Fiktionalität oder auch ‚halbe‘²³ Fiktionalität wird gerne als Gattungseigenschaft postuliert. Doch die Vorstellung, es handle sich automatisch *nicht* um Fiktion, sobald in einem Text reale Sachverhalte oder empirische Personen verhandelt werden, greift zu kurz. Realreferenzen machen auch dem Roman nicht seine Fiktionalität streitig.

Zunächst ist festzuhalten, dass das Kabarett nicht vor den Fiktionalitätsdebatten gefeit ist, denen sich Literatur generell zu stellen hat. Anhand der Widersprüchlichkeiten, die sich auch etwa in Bezug auf die Fiktionalität von Autofiktionen ergeben, sehen wir, dass ‚Fiktionalität‘ für den Gesamttext im Kabarett vielleicht gar keine aussagekräftige Kategorie ist, vgl. Fluderniks Vorschlag, ‚Fiktionalität‘ zugunsten einer Begrifflichkeit von Narrativität zu verwerfen („entirely discarding the concept of fictionality or of the fictional“²⁴). Während Einzelreferenzen leicht als ‚realreferentiell‘ oder ‚fiktiv‘ zu identifizieren sind, lässt sich für den Gesamttext besser mit ‚Narrativität‘ oder *experientiality* operieren, einer Perspektivierung von Erfahrung: „experiential depiction of

²³ Vgl. Vogel 1993.

²⁴ Fludernik 1996. S. 39.

human consciousness *tout court*²⁵ Man vgl. hierzu auch die Sonderstellung der Ich-Erzählung in fiktionstheoretischen Debatten, besonders bei Hamburger, siehe *Ich-Erzählung zwischen Authentizität und Fiktion*, S. 19.

Gérard Genette spricht da von Fiktion, wo eine Unterscheidung, eine „Dissoziation“ zwischen Autor_in und Erzähler_in festzustellen ist.²⁶ Das klassische Dreieck AUTOR_IN/ERZÄHLER_IN/LESER_IN aus der Erzähltheorie ist im Kabarett auf AUTOR_IN/DARSTELLER_IN/SPIELFIGUR/ZUSEHER_IN umzulegen. Die/Der Erzähler_in aus der Prosa findet ihr/sein Äquivalent somit in der Spielfigur. Auch wenn Genettes Fiktionsmerkmal einer Dissoziation von Autor_in und Erzähler_in keine absolute Definition darstellt, lässt eine solche Dissoziation immerhin darauf schließen, dass im konkreten Fall ‚Fiktion‘ vorliegt. Eine solche Dissoziation lässt sich für das Kabarett nachweisen.²⁷

Die Spielfigur ist, auch wenn sie sich als deckungsgleich mit der/dem Darsteller_in inszeniert, niemals gleich die/der empirische Darsteller_in. Schon die Rahmung des Texts als Aufführung sowie seine paratextuelle Bezeichnung als ‚Kabarett‘ vollzieht eine Dissoziation zwischen empirischer Privatperson und Bühnenfigur. Als ‚handfesten‘ Beweis einer solchen Dissoziation könnte man das Gedankenexperiment eines rechtlichen Akts, e.g. einer Vertragsunterzeichnung, im Rahmen einer Aufführung durchdenken. Wird dieser als Aufführung gerahmt, etwa durch eine Bühne und Kartenverkauf, so hätte man wohl Schwierigkeiten, die Rechtmäßigkeit des Akts zu behaupten.

Eine Dissoziation, oder Verdoppelung der Entitäten, kommt also zwingend durch den Aufführungscharakter des Kabarett zustande, selbst wenn die Spielfigur nicht ausgestaltet, sondern der Persönlichkeit der/des Autor_in nachempfunden ist.

In dieser Dissoziation liegt der Kern der spezifischen Autofiktion im Kabarett, siehe *Performative Autofiktion*, S. 28.

Kabaretttexte sind bei aller Authentizitätsfiktion, siehe *Authentizitätsfiktion*, S. 17, zwar lebensweltliche Kommunikation, aber auch bewusste, narrative Schöpfungen. Sie weisen

²⁵ Fludernik 1996. S. 30. [Kursivierung lt. Original.]

²⁶ Vgl. Genette 1991. S. 80.

²⁷ Vgl. Graff 2011. S. 19f.

also Gemachtheit im Sinne einer „fictio“²⁸ auf. Die erzählte Welt kann der Realität entsprechen, doch die Rahmung des Kabaretttexts, siehe *Frames*, S. 36, seine Reproduzierbarkeit sowie paratextuelle Signale, etwa die Bezeichnung des Texts als ‚Kabarett‘, deuten auf den fictio-Charakter desselben hin.

Abseits davon, wie ein Kabaretttext fiktionstheoretisch einzuschätzen ist, kann er und seine Komponenten als ‚fiktiv‘ oder ‚faktual‘ rezipiert werden. Die Einstufung des Texts durch die/den Rezipient_in hängt von Textindizien, Rezeptionskonventionen und der individuellen Perspektive der Rezipient_innen auf Text, ‚Gattungsfunktion‘ und ‚Autor-Funktion‘ ab, siehe *Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett*, S. 87 und *Autorschaft und Kabarett*, S. 43. Zudem werden Rezeptionsvorgänge nicht bewusst vollzogen und können ambivalente Sicht- und Leseweisen vereinen.

5. Authentizitätsfiktion²⁹

Das Spezifikum, das ‚fiktionale‘ Kabaretttexte non-fiktional wirken lassen kann, ist die lebensweltliche Inszenierung der Spielfigur. Diese basiert auf dem Einbezug der Aufführungssituation in den Text und somit auf der Absenz der im Theater hinlänglich geltenden, sogenannten ‚vierten Wand‘. Henningsen stellt dies bereits in den 1960er Jahren als zentralen Parameter des Kommunikationsszenarios von Kabaretttexten fest.³⁰ Die Absenz der vierten Wand wird durch Selbst- und Realreferenzen auf die Aufführungssituation und die empirische Person der/des Spieler_in etabliert. Diese Art der Realreferenz ist gattungskonstitutiv, beziehungsweise geht die Kommunikationssituation im Kabarett zunächst von einer solchen aus.

Frank Zipfel unterscheidet zwei grundlegende Praktiken der Verwendung von Sprache: Die referentielle Praxis, welche durch Behauptungsregeln und Konversationsmaximen in der empirischen Welt bestimmt wird, als auch die Fiktions-Praxis, welche durch die Maximen

²⁸ Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer 1993. S. 38.
[Kurztitel: Wolf 1993.]

²⁹ Vgl. ebd. S. 196.

³⁰ Vgl. Henningsen 1967. S. 13.

des Realitätsprinzips und des *make-believe* bestimmt wird.³¹ Dem Realitätsprinzip zufolge ist „eine fiktive Welt so nah wie möglich an der realen Welt zu konstruieren.“³² Hier simuliert also die Fiktions-Praxis die alltägliche, referentielle Praxis. Das *make-believe*-Prinzip wiederum bezeichnet „das spielerische Sich-Einlassen des Lesers auf die fiktionale Erzählung, das darin besteht, die Erzählung für die Zeit der Lektüre in einer gewissen Hinsicht für wahr zu halten.“³³

Das Realitätsprinzip ist im ‚traditionellen‘ Kabarett deutlich dominant. Die Gattung zeugt von zahlreichen Feststellungen, die der referentiellen Praxis und damit der empirischen Realität entsprechen. Es referenziert verifizierbare Vorkommnisse und Personen, zeugt von Informationsgehalt und fungiert als Kommentar auf die Welt. Frühe Kabaretttheorien verstehen einen solchen Realitäts- und Aktualitätsanspruch, der sich auf existierende Personen, Nachrichten und Umstände bezieht, sogar als gattungskonstitutiv.³⁴

Genauso kommt es im Kabarett aber auch zu Äußerungen, die sich zwar auf die empirische Welt beziehen, aber im Sinne eines latenten *make-believe*-Spiels rezipiert werden müssen. Im Kontext eines Programms, das an mehreren Abenden gespielt wird, wäre etwa eine Aussage wie „Gestern ist mir ... passiert“ eine fingierte Behauptung, mit der eine alltägliche, referentielle Praxis simuliert wird, da nicht angenommen werden kann, dass der/dem Kabarettist_in jeden Tag das gleiche zustößt. Noch stärker tritt der *make-believe*-Charakter des Kabarett in den Vordergrund, wenn als fiktiv erkennbare Begebenheiten erzählt werden.

Dominanz des Realitätsprinzips macht das Kabarett zu einer Authentizitätsfiktion, die danach strebt, die Gemachtheit und künstlerische Gestaltung des Texts zu verbergen. Dadurch entsteht eine paradoxe, fiktionale Non-Fiktionalität.³⁵ Durch ihre Verankerung in

³¹ Vgl. Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone u. a. (Hg.): reVisionen 2. Grenzen der Literatur. Berlin: Walter de Gruyter 2009. (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 2) S. 298. [Kurztitel: Zipfel 2009.]

³² Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2011. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2) S. 85. [Kurztitel: Zipfel 2011.]

³³ ebd. S. 217.

³⁴ Vgl. Henningsen 1967. S. 11f.

³⁵ Vgl. Graff 2011. S. 18.

der Aufführungssituation, und damit der empirischen Welt, tritt Fiktion im Kabarett nicht immer als solche in Erscheinung.

Diese Ausgangssituation macht die oftmals postulierte non-fiktionale Rezeption des Kabarettso so naheliegend: Schließlich tritt meist eine Person unter ihrem bürgerlichen Namen auf und berichtet aus einer Welt, die nicht von der empirisch erlebten abweicht. Doch eine gänzlich oder partial non-fiktionale Sichtweise verleugnet den fictio-Charakter des Kabarettso und steht im logischen Widerspruch zu seinem *frame* und Wiederholungen des Auftritts. Anstelle von Non-Fiktionalität herrscht scheinbare Non-Fiktionalität, eine „Authentizitätsfiktion“³⁶. Diese wird u.a. durch folgende gattungsspezifische Merkmale generiert:

- Realreferenzen auf die Aufführungssituation und ihre Komponenten
- Selbstreferenz der/des Darsteller_in auf sich selbst als Spielfigur, die inszenierte Gleichsetzung von Darsteller_in und Spielfigur
- Inszenierung der diegetischen Welt als Teil der empirischen Welt über die Schnittstelle der Aufführung
- Dominanz des Realitätsprinzips
- verbaler Authentizitätsgestus, Umgangssprachlichkeit

Die Inszenierung der Spielfigur als lebensweltliche Person gestaltet sich im zeitgenössischen Kabarett oftmals als spielerisches Vexierspiel und nicht als ernsthafte Behauptung. Mannigfache Brüche thematischer, struktureller oder illusionistischer Natur können die Authentizitätsfiktion destabilisieren und ironisieren.

5.1. Ich-Erzählung zwischen Authentizität und Fiktion

Käthe Hamburger bezeichnet die Ich-Erzählung in *Logik der Dichtung* als „fingierte Wirklichkeitsaussage“ und sieht ihren „Wesensursprung“ in einer „autobiographischen Aussagestruktur“³⁷. Hamburger unterstreicht den besonderen erzähltheoretischen Stellenwert dieser Aussagestruktur für Lyrik und Erzählungen in der ersten Person. Sie

³⁶ Wolf 1993. S. 196.

³⁷ Hamburger, Käthe: *Die Logik der Dichtung*. [1957] Stuttgart: Ernst Klett Verlag ²1968. S. 245. [Kurztitel: *Hamburger 1968.*]

ordnet die Ich-Erzählung nicht der Fiktion zu, sondern spricht vom „Fingierten“³⁸ sowie einer „*Mimesis der Wirklichkeitsaussage*“³⁹:

Worauf es hier ankommt, ist die Gradskala, auf der, wenn man sich die Mühe machte, die Ich-Erzählungen der Weltliteratur angeordnet werden könnten. Eine Skala von Fingiertheitsgraden, was nun bedeutet, daß der Grad der Fingiertheit so gering sein kann, daß nicht mit Sicherheit zu unterscheiden ist, ob wir es mit einer echten Autobiographie oder einem schon romanhaften Gebilde zu tun haben. Ein solcher Fall liegt vor in der berühmten aus der Zeit um 2000 v. Chr. stammenden ägyptischen Ich-Erzählung in Versen »Das Leben Sinuhes«, der wahrscheinlich eine historische Person, ein hoher Würdenträger gewesen war.⁴⁰

Der Ich-Erzählung sei somit per se keine Fiktionalität anzuerkennen, den in ihr erzählten Inhalten aber sehr wohl potentielle Fiktionalisierung.⁴¹ Dies spiegelt wider, was wir im Kapitel *Fiktion im Kabarett?*, S. 15 feststellen konnten: Inhalte lassen sich als ‚faktual‘ oder ‚fiktiv‘ einstufen, für den Gesamttext sind aber Kategorien wie eine Fludernik’sche *experientiality* oder die Hamburger’sche ‚Wirklichkeitsaussage‘ aussagekräftiger.

Das beobachtbar ‚Fiktionale‘ an der Ich-Erzählung ist hingegen eine Fiktionalisierung des Selbst: die Dissoziation von Autor_innen-Selbst und Erzähler_innen-Selbst, vgl. Genettes Fiktionsdefinition⁴². Auch Hamburger spricht im Kontext des autobiographischen Romans von einer ‚Fiktionalisierung‘ früherer Ichs.⁴³

Eine spezifische Sonderstellung der Ich-Erzählung in fiktionstheoretischen Fragen ist festzuhalten – ihre Interpretation als Wirklichkeitsaussage, sei sie auch fingiert, räumt diesem Feld bemerkenswerten Sonderstatus ein. Hamburger trifft mit der Einordnung der Ich-Erzählung als fingierte Wirklichkeit, also als Authentizitätsfiktion, für das Kabarett den Nagel auf den Kopf.

³⁸ Hamburger 1968. S. 245ff.

³⁹ ebd. S. 260. [Kursivierung lt. Original.]

⁴⁰ ebd. S. 248.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 256 u. 261.

⁴² Vgl. Genette 1991. S. 80.

⁴³ Vgl. Hamburger 1968. S. 256.

5.2. Kabarett abseits des Kommunikationsszenarios

Henningsen verweist in den 1960er Jahren auf die Bedeutung der Aufführungssituation und der „Einheit des Ortes und der Zeit“ im Kabarett: „Der Kabarettist kann, im Unterschied zum Schauspieler, aus der real-konkreten Situation des Raumes, in dem er spielt, nicht aussteigen.“⁴⁴ Er fügt aber hinzu: „All diese Feststellungen sind [...] nicht normativ, sondern phänomenologisch-deskriptiv gemeint. In zehn Jahren können sie, theoretisch gesehen, überholt sein.“⁴⁵ Eine weitblickende Relativierung, denn so wichtig der Einbezug der Aufführungssituation für die Gattung ist, so kann die real-konkrete Situation des Raumes für Nummern/Skette, oder sogar einen Großteil eines Texts, verlassen und eine vierte Wand eingezogen werden.

Fehlt jedoch ein gesamtes ‚Programm‘ über die für das Kabarett typische Realreferenz auf die Aufführungssituation, schlage ich vor, im theoretischen Kontext von Theatertexten zu sprechen und nicht von ‚Kabarett‘.⁴⁶ Dies gilt etwa für *Indien*, das auch als „Kabarett-Stück[]“⁴⁷ bezeichnet wird, oder *Im Keller*. Hader tritt in *Im Keller* nicht als autofiktiver ‚Josef Hader‘ auf, sondern als namenloser Protagonist und adressiert das Publikum als fiktiven Handwerker, siehe *Im Keller*, S. 172.

Ein Bühnentext, der auf einer Kabarettbühne von einer als Kabarettist_in bekannten Person gespielt wird, ist also nicht automatisch Kabarett. Dennoch wird eine solche Kategorisierung gerne vorgenommen und ist im nicht-theoretischen Kontext auch nachvollziehbar.

⁴⁴ Henningsen 1967. S. 19.

⁴⁵ ebd. S. 19.

⁴⁶ Vgl. Graff 2011. S. 19.

⁴⁷ Josef Hader. Offizielle Website. Film. Indien. <http://www.hader.at/film/indien/> [30.06.2019]

6. Autofiktion

»[W]ir sollten nicht jemandes schöpferische Tätigkeit auf die Art seines Selbstverhältnisses zurückführen, sondern die Art seines Selbstverhältnisses als eine schöpferische Tätigkeit ansehen.«
Michel Foucault⁴⁸

»All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanperson gesagt wird.«
Roland Barthes, *Über mich selbst*⁴⁹

6. 1. Autofiktion in Abgrenzung zur Autobiographie

Der erstmals im Französischen aufgekommene Begriff *autofiction* ist mittlerweile als ‚Autofiktion‘ auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft ein Forschungsfeld großen Interesses geworden.

Autofiktion und Autobiographie ist die Erzählung eines ‚Ich‘, eines Selbst, gemein und weder für erstere noch zweitere kennt die Forschung eine einheitliche Definition. Soll die Unterscheidung der beiden zu Beginn nicht gleich allzu schwierig ausfallen, so ließe sich behaupten, die Autobiographie vermittele lebensweltliche Realreferenz, im Sinne einer alltäglichen, referentiellen Praxis, die Autofiktion hingegen sei – mal offensichtlicher, mal versteckter – mit „[s]ignposts of [f]ictionality“⁵⁰ versetzt, die auf ihren fiktionalen Status hinweisen. Leider ist eine solche pragmatische Unterscheidung nicht so einfach vorzunehmen, da sie die Frage nach dem Wesen von Fiktionalität in sich trägt. So geht die Forschung beizeiten sogar von einer bloß vermeintlichen Grenze zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung aus: „[W]elche Autobiographie wäre nicht autofiktional?“⁵¹ Realitätsbezug ist nicht bis ins Letzte nachzuweisen.

⁴⁸ Foucault, Michel [Interview]. In: Dreyfus, Hubert L. und Paul Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michel Foucault. Übersetzt v. Claus Rath und Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. (Die weiße Reihe). S. 274.

⁴⁹ Barthes, Roland: Über mich selbst [Roland Barthes par Roland Barthes. 1975]. Übersetzt v. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes & Seitz 2010. S. 5. [Kurztitel: Barthes 1975.]

⁵⁰ Cohn, Dorrit: The Distinction of Fiction. Baltimore u. London: Johns Hopkins University Press 1999. S. 109.

⁵¹ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013. S. 14.; siehe

Die Dichotomie von Autobiographie und Autofiktion verhandelt in ihrem Kern also die Referentialität von Geschriebenem im Allgemeinen sowie Fiktion an sich und somit eine der wohl komplexesten Grundsatzfragen der Literaturwissenschaft überhaupt.

Derartige Fragestellungen bleiben nicht nur theoretisch: Die Rechtswissenschaft und -sprechung muss sie behandeln, wenn etwa die Persönlichkeitsrechte Dritter betreffend über den Realitätsbezug eines Texts entschieden werden muss. Auch Gerichte kommen hierbei zu nicht eindeutigen Urteilen. So kann etwa die Fiktionalität eines Texts unangezweifelt bleiben, seine Publikation aber wegen der Identifizierbarkeit von Charakteren eingeschränkt werden.⁵²

Nicht nur im juristischen Kontext ist entscheidend, wie das Geschilderte publiziert und paratextuell kontextualisiert wird. Dies bringt uns zu einem Merkmal, das eine äußerst pragmatische Unterscheidung von Autofiktion und Autobiographie ermöglicht: der *frame*. Realitätsbezüge können von Rezipient_innen nur bis zu einem gewissen Grad selbst untersucht und bestätigt werden, und Rezeption wird in bedeutendem Umfang von Konventionen bestimmt, ‚Abmachungen‘ oder ‚Pakten‘, vgl. Lejeunes *Der autobiographische Pakt*⁵³. Ein solcher wird etwa durch die paratextuelle Aufmachung des Texts vorgeschlagen, kann aber auch unter falschen Vorgaben erschwindelt werden.

Die ‚Fiktionalität‘ eines Texts ist also ein Wirkungsfeld, das sich in dessen Ausgestaltung, seiner Referentialität, Kontextualisierung, der (autofiktiven) Identität(en) von Autor_in und Erzähler_in sowie der Sichtweise der/des Leser_in auf all diese Komponenten verschiedenartig manifestiert. Hierbei kann die/der Rezipient_in die genannten Parameter anders gewichten und wahrnehmen als von der/dem Autor_in intendiert, beziehungsweise dem Text gegenüber unterschiedliche Haltungen/Lesarten annehmen und ausprobieren,

auch: Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie: Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler ²2005. (Sammlung Metzler 323) [Kurztitel: Wagner-Egelhaaf 2005.]

⁵² Vgl. Krumrey, Brigitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress 2015. S. 11f. [Kurztitel: Krumrey 2015.]

⁵³ Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. [Le pacte autobiographique. 1975.] Übersetzt v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp ⁴1994. (Aesthetica edition suhrkamp 1869) [Kurztitel: Lejeune 1975.]

vgl. Hamburgers Beispiel eines historischen Texts, dessen (non?-)fiktionaler Status schlicht nicht mehr festzustellen ist.⁵⁴

Während für die Autobiographie eine (Namens-)Identität von Autor_in, Erzähler_in und Figur charakteristisch ist, ist für die Autofiktion die Möglichkeit (!) einer deutlichen Entrückung dieser Entitäten festzustellen. In der Autofiktion kommt es zu einer Dissoziation der Entitäten Autor_in und Erzähler_in/Figur – analog zu, wir erinnern uns, der Feststellung von Genette, dass die Dissoziation von Autor_in und Erzähler_in ein Fiktionsmerkmal⁵⁵ darstellt.

So schwierig die Unterscheidung von Autobiographie und Autofiktion grundsätzlich ist, so können wir also zumindest feststellen, dass Autofiktion dann vorliegt, wenn eine solche Dissoziation ersichtlich ist oder wenn Texte ihren Realitätsbezug gezielt unterwandern.

6.2. Arten der Autofiktion

Der Begriff ‚Autofiktion‘ (*autoficition*) wird erstmals von Serge Doubrovsky im Zuge seiner psychoanalytischen Auseinandersetzung mit autobiographischem Schreiben im Vorwort zu seinem Roman *Fils*⁵⁶ (1977) gebraucht: „Fiction, d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, *autofiction*“⁵⁷ [„Fiktion von Ereignissen und rein realen Fakten, wenn man so will, Autofiktion“⁵⁸]. Inwieweit Doubrovskys Konzept sich von autobiographischem Schreiben unterscheidet, bleibt unbestimmt, außer durch die paratextuelle Markierung als Fiktion und Roman. Zipfel bezeichnet *Fils* als „Autobiografie, die ihre Gattung leugnet“⁵⁹.

Doubrovsky mag es um die Literarizität des Assoziations- und Erinnerungsprozesses gegangen sein. Sein Konzept ist eng an jenes der Psychoanalyse geknüpft, *Fils* handelt nicht zuletzt von der des Autors. Autofiktion im Sinne Doubrovskys bezieht sich also nicht

⁵⁴ Vgl. Hamburger 1968. S. 248.

⁵⁵ Vgl. Genette 1991. S. 80.

⁵⁶ Doubrovsky, Serge: *Fils*. Paris: Galilée 1977. S. 26. [Kurztitel: Doubrovsky 1977.]

⁵⁷ ebd. S. 10. [Kursivierung lt. Original.]

⁵⁸ Übersetzt für vorliegende Dissertation von Judith Humer.

⁵⁹ Zipfel 2009. S. 32.

auf fabulierte Selbstfiktionalisierungen, sondern bezeichnet einen Schreib-, und durch die paratextuelle Benennung von *Fils* als Roman auch einen Rezeptionsprozess, der „reale Fakten“ betrifft, die als ein ästhetisches, dramaturgisches Produkt erzählt und konsumiert werden sollen. Dabei werden „[d]ie Zufälle des Schreib- und des Lebensprozesses [...] deckungsgleich“⁶⁰, sie folgen einer unbewussten, erlebten Logik, die „poetologisches Prinzip“⁶¹ wird. Doubrovskys Konzept ist somit kein erzähltheoretisches, sondern eine Schreib- und Rezeptionstechnik.

Von Doubrovsky an erfährt der Begriff eine Vielzahl von Auslegungen, sei es als Technik, Gattung oder „Diskursmodell“⁶². Spielarten dessen, was heute ‚Autofiktion‘ genannt wird, haben aber lange vor einer Benennung als solche Eingang in die Literatur gefunden. Man denke an Autoreninszenierungen in der Literatur des Mittelalters oder Dantes *Göttliche Komödie*.

Das *Handbuch der literarischen Gattungen* definiert Autofiktion folgendermaßen:

Eine „Autofiktion“ ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungsordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.⁶³

Theoretische Debatten zur Autofiktion kreisen meist um die Unterscheidung von autobiographischem und fiktivem Material, verstehen diese also als eine Schreibweise zwischen fiktionaler Erzählung und faktualer Autobiographie, vgl. Zipfel⁶⁴.

Ob Autofiktion vorliegt, und wann eine potentielle Grenze zwischen autobiographischer Erzählung und Autofiktion überschritten wird, lässt sich nicht ausschließlich in der Theorie erörtern, sondern kann nur in der Auseinandersetzung mit Texten, deren Paratexten, ihren Autor_innen sowie deren ‚Autor-Funktionen‘ determiniert werden. Im Herzen der ‚Autofiktions-Problematik‘ liegt die Schwierigkeit des Fiktionsbegriffs. Fluderniks

⁶⁰ Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons ‚erinnerte Gegenwart‘. In: Parry, Christoph u. Edgar Platten (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicum 2007. S. 299. [Kurztitel: Benne 2007.]

⁶¹ ebd. S. 302.

⁶² Ott, Christine u. Jutta Weiser: Einleitung. In: Weiser, Jutta u. Christine Ott: *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013. S. 9.

⁶³ Zipfel 2009. S. 31.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 31ff.

Konzept einer *experientiality* folgend, könnte von ‚Autonarrativität‘ ausgegangen werden, sobald ein/e Autor_in sich ‚selbst‘ erzählt. Im Kontext von Josef Haders Kabarett, das multiple fiktive ‚Parallel-Haders‘ entwirft und ihre Existenz in der empirischen Welt fingiert, scheint mir allerdings Autofiktion der geeignetere Begriff zu sein.

6.3. Selbstfiktionalisierung

Da „[d]ie Biographie des Autors [...] schließlich nur ein weiterer Text [ist], dem kein besonderes Privileg beigemessen zu werden braucht: auch dieser Text kann dekonstruiert werden“⁶⁵, soll an dieser Stelle der Frage, ob und inwiefern ein autofiktionaler Text autobiographisch ist, keine Bedeutung beigemessen werden. Anstatt die empirische Welt in den Texten zu suchen, verstehe ich die Ausgestaltung einer selbstreferentiellen Doppelung der/des Autor_in im Text als Referenz auf die ‚Autor-Funktion‘ nach Foucault: Autofiktion schreibt als literarische Figuration der/des Autor_in die ‚Autor-Funktion‘ selbstreflexiv mit- und neu.

Autofiktion als solches darstellerisches Verfahren liegt also dann vor, wenn wir eine Spiegelung der/des Autor_in oder der ‚Autor-Funktion‘ in ihrem/seinem Werk vermuten. Peter Gasser spricht von einem „projizierten Doppelgänger“⁶⁶ und verweist auf Colonnas Vergleich von Autofiktionen mit in figura Portraits der Renaissance.⁶⁷ Autofiktion ist eine Doppelung, eine Dissoziation, ein Spiel mit der Autor_innenfigur und ihren Merkmalen im fiktionalen Kontext und somit Selbstfiktionalisierung, „fictionalisation de soi“⁶⁸, genau das verheißt der Terminus auch: „In autofiction, there is *fiction*, not *bio*“⁶⁹. Autofiktion muss nicht von einer Namensgleichheit ausgehen und nicht in Form einer Figur auftreten, sondern kann auch anderweitig manifest werden. Die autofiktive Entität kann beliebig

⁶⁵ Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. [1983] Übersetzt v. Elfi Bettinger u. Elke Hentschel. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997. S. 123.

⁶⁶ Gasser, Peter: Autobiographie und Autofiktion. In: Pellin, Elio u. Ulrich Weber (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Zürich: Wallstein Chronos 2012. S. 24.

⁶⁷ Vgl. Colonna, Vincent: L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. Dissertation. Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1989. <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> [11.07.2011] [Kurztitel: Colonna 1989.]

⁶⁸ ebd.

⁶⁹ Darrieussecq, Marie: Fiction in the First Person, or Immoral Writing. In: L’Esprit Createur. Vol. 50. No. 3. 2010. S. 76. [Kursivierung lt. Original]

stilisiert sein, der hinlänglichen ‚Autor-Funktion‘ ent- oder widersprechend, und durch die In-/Exklusion verifizierbarer Biographeme kann ein hoher Grad an Authentizitätsfiktion inszeniert oder bewusst unterlaufen werden. Autofiktion hat folglich wie jeder Textbestandteil und jede Schöpfung unbestimmbar viel oder wenig mit der Persönlichkeit einer/eines Autor_in zu tun.

Die Untersuchung eines performativen Autofiktionsbegriffs, wie sie in dieser Arbeit vorgenommen wird, wurde bis dato noch nicht unternommen. Ein solcher stellt meines Erachtens nach den definitiven Schlüssel zur Textgattung Kabarett dar, siehe *Performative Autofiktion*, S. 28.

6.4. Autofiktion des Autor_innennamens

Die autofiktionale Spiegelung der/des Autor_in kann im sprachlichen Zeichen des Autor_innennamens selbst ihren Ursprung nehmen: Die/Der Autor_in wird durch die Referenz auf ihren/seinen Namen im Text ‚verdoppelt‘ – sie/er ist nicht mehr nur textextern.

In Anlehnung an die poetische Funktion nach Jakobson, die den Realitätsbezug eines Zeichens entrückt und seine Selbstreflexivität in den Vordergrund stellt, wird der Realitätsbezug des Zeichens ‚Autor_innennamen‘ bei dessen Gebrauch im Text metaisiert, indem er selbstreflexiv auf seinen Doppelstatus verweist: seine realreferentielle Eigenschaft sowie die Dissoziation seiner realreferentiellen Eigenschaft. Der autofiktive Autor_innennamen bezieht sich also auf eine empirische Person, auf sich selbst als para- und intratextuelles Zeichen sowie potentiell auch auf eine ausgestaltete, der Fiktion zugehörige Entität.

Autofiktion besteht also bereits beim kleinsten metaleptischen Verweis – im Sinne des Textinternen auf das Textexterne, siehe *Metaleptik*, S. 54 – auf den Autor_innennamen. Da die Referenz auf den Autor_innennamen ein eindeutig zu identifizierendes Textmerkmal darstellt, ist Autofiktion zumindest durch den Gebrauch von diesem festzumachen. Somit wäre eine ‚Minimal‘-Autofiktion der metaleptische Gebrauch des Autor_innennamens im Text. Indirekte Autofiktion, die den Autor_innennamen nicht gebraucht, referenziert

die/den empirische/n Autor_in oder ihre/seine ‚Autor-Funktion‘ durch dargestellte/beschriebene Ähnlichkeiten. Ob solche vorliegen, ist nur am jeweiligen Text zu erörtern.

6.5. Ableitung ‚Autor_in^{Text}‘

Durch die Referenz auf die textexterne Entität ‚empirische/r Autor_in‘ erschafft die/der Autor_in die textinterne Entität ‚Autor_in^{Text}‘, eine fiktionale ‚Ableitung‘ des Autor_innennamens. Diese durch Metaisierung erschaffene textinterne semantische Entität kann beliebig mit Bedeutung aufgeladen werden.

Angelehnt an die Terminologie der ‚Funktion‘⁷⁰ bei Foucault, möchte ich bei Autofiktionen von ‚Ableitungen‘ sprechen. Ist $f(x)$ die Funktion, so ist $f'(x)$ die Ableitung. Somit bezeichne ich eine autofiktive Figur als Autor_in^{Text} in visueller Anlehnung an f' . Das hochgestellte ^{Text} steht für den jeweiligen Titel des Werks.

7. Performative Autofiktion

Im Kabarett ist Autofiktion performativ manifest: Die fiktive Spielfigur ist die autofiktionale Ableitung der/des Darsteller_in. Dieses fiktive ‚Ich‘ der/des Darsteller_in wird dramatisch inszeniert, und zwar – und darin liegt das autofiktionale Moment – durch performative Selbstreferenz der/des Darsteller_in in der Aufführungssituation. Das Autofiktionsmoment ist in der performativen, lebensweltlichen Inszenierung der fiktiven Spielfigur zu verorten. Durch die schauspielerische Gleichsetzung dieser mit der/dem Darsteller_in wird die lebensweltliche Existenz der autofiktiven Figur suggeriert, sie interagiert mit der empirischen Welt. Zwischen der Aufführungssituation und der (potentiell) fiktiven Welt der Spielfigur wechselnde Referenzen bekräftigen diese Auto- und Authentizitätsfiktion permanent.

⁷⁰ Vgl. Foucault 1969. S. 245.

Autofiktion im Kabarett beruht also auf der performativen und kommunikativen Gleichsetzung der/des empirischen Darsteller_in und der Spielfigur inmitten von Realreferenzen an die empirische Aufführungssituation: Ein Selbst inszeniert ein fiktives Selbst als Teil der Lebenswelt, siehe *Selbstinszenierung*, S. 35.

Autofiktion im Kabarett spielt mit dem ‚Ich‘ der/des Darsteller_in, das im Kabaretttext folgende Ebenen (zugleich) referenzieren kann:

- α. die/den empirisch anwesende/n **Darsteller_in** im ‚Jetzt‘, dem performativen Text der Aufführung
- β. die autofiktive **Spielfigur**, die textintern definiert wird und als deckungsgleich mit α inszeniert wird
- γ. die textexterne Ebene der/des **Darsteller_in/Autor_in** als lebensweltliche juristische Person sowie die dazugehörige **‚Darsteller_innen-/Autor_innen-Funktion‘**

Performative Autofiktion referenziert nicht zwingend die textexterne Ebene der/des lebensweltlichen Darsteller_in/Autor_in (γ). Ein/e Kabarettist_in kann als gänzlich fiktive Figur ohne Anbindung an γ auftreten. Auch dann performt die/der Darsteller_in autofiktional und mischt performative Selbstreferenz auf sich selbst als physische Entität in der Aufführungssituation (α) mit der Referenz auf ein fiktives ‚Ich‘ (β). Autofiktion im Kabarett muss somit nur die empirische Entität der/des Darsteller_in in der Aufführungssituation (α) einbeziehen, nicht aber zwingend die juristische Person des/der Darsteller_in (γ).

Performative Autofiktion im Kabarett spielt sich als Wirkungsfeld zwischen der Spielfigur (β) und der/dem Darsteller_in als physische Entität in der Aufführungssituation (α) ab.

Falls die Spielfigur die textexterne Entität der/des Darsteller_in/Autor_in (γ) referenziert, wird die Ebene der ‚Autor_innen-Funktion‘ ebenfalls ins autofiktionale Spiel miteinbezogen. Abseits der sprachlichen Referenzen im Kommunikationsszenario sind Zeichen der Ableitung der Spielfigur von der/dem Darsteller_in/Autor_in als textexterne Entität ihre Namensgleichheit oder ihre optische Entsprechung (falls keine Kostümierung vorliegt).

Autofiktion im Kabarett ergibt sich folglich nicht zwingend aus der Dringlichkeit autobiographischen Erzählens, sondern aus einer performativ-autofiktionalen Kommunikations- und Spielsituation, einer Inszenierung.

7.1. Autofiktionaler Pakt⁷¹

Für Genette liegt Autofiktion in der Einheit von Autor (A) und Figur (P), nicht Autor (A) und Erzähler (N), aber Erzähler (N) und Figur (P).⁷² Zu diesem Paradoxon heißt es: „Ich, der Autor, erzähle Ihnen eine Geschichte, deren Held ich bin, doch die mir niemals passiert ist“⁷³. Dem sei ergänzt: Eine Einheit von Autor_in und Figur als Subjekt ist nicht der Fall, es besteht lediglich eine Identifikation durch Namensgleichheit oder andere Textsignale. Bei P (Figur) handelt es sich um ein Narrativ zu A, eine fiktionale Konkretisierung der ‚Autor-Funktion‘. Mit dieser Differenzierung fröne ich der Art von „Chirurgie“, die Genette als solche bezeichnet, wenn er anmerkt, P könne „in eine authentische Person und ein fiktionales Schicksal“ dissoziiert werden. Auch wenn Genette dies angesichts einer sonst angeblich „fehlende[n] ernsthafte[n] Verantwortlichkeit“⁷⁴ der/des Autor_in verwirft, ist genau diese Art von Spiel mit einer fiktionalen Doppelung der Autor_innenperson heute häufige Trope. Fehlende Verantwortlichkeit wird hierbei nicht impliziert, im Gegenteil, die erdachten und erdichteten Alter Egos dienen oftmals als ironische Zerrbilder oder satirische Spiegelungen.

Genette beschreibt Autofiktion mit dem Diktum: „Ich bin es und ich bin es nicht“⁷⁵. Somit könnte es für Autofiktion im Kabarett heißen: „Ich bin es, da ich vor euch stehe und zu euch spreche, aber ich bin es nicht, da ich Spielfigur einer Aufführung bin.“ Der/dem Zuseher_in wird die Hand einer scheinbar lebensweltlichen – zumindest physisch anwesenden – Person zum „autobiographischen Pakt“⁷⁶ nach Lejeune ausgestreckt, nur damit sich dieses freundliche Angebot schlussendlich durch Textsignale oder das Ende der Vorstellung als Fiktion herausstellt. Im Kabarett herrscht also ein ironisierter autobiographischer Pakt, ein ‚autofiktionaler Pakt‘, von der/dem Zuseher_in wird vorausgesetzt, sie/er ist sich der Konvention bewusst, dass die/der Kabarettist_in zwar

⁷¹ Sämtliche folgende Ausführungen beziehen sich auf Schema a [die/der lebensweltliche Autor_in = Darsteller_in + fiktive Spielfigur], siehe S. 14.

⁷² Vgl. Genette 1991. S. 87.

⁷³ ebd. S. 87.

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ Lejeune 1975.

‚sich selbst spielt‘, aber eben auf der Bühne *nicht* Privatperson ist. Kabaretttexte können diese paradoxe Ausgangssituation ignorieren, thematisieren oder subvertieren.

Dieser ‚autofiktionale Pakt‘ wurde in der Kabarettgeschichte nicht immer reflektiert oder praktiziert. Die Rezeption der Gattung hat sich ‚postmodern‘ ins ‚Literarische‘ verschoben, früher hingegen wurde Non-Fiktionalität als Gattungsmerkmal⁷⁷ postuliert und die/der Kabarettist_in als lebensweltliche Moralinstanz verstanden, wozu auch der tagesaktuelle Charakter der Tradition beigetragen hat, siehe *Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett*, S. 87. Diese non-fiktionale Texttradition und Rezeption wirkt nach: Bis heute wird von Kabarettist_innen auf der Bühne und in den Medien aktueller politischer Kommentar erwartet, der öffentliche und mediale Diskurs ist mit Biographemen aus den Texten gespickt. Somit entstehen Interferenzen der Spielfiguren und der öffentlichen Wahrnehmung von Kabarettautor_innen und -spieler_innen. Abseits des Kabarettts kennt der literarische Diskurs ähnliche Phänomene.⁷⁸

7.2. Autofiktionale Akteure

Denkt man performative Autofiktion konsequent weiter, kann jeder öffentliche Auftritt, der mit der empirischen Welt interagiert, als eine Art von performativer Autofiktion gelesen/verstanden werden. Der *performative turn* denkt diese Überlegung in ihrer soziologischen Implikation weiter, vgl. Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life*⁷⁹, siehe *Selbstinszenierung*, S. 35.

Es ist davon auszugehen, dass eine in einem öffentlichen Kontext – bei Lesungen, Interviews, Reden, in den Medien und der Werbung – auftretende Person im Rahmen des Auftritts nicht ihrer/seiner Privatperson entspricht, beziehungsweise eine Inszenierung dieser darstellt: ein performatives Narrativ zur eigenen Person. Kreknin spricht in diesem

⁷⁷ Vgl. Henningsen 1967. S. 11f.

⁷⁸ Vgl. Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Hg. v. Wilfried Barner u.a. Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2014. (Studien zur deutschen Literatur. Edition Niemeyer 206) S. 21. [Kurztitel: Kreknin 2014.]

⁷⁹ Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. [1959] New York: Anchor Books. ⁷⁴o.J. [Kurztitel: Goffman 1959.]

Zusammenhang von Figuren, die „keine operative Anbindung an die Alltagswirklichkeit haben“, wenn sie „mit Hilfe audiovisueller Medientechniken evoziert oder innerhalb expliziter Rahmungen für eine begrenzte Zeit durch empirische Subjekte verkörpert [werden], wie es bei einer Lesung oder auf einer Theaterbühne geschieht“⁸⁰. Diese Figuren nennt er „Akteure“⁸¹. Eine solche Akteursfigur entsteht durch performative Selbstinszenierung, ist Teil der empirischen Lebenswelt und kann auch juristisch in dieser agieren; Interviews geben, Reden halten, Preise entgegennehmen, Verträge unterzeichnen, Eide schwören.

Sehen wir die/den Urheber_in eines Texts in einem öffentlichen Kontext und erzählt diese/dieser von sich, ihren/seinen Texten und Produktionsweisen, so beginnt ein *mapping*, der gedankliche Rezeptions-Prozess einer Übereinstimmungssuche zwischen diesem Eindruck und den uns von dieser Person bekannten Inhalten.⁸² Es entstehen Interferenzen und rezeptive Querverbindungen, die in Bezug auf Kabarettist_innen besonders ausgeprägt sind, da ihr Erscheinungsbild und die Fiktionalisierung ihrer Person intrinsische Bestandteile des Kabaretttexts darstellen.

Inwieweit Auftritte in einem non-fiktionalen Kontext als Auftritte einer inszenierten ‚Figur‘ gelesen werden können, impliziert weitreichende, soziologische und philosophische Fragestellungen in Hinblick auf Subjektivität und Identität.

Entscheidend für den hier besprochenen Kontext ist, wie Auftritte als Akteursfigur auf die ‚Autor-Funktion‘, also die Gesamtrezeption der/des Künstler_in und ihrer/seiner Texte, einwirkt. Die Akteursfigur ist insofern für den Kabaretttext von Bedeutung, als dass sie ein Narrativ jener Person ist, die die Spielfigur fiktionalisiert. Die Spielfigur ist Zitat, fiktionale Aufarbeitung und Spiel mit der/dem lebensweltlichen Darsteller_in/Autor_in, ihrer/seiner Akteursfigur und ihrer/seiner ‚Autor-Funktion‘, siehe *Autorschaft und Kabarett*, S. 43.

⁸⁰ Kreknin 2014. S. 14.

⁸¹ ebd.; siehe auch: Ditschke, Stephan: „Ich sei dichter, sagen sie.“ Selbstinszenierung beim Poetry Slam. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 173. [Kurztitel: Ditschke 2008.]

⁸² Vgl. Ditschke 2008. S. 172.

Der Grad der willentlichen Schöpfung sowie der bewussten Gestaltung einer Akteursfigur ist für die/den Rezipient_in nicht nachvollziehbar. Derartige Auftritte weisen keinen klaren Übergang von Inszenierung und Leben auf und zeugen von lebensweltlicher/juristischer Anbindung an die empirische Welt, während im Kabarett das *framing* der Aufführung den Übergang von Text und Leben markiert.

7.3. Verunsicherung der Pakte

Die Wahrnehmung einer autofiktiven Figur beruht auf einem komplexen Rezeptions-*frame*, der vom Wissensstand der/des Rezipient_in in Bezug auf die jeweilige ‚Autor-Funktion‘ und Akteursfigur(en) sowie der Erwartung von/Bereitschaft zu einer realreferentiellen oder fiktionalen Lesart determiniert wird. Die durch den Text implizierten/angebotenen Rezeptions-Pakte und Konventionen – autobiographisch, fiktional et cetera – können ambivalent bleiben und aus unterschiedlichen Texttraditionen stammen.

Traditionell zielen Kabaretttexte auf die lebensweltliche Rezeption der Kabarettist_innenfigur ab, oder zumindest auf ein realreferentielles Verständnis der von ihr geäußerten Inhalte, vgl. *Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett*, S. 87. Historisch gesehen unterliegt der Pakt zwischen Kabarettist_in und Zuseher_in aber einem Wandel. Rezeptions-Pakte im modernen Kabarett können mit lebensweltlicher Referentialität bis hin zu kompletter Fantastik operieren oder auf eine Verunsicherung und Vermischung der Pakte abzielen.

Die Autofiktion des Kabarets und die stark an die Darsteller_innenpersönlichkeit geknüpfte Wahrnehmung der Kunstform kann zu einem ausgeprägten, potenzierten Spiel mit textinternen und textexternen Kabarettist_innenbildern führen.

Die/Der Kabarettist_in inszeniert eine Version ihrer/seiner selbst als Spielfigur und kann in der Verkörperung dieser auch ein hinter der primären Inszenierung liegendes Bild von sich als Urheber_in des Texts implizieren. Dass das Kabarett eine solche ‚Stimme‘, also so etwas wie eine/n performte/n ‚implizite/n‘ Autor_in, inszenieren kann – meist durch

Illusionsbrüche oder Ironisierungen – liegt an seiner gattungsspezifischen autofiktionalen Performativität. Als Rezeptionsgrundlage für diese ‚Stimme‘, die Darsteller_innen-Inszenierung als Urheber_in, Autor_in und Schauspieler_in des Gezeigten, dient der/dem Zuseher_in ihre/seine Wahrnehmung der ‚Autor-Funktion‘: Die von der/dem Darsteller_in inszenierte und von der/dem Rezipient_in projizierte ‚Autor-Funktion‘ bildet das Palimpsest, auf das der Kabaretttext performativ geschrieben wird.

7.4. Autofiktion und Partial-Ichs

Für Autofiktionen und -biographien muss eine ‚Pluralität der Ichs‘ gelten. Bachtin lokalisiert in jedem Erzählakt eine unvermeidbare chronotopische Spaltung des Ich:

Sich selbst, sein eigenes »Ich« mit dem »Ich«, von dem ich erzähle, absolut gleichzusetzen, ist ebenso unmöglich wie sich selbst an den Haaren hochzuziehen. Die dargestellte Welt, wie realistisch und wahrheitsgetreu sie auch sein mag, kann niemals chronotopisch mit der darstellenden realen Welt zusammenfallen, in der sich der Autor und der Schöpfer dieser Darstellung befindet.⁸³

Das Kabarett erschafft gleich drei gestaffelte Chronotopoi zugleich: das performativ dargestellte ‚Ich‘, das wiederum vom dargestellten ‚Ich‘ erzählte ‚Ich‘ sowie das implizite ‚Ich‘ der/des Urheber_in dahinter.

Schreiben vervielfältigt die/den Autor_in. Freud etwa spricht in *Der Dichter und das Phantasieren* davon, dass der Dichter „Partial-Ichs“ „durch Selbstbeobachtung“⁸⁴ abspalte. Auch das Konzept der Foucault’schen „Ego-Pluralität des Autors“⁸⁵ multipliziert die/den Autor_in in Diskurs und Rezeption.

Die Frage, ob eine Fiktion als Autofiktion gelten soll oder nicht, ist somit in letzter Konsequenz nicht von Bedeutung – ist doch jede Fiktion, jeder sprachliche Akt als Chronotopos, Vervielfältigung und Abspaltung der/des Autor_in auf gewisse Weise

⁸³ Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. [1975] In: Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Übersetzt v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879) S. 194f. [Kurztitel: Bachtin 1975.]

⁸⁴ Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. [1908] In: Freud, Sigmund: »Der Dichter und das Phantasieren«. Schriften zur Kunst und Kultur. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2010. S. 109.

⁸⁵ Foucault 1969. S. 250.

Autofiktion und sie/er darin manifest. Dies führt uns zu Paul de Mans Verständnis der Autobiographie:

Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie scheint also keine Frage von Entweder-Oder zu sein, sondern unentscheidbar. [...] Autobiographie ist damit keine Gattung oder Textsorte, sondern eine Lese- und Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt.⁸⁶

„Autofiktion“ ist somit sowohl als konkrete Bezeichnung von Figuren und Repräsentationen in Texten zu verstehen, als auch als grundsätzliche Lese- und Verstehensfigur.

8. Selbstinszenierung

Bei Betrachtung performativer Selbstfiktionalisierung im Kabarett werden Parallelen zu lebensweltlichen identitätsstiftenden Inszenierungen evident. Künstlerische und alltägliche Selbstinszenierungen bedienen sich der gleichen Mittel:

A character staged in a theater is not in some ways real, nor does it have the same kind of real consequences as does the thoroughly contrived character performed by a confidence man; but the successful staging of either of these types of figures involves use of real techniques – the same techniques by which everyday persons sustain their real social situations.⁸⁷

Goffman relativiert in *The Presentation of Self in Everyday Life*, was unter einer *real* und einer *false* Performance zu verstehen ist. Er sieht eine solche Dichotomie als „poor analysis“⁸⁸ der Realität: „All the world is not, of course, a stage, but the crucial ways in which it isn't are not easy to specify.“⁸⁹ Vgl. Hader^{Interview}:

Es entzieht sich bis zu einem gewissen Grad meiner Kontrolle, wie viel ich von mir in meinen Figuren verwende... Des is' schon immer befremdlich, wenn i so normal jetzt red', donn gibt's Leit', die sagen würden: »Also, wie auf der Bühne!« Und des is' für mi' wos anderes, net? Des haaßt, es passieren do Dinge, ma' verwendet Dinge von sich, die ma' gor net so kontrolliert verwendet. Ma' setzt die Kunstfigur und die Akteursfigur natürlich bewusst ein, aber ma' kontrolliert net vollkommen die Mittel. Das

⁸⁶ de Man 1984. S. 133f.

⁸⁷ Goffman 1959. S. 254f.

⁸⁸ ebd. S. 70.

⁸⁹ ebd. S. 72.

denk ich gilt aa für's Schauspielen, dass ma' nie voll seine Mittel kontrolliert.⁹⁰

Beim Auftritt als autofiktionale Spielfigur werden also die gleichen Mittel und Mechanismen instrumentalisiert wie bei Selbstinszenierungen im Alltag, beide nutzen das alltägliche „repertoire of actions“ der/des Spieler_in.⁹¹ Hierbei kann sich jede ‚Performance‘ – alltäglich oder auf der Bühne – in Bezug auf Inhalt und Emotion auf den Spektren ‚empfunden‘ bis ‚erfunden‘, ‚bewusst‘ bis ‚unbewusst‘ oder ‚improvisiert‘ bis ‚geplant‘ bewegen.

Das Kabarett bringt Goffmans Kernthese aus *The Presentation of Self in Everyday Life* performativ auf die Bühne: Jemand spielt sich selbst, so wie wir alle im Alltag. Indem das Kabarett soziale und theatrale Dramaturgien im *frame* einer Aufführung durcheinanderwürfelt und mit etablierten *frames* bricht, kann uns ein Kabaretttext auf Paradoxa der Erschaffung von Identität und Fiktionalität aufmerksam machen: Die performative Autofiktion im Kabarett vermag es, die Konstruktion, ‚Fiktionalität‘ und Rollenhaftigkeit von Identität und sozialer Interaktion im Allgemeinen zu verhandeln.

9. Frames

Nachdem die Inszenierung eines Selbst im Alltag und auf der Bühne mit den gleichen Mitteln vonstattengeht, determiniert der *frame* der Aufführung, dass eine Äußerung wie „Mein Name ist Josef Hader“, gesprochen von der empirischen Person Josef Hader, auf der Bühne zur Fiktion gerät. Nach dem Goffman'schen Prinzip „anything mentionable can be retransformed“⁹² rekontextualisiert das Kabarett soziale Interaktion in einem *theatrical frame*, der als Fiktionsindiz dient.⁹³

⁹⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁹¹ Vgl. Goffman 1959. S. 74.

⁹² Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. [1974] Boston: Northeastern University Press ¹²1986. S. 133. [Kurztitel: Goffman 1974.]

⁹³ In der angloamerikanischen Stand-Up-Tradition ist das *framing* als Auftritt oftmals einziges Fiktionalitätsmerkmal der Texte, da die Spielfigur dem empirischen Leben der/des Darsteller_in/Autor_in nachempfunden, autobiographisch ausgerichtet ist und nicht von Programm zu Programm (oder *special* zu *special*) divergiert, sondern eine kontinuierliche Figur darstellt. Auf die Gemachtheit des Texts sowie die Geplantheit des Abends lässt sich also nur aus dem Aufführungskontext schließen.

Goffman definiert den *theatrical frame* als ein Arrangement zwischen dem jeweiligen *performer* als Objekt, „that can be looked at in the round and at length without offense“⁹⁴ und der *audience*, die „neither the right nor the obligation“ hat, direkt teilzunehmen.⁹⁵ „[A] line is ordinarily maintained between a staging area where the performance proper occurs and an performance region where the watchers are located“⁹⁶. Dieser Rahmen ist soziales Übereinkommen und Rezeptionskontext. Zudem impliziert er den Artefaktcharakter der Performance als Kunstwerk, ihre Gemachtheit und Reproduzierbarkeit.

Den *theatrical frame* zeichnet zudem seine zeitliche Begrenztheit aus sowie die Art der Referentialität des Gesagten/Gezeigten: Er führt zur Entrückung, in der juristische Akte für die Spieler_innen unmöglich werden, eine nicht-lebensweltliche Rezeption der Geschehnisse hingegen möglich.

Indizien, mit denen ein *theatrical frame* etabliert wird, sind mannigfach: Bühnensetting, zeitliche Begrenzung, Pause oder Ende, Kartenverkauf et cetera. Der *theatrical frame* wird durch gesellschaftlichen Konsens etabliert, der Ort der Aufführung ist nicht von Belang. Kabarett wird als ebensolches bezeichnet und beworben und Menschen versammeln sich um ihm als solchem beizuwohnen.

9.1. Rezeption und frames

Frames wie Genre- und Gattungskonzepte beeinflussen die Rezeption und Interpretation von Texten maßgeblich, siehe *Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett*, S. 87. Dabei stellen unterschiedlichste Parameter *frames* dar: die Perspektive auf den Text durch die/den Urheber_in (Produktionshaltung), die paratextuelle Rahmung des Texts durch die/den Urheber_in, der Rahmen, in dem der Text rezipiert wird, sowie die Haltung der/des Rezipient_in et cetera. Eine Kombination dieser Parameter, seien sie bewusst oder unbewusst, wird durch das Bild des ‚Rezeptionspakts‘ impliziert, vgl. den ‚autobiographischen Pakt‘⁹⁷ nach Lejeune.

⁹⁴ Goffman 1974. S. 124.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 125.

⁹⁶ ebd. S. 124f.

⁹⁷ Lejeune 1975.

Ein solcher ‚Pakt‘ ist nicht zwingend von Beidseitigkeit geprägt. Rezeptionshaltungen können vom paratextuell angebotenen Pakt abweichen, so kann sich ein/e Rezipient_in etwa vornehmen, eine Bedienungsanleitung als Poesie zu lesen. Zudem sind ‚Pakte‘ und Haltungen selbst wiederum Geflechte multipler *frames* und können nicht nur im klassischen Lejeune’schen Sinne *autobiographique, romanesque* oder *fantasmatique*⁹⁸ ausfallen, sondern auch poetisch, strukturell, feministisch, faktisch, fiktional oder gattungsspezifisch – die Möglichkeiten sind unbegrenzt. Wissen, Gemüt, Denkweise und Ansichten, also der ‚*mind*‘ der/des Rezipient_in, stellt genauso einen *frame* dar, wie die Kontextualisierung des Texts und der ‚*mind*‘ der/des Autor_in.

Frames determinieren also unseren Blick auf einen Text, auch auf seine etwaige Fiktionalität/Poetizität. Ohne paratextuellen Rahmen kann die Fiktionalität historischer Texte hypothetisch nicht festzustellen sein, sondern kann nur unter Erprobung unterschiedlicher Rezeptions-*frames* ‚durchexerziert‘ werden. Auch ‚Poetizität‘ im Sinne von Jakobsons poetischer Funktion ist ein in der Rezeption praktizierbarer *frame*, indem wir unsere Aufmerksamkeit auf die Selbstreferentialität des Texts als Text lenken.

10. Ästhetische Illusion⁹⁹

Wolf beschäftigt sich in *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* mit der Imitation von lebensweltlicher Wahrnehmung und der Reduktion von ästhetischer Distanz in der Kunst.¹⁰⁰ Er definiert Illusion als „[d]as genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit“¹⁰¹ und spricht in Bezug auf diegetische Ebenen von Primär- und Sekundärillusion.¹⁰²

⁹⁸ Lejeune zum Lektürenvertrag: Vgl. Lejeune 1975. S. 49ff.

⁹⁹ Siehe auch Graff 2011. S. 21 u. 126.

¹⁰⁰ Vgl. Wolf 1993. S. 214.

¹⁰¹ ebd. S. XI.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 102.

„Traditionelles“ Kabarett zeugt nicht von dominanten Fiktionsindizien, nur sein Performancecharakter ist Fiktionsmerkmal.¹⁰³ Als Authentizitätsfiktion zeugt es von Unmittelbarkeit und geringer ästhetischer Distanz. Zwei Arten der Primärillusion verringern ästhetische Distanz im Kabarett – die autofiktionale Primärillusion sowie die diegetische Primärillusion:

- **autofiktionale Primärillusion:** Die Spielfigur wird als Teil der Lebenswelt der Zuseher_innen inszeniert.
- **diegetische Primärillusion:** Das von der Spielfigur Vorgetragene wird als Teil der Lebenswelt inszeniert.

Illusionsbildung in Kabaretttexten hängt direkt mit der suggerierten Realexistenz der Spielfigur und ihrer Äußerungen zusammen. Die autofiktionale und die diegetische Primärillusion können durch Selbst- und Metareferenzen – auch zugleich oder getrennt voneinander – affirmiert oder destabilisiert werden. Mit der diegetischen Primärillusion würde etwa durch fantastische Inhalte gebrochen, die autofiktionale Primärillusion würde destabilisiert, wenn die Spielfigur ihre eigene Gemachtheit und Fiktionalität anspräche, oder es zum Bruch mit dem Kommunikationsszenario käme.

Durch die gattungsspezifische Authentizitätsfiktion wirken im Kabarett andere Textstrategien illusionsbrechend als in anderen Gattungen.¹⁰⁴ Die Anrede der Rezipient_innen beispielsweise, die im Roman illusionsstörend sein kann, bekräftigt im Kabarett genau das Gegenteil, nämlich beide Primärillusionen. Jede Meta- und Selbstreferenz muss also im Gesamtkontext des Texts und seiner Gattungstradition untersucht werden, um ihre Auswirkung auf Illusionsbildung zu verstehen. Hauthal stellt etwa Überlegungen in Bezug auf ästhetische Illusion im Drama an und entkoppelt das Paradigma von Illusionsstörung und Metaisierung.¹⁰⁵ Eine dogmatische Verbindung von Metaisierung und Fiktions- oder Illusionsbrechung lässt sich also nicht feststellen. Metaisierungen wirken medienspezifisch, vgl. *Metaisierung im Kabarett*, S. 53.

¹⁰³ Vgl. Graff 2011. S. 20.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 22.

¹⁰⁵ Vgl. Hauthal, Janine: Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Texten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT 2009. (CDE Studies 18) S. 25 u. 97f. [Kurztitel: Hauthal 2009.]

Was die Rezeption von Illusionsbildung anbelangt, bleiben der Analyse blinde Flecken nicht erspart. Ein lebensweltlich inszenierter Text muss nicht als solcher wahrgenommen werden, seine Rezeption kann von Zuseher_in zu Zuseher_in an unterschiedlichen Punkten ‚kippen‘. Wie fiktiv oder faktual ein Text rezipiert wird, ist also nicht quantifizier- oder beschreibbar. Wie sich der Text inszeniert und inwiefern er mit seinem illusionistischen Status spielt, hingegen schon. Dabei kann sich Illusionsbildung und -brechung in einem Text auch als ambivalent erweisen.

In Bezug auf die ‚Wirkung‘ von Texten ist jedoch der Rezeptionshorizont sowie die Geschultheit der Rezipient_innen im Umgang mit dem jeweiligen Medium und der Textgattung zentral. Je häufiger Texte metaisieren, umso geschulter werden Rezipient_innen im Lesen metaisierender Textstrategien. Viele zeitgenössische Texte deuten auf eine erhöhte, potenzierte *self-consciousness* hin, die sich in der Produktion (durch selbstreferentielle *frames*, Paratexte und Referenzen) als auch in der Rezeption (durch mediengeschulte Rezipient_innen sowie einen ausgeprägten Sekundärdiskurs zu metaisierenden Kunstwerken, Filmen, Serien, Büchern et cetera) durch einen hohen Grad analytischer Distanz und eine Sichtweise auf das Kunstwerk als solches auszeichnet.

10.1. Sekundärillusionen

Jede Zerstörung einer Illusion impliziert durch den Einzug einer Ebene, von der aus die Illusion gestört wird, eine weitere.

Metaisierungen, die mit der Primärillusion brechen, generieren eine Sekundärillusion. Wolf definiert die Sekundärillusion als jene, die unmittelbar auf den „Trümmern“ der Primärillusion aufbaut.¹⁰⁶ Der Einzug einer solchen, etwa über das Motiv der scheiternden Aufführung, ist rekurrerendes Motiv in Haders^{Hader} Programmen ab *Biagn oder Brechn*, siehe S. 260.

¹⁰⁶ Vgl. Wolf 1993. S. 102.

10.2. Illusionsarmut

Die Primärillusion des Kabarett fußt auf der Absenz von illusionsbildenden Elementen. Kabarett entstammt der anti-illusionistischen Theatertradition wie auch das Volkstheater („Theater als Theater“¹⁰⁷), aber auch andere Strömungen, die die Aufführungssituation einbinden, siehe *Anti-illusionistisches Theater*, S. 78.

Illusion im Kabarett liegt paradoxerweise gerade im scheinbar Anti-Illusionistischen, die Verortung der fiktiven Spielfigur in der empirischen Welt ist eine per se illusionistische autofiktional-performative Inszenierung. Schließlich ist jede Anti-Illusion am Theater, dem Kontext der Aufführung geschuldet, letztendlich Illusion. Die/Der Zuseher_in ist durch den *frame* der Aufführung immer mit der Illusion als Opposition zum real Empirischen konfrontiert. Dies illustriert Alewyns Bild vom Träumenden und Wachen:

Denn wenn wir sagten, die Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit verlaufe da, wo Bühne und Zuschauerraum aneinanderstoßen, so war dies höchst ungenau. Sie geht vielmehr durch jeden Zuschauer mitten hindurch. Kein echter Zuschauer, dem nicht Sinne und Seele verzaubert würden, aber auch kein echter Zuschauer, der sich auch nur einen Augenblick im Zweifel befände, daß er im Theater sitzt und alles nur ein Spiel ist. Jeder Zuschauer spaltet sich in einen Träumenden und einen Wachen, einen der der Täuschung erliegt, und einen, der ihrer bewußt bleibt.¹⁰⁸

11. Annäherung an eine Gattungsdefinition

»Und definier' ma'! Bis ma' die Welt im Griff ham' wie an' Setzkasten!«
Josef Hader, *Bunter Abend*, 1990

„Kabarett“ als Sammelbegriff bezeichnet zu unterschiedlichen Zeitpunkten in unterschiedlichen Kulturkreisen Verschiedenes. Dennoch sei an dieser Stelle eine narratologische Definition des Begriffs versucht, die sich auch auf Formen des historischen Kabarett und seine Vorläufer anwenden lässt. So sehr das hier illustrierte Verständnis der

¹⁰⁷ Kurzenberger, Hajo: Zuschauer. In: Greiner, Norbert u.a.: Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer. München u. Wien: Carl Hanser 1982. (Band II Figur, Szene, Zuschauer) S. 155. [Kurztitel: Kurzenberger 1982.]

¹⁰⁸ Alewyn, Richard: Das große Welttheater [1959]: Die Epoche der höfischen Feste. München: C.H. Beck 1989. (Beck'sche Reihe BsR 389) S. 86f. [Kurztitel: Alewyn 1959.]

Gattung historische Formen im Auge behalten will, fußt es primär auf Konkretisierungen des zeitgenössischen Kabarett sowie einem Blick auf das Kabarett als erzähltheoretisch zu analysierende literarische Gattung, die nicht durch Inhalte, Stilistik oder Wirkung zu definieren ist. Die theoretischen Eckpfeiler meiner Überlegungen – Metaisierung, Autofiktion und ästhetische Illusion – bedingen einander, nehmen aufeinander Bezug und ihre Wirkungsfelder bilden weitreichende Interferenzen:

Kabarett ist ein von **einer/einem Spieler_in** im Rahmen einer **Aufführungssituation vor Zuseher_innen schauspielerisch dargestellter Text**, in dem die von der/dem Spieler_in verkörperte **fiktive Spielfigur performativ und verbal durch Selbst- und Realreferenzen** auf die **Aufführungs- und/oder mediale Kommunikationssituation** verweist und sich dabei mit der **physischen Entität ihrer/ihres empirischen Spieler_in in der Aufführungssituation referentiell gleichsetzt (autofiktionale Realreferenz)**. Kabarett ist eine **performative, autofiktionale, literarische Kommunikationsform**, bei der durch **Metaisierung**, nämlich metaleptische Selbstreferenz auf die physische Entität der/des empirische/n Spieler_in sowie an die Aufführungssituation, die **ästhetische Illusion von Non-Fiktionalität** generiert und die **empirische Existenz der fiktiven Spielfigur** suggeriert wird. Die autofiktionale Realreferenz bezieht sich dabei potentiell, aber nicht zwingend auch auf die lebensweltliche, textexterne Person der/des Spieler_in oder der/des Autor_in, zumindest aber auf die **physische Entität der/des empirischen Spieler_in** in der Aufführungssituation.

Der autofiktionale Auftritt birgt also den erzähltheoretischen Schlüssel zum literaturgeschichtlichen Begriff: Medienbezogene Realreferenzen, Selbstreferenz und Autofiktion, also Formen der Metaisierung, zielen auf eine lebensweltliche Wahrnehmung des Texts und der Spielfigur ab, wodurch die ästhetische Illusion von Non-Fiktionalität generiert wird. Kabarett ist performative Autofiktion mit Realreferenz auf die Aufführungssituation, oder kürzer: **eine Auto- und Authentizitätsfiktion**.

12. Autorschaft und Kabarett

Als autofiktionale Textgattung verhandelt Kabarett Autorschaft unweigerlich. Durch die zentrale Rolle der/des Kabarettist_in spielt es mit dem „kulturanthropologische[n] Bedürfnis nach Autorschaftsbildern“¹⁰⁹. Zudem ergibt sich durch ihre/seine Mehrfach-Determination als Spieler_in, Autor_in und öffentliche Person ein erweitertes Konzept von Autorschaft.

12.1. Die Foucault'sche ‚Autor-Funktion‘

Der Autor_innenname verweist nicht nur auf eine empirische Person, sondern ein Bedeutungsbündel von Texten, Inszenierungen und diskursiven Narrativen.¹¹⁰ Die Vielstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt des Autor_innennamens wird in der Foucault'schen ‚Autor-Funktion‘ manifest. Detering fasst sie als „[h]istorisch kontingentes, diskursives und institutionell gebundenes wie produziertes Dispositiv, das die Klassifikation und Rezeption von Texten steuert“¹¹¹ zusammen, Winko als „Funktion der Bezugnahme auf den Autor im Kontext einer Interpretation“¹¹², Thums als „psychologisierende [...] Projektion“¹¹³.

Ich verstehe die ‚Autor-Funktion‘ als ein ungebändigtes Diskursiv, als die Summe der diffusen, divergierenden Assoziations- und Wissensgeflechte zum Autor_innennamen. Auch das konkrete Bild, das sich durch die Rezeption von Texten, Zeugnissen und Auftritten der/des Autor_in für eine/n Leser_in ergibt, bezeichne ich als ‚Autor-Funktion‘

¹⁰⁹ Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 582.

¹¹⁰ Siehe hierzu etwa Gisi, Lucas Marco u.a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Wilhelm Fink 2013.

¹¹¹ Detering, Heinrich lt. Polaschegg, Andrea: Diskussionsbericht. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 323. [Kurztitel: Polaschegg 2002.]

¹¹² Winko, Simone lt. Polaschegg, Andrea: Polaschegg 2002. S. 323; Vgl. auch Winko, Simone: Autor-Funktionen. Zur argumentativen Verwendung von Autorkonzepten in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 334-354. [Kurztitel: Winko 2002.]

¹¹³ Thums, Barbara: Wanderende Autorschaft im Zeichen der Entsagung. Goethes Wanderjahre. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 504.

– mit der selbstverständlichen Implikation, dass dieser Gebrauch nicht die Gesamtheit der diskursiven ‚Autor-Funktion‘ benennen kann, sondern nur eine individuelle Perspektive auf diese, also einen subjektiven, je nach Rezeptionsgeschichte begrenzten Ausschnitt. Das Konzept der ‚Autor-Funktion‘ vereint also multiple Diskursive ohne eine begrenzbar Größe zu sein. Sie ist transformativ und nur anhand von symptomatischen Äußerungen erfahr- und beschreibbar.

Indem autofiktionale Texte den Autor_innennamen thematisieren, inszenieren sie, kommentieren, beeinflussen, subvertieren und/oder schreiben mit diesem verbundene diskursive Dispositive mit. Sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption beeinflusst die ‚Autor-Funktion‘ den Kabaretttext: Die performative Autofiktion ist eine inszenierte Version derselben, beziehungsweise Kommentar auf sie. Die autofiktive Spielfigur kann Spiegelung oder Zerrbild ihrer sein, jedenfalls ist sie die Personifikation einer bestimmten ‚Autor-Funktion‘. Das Kabarett kann so zum Spiel mit dem Image der/des Autor_in und den ihr/ihm entgegengebrachten Erwartungen werden.

12.2. ‚Autor-Funktion‘ ‚Kabarettist_in‘

Die/Der Autor_in und ihre/seine Manifestationen sind Gravitationszentren autofiktionaler Texte. Dabei verweist der Autor_innenname im Kabarett und der Begriff ‚Kabarettist_in‘ auf folgende Entitäten und Konstrukte:

empirisch:

- **Spieler_in** (empirische und juristische Person)

diskursiv:

- ‚**Autor-Funktion**‘ (Summe der Narrative und Projektionen zur empirischen Person)

Narrative:

- Akteursfigur (öffentliche Inszenierung der empirischen Person)
- Spielfigur (fiktive/r Protagonist_in)

Projektionen (Lesarten der Narrative):

- implizite/r Kabarettist_in¹¹⁴
(implizierte Persönlichkeit/Haltung der/des Spieler_in in der Produktion)
- projizierte/r Kabarettist_in
(projizierte Persönlichkeit/Haltung der/des Spieler_in in der Rezeption)

¹¹⁴ Vgl. Graff 2011. S. 15.

Bei den ‚Projektionen‘ handelt es sich um interpretative Konstrukte außerhalb der Texte, die weder definiert werden können, noch müssen sie eine verifizierbare lebensweltliche Anbindung an die/den empirische/n Autor_in aufweisen. Das gleiche gilt für die gesamte ‚Autor-Funktion‘, die sich als Diskursiv einer Beschreibung entzieht, aber als Summe von Narrativen und Projektionen zu einem gewissen Grad verstehbar wird.

Die Bezüge zwischen Spieler_in, Akteur_in, Spielfigur, Kabarettist_in (implizit und projiziert) und ‚Autor-Funktion‘ gestalten sich so verwoben, dass eine getrennte Rezeption dieser Elemente so gut wie unmöglich ist. Jede dieser auf den Spieler_innen-/Autor_innennamen verweisenden Konstrukte ist nicht-abgeschlossenes, vielstimmiges Narrativ und verweist direkt oder indirekt auf die anderen. Diese Kategorien existieren zudem in multiplen, individuellen Ausführungen. Ihre Summe ist die ‚Autor-Funktion‘.

Die/Der ‚Kabarettist_in‘ ist somit ein ambivalentes narratives Rollengeflecht zwischen empirischer Welt und erzählter Welt. Bloß die/der Spieler_in/Autor_in (empirische Person) kann juristisch als abgeschlossene lebensweltliche Entität gelten.

An der empirischen Person des Künstlers Josef Hader ist gut ersichtlich, wie sich unterschiedliche diskursive Gefüge, beziehungsweise Funktionen und Rollen auf ein und dieselbe Person beziehen: Kabarettist, Dramatiker, Schauspieler, Drehbuchautor, Regisseur et cetera. Zu multiplen Haders siehe auch *Hader^{Hader}*, S. 46 und *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295. Die Ego-Pluralität der ‚Autor-Funktion‘ wird vom Künstler auch selbst empfunden, wenn Hader^{Autor} und Hader^{Schauspieler} in der Textproduktion gesondert auftreten:

Während ma’ des Programm spielt, [...] hot [ma’] gor nimma’ so stoak des Gefühl, dass der Text von am’ selber is’, sondern ma’ is’ a Schauspieler, der an’ Text spüt... [...] Wenn ma’ jeden Abend spielt, oder sehr viel spielt, donn is’ ma’ afoch a Schauspieler, der diesem Programm die Stimme leiht ... und ma’ konzentriert si’ vü’ mehr auf die Emotionen, die im Text san’, als auf die Aussage, die dahintersteckt. Do denk’ i ma’ immer donn, da wird si’ der Autor scho’ wos docht ham’ dabei und verloss’ mi’ auf den.¹¹⁵

¹¹⁵ Hader, Josef: [Interview]. In: *Hader spielt Hader. Eine kabarettistische Werkschau. Komödiantisches, Kabarettistisches und Musikalisches aus dem Repertoire eines vielseitigen Künstlers. Contra. Ö1. 13.07.2003. [Kurztitel: Contra 2003.]*

Die „missliche Mehrdeutigkeit“, die ein Autor_innenname annehmen kann, die Foucault bei seinem „Versuch einer Analyse, deren große Linien [er] selbst noch kaum überblick[t]“¹¹⁶ beklagt, nimmt für das Kabarett potenzierte Dimensionen an: Die Foucault'sche „Pluralität des Ego“¹¹⁷ der/des Autor_in scheint perfekt.

12.3. ‚Zuseher_innen-Funktionen‘

Im Kabarett kommt es nicht nur zu Manifestationen der ‚Autor-Funktion‘, sondern auch zu Manifestationen von Zuseher_innenfunktion/en, Entwürfen eines Zuseher_innenbildes im Text oder Diskurs zur Gattung, vgl. etwa die Figur des Zusehers in *Bunter Abend*, S. 139.

‚Autor-Funktionen‘ und ‚Zuseher_innenfunktionen‘ spielen in Bezug auf Produktion und Rezeption eine Rolle und manifestieren sich thematisch durch konkrete Darstellungen und Beschreibungen. Zudem erschaffen Zuseher_innen durch ihre Reaktionen eine indirekte autofiktionale Präsenz ihrer selbst im Text.

13. Hader^{Hader}

13.1. Typographie des Autor_innennamens

Bal visualisiert in *Reading Rembrandt* die Bedeutungsvielfalt, „Pluralität des Ego“¹¹⁸, des Autor_innen-/Künstler_innennamens durch Anführungszeichen:

"Rembrandt" is a cultural text, rather than historical reality. "Rembrandt" constitutes these works [ihm zugerechnete Werke] and the response to them, responses that range from their mistaken (?) attribution to attempts to challenge their authenticity on the basis of holistic and elitist concept of authorship. In this study, the name of an author is meant as a shorthand for this complex of readings of certain works as works by a particular artist.¹¹⁹

¹¹⁶ Foucault 1969. S. 235f.

¹¹⁷ ebd. S. 250.

¹¹⁸ ebd.

¹¹⁹ Bal, Mieke: *Reading Rembrandt. Beyond the World Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press 1991. S. 8. [Kurztitel: Bal 1991.] [Kursivierung lt. Original]

Rauchenbacher spricht in Bezug auf den Autor_innennamen *Günderrode* von einem „Rezeptionsgefüge“ und setzt ihn unter Asteriske.¹²⁰ Siehe hierzu auch Clar, der Jelinek in Rekurs auf Derrida mit einem Asterisk versieht, der kennzeichne, dass sie „ohne Zweifel mehrere“¹²¹ sei.¹²²

Das vorliegende Kapitel entwickelt ein schriftliches Zeichen für die Pluralität des Darsteller- und Autor_innennamens im performativen Kontext. Die Spielfiguren, also autofiktiven ‚Haders‘ einzelner Programme unterscheiden sich, sind jeweils eigene Charaktere, spießen sich miteinander – und nehmen doch durch den Autorennamen intertextuell aufeinander Bezug. In der vorliegenden Arbeit werden die Spielfiguren durch die Hochstellung des jeweiligen Programmtitels identifiziert:

Hader^{Privat} bezeichnet die Spielfigur *Privats*.
Hader^{BunterAbend} jene *Bunter Abends* et cetera.

Um die Vieldeutigkeit des Autor_innennamens im Sinne der Foucault’schen ‚Autor-Funktion‘ zu verdeutlichen, wird – ist der empirische Autor ‚Josef Hader‘ als Urheber, Darsteller und Autor gemeint – in dieser Arbeit von Hader^{Hader} die Rede sein:

In *Privat* spielt **Hader**^{Hader} eine fiktive Figur namens ‚Josef Hader‘.
Demnach gilt für *Privat*: Hader^{Hader} spielt Hader^{Privat}.
Für *Bunter Abend* gilt: Hader^{Hader} spielt Hader^{BunterAbend}.

Beziehe ich mich auf Haders^{Hader} Äußerungen in den für diese Arbeit geführten Interviews, spreche ich von Hader^{Interview}, zitiere ich Hader^{Hader} in anderen Quellen, so gehe ich von Hader^{Quelle} aus, wenn es dezidiert um die ‚Autor-Funktion‘ Haders^{Hader} geht auch von Hader^{‚Autor-Funktion‘}. So sonderbar es scheinen mag, mit multiplen Haders^{frame} zu operieren, so betont es die zentrale Bedeutung von *frames* für Rezeptions- und Interpretationsprozesse. Zudem wird verdeutlicht, dass eine in sich geschlossene Instanz ‚Autor Hader‘ als Entität auktorialer Subjektivität, sowie die angenommene Intention einer solchen, bloß ein einer bestimmten Perspektive unterworfenes Konstrukt sein kann.

¹²⁰ Vgl. Rauchenbacher, Marina: *Karoline von Günderrode*. Eine Rezeptionsstudie. Dissertation. Univ. Wien 2012.

¹²¹ Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. [1980] Übersetzt v. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Brinkmann & Bose 1982. S. 11.

¹²² Vgl. Clar, Peter: "Ich bleibe, aber weg." Dekonstruktion der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek*. Dissertation. Univ. Wien 2015. S. 8.

Die typographische Hochstellung des *frames* hebt also die diskursiven Eigenschaften des Autor_innennamens hervor, auch wenn dies angesichts der resultierenden unendlichen Haders^{Dissertation} bei aller akademischer Ernsthaftigkeit mit Augenzwinkern geschieht.

14. Metaisierung

»[A]rtistic conventions are liable to be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work.«
John Barth, *The Literature of Replenishment*¹²³

In der Forschung wird eine Vielzahl an Termini synonym für selbstreflexive Textstrategien gebraucht. Der Überbegriff ‚Metaisierung‘ soll sämtliche interdisziplinäre selbstreflexive Darstellungsverfahren und Potenzierungen umfassen. Er wird von Wolf einer terminologischen Systematisierung unterzogen.¹²⁴ Er definiert:

„Metaisierung“ bedeutet im Kontext der Literatur und anderer Medien das Einziehen einer Metaebene in ein Werk, eine Gattung oder ein Medium, von der aus metareferentiell auf Elemente oder Aspekte eben dieses Werkes, dieser Gattung oder dieses Mediums als solches rekurriert wird.¹²⁵

Die Minimalanforderung: Ein Textelement verweist auf ein Textelement/eine Texteigenschaft anderer Ebene. Dies impliziert noch keine Thematisierung des fiktionalen Status’ oder *literary self-consciousness*. Metaisierung beschreibt lediglich den Einzug einer referentiellen Ebene.

Während sich explizite Metaisierung leicht feststellen lässt, ist es schwieriger zu erörtern, ob und inwiefern sie indirekt vorhanden ist, da sie in diesem Fall nicht von Selbstreferentialität zu trennen ist. Zudem kann Sprache an sich als ‚metaisierend‘ gelten, siehe *Metaisierung*, S. 48-54.

¹²³ Barth, John: *The Literature of Replenishment* [1979]. In: *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*. Northridge, California: Lord John Press 1982. S. 38. [Kurztitel: Barth 1979.]

¹²⁴ Vgl. Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine u. a. (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007. (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 12) S. 25-64. [Kurztitel: Wolf 2007.]

¹²⁵ ebd. S. 31.

Die Selbstreferentialität performativer Autofiktion, bedingt durch die Referenz auf die Aufführungssituation und die/den Darsteller_in, macht Metaisierung zu einem a priori Bestandteil des Kabarett-Kommunikationsszenarios.

14.1. Referentialität

Die Selbstreferenz von Sprache umfasst ein weites Feld – von der Selbstbezüglichkeit grammatikalischer Formen bis hin zu dem, was Jakobson als poetische Funktion beschreibt.¹²⁶ Wörter (und somit Texte und Sprache an sich) zeugen von einer Dualität des Verweises an einen Aspekt der Welt und sich selbst als Zeichen (i.e. Saussures *signifié* und *signifiant*). Es lassen sich also zwei referentielle Tendenzen von Sprache ausmachen:

- Einerseits eine **selbstreferentielle Tendenz**, die auf sich selbst als Ausdruck und auf den (paratextuellen) *frame* der sprachlichen Äußerung verweist: Sprache verweist auf sich selbst als Sprache. Diese Selbstreferentialität ist sprachkonstitutiv. Sie wirkt auf unterschiedlichen Ebenen (Laut, Wort, Satz, Text et cetera) und kann Texttradition, Gattung, Kontext et cetera implizieren.
- Andererseits jene **Realreferenz**, die Aspekte und Objekte der empirischen Welt oder gedankliche Konzepte bezeichnet.

Bei Gebrauchstexten lenken wir unsere Aufmerksamkeit üblicherweise auf die realreferentielle Ebene, etwa um Anweisungen bei der Lektüre von Bedienungsanleitungen zu verstehen. Wenden wir allerdings eine Lesart an, die die Zeichenhaftigkeit der gebrauchten Sprache hervorhebt, im Sinne der poetischen Funktion Jakobsons, oder wird realreferentielle Gebrauchssprache neu kontextualisiert, so kann eine alltägliche Äußerung ‚als Poesie‘ gelesen werden.

Die Referentialität einer Äußerung lässt sich niemals zur Gänze beschreiben. Jeder Text ist ein vielschichtiges Gewebe – erst seine Rezeption bringt sein referentielles Potential zutage. Die beschriebenen referentiellen Eigenschaften lassen zudem nicht auf die Parameter Realität und Fiktion schließen.

¹²⁶ Vgl. Wolf 2007. S. 39.

14.2. *Literary self-consciousness*

Die Differenzierung textueller Selbstthematisierungen auf der Basis gradueller Unterschiede sowie die Definition von *literary self-consciousness* stellen eine Herausforderung an die Literaturwissenschaft dar, nicht zuletzt aufgrund ihrer interpretativen Abhängigkeit von kognitiven Prozessen in der Rezeption.

Die Unterscheidung von Selbstreferenz und Selbstreflexivität, wie sie Wolf aufgrund eines von ihm konstatierten „kognitiven Unterschieds“¹²⁷ vornimmt, scheint problematisch, da ein derartiger unnachweisbar bleibt. Die Grenze von Selbstreferentialität und Selbstreflexivität, sowie die Abgrenzung dieser Begriffe zu ‚Metaisierung‘, muss eine fließende bleiben, schließlich kann ein kognitiver Prozess oder ein ‚Text-Bewusstsein‘ nicht am Text selbst nachgewiesen werden, sondern sich nur in der Rezeption ergeben.

Mit dem Begriff *self-consciousness* wird einem Text attestiert, was sonst nur Lebewesen haben: ein Bewusstsein. Ab wann ein solches besteht, ist auch in den Kognitionswissenschaften keine klare Angelegenheit. Lediglich das entsprechende Selbstzeugnis ist der beste Beweis. Ein literarischer Charakter ist also eindeutig *self-conscious*, bezeichnet er sich selbst als ebensolcher.

Implizite, indirekte *literary self-consciousness*, beispielsweise wenn ein Text radikal Perspektiven oder Stile wechselt und so auf seine Materialität verweist, setzt hingegen ein textexternes Bewusstsein voraus, potentiell eines, das sie konstruiert hat, aber unbedingt eines, das sie wahrnimmt. Implizite Selbstthematisierungen erfordern also eine ‚metaisierende‘ Lektüre. So wird Metaisierung als produktive, distanzierende (ironische, siehe *Metaisierung und Ironie*, S. 287) Rezeption vom ‚Text als Text‘ denkbar.

Literary self-consciousness ergibt sich also aus der multiplen Referentialität von Sprache, der Perspektivierung durch Autor_in und Leser_in sowie den entsprechenden *frames*. Interferenzen und Divergenzen von Text-Eigenschaften und ihrem *framing* sind potentielle Quellen: Wird in Handkes *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg am 27.1.1968* eine Fußball-

¹²⁷ Wolf 2007. S. 39.

Aufstellung zum Gedicht, so wird es gleichsam zum Gedicht übers Gedichtsein. Die Referentialität des Texts und ihr Bezug zu *frames* in Produktion und Rezeption ergeben ein Bild des, wenn man so will, ‚Bewusstseins‘ des Texts.

Waugh bezeichnet *literary self-consciousness* durch den Überbegriff *metafiction*. Sie versteht diese als Grundtendenz von Literatur, die sich aus dem Spannungsfeld von Authentizität und Artefaktcharakter, also zwischen der Konstruktion und Dekonstruktion von Illusion, ergibt.¹²⁸ *Metafiction* ist für Waugh konstitutive Tendenz des Romans¹²⁹, exerzierte Bachtin'sche Dialogizität¹³⁰. Das Erschaffen eines Texts trägt immer, wenn auch implizit, eine Reflexion seines Mediums in sich, es ist ein inhärent ‚sich-selbst-bewusster‘, ein ‚*self-conscious*‘ Akt.

Jakobsons poetische Funktion geht ebenfalls auf den inhärenten Selbstverweis von Kunst zurück:

Doch wodurch manifestiert sich Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbstständigen Wert erlangen.¹³¹

Die Frage nach der *self-consciousness* von Texten enthält somit auch jene nach der Referentialität von Sprache im Allgemeinen.

Literary self-consciousness ist als weitergedachte Konsequenz der inhärenten Selbstreferenz von Sprache in jeder sprachlichen Äußerung rudimentär vorhanden. Sie ist Resultat einer Produktions- und Rezeptions-Projektion, eines kognitiven Akts des Abstrahierens, der den Realitätsbezug einer Äußerung in den Hintergrund und ihre Selbstreferentialität in den Vordergrund rückt, um sie in das Bezugssystem (den *frame*) ‚Literatur‘ einzufügen. Somit ist die Diskussion ‚ab wann‘ eine sprachliche Äußerung

¹²⁸ Vgl. Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. [1984] London u. New York: Routledge 1996. [Kurztitel: Waugh 1984.] Waugh gebraucht *metafiction* auch als Strömungs-/Gattungsbegriff, doch diese Auslegung fußt auf dem von ihr formulierten Konzept von *self-consciousness* als Grundtendenz von Literatur. Vgl. ebd. S. 5.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 14.

¹³⁰ Vgl. ebd. S. 5f.

¹³¹ Jakobson 1934. S. 79.

‚literarisch‘ ist hinfällig. Eine ähnliches Potential referentieller Abstraktion gilt auch für Zeichen und Objekte, vgl. Duchamps *readymades*.

Sprache ‚als Sprache‘ – als selbstreferentiell und *self-conscious* zu betrachten – fußt also auf metaisierender Abstraktion, die das Potential der multiplen Referentialität von Sprache zutage trägt.

14.3. Metaisierung und frames

Alles, was rezipiert wird, ist durch *frames* verschiedener Ebenen geprägt. Ein *frame* kann jede Eigenschaft eines Texts, und jede Eigenschaft eines Texts kann einen *frame* implizieren. Der Begriff des *frames* verbindet Goffmans *frame analysis* und Waughs Konzept von *metafiction*.¹³²

Frames sind in Hinblick auf Metaisierungsphänomene von größter Bedeutung. Durch den Einzug einer Metaebene markiert Metaisierung einen *frame* als solchen und macht ihn sichtbar: Das System oder die Texteigenschaft, auf die sich die Metaisierung bezieht, *ist* der *frame*. *Frame*-Brüche, die durch Selbst-/Metareferenzen herbeigeführt werden, münden wiederum im Ab-/Aufbau von ästhetischer Illusion.

Als „alternation of frame and frame break“¹³³ definiert Waugh die konstative Methode von *metafiction* und meint mit Verweis auf Goffman: „Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins.“¹³⁴

Literarische Metaisierungen können also auf *frames* der empirischen Welt verweisen und Wahrnehmung an sich verhandeln, siehe *Genettes Métalepse*, S. 56.

¹³² Vgl. Goffman 1974. u. Waugh 1984. S. 28.

¹³³ Waugh 1984. S. 31.

¹³⁴ ebd. S. 29ff.

14.4. Das Gass'sche Dilemma

Das Gass'sche Dilemma bezeichnet einen entscheidenden *frame* in Hinblick auf Kunst im Allgemeinen:

In every art two contradictory impulses are in a state of Manichean war: the impulse to communicate and so to treat the medium of communication as a means, and the impulse to make an artefact out of the materials of the medium and so to treat the medium as an end.¹³⁵

Waugh konstatiert: „Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion.“¹³⁶ Sie verortet das ‚Gass'sche Dilemma‘ als „dominant function“¹³⁷ von *metafiction: Literary self-consciousness* entsteht aus der Dialogizität von Referentialität und dem Artefaktcharakter von Texten.

Das Gass'sche Dilemma ist in jeder Art von Sprache implizit, sowohl der Akt des Schreibens als auch der Akt des Sprechens erschafft eine Metaebene zur empirischen Welt – zwischen Sprache und Welt besteht ein *framebreak*. Sprache als Metaebene zeugt wiederum von mehreren paratextuellen *frames* (einer Produktionshaltung, einer Primärillusion, einer Textgattung, einer Rezeptionshaltung et cetera). Werden diese *frames* referenziert, oder wird mit ihnen gebrochen, tritt *literary self-consciousness* auf der Ebene einer beobachtbaren Texteigenschaft zutage.

14.5. Metaisierung im Kabarett

Metaisierung ist ein gattungsspezifisches Textphänomen, vgl. Gymnichs und Müller-Zettelmans Ausführungen zu Metaisierung in der Lyrik sowie Hauthals Studie zum Metadrama.¹³⁸

¹³⁵ Gass 1970. S. 94.

¹³⁶ Waugh 1984. S. 6.

¹³⁷ ebd. S. 14f.

¹³⁸ Gymnich, Marion u. Eva Müller Zettelmann: Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen. In: Hauthal, Janine u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007. (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 12) S. 65-91.; sowie Hauthal 2009.

Die gattungskonstitutive Referenz auf die Aufführungssituation, also das ‚Sich-der-Aufführung-Bewusstsein‘ des Kabaretttexts, ist a priori explizit metaisierend. Somit wird *metafiction* als im Bachtin’schen Sinne dialogische Spannung zwischen der Konstruktion von Illusion und der Dekonstruktion von Illusion im Kabarett besonders augenscheinlich. Die Gass’schen Pole von Authentizität und Artifizialität sind in der Autofiktionalität der Spielfigur manifest – so wie im Begriff ‚Autofiktion‘ selbst: ‚Auto-‘ und ‚-fiktion‘.

Die metafiktionale Dialogizität des Gass’schen Dilemmas durchdringt also das Kabarett-Kommunikationsszenario: Performative Auto- und Authentizitätsfiktion wird durch Realitätsbezüge bekräftigt, andererseits durch den Aufführungskontext als künstlerisches Artefakt unterwandert und subvertiert.

15. Metaleptik

Auslegungen des Metalepsenbegriffs variieren bis zur Widersprüchlichkeit.¹³⁹ Besonders die romanische Literaturwissenschaft kennt eine traditionelle Vielfalt an Auslegungen.¹⁴⁰ In der Sekundärliteratur lässt sich die oftmalige Suche nach Abgrenzungskriterien einer ‚genuinen‘ Metaleptik sowie die Unterscheidung mehrerer Unterkategorien von Metaleptik feststellen.

Die vorliegende Arbeit rekurriert auf Gérard Genettes Studie *Métalepse* (2004). Genette prägte den Begriff in den 1970er Jahren als erster Theoretiker. Dennoch trifft *Métalepse* (2004) in der Forschung auf Widerstand und wurde bis heute weder ins Englische noch ins Deutsche übersetzt. Dass Genette Metaleptik in der Studie nicht als abgrenz- und definierbares Stilmittel versteht, sondern als Ausgangspunkt für grundlegende fiktions- und literaturtheoretische Überlegungen, entspricht nicht der üblichen Suche nach klaren Abgrenzungen der Sekundärliteratur. Dennoch wird dort so gut wie immer auf Genettes

¹³⁹ Vgl. Pier, John: *Metalepsis* [„revised version“; 13.07.2016] In: Hühn, Peter (Hg.) u.a.: *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> [07.02.2017] [Kurztitel: Pier 2016.]

¹⁴⁰ Vgl. Pier, John u. Jean-Marie Schaeffer (Hg.): *Métalepses. Entorses aus pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales 2005. (Studies in History and the Social Sciences 108)

erste Definition aus den 1970er Jahren rekurriert, welche er übrigens auch mit *Métalepse* (2004) nicht revidiert.

Genettes ursprüngliche Definition fällt bei Weitem nicht so streng aus, wie ihre Auslegungen. Eine Metalepse sei „[j]edes Eindringen des extradiegetischen Erzählers oder narrativen Adressaten ins diegetische Universum [...] oder auch [...] das Umgekehrte“¹⁴¹:

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stückes) selber*; eine bewegliche aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird.¹⁴²

Genette fasst den Begriff so weit, dass er sämtliche Transgressionen und Beeinflussungen von Erzählebene und erzählter Ebene abdeckt.¹⁴³ Somit bestimmen zwei entscheidende Parameter eine Metalepse: eine *intrusion*/Beeinflussung/„Transgression“¹⁴⁴ sowie die Existenz zweier Erzählebenen. Bei der Untersuchung von Metaleptik gilt es also nach der Grenze zwischen Erzählen und Erzähltem sowie der Art der Beeinflussung/Transgression dieser zu fragen.

Die Metalepse spielt dabei immer auch „mit der doppelten Zeitlichkeit von Geschichte und Narration“¹⁴⁵ und setzt die Gleichzeitigkeit zweier Zeitebenen voraus, in Bachtins Worten den ‚Chronotopos‘ eines Raum-Zeit-Gefüges, das in einem anderen Raum-Zeit-Gefüge zugegen ist. John Pier zitiert Honoré de Balzac: „While the venerable churchman climbs the ramps of Angoulême, it is not useless to explain...“ und beschreibt die Textstelle als Minimal-Metalepse, die „the latent metaleptic quality of narrative embedding in general“¹⁴⁶ demonstriert. Das Beispiel verdeutlicht die grundsätzlich paradoxe Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem – wir sehen uns mit dem metaleptischen Potential von Narration im Allgemeinen konfrontiert.

¹⁴¹ Genette, Gérard: Diskurs der Erzählung [1972]. In: Genette, Gérard: Die Erzählung. [Discours de récit. 1972 u. Nouveau discours du récit. 1983] Übersetzt v. Andreas Knop. Paderborn: W. Fink UTB ³2010. (UTB 8083) S. 152. [Kurtitel: Genette 1972.]

¹⁴² ebd. S. 152. [Kursivierung lt. Original]

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ ebd.

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ Pier 2016.

In der Grenze von Erzählung und Erzähltem – und eine solche *muss* jede Äußerung etablieren, sei es durch die Differenz Sprache versus Welt – wird die logische Konsequenz der Möglichkeit einer Überschreitung dieser Grenze implizit: Die Metalepse ist geboren. Narration kann nur existieren, besteht eine implizite Grenze zwischen Erzählen und Erzähltem, Fiktionalität nur mit einer impliziten Grenze zwischen Fiktion und Realem und Sprache nur mit einer impliziten Grenze zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Da einer Grenze immer auch ihre Überschreitung inhärent ist, ergibt sich ein metaleptischer Spannungsraum von Sprache, vgl. *Das Gass'sche Dilemma*, S. 53.

15.1. Genettes *Métalepse* (2004)

Genettes *Métalepse* enthält nicht nur eine multimediale, die empirische Welt einbeziehende Metalepsentheorie, sondern auch fiktionstheoretische Reflexionen.

Den Begriff fasst er dabei ausgesprochen weit – ausgehend von der Fabel des chinesischen Kaisers Tchouang-tseu, der jede Nacht träumt ein Schmetterling zu sein, der wiederum jede Nacht träumt Kaiser Tchouang-tseu zu sein, beschreibt Genette etwa auch die Relation von Traum und Realität als metaleptisches Manöver; Träumen als Akt, der zugleich schon, aber wiederum auch nicht, im Leben der/des Träumer_in stattfindet, die/der im Zuge des Träumens ‚diegetische‘ Ebene wechselt.¹⁴⁷

Metaleptik ist für Genette, u.a. in Rekurs auf die bildende Kunst (konkret Vélasquez' *Las Meninas*), der Übertritt eines bestehenden Rahmens.¹⁴⁸ Wir sehen uns an Goffmans *frame analysis* erinnert. Der Übertritt eines *frames* ist also gleichsam Metalepse. So zum Beispiel der Wechsel einer romanhaften Diegese in eine autobiographische oder umgekehrt.¹⁴⁹

Genettes grundsätzliche These reicht bis ins Wesen von Sprache: Er deutet Figuren und Tropen, Metapher, Metonymie oder Hyperbel als figurale Metalepsen und „Embryo oder Skizze von Fiktion“ („La figure est un embryon, ou, si l'on préfère, une esquisse de fiction“¹⁵⁰). „Toute fiction est tissée de métalepses“¹⁵¹ ist die Hauptthese von *Métalepse*:

¹⁴⁷ Vgl. Genette, Gérard: *Métalepse*. Paris: Éditions du Seuil 2004. S. 115. [Kurztitel: Genette 2004.]

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 79f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 37.

¹⁵⁰ ebd. S. 17.

¹⁵¹ ebd. S. 131.

En vérité, la fiction est, de part en part, nourrie et peuplée d'éléments venus de la réalité, matériels ou spirituels: [...] Cette transfusion perpétuelle, et réciproque, de la diégèse réelle à la diégèse fictionnelle, et d'une fiction à une autre, est l'âme même de la fiction en général, et de toute fiction en particulier. Toute fiction est tissée de métalepses. Et toute réalité, quand elle se reconnaît dans une fiction, et quand elle reconnaît une fiction en son propre univers: »Cet homme-là est un véritable Don Juan.«¹⁵²

[In Wahrheit ist die Fiktion teilweise genährt und bevölkert von materiellen oder gedanklichen Elementen, die aus der Realität stammen: [...] Diese ständige und gegenseitige Übertragung von realer Diegese in die fiktionale Diegese, und von einer Fiktion in die andere, ist generell die Seele der Fiktion an sich und von allen Fiktionen im Speziellen. Jede Fiktion ist durchwoben von Metalepsen. Sowie jede Realität, wenn sie sich einer Fiktion bedient und diese Fiktion erkennt in ihrem eigenen Universum, also in der Realität, etwa wie: „Dieser Mann ist ein wahrer Don Juan.“]¹⁵³

Der metaleptische Übertrag ‚realer‘ Diegese und ‚fiktionaler‘ Diegese ist also ein andauernder, reziproker Prozess. Genette versteht somit die empirische Realität als diegetische Ebene, beziehungsweise ihre Elemente als Narrative („diégèse réelle“!), die an metaleptischen Transgressionen teilhaben können. Bachtin entwickelt in *Chronotopos* eine ähnliche Theorie der andauernden, gegenseitigen dialogischen Beeinflussung von Realität und Werk:

Wie gesagt, zwischen der darstellenden realen Welt und der im Werk dargestellten Welt verläuft eine scharfe und prinzipielle Grenze. [...] Wenn die dargestellte und die darstellende Welt auch niemals miteinander verschmelzen können und wenn die prinzipielle Grenze zwischen ihnen auch niemals aufgehoben werden kann, so sind doch beide unlöslich miteinander verbunden und stehen in ständiger Wechselwirkung. Zwischen ihnen findet ein ununterbrochener Austausch statt, ähnlich dem ununterbrochenen Stoffwechsel, der sich zwischen einem lebendigen Organismus und seiner Umwelt abspielt: Solange der Organismus lebt, verschmilzt er nicht mit dieser Umwelt, reißt man ihn jedoch von ihr los, so stirbt er. Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und in die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozeß wie auch im Prozeß seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert. [...] Man kann sogar von einem besonderen *schöpferischen Chronotopos* sprechen, in dem dieser Austausch zwischen Werk und Leben vor sich geht und in dem sich das besondere Leben des Werkes abspielt.¹⁵⁴

¹⁵² Genette 2004. S. 131.

¹⁵³ Übersetzt für vorliegende Dissertation von Judith Humer. [Hervorhebung durch die Verfasserin.]

¹⁵⁴ Bachtin 1975. S. 191f. [Kursivierung lt. Original.]

Fassbare Beispiele der reziproken Beeinflussung der Welt durch fiktionale Narrative stellen Genettes Ausführungen zu Metalepsen in Film und Schauspiel dar. Diese erweisen sich auch in Bezug auf performative Autofiktion von größter Bedeutung: Genette spricht von Schauspieler_innen, die in fiktionalen Filmen als sie selbst auftreten (vgl. den englischsprachigen *credit* „as herself/himself“) und verweist auf Marc Cerisuelo, der diese Manifestationen im Text eine „*présence réelle*“¹⁵⁵ nennt.

Der Begriff ‚Metalepse‘ gedeiht Genette sogar zum Verb, als er über Buster Keaton in *Sunset Boulevard* schreibt: „Si le »vrai« Keaton fait métalepse dans un film de fiction, le »vrai« Napoléon (ou Koutouzov) doit tout autant faire métalepse dans un roman dont la plupart des personnages sont imaginaires.“¹⁵⁶ [„Wenn der »echte« Buster Keaton in einem fiktionalen Film ‚metalepst‘, muss der »echte« Napoleon (oder Koutouzov) genauso ‚metalepsen‘ in einem Roman, in dem die meisten Figuren fiktiv sind.“¹⁵⁷] Die Möglichkeit eines autofiktionalen metaleptischen Cameos will Genette also nicht auf den Film beschränkt wissen, sondern sieht auch in der Erwähnung Napoleons in einem Roman einen metaleptischen Auftritt einer ‚realen Diegese‘.

Genette verweist also auf den im Bachtin’schen Sinne dialogischen Status des Auftritts einer Person, eines Namens, Zeichens oder Diskursivs, das Realität und Fiktion zugleich referenziert.¹⁵⁸ Die ‚Autor-Funktion‘ nach Foucault – und kulturell geprägte Diskurse im Allgemeinen – weisen diegetische Eigenschaften auf, die metaleptische Interferenzen mit anderen Texten und Diskursen ergeben können. Autofiktionale Auftritte treten in einen Dialog mit in der empirischen Welt existierenden ‚Autor-Funktionen‘ – den „»propres rôles«“¹⁵⁹, „echten Rollen“ – der Darsteller_innen und/oder sind Interpretationen dieser durch die Darsteller_innen selbst.

In Hinblick auf Autofiktion und ‚Autor-Funktion‘ sind die von Genette beschriebenen Interferenzen von erzählten Welten und der empirischen Welt also von größter Relevanz, obwohl sie nicht der gängigen Forschungsmeinung einer intrafiktionalen Metaleptik entsprechen.

¹⁵⁵ Cerisuelo, Marc: *Hollywood A L’Ecran. Essai de poétique historique des films: L’exemple des métafilms américains*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 2000. (l’œil vivant) S. 110. Siehe Genette 2004. S. 71.

¹⁵⁶ Genette 2004. S. 130.

¹⁵⁷ Übersetzt für vorliegende Dissertation von Judith Humer.

¹⁵⁸ Vgl. Genette 2004. S. 72.

¹⁵⁹ ebd. S. 72.

Durch Einbezug der empirischen Welt in die Analyse metaleptischer Phänomene thematisiert Genette eine Intertextualität der Welt und des Alltags. Etwa in Bezug auf Projektionen von Fiktionen auf die empirische Welt, wie im Zuge einer Begegnung mit einer/einem Schauspieler_in in der realen Welt:

[...] d'une collision troublante entre réalité [...] et fiction [...]. Ce sentiment s'exprime volontiers par une phrase telle que: »Ça m'a fait *tout drôle* de la voir *en vrai!*«¹⁶⁰

[Eine beunruhigende Kollision der Realität [...] und der Fiktion [...]. Dieses Gefühl drückt sich in der Formulierung aus: „Es war so komisch, ihn/sie in echt zu sehen!“¹⁶¹]

Genette spricht hierbei von einer „wunderlichen Transgression“ – „une transgression miraculeuse“¹⁶². Es wirke für die/den Zuseher_in so, als hätte der/die Darsteller_in eine magische ontologische Grenze überschritten. Das hohe affektive Projektions- und Identifikationspotential von filmischen Narrativen mache diese ‚metaleptogen‘ ‚*métaleptogène*‘¹⁶³. Als Resultat projizieren Zuseher_innen Elemente der Filme/Texte auf Darsteller_innen und akzeptieren sie dadurch ungern in ungewohnten Rollen.

Auch das Kabarett ist als performative Autofiktion höchst metaleptogen. Das Spiel mit einer ‚metaleptischen‘, wunderlichen Transgression in Form einer Begegnung zwischen Kabarettist und Zuseher begegnet uns in *Hader muss weg*, S. 234.

Genette sieht die Welt als Diegese, unsere Art über sie zu denken wird durch Narrative, Sprache und deren Referentialität beeinflusst. Seine Vorstellung einer metaleptogenen Welt erscheint besonders in der heutigen durch digitale Narrative und Diskurse durchdrungenen Welt äußerst schlüssig.

Genette schließt seine Überlegungen zu den Interferenzen und Überschreitungen von Diegese und Realität mit einem Zitat von Jorge Luis Borges, „dem subtilsten Architekten solcher Angelegenheiten“¹⁶⁴:

¹⁶⁰ Genette 2004. S. 62.

¹⁶¹ Übersetzt für vorliegende Dissertation von Judith Humer. [Hervorhebung durch die Verfasserin.]

¹⁶² Genette 2004. S. 62f.

¹⁶³ ebd. S. 120. [Kursivierung lt. Original.]

¹⁶⁴ Vgl. ebd. S. 115. Übersetzt für vorliegende Dissertation von Judith Humer.

Warum beunruhigt es uns, daß die Karte in der Karte enthalten ist und tausendundeine Nacht in *Tausendundeiner Nacht*? Warum beunruhigt es uns, daß Don Quijote der Leser des *Quijote* ist und Hamlet Zuschauer des *Hamlet*? Ich glaube, den Grund gefunden zu haben: Solche Spiegelungen legen die Vermutung nahe, daß, sofern die Charaktere einer Fiktion auch Leser oder Zuschauer sein können, wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktiv sein können.¹⁶⁵

15.2. Metaleptik und Referentialität

Genettes Konzept einer Sprache durchdringenden Metaleptik erinnert an Waugh's *metafiction* als latente Grundtendenz von Literatur. Die selbstreflexiven Phänomene Metaisierung und Metaleptik hängen beide fundamental mit der (Selbst-)Referentialität von Sprache zusammen und reflektieren den *gap* zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem: Metaisierung reflektiert Sprache als Metaebene zur Objekt-Welt, Metaleptik die Überschreitung der Grenze von Bezeichnung und Bezeichnetem sowie Erzählung und Erzähltem.

Das grundlegende Paradoxon der autofiktionalen Metalepse, das von Genette formulierte „Ich bin es und ich bin es nicht“¹⁶⁶, kann als Diktum für jedes sprachliche Zeichen gelten. Auch ‚Tisch‘ kann von sich behaupten, ‚Tisch‘ und nicht Tisch zu sein. Auch der Name ‚Hader‘ bezeichnet eine empirische Person, kann aber als sprachliches Zeichen metaisiert und fiktionalisiert werden, um auf mehrere autofiktionale Manifestationen zu verweisen, siehe *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295. Autofiktion im Allgemeinen, und ein autofiktiver ‚Hader‘ im Speziellen, verweist also auf die Kluft von Zeichen und Bezeichnetem sowie die Bezeichnung, ergo den Namen, als deren Übertritt.

Genettes, Fluderniks und Waugh's Thesen zu Metaleptik, Narrativität und *metafiction* eint, dass sie keine Kategorisierungen anstreben, sondern Tendenzen des Erzählens und der Sprache im Allgemeinen beschreiben: Metaleptik, Narrativität, Metaisierung. Diesen Phänomenen ist ein Gradualitätsgedanke gemein – sie treten manchmal stärker, manchmal schwächer in Texten hervor und sind latent in diesen manifest.

¹⁶⁵ Borges, Jorge Luis: Magische Einschübe im *Quijote*. In: Inquisitionen. Essays 1941-1952. [1952] Übersetzt v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer 1992. (Jorge Luis Borges Werke in 20 Bänden. Bd. 7.) S. 59. [Kursivierung lt. Original.] [Kurztitel: Borges 1952.]

¹⁶⁶ Genette 1991. S. 87.

15.3. Autofiktion als Metalepse

Genette bezeichnet die Divergenz zwischen dem ‚Ich‘, das erzählt, und dem ‚Ich‘ in der Erzählung als metaleptische Grundtendenz oder „opérateur de métalepse“¹⁶⁷ („Katalysator von Metaleptik“).¹⁶⁸ „[J]e est toujours aussi un autre“¹⁶⁹ – ‚Ich‘ ist immer auch ein/e andere/r, was wiederum an Bachtins chronotopische Spaltung des Ich erinnert, vgl. *Autofiktion und Partial-Ichs*, S. 34.

Die Grenze von Erzählen und Erzähltem ist in ihrer ursprünglichen Form zwischen empirischer und fiktiver Welt anzutreffen; sie wird bei intrafiktionalen Metalepsen nachempfunden. Die Nennung eines empirischen Objekts, Orts oder einer empirischen Person in einer Fiktion macht uns auf diese Grenze aufmerksam, vgl. Genettes Beispiel der Nennung Napoleons im Roman.¹⁷⁰ Dabei kommt nicht etwa der empirische ‚Napoleon‘ im Text vor, sondern ein diskursives Bündel an Narrativen bezeichnet durch das sprachliche Zeichen ‚Napoleon‘.

In Autofiktionen wird ein solches diskursives Narrativ aus der empirischen Welt zum zentralen Aspekt des Texts. Sie verweisen auf die Kluft von Bezeichnung und Bezeichnetem in Bezug auf den Autor_innennamen und verhandeln ihn als diskursives Gefüge – das Spiel mit/die Transgression der Grenze von Erzählung und Erzähltem wird zum Gravitationszentrum: Es begegnet uns ein/e erzählende/r Autor_in, aber auch ein/e erzählte/r Autor_in.

Autofiktion erschafft also Interferenzen der textinternen und der textexternen Welt und nimmt Bezug auf die Grenze zwischen den beiden. Diese Metaleptik kann die Kategorien ‚Wirklichkeit‘ und ‚Fiktion‘ potentiell heftiger erschüttern als fiktionsinterne Metalepsen, vgl. Genette im Jahr 1972: „[W]ir alle sind täglich, wenn auch nicht Helden von Romanen, Gegenstände von Erzählungen.“¹⁷¹; sowie:

¹⁶⁷ Genette 2004. S. 110. [Kursivierung lt. Original.]

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 109f.

¹⁶⁹ ebd. S. 110. [Kursivierung lt. Original.]

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 130.

¹⁷¹ Genette 1972. S. 149.

Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d.h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.¹⁷²

Metalepsen, besonders Autofiktionen, können also die Grundfeste von Wahrnehmung, Identität, Fiktion und Realität thematisieren.

15.4. Metaleptik im Kabarett

In einer Fußnote in *Palimpseste* bezieht Genette sich auf das Drama und beschreibt dessen Metaleptik als „jede Art der übernatürlichen oder spielerischen Überschreitung einer narrativen oder dramatischen Fiktionsebene“¹⁷³.

Metaleptik ist nicht nur eine Frage der diegetischen Ebenen, sondern auch eine Frage des Mediums, beziehungsweise eine intermediale, stammen die einander beeinflussenden diegetischen Ebenen aus zwei unterschiedlichen Medien. Das Kabarett verbindet eine dramatisch/performative diegetische Ebene mit einer narrativen diegetischen Ebene.

Die performative Autofiktion des Kabarettts zeugt auf mehreren Ebenen von Metaleptik: Die Welt, in der die Erzählung stattfindet, wird mit der erzählten gleichgesetzt. Die Trennung von Bühne und Zuschauerraum wird also scheinbar aufgehoben und permanent überschritten/unterwandert. Die Kategorien ‚textintern‘ und ‚textextern‘ werden in Bezug auf die autofiktive Spielfigur doppelt aufgeladen: Eine fiktionale Version der/des Autor_in erzählt die/den Autor_in. Es kommt zu Interferenzen von diegetischer und empirischer Welt, empirische Diskursive werden zu einer performativ dargestellten diegetischen Figur. Das Kabarett thematisiert durchgehend die Grenze von Textinnerem und Textäußeren und stellt sie und ihre Kategorien infrage, siehe *Zeitlichkeit des Palimpsests*, S. 67.

Kabarett ist zudem performative Inszenierung des Erzählens selbst. Durch seinen Performancecharakter kann das Kabarett direkt auf der Grenze von Erzählen und Erzähltem stattfinden, das Erzählte wird *live* auf der Bühne generiert, somit auch die

¹⁷² Genette 1972. S. 153.

¹⁷³ Genette 1982. S. 505. [in Fußnote 2]

Grenze von Erzählung und Erzähltem. Auf der Ebene der Aufführungssituation wird das Erzählte zugleich rezipiert (die Aufführungssituation ist also textextern) und performativ produziert (somit ist sie zugleich textintern). Dabei zeugt das Kabarett von einer impliziten Rahmenerzählung: Die autofiktional-performative Erzählung der Aufführung, die Extradiegeese, rahmt die verbale autodiegetische Erzählung der Spielfigur, die Intradiegeese.

Das Kabarett-Kommunikationsszenario zeugt also von mindestens zwei Grenzen des Erzählens, deren Existenz die Möglichkeit ihrer metaleptischen Überschreitung bedeutet: jener von Welt und Text sowie jener von Extra- und Intradiegeese. Spielerische, narrative und darstellerische Grenzüberschreitungen beider dieser Trennlinien sind möglich. Der Kabaretttext kann allerdings auch weitere diegetische Ebenen und Überschreitungen dieser etablieren.

Grenzen des Erzählens im Kabarett:

A. *WELT*: Die/Der Kabarettist_in führt auf. *extradiegetisch/empirisch*

(Grenze 1)

B. *BÜHNE*: Die Spielfigur erzählt/erlebt. *diegetisch/performativ*

(Grenze 2)

C. *VERBALE INSZENIERUNG*: Die Geschichte von A=B. *intradiegetisch*

Im Kabarett liegen multiple Transgressionen und Interferenzen der Ebenen A, B und C vor. In der Rezeption etwa beeinflusst das Narrativ der ‚Autor-Funktion‘, das die/der Zuseher_in von (A) kennt, die/den Erzähler_in (B) des Erzählten (C).

Grenze 1 kommt im Kabarett eine Sonderstellung zu, da sie performativ durchlässig ist, die/der Urheber_in des Texts ‚tritt‘ wörtlich in ihren/seinen Text als Darsteller_in ‚ein‘: Die/Der Autor_in tritt performativ in ihr/sein Werk und ihr/sein Werk tritt in die Welt der/des Autor_in, die empirische Aufführungssituation, ein.

Hader^{Text} inszeniert sich als Hader^{Hader}, Hader^{Hader} schreibt in Wirklichkeit Hader^{Text}, welcher sich wiederum als Hader^{Hader} ausgibt. Diese spezifische Form der performativen Autofiktion macht Kabarett metaisierend und metaleptisch¹⁷⁴ zugleich – wenn auch nur latent wie im ‚traditionellen‘ Kabarett. Die Erschaffung verschiedener Spielfiguren, die

¹⁷⁴ Vgl. Graff 2011. 27.

alle Ableitungen der gleichen empirischen Person sind, generiert zudem ein intertextuelles, programmübergreifendes Meta-Narrativ.

Somit schreibt paradoxerweise, wie Sie und ich seit Anbeginn dieser Arbeit vermutet haben, ein Hader einen – und mehrere – Hader.

16. Performatives Palimpsest

16.1. Dissoziation in Union

Jeder Sprech-/Erzählakt enthält eine metaleptische Dissoziation des ‚Ich‘, vgl. Bachtin¹⁷⁵ sowie Genette: „*[J]e est toujours aussi un autre.*“¹⁷⁶

Das autofiktive ‚Ich‘ im Kabarett ist eine umso komplexere referentielle Angelegenheit. Durch die Dissoziation des ‚Ich‘ im Kabarett werden die Zuseher_innen Zeugen der Entstehung von Fiktion. Das sprachliche Zeichen ‚Ich‘ referenziert nicht mehr nur ein Objekt in der Welt („Josef Hader“) sondern zugleich ein Objekt fiktionaler Ebene (Hader^{Text}). In einem solchen chronotopischen ‚Ich‘ zwischen empirischer Person und Spielfigur steckt der Kern von Fiktion nach Genette: Die/Der Darsteller_in verweist auf die Dissoziation von Autor_in und Erzähler_in in Personalunion: Eine Dissoziation in Union. Je stärker ein Text diese Dissoziation inszeniert, umso eher erkennen wir Fiktionalität als solche.

16.2. Referentialität des Autor_innennamens

Autofiktion lässt sich in einem Zusammenhang mit Jakobsons poetischer Funktion denken, bei welcher „das Zeichen [nicht] [...] mit dem bezeichneten Gegenstand [verschmilzt]“¹⁷⁷:

Neben dem unmittelbaren Bewußtsein der Identität von Zeichen und Gegenstand (A ist gleich A₁) [ist] auch das unmittelbare Bewußtsein der unvollkommenen Identität (A ist ungleich A₁) notwendig [...]; diese Antinomie ist unabdingbar, denn ohne Widerspruch gibt es keine

¹⁷⁵ Vgl. Bachtin 1975. S. 194f.

¹⁷⁶ Genette 2004. S. 110. [Kursivierung lt. Original.]

¹⁷⁷ Jakobson 1934. S. 79.

Bewegung der Begriffe, keine Bewegung der Zeichen, die Beziehung zwischen Begriff und Zeichen wird automatisiert, das Geschehen kommt zum Stillstand, das Realitätsbewußtsein stirbt ab.¹⁷⁸

Die Kluft von Name (Zeichen) und bezeichneter Person (Gegenstand) ermöglicht die Entrückung lebensweltlicher Referentialität hin zu einer mehrdeutigen Referentialität des Namens. Auch Hader^{Text} bezeichnet Hader^{empirischeWelt}, doch zugleich ist Hader^{Text} nicht gleich Hader^{empirischeWelt}. Das bringt uns wieder zu Genettes „Ich bin es und ich bin es nicht.“¹⁷⁹ Jakobson verweist in Rekurs auf Giese auf eine Märchenformel aus Mallorca, die die Ambiguität der Referenz ‚poetischer‘ Sprache reflektiert: „Aixo era y no era“ („Es war und es war nicht“).¹⁸⁰

Diese Art der referentiellen Ambiguität gilt im Kabarett für die gesamte Aufführungssituation und die an ihr Beteiligten, vgl.:

Nicht nur die sprachliche Botschaft selbst, auch der Sender und Empfänger werden mehrdeutig. Neben Autor und Leser gibt es ein ›Ich‹ des lyrischen Helden oder des fiktiven Erzählers und das ›Du‹ oder ›Ihr‹ des angesprochenen Empfängers dramatischer Monologe, Fürbitten und Episteln. [...] Jede poetische Mitteilung ist eigentlich zitierte Rede mit all den eigentümlichen und verwickelten Problemen, welche die »Rede innerhalb der Rede« dem Linguisten auferlegt. Der Vorrang der poetischen Funktion vor der referentiellen löscht den Gegenstandsbezug nicht aus, sondern macht ihn mehrdeutig.¹⁸¹

Das Kabarett bewegt sich in einem Spannungsraum dinglich-referentieller und abstrahierter selbstreflexiver Referentialität von Sprache und Performance. Im Kabarett sind referentieller und ‚poetischer‘ Sprachgebrauch im Bachtin’schen Sinne dialogisch verbunden. Dies ermöglicht den multiplen, gleichzeitigen Bezug des visuellen und sprachlichen Zeichens ‚Hader‘ in Aufführung und Text auf die empirische Person, die diskursive ‚Autor-Funktion‘ und die fiktive Figur Hader^{Text}, vgl.: „Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge jeder in sich selbst zentrierten Mitteilung, kurz eine Grundeigenschaft der Dichtung.“¹⁸² Gerade das Spannungsverhältnis dieser multiplen

¹⁷⁸ Jakobson 1934. S. 79.

¹⁷⁹ Genette 1991. S. 87.

¹⁸⁰ Vgl. Giese, Wilhelm: Sind Märchen Lügen. In: Cahiers Sextil Puşcariu I. 1952. S. 137ff. zitiert nach Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960] In: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262) S. 111.

¹⁸¹ Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960] In: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262) S. 111. [Kurztitel: Jakobson 1960]

¹⁸² ebd. S. 110f.

Hader-Bilder ergibt den Kabaretttext. Die unfassbare Mehrdeutigkeit der poetischen Funktion wird von der unfassbaren Mehrdeutigkeit des diskursiven Autor_innennamens gespiegelt.

16.3. Palimpsest der Darstellung

Personen der Öffentlichkeit zeugen von einer ‚Autor-Funktion‘/Künstler_innen-Funktion im öffentlichen Diskurs. Bei der schauspielerischen Darstellung einer Rolle treffen also zwei Narrative aufeinander: die diskursive Darsteller_innenfunktion und die Figur. Die Darsteller_innenfunktion spielt als ‚Image‘ bei Castingprozessen eine Rolle, schließlich ergibt die Künstler_innenfunktion von Schauspieler_innen Interferenzen mit der Rollenfiktion. Es kommt also zu einer latenten Autofiktion, bei der die fiktive Rolle auf ein Palimpsest der Darsteller_innenfunktion ‚geschrieben‘/‚gelesen‘ wird.

Durch dieses autofiktionale Palimpsest, das die/den Darsteller_in hinter der Figur impliziert, verstehen und akzeptieren wir das metaleptische Paradox, dass ein/e Darsteller_in verschiedene Figuren in unterschiedlichen Fiktionen ‚sein‘ kann.

Ist die latente Darsteller_innenfunktion einer/s Schauspieler_in dominant, kann dies metaleptische Züge annehmen, die der Text wiederum instrumentalisieren kann: In Robert Altmans *The Player* spielt Julia Roberts Julia Roberts. In Steven Soderberghs *Ocean's 12* wird die von Julia Roberts verkörperte Figur immer wieder mit einer berühmten Schauspielerin – implizit Julia Roberts – verwechselt, bis sie sich schließlich als diese ausgibt. Persönlichkeiten mit hohem Bekanntheitsgrad bieten Potential für solche Metalepsen, da die narrative und diskursive Aufladung ihrer ‚Autor-Funktion‘ entsprechend stark ausfällt. Ist eine Persönlichkeit in verschiedenen Formaten und Kunstformen tätig, potenzieren sich auch die Interferenz-Möglichkeiten: Die Rezeption und Vermarktung von Haders^{Schauspieler} filmischen Darstellungen kann von der ‚Autor-Funktion‘ Hader^{Kabarettist}, Haders^{Hader} Kabaretttexten oder den Figuren Hader^{Text} beeinflusst werden sowie auch die Rezeption einzelner Haders^{Text} von jener anderer Haders^{Text}, vgl. *Hader muss weg*, S. 234.

Ein derartiges ‚Durchscheinen‘ einer Pluralität von diskursiven, (para-)textuellen Narrativen wie Künstler_innenfunktionen und/oder vorherigen Darstellungen bei der Verkörperung einer Figur möchte ich als ‚Palimpsest der Darstellung‘ bezeichnen. Das Palimpsest der Darstellung ist in Haders^{Hader} Fall die Vielfalt an ‚Haders‘, die diskursive Pluralität des Bezeichneten in Text, Performance und Lebenswelt der visuellen Erscheinung und des sprachlichen Zeichens ‚Hader‘.

Nicht nur Hader^{Hader} schreibt Hader^{Hader}, auch die/der Zuseher_innen und der Diskurs ‚schreiben‘ Hader^{Hader}. Im resultierenden Verweisgeflecht referentieller Interferenzen können, analog zum doppelten Blick auf Darstellung und das Dargestellte im Theater¹⁸³, multiple ‚Haders‘ gleichzeitig rezipiert werden.

16.3.1. Zeitlichkeit des Palimpsests

Durch die Singularität der ephemeren Aufführung ist keine performative Autofiktion wie die andere. Die flüchtige, sich immer wieder neu schreibende performative Kommunikation zwischen Darsteller_in und Zuseher_in, zwischen Text und Welt, ist Voraussetzung für Kabarett. Vgl. Bachtin:

Das Werk und die in ihm dargestellte Welt gehen in die reale Welt ein und bereichern sie, und die reale Welt geht in das Werk und die in ihm dargestellte Welt ein, und zwar im Schaffensprozeß wie auch im Prozeß seines späteren Lebens, in dem sich das Werk in der schöpferischen Wahrnehmung durch die Hörer und Leser ständig erneuert.¹⁸⁴

Im Kabarett kommt nicht nur der/dem Hörer_in und Leser_in eine ‚das Werk *erneuernde* Rolle‘¹⁸⁵ zu, sondern auch der/dem Darsteller_in, die/der den Text jede Aufführung neu erschafft. Die/Der Kabarettist_in und die/der Zuseher_in schreiben und lesen also die/den autofiktive/n Kabarettist_in in einem chronotopischen Raum immer wieder aufs Neue. Somit sind die Kategorien ‚textintern‘ und ‚textextern‘ für das Kabarett zu überdenken: Die Bestimmung, was am Kabarett ‚Text‘ ist, ist unmöglich. Mit Beginn der Vorstellung ist

¹⁸³ Vgl. Alewyn 1959. S. 86f.

¹⁸⁴ Bachtin 1975. S. 192.

¹⁸⁵ ebd. S. 195. [Kursivierung lt. Original.]

alles ‚Text‘, inklusive empirischer Aspekte wie dem Publikum oder diskursiver wie der ‚Autor-Funktion‘. Auch eine Hierarchie der Erzählebenen ist für das Kabarett nicht haltbar.

Die Performativität der Gattung und das Palimpsest der Darstellung setzen eine Gleichzeitigkeit der narrativen Elemente voraus, deren Gewichtung erst durch Rezeptions-*frames* entsteht. Somit zeichnet sich das Kabarett als künstlerische diskursive Praxis aus, die mit einer Gleichzeitigkeit interferierender Arten von Referenz operiert.

16.3.2. Hamlet^{Olivier}

Die vorgeschlagene Nomenklatur der typographischen Hochstellung Autor^{Text} für Autofiktionen kann auf implizite Darsteller_innen-Palimpseste ausgeweitet werden.

Nachdem die Künstler_innenfunktionen und die Rollengeschichte von Darsteller_innen die Lese- und Rezeptionsweise der von ihnen dargestellten Figuren prägen, beziehungsweise ihre Rollen(-geschichte) wiederum ihr Image, ließe sich etwa von Der Herr Karl^{Qualtinger}, oder Hamlet^{Olivier}, Qualtinger^{DerHerrKarl} oder Olivier^{Hamlet} sprechen – je nach Gewichtung der Analyse.

Das Palimpsest der Darstellung kann in variierender Intensität von Zuseher_innen mitgelesen werden, ohne dass Text oder Schauspiel dafür Anlass geben. Besonders bei Komiker_innen bildet die Darsteller_innenfunktion oftmals starke Interferenzen mit den verkörperten Rollen, ein Relikt aus der anti-illusionistischen Theatertradition, siehe *Historische Formen performativer Autofiktion*, S. 77. Etwa in den Filmen Charlie Chaplins, Jerry Lewis’ oder Ernst Lubitschs wird eine bewusste metaleptische Inszenierung des Darstellers als Spieler lesbar.

Die Identifikation von Figuren und ihren Darstellenden kann auch zum Leidwesen der Darsteller_innen geraten. Die diskursive Gleichsetzung Helmut Qualtingers mit der Figur des Herrn Karl und Bezeichnungen derselben als „selbstgeschaffenes Alter ego“¹⁸⁶ sind etwa Beispiel für ein projiziertes Palimpsest der Darstellung, das nicht auf Inszenierung beruht.

¹⁸⁶ Sahlinger, Max: Helmut Qualtingers Kleinbürgerfiguren unter besonderer Berücksichtigung der Gemeinschaftsarbeiten mit Carl Merz. Diplomarbeit. Univ. Wien 2002. S. 16.

17. Autor_innen-Inszenierungen

17.1. Visuelle Inszenierungen

Visuelle Inszenierungen wie Autor_innenfotos, Plakate, Buchcover, CD-Cover, DVD-Cover et cetera schreiben die ‚Autor-Funktion‘ mit: Das Bild der/des Autor_in ist mit ihrem/seinem Image und Werk verknüpft, beizeiten metonym.¹⁸⁷

Das Cover-/Plakatfoto im Kabarett erfüllt ein ökonomisches Interesse. Es dient allerdings auch als paratextueller Anhaltspunkt in Bezug auf die/den Urheber_in, die Thematik des Texts und seine/n Protagonist_in. Kabarettist_innen-Bilder auf Plakaten, CD- oder DVD-Covern weisen also einen ambivalenten Status auf: Einerseits referenzieren sie die/den Autor_in/Darsteller_in, andererseits sind sie visuelle Inszenierungen der fiktiven Spielfigur.

Auch der visuellen Verbindung von Portrait und Eigenname kommt auf diesen Werbemitteln eine zentrale Stellung zu: Die visuelle Inszenierung verknüpft die empirische Person mit ihrem typographischen Zeichen, referenziert die Akteursfigur, etwaige Autofiktionen sowie die ‚Autor-Funktion‘ – und verweist auf alle fünf zugleich.

Haders^{Hader} Publikationen begleitet die kohärente Inszenierung und graphische Gestaltung des Autorennamens, vergleichbar mit einer *corporate identity* (sofern ein Autor *corporate* sein kann). Die Titelgebung der Programme verfolgt seit den 1990er Jahren eine wiedererkennbare Gestaltung. Bei den Kabarettprogrammen, die kommerziell veröffentlicht werden, fließt ‚Hader‘ strukturell und typographisch in die Titel ein: Auf das markante rote ‚HADER‘ folgen die jeweils klein geschriebenen Attribute ‚privat‘ oder ‚im keller‘. Bei *Hader muss weg* oder *Hader spielt Hader* wird der Autorenname dann fester Bestandteil der Titel, so wie bereits 1991 bei *Hader fürs Heim*.

¹⁸⁷ Vgl. Sorg, Reto: Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts. In: Gisi, Lucas Marco u.a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Wilhelm Fink 2013. S. 127f.

Der Name als Titelbestandteil lässt an Brechts *Hauspostille* denken,¹⁸⁸ hierzu Knopf: „So war nicht nur der Name des Autors in den Titel eingeschrieben, er signalisierte zugleich den Urheber der Texte als Thema und Adressaten sowie nicht zuletzt als Warenzeichen.“¹⁸⁹ Auch bei Hader^{Hader} ist der Autorenname Titelbestandteil, Verweis auf den Urheber, Thema des autofiktionalen Spiels und gleichzeitig ökonomisches Warenzeichen/eine Marke:

Auf'm Plakat kann ma' schauen, net? Weil am Anfang schreibt ma' groß »Kabarett« drauf und »Hader« gonz klaa', dann schreibt ma' »Hader« größer und »Kabarett« kleiner und irgendwann fällt »Kabarett« ganz weg und es steht nur noch »Hader« da. Und ma' is' froh, dass ma' so einen kurzen Namen hat...¹⁹⁰

17.2. Das Autor_inneninterview

Interviews zeichnen sich als Textsorte durch die Eigenheiten verbaler Rede aus und sind in ihrer publizierten Form Subjekt von Bearbeitung und Redaktion.¹⁹¹ Auch die in dieser Arbeit zitierten Gesprächsteile sind auf Lesbarkeit redigiert und von Redundanzen befreit.

Das Autor_inneninterview ist „Wechselspiel von Fremd- und Selbstentwurf“¹⁹², bei dem zwei Perspektiven auf die ‚Autor-Funktion‘ aufeinandertreffen und in einen Dialog treten. Es ist zudem Interaktion zweier empirischer Akteur_innen in einer bestimmten Rolle und als Selbstzeugnis und Inszenierung der Akteursfigur stark kontextabhängig:

Natürlich ist eine Akteursfigur [in einem Interview] immer beeinflusst von taktischen Überlegungen, da man ja quasi der Verkäufer seiner Dinge ist. Und das heißt, unter Umständen kontrolliert ma' si' als Akteursfigur mehr als auf der Bühne. Aber es kommt auf's Interview drauf an.¹⁹³

Hader^{Hader} hat durch zahlreiche Interviews zu verschiedenen Zeitpunkten seiner Karriere Perspektiven auf seine eigene Arbeit artikuliert. Durch multiple Rückschauen, den Prozess des Interviewtwerdens, die Rezeption der eigenen Rezeption und den Dialog mit

¹⁸⁸ Auch Haders^{Hader} *Hauspostille* rekurriert auf die Autoreninszenierung Brechts, auch wenn diese nicht auf Hader^{Hader} selbst zurückgeht. Vgl. Christian Faltl (Hg.): Berthold Brecht's [sic!] & Josef Hader's [sic!] *Hauspostille*. Wien: Text+Satz Verlag. o.J. [Kurztitel: Hauspostille.]

¹⁸⁹ Knopf, Jan: „Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.“ *Legenden von und um Bertolt Brecht*. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis 2008. S. 103.

¹⁹⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

¹⁹¹ Vgl. Fässler, Simone: *Das Etikett ›Schweigen‹*. Ilse Aichingers Interview. In: Gisi, Lucas Marco u.a. (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München: Wilhelm Fink 2013. S. 179. [Kurztitel: Fässler 2013.]

¹⁹² ebd. S. 179.

¹⁹³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Zuseher_innen ergeben sich für die/den Autor_in neue Lesarten des eigenen Werdegangs und der eigenen Texte. Selbstzeugnisse sind also nicht mit präskriptiven Lesarten zu verwechseln: „An authorial interpretation is simply an interpretation endorsed by the author.“¹⁹⁴

Rückschau haltenden Gesprächen ist zudem eigen, dass Vergangenes nicht mehr rekonstruierbar sein kann. Außerdem ist ihnen der Impetus inhärent, einer Karriere das Narrativ eines Verlaufs, einer Entwicklung zu attestieren, die diese vielleicht nur im Nachhinein zu haben scheint. Man läuft Gefahr, Intentionalität zu unterstellen, wo keine vorlag:

Des is' des, was mich an der Germanistik immer g'stört hat, wie i studiert hob', dass ma' eigentlich so diese Schlagenbewegungen von an' Menschen und die vielen Einflüsse, denen er unterliegt, so schwer aufgrund seiner Arbeit wirklich realistisch nachvollziehen kann, weil einfach in der Arbeit machmoi' wos ausschaut wie a Kurv'n, wos in Wirklichkeit g'stolpert woa'.¹⁹⁵

Interviews stellen ein erzähltes Selbstbild dar. Somit revidieren sie, erweitern, schreiben die ‚Autor-Funktion‘ neu. Das Meta-Narrativ Haders^{Interview} über Hader^{Hader} ist auch insofern singuläre Quelle, da Hader^{Hader} schließlich nicht nur Urheber seiner Texte ist, sondern auch ihr Spieler und Interpret. Hader^{Hader} ist historische Quelle zu den Produktions- und Rezeptionsweisen der Texte sowie auch der einzige umfassende Zeuge aller (!) ihrer ephemeren Aufführungen – und somit der Einzige, der alle seine Texte kennt.

¹⁹⁴ Olsen, Stein Haugom: The structure of literary understanding. London, New York u. Melbourne: Cambridge University Press 1978. S. 119.

¹⁹⁵ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

17.3. Label und Logo

Niefanger schlägt in Rekurs auf Genette, Foucault und Bourdieu eine „Spezifizierung und partielle Neubestimmung“¹⁹⁶ der Foucault’schen ‚Autor-Funktion‘ durch die Begriffe ‚Label‘ und ‚Logo‘ vor, in Hinblick auf die „zunehmende[] Relevanz des ökonomischen Denkens“¹⁹⁷ für den Literaturbetrieb. Er verweist auf den Autor_innennamen als „Etikett, Ordnungshilfe, Qualitätsbezeichnung“, die eine „Einheitlichkeit“, „die einer genaueren Betrachtung der Texte häufig nicht standhält“¹⁹⁸, suggeriert, die aber „der Vermarktung, der Lesergewinnung, der Positionierung im ökonomischen und kulturellen Feld“ dient:

Das Label ist nicht Bestandteil des eigentlichen Textes, sondern steht in einem engen, sogar in einem interpretativen Verhältnis zu ihm. Es bietet seinen Rahmen und – um ein anderes Bild zu gebrauchen – den Vorraum, über den der Text betreten wird.¹⁹⁹

Der Autor_innenname kann also nicht nur für einen Stil stehen – vgl. „**Josef Hader** ist längst zum Synonym des von ihm erfundenen Kabarettstils geworden.“²⁰⁰ – sondern kann auch als Rezeptions-*frame* und letztlich sogar als ‚Gattungsbezeichnung‘ erhalten:

I hob’ aa mei’ Publikum inzwischen, und mei’ Publikum trifft i sozusagen in die Kabaretttheater, in der Mehrzweckhalle Attnang-Puchheim, aber auch im Volkstheater, wenn i dort spiel’. Das heißt, es stellt sich für mich die Gattungsfrage bei den Solostücken oder Programmen gar nicht, sondern i würd’ jederzeit unterschreiben, dass des Ein-Mann-Theater is’, so wie Gerhard Polt oder Otto Gründmandl Ein-Mann-Theater machen. Man kann’s »Kabarett« nennen, es is’ letztendlich wurscht, wie man’s nennt und auch wo man’s spielt, es is’ a eigene theatralische Form. Aber i muss gor net mi’ so bewusst, oder für andere deutlich, in irgendan’ Rahmen stellen, weil i quasi für was Bestimmtes steh’. Es is’ quasi »Hader« und es is’ gor net so wichtig, wie ma’ des jetzt donn nennt, ob des stärker Kabarett is’ oder stärker Theater.²⁰¹

Somit ist die ‚Autor-Funktion‘ ‚Hader‘, genauso wie die Gattungsfunktion ‚Kabarett‘, ein rezeptiver Vorraum und Paratext in Anbetracht dessen Haders^{Hader} Texte gelesen werden.

¹⁹⁶ Niefanger, Dirk: Der Autor und Sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer) In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 523. [Kurztitel: Niefanger 2002.]

¹⁹⁷ ebd. S. 523.

¹⁹⁸ ebd. S. 525.

¹⁹⁹ ebd. S. 526.

²⁰⁰ Steiner, Bettina: Vom Bauernbuben zum Stadthumoristen. In: Die Presse. 03.03.1994. S. 25.

[Hervorhebungen lt. Original]

²⁰¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Und nicht zuletzt ist das Unterwandern der ‚traditionellen‘ Gattungsfunktion wiederum Teil von Haders^{Hader} ‚Autor-Funktion‘, siehe *Textstrategien des Meta-Kabarett*, S. 254.

17.4. Metalepse ‚Hader‘

Multiple ‚Autor-Funktion‘-ale und autofiktive Haders nehmen im Kabaretttext und der empirischen Welt explizit und implizit aufeinander Bezug und schreiben Hader^{Hader} immer wieder neu. Somit referenziert auch die physische Erscheinung Haders^{Hader} alle möglichen Kombinationen dieser Inhalte auf einer impliziten Ebene – man denke an Genettes ‚transgression miraculeuse‘²⁰². Die/Der Darsteller_in ist als physische Präsenz Teil der Inszenierung von Kabaretttexten und legt ihr/sein Erscheinungsbild in der empirischen Welt nicht ab. Somit wird Hader^{Hader} in der empirischen Welt gewissermaßen zum ‚wandelnden Intertext‘, zur ‚menschlichen Metalepse‘.

Die ‚Autor-Funktion‘ ist für Autofiktionen also der interpretative Rahmen, mit dem wir uns den Texten nähern, als auch jener, durch den wir die empirische Person rezipieren – in einem komplexen, nicht einseh- oder quantifizierbaren Rezeptions- und Projektionsprozess.

18. Comedy, Stand-Up, Kabarett

Dem Terminus ‚Kabarett‘ werden die Begriffe ‚Comedy‘ und ‚Stand-Up‘ oftmals als Genres oder Stile entgegengesetzt, womit inhaltliche und formale Unterschiede, meist auch eine Wertung, impliziert werden sollen.

Eine solche Differenzierung basiert auf stilistischen, historischen und geographischen Unterschieden, nicht aber auf erzähltheoretischen Gattungskriterien. Theoretisch gesehen handelt es sich um Traditionen derselben Textart. Dass die drei Begriffe aber in diversen Kulturkreisen unterschiedlich konnotiert sind und Verschiedenes bedeuten, beziehungsweise in anderen Sprachen erst gar kein Äquivalent aufweisen, zeigt, dass es sich um kulturelle Sammelbegriffe handelt. ‚Kabarett‘ existiert im angloamerikanischen

²⁰² Genette 2004. S. 62f.

Sprachgebrauch nicht, doch deshalb angloamerikanische *comedy* mit dem deutschsprachigen Comedy-Begriff gleichzusetzen, wäre fahrlässig, da dieser im deutschen Sprachgebrauch einen pejorativen Beigeschmack haben kann, vgl. Fleischer über Comedy: „postmoderne Nachfolge-Formen mit kabarettähnlichen Aufführungsstrukturen, aber ohne dezidiertes Engagement“²⁰³. Analog zeugt der Begriff ‚Kabarett‘ (sprich *Kaba-reh*) in Österreich von anderen Konnotationen als in Deutschland (*Kaba-rett*).

Was die drei Begriffe Kabarett, Comedy und Stand-Up auf erzähltheoretischer Ebene verbindet, ist ihre Form, nämlich jene Art der realreferentiellen performativen Autofiktion, die ich als Definition des Begriffs ‚Kabarett‘ vorschlage. Dass Josef Haders^{Hader} Programme nicht ‚Stand-Up‘ oder ‚Comedy‘ genannt werden, liegt schlicht daran, dass Hader^{Hader} der österreichischen Tradition entstammt, wo diese Form eben ‚Kabarett‘ genannt wird.

Der Kulturkreis, in dem diese performativen Texte stattfinden, beeinflusst also ihre Rezeption und Einordnung. Die angloamerikanische Tradition kennt einerseits das klassische Stand-Up mit Textformen wie *bit*, *monologue* oder *special*, aber auch die im Kontext der sogenannten ‚Hochkultur‘ rezipierte, dramaturgisch geschlossene *one-person-show*²⁰⁴. Der Terminus umfasst Formen autofiktionaler Performance, aber auch Monodramen mit vierter Wand, also *plays*, Theaterstücke.

Die diskursiven ‚Genrefunktionen‘ Comedy, Stand-Up oder Kabarett (siehe *Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett*, S. 87) rufen also Erwartungshaltungen in Bezug auf Tonalität, Humor, Inhalt oder subjektive Eigenschaften wie ‚Oberflächlichkeit‘ oder ‚Tiefgründigkeit‘ hervor. Und auch wenn sich diese Termini als Strömungen historisch, geographisch, stilistisch oder inhaltlich unterscheiden mögen, sind ihre Begriffsgrenzen ständig in Bewegung, sei es durch unkonventionelle Texte oder internationale Einflüsse. Sie können somit nicht als konstitutive Gattungsbezeichnungen gelten.

²⁰³ Fleischer, Michael: Kabarett. In: Fricke, Harald, u.a. (Hg.): Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II H-O. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2000. S. 209. [Kurztitel: Fleischer 2000.]

²⁰⁴ Vgl. Gentile, John S.: *Cast of One. One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*. Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 1989.

18.1. Kabarett weltweit

Weltweit gibt es eine Vielfalt an monologisierenden, oftmals komischen narrativen Performance-Texten, die von zentralen Sprecher- und Darsteller_innen-Inszenierungen zeugen. Sie können auf *oral poetry*, Predigttradition und Traditionen des Mittelalters zurückgehen, siehe *Mündlichkeit*, S. 5 und *Ursprünge der performativen fiktionalen Ich-Erzählung*, S. 84. Einige Kulturkreise weisen eine spezifische Bezeichnung für diese performativ-autofiktionalen Textgattungen auf.

Diese Traditionen verweigern sich jedoch einem internationalen Überbegriff, da ihre lokalen Ausformungen über Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte performativ und ohne Aufzeichnungstradition kultiviert wurden – abseits der sogenannten ‚Hochkultur‘, die durch Verschriftlichung, Kanonisierung und Übersetzung interkulturellen Austausch und akademische Betrachtung ermöglicht. Das ausgeprägte und für die Text-, Autor_innen- und Rezipient_innen-Identität so bedeutende Lokalkolorit dieser performativ-autofiktionalen Textgattungen, ihre oftmals dialektale und umgangssprachliche Ausformung und an der Alltags- und Lebenswelt orientierten Inhalte machen den ‚subkulturellen‘, marginalisierten Status dieser Performancetexte aus.

Diese abseits der sogenannten ‚Hochkultur‘ gewachsenen Texttraditionen bauen auf Vorhergehendes auf und schreiben sich beständig fort. Dabei stellen ‚hochkulturelle‘ Texte sowie Konventionsbrüche wichtige Einflüsse dar. Diese ausgeprägte Hyper- und Intertextualität wird exponentiell durch neue Medien, Aufnahme- und Kommunikationsmöglichkeiten befördert. Mit dem Aufkommen von Schallplatten und Fernsehaufzeichnungen lässt sich eine gegenseitige internationale Beeinflussung dieser lokalen Traditionen beobachten – eine umso rasantere im Zuge moderner Kommunikationsmöglichkeiten. Im digitalen Zeitalter kommt es zudem vermehrt zur Nivellierung etwaiger Unterschiede zwischen sogenannter ‚Hoch-‘ und ‚Subkultur‘. Diese Prozesse führen dazu, dass sich autofiktionale Performances, sowie ihre digitalen Äquivalente, ständig weiter beeinflussen und international entsprechend angleichen.

19. Medialität des Kabarett

19.1. Fernsehen, Radio

Obwohl Kabarett hinlänglich im Rahmen einer Aufführung rezipiert und produziert wird, stellen auch Fernseh- und Radiokabarett gängige Formen dar. Hierbei muss zwischen dokumentierenden Aufnahmen (sekundären Quellen) und eigens für das jeweilige Medium geschriebenen und produzierten Texten (primären Quellen) unterschieden werden.

Performative Autofiktion im *Live*-Kabarett basiert darauf, dass die Spielfigur am selben empirischen Ort existiert wie die Zuseher_innen: Der Ort, an dem erzählt wird, ist derselbe wie jener, an dem rezipiert wird. Das kann für Übertragungsmedien wie Fernsehen und Radio nicht mehr gelten. Die Spielfigur kann allerdings die Zuseher_innen oder das Produktionsszenario der Aufzeichnung thematisieren – dies ist das Kriterium für genuines Fernseh- oder Radiokabarett im Gegensatz zu dokumentiertem Kabarett:

- Bei **dokumentierenden Video- oder Audioaufnahmen** wird die Rezeptionskette potenziert und eine zweite Ebene an Zuseher_innen geschaffen. Die erste Ebene an Zuseher_innen erlebt den Abend *live* mit und ist in der Aufnahme präsent, die zweite nimmt nicht mehr an der originären Kommunikation zwischen Kabarettist_in und Publikum Teil, aber kann den dokumentierten Abend wiederholt rezipieren.
- Bei **eigens für TV oder Radio produzierten Kabaretttexten** übersetzt die/der Spieler_in das Kommunikationsszenario des Kabarett in das neue Medium, thematisiert die Aufzeichnungssituation und spricht zum Beispiel über den Fernseher hinweg das Publikum vor den Geräten an. Es handelt sich um ein Spiel ohne vierte Wand, die Bühne wird von einem technischen Medium ersetzt. Die mediumsbezogene Realreferenz auf die Produktions- und Kommunikationssituation dieses Schauspiels ist das konstitutive Kabarettmerkmal.

Performative Fernseh-Autofiktion ohne Realreferenz auf die Produktions-/Aufführungssituation, so etwa Bret McKenzie und Jermaine Clement in *Flight of the Conchords*, ist durch die fehlende explizite Referenz auf den Produktionsvorgang, die Zuseher_innen und das Medium selbst nicht als Kabarett sondern als reine Autofiktion zu werten. Anders verhält es sich bei den Konzerten der beiden als ‚Flight of the Conchords‘, diese Bühnenshows sind performativ-autofiktionale Live-Performances und somit das, was wir in dieser Arbeit als ‚Kabarett‘ bezeichnen, da die beiden in diesem Kontext das Produktionsszenario referenzieren.

Die Aufführungssituation im Kabarett lässt sich zudem fiktional potenzieren: Obwohl Jerry Seinfeld in der Serie *Seinfeld* Stand-Up macht, stellt derart kontextualisiertes Stand-Up weder ‚Fernsehkabarett‘ noch ein *special* dar, sondern eine potenzierte fiktionale Inszenierung des Stand-Up einer autofiktiven Figur.

Die genannten Varianten verbindet also die autofiktionale Komponente, für Kabarett ist aber letztlich die mediumsbezogene Realreferenz auf die Produktions- und Kommunikationssituation gattungskonstitutiv.

20. Historische Formen performativer Autofiktion

Auf der Suche nach „Ahnen“²⁰⁵ moderner Kabaretttexte wird hinlänglich auf die gesamte Bandbreite satirisch-humoristischer Kunst verwiesen. So umreißt etwa Heinz Greul *Kulturgeschichte des Kabarett* das Satyrspiel, Aristophanes, „Troubadours, Spielleute[] und Vaganten“²⁰⁶ sowie Walther von der Vogelweide, den „bedeutendsten politischen Dichter der Zeit“²⁰⁷. Kabaretttexte sind für Greul frei nach Heinrich Mann „Lieder der Empörung“, die es die gesamte Menschheitsgeschichte über gab.²⁰⁸ Als Geburtsstätte des modernen Kabarett nennt er allerdings Montmartre, also Salis’ Le Chat Noir.²⁰⁹ Hierbei dient ihm die Vielfältigkeit der dargebotenen Kleinkunst als Kabarettmerkmal.²¹⁰

²⁰⁵ Henningsen 1967. S. 11.

²⁰⁶ Greul, Heinz: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett*. Band 1. [1967] München: dtv 1971. S. 18. [Kurztitel: Greul 1967.]

²⁰⁷ ebd. S. 21.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 11.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 1.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 62.

Die Kabarett-Geschichtsschreibung orientiert sich gerne an Texteigenschaften wie einer humoristischen, satirischen oder einer multimedialen ‚kleinkünstlerischen‘ Ausrichtung. Formale Kriterien spielen dabei meist keine Rolle. An dieser Stelle sei deshalb auf Textformen zurückgeblickt, die in Bezug auf die vorgebrachten erzähltheoretischen Überlegungen eine Verwandtschaft mit dem Kabarett aufweisen. Der Überblick ist eklektisch, aber zeigt, dass sich im Zuge einer erzähltheoretischen Betrachtung neue Hypotexte des Kabarett aufzufinden.

20.1. Anti-illusionistisches Theater

Weimann beschreibt in *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters* die rituellen Wurzeln des Theaters, den „Übergang von der Verkörperung zur Darstellung, vom Mythos zur Realistik“²¹¹. Anhand dieser Rückschau werden auch die Ursprünge der Komödie sichtbar. Den populären und komischen Formen ist Anti-Illusion gemein, „der standesgemäße oder geistige Gegensatz zwischen Schauspieler und Publikum fehlt“²¹². Die traditionelle Zweigestalt dramatischer Kunst verweist sowohl auf die Darstellung als auch das Dargestellte – vgl. Alewyns doppelter Blick²¹³ –, in den komischen Traditionen bleiben beide diese Anteile spürbar und auch im Text referenzierbar.

Theaterformen, in denen die sozialen, physischen und illusionistischen Barrieren zwischen Publikum und Schauspieler_innen minimal sind, prägen laut Weimann eine „self-conscious sense of comedy“²¹⁴, bei der Darsteller_innen zugleich Subjekt und Objekt der Komik werden. Die „comic concurrence of actors and audiences“²¹⁵, eine identifikatorische Übereinkunft zwischen Spieler_in und Zuseher_in, also ein ‚Gleichklang‘ (Vgl. *Gleichklang und Erwartung*, S. 254), ermöglicht eine auf die Alltagswelt bezogene, sozialkritische Ausrichtung, Distanz, Ironie und Metaperspektiven:

²¹¹ Weimann, Robert: *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters*. Soziologie. Dramaturgie. Gestaltung. Berlin: Henschelverlag 1967. [Kurztitel: Weimann: 1967.] S. 42.

²¹² ebd. In weiterer Folge wird auf Weimanns englische Übersetzung rekurriert, da es sich dabei um die jüngere Version der Studie handelt. Vgl. Weimann, Robert: *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1987. [Kurztitel: Weimann 1987.]

²¹³ Vgl. Alewyn 1959. S. 86f.

²¹⁴ Weimann 1987. S. 8.

²¹⁵ ebd. S. 259.

[O]ne can observe that the joint actor-audience perspective of the play world involves a mutual extension of awareness. Such awareness reflects and interconnects both the social quality of the *actor's* relation to the real world and the imaginative and spatial dimension of the *character's* relation to the play world, his implicit insight into and criticism of the action of the play.²¹⁶

Aspekte dieses anti-illusionistischen Kerns des Theaters – Beiseite-Sprechen, Selbstreflexivität in Spiel und Text, Reflexion der Handlung et cetera²¹⁷ – finden sich in der gesamten Theatergeschichte, u.a. im barocken Welttheater²¹⁸ oder der Commedia dell'Arte. Übersetzen in weiterer Folge Lubitsch oder Chaplin diese Tradition in ein neues Medium, so leuchtet die metaisierende, antillusionistische Theatertradition durch das Filmnegativ als Palimpsest auf die Leinwand.

Somit lässt sich der Ursprung des Zusammenhangs von Metaisierung und Komik im Übergang vom Ritus zum Theater vermuten. Die ‚kultische‘ Stellvertreterrolle der/des Kabarettist_in, auf die in Haders^{Hader} Texten angespielt wird (siehe *Metareferenzen*, S. 265) und die in deren Rezeption thematisiert und ironisiert wird („Josef Haders Soli sind [...] eine Passionsgeschichte.“²¹⁹; „Hader Unser“²²⁰) erinnert an den rituellen Ursprung autofiktional-performativer Formen und des Theaters an sich.

20.1.a. Antike

Die früheste bezeugte Form autofiktionaler Performance ist der griechische Mimos – subversive, parodistische, realreferentielle, oftmals gesellschaftskritische Reden:

The popular player, renouncing the buskin, and generally the mask as well, became a "describer of reality," the unmasked imitator and presenter of the actual world around him.²²¹

²¹⁶ Weimann 1987, S. 259. [Kursivierung lt. Original]

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 253ff.

²¹⁸ Vgl. Alewyn 1959, S. 75ff.

²¹⁹ Schödel, Helmut: Kabarett nach dem Kabarett »Biagn oder Brechn« Alles bääh! In: Die Zeit. 14.06.1991. [Online: <https://www.zeit.de/1991/25/alles-baeaeh/komplettansicht>] [12.03.2019] [Kurztitel: Schödel: Alles bääh! 1991.]

²²⁰ Kralicek, Wolfgang: Hader unser. In: Falter Nr. 49. 2004. S. 26f. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv.] [Kurztitel: Kralicek 2004.]

²²¹ Weimann 1978, S. 4.

Greul nennt die Mimen in seiner *Kulturgeschichte des Kabarett* „ganz und gar »Kabarettisten«²²² und berichtet, dass Cicero sich nach der Ermordung Caesars nach den Witzen der Mimen erkundigt haben soll.²²³ Hermann Reich romantisiert 1903:

Weil die Mimen die eigentlich volkstümlichen und volksmäßigen Schauspieler waren, haben sie auch am besten die Stimmung der Massen erkannt und sie nicht selten unerwartet zum Ausdruck gebracht. Wenn die öffentliche Meinung in blutigen und schweren Zeiten schwieg und sich ins Dunkel scheu verkroch, dann brachte der Mime sie durch eine witzige, scheinbar harmlose Anspielung, die doch die ganze im Theater versammelte Menge wohl verstand, ans helle Licht. Dann brach betäubend der Jubel des Volkes los, das unerwartet seine geheime, tiefversteckte Meinung zu seiner Erleichterung offenbart sah.²²⁴

Auch das griechische Theater erinnert mit der Lokalität der attischen Komödie an das Kabarett: „The old Attic scene was not an illusionary locality; essentially, the scene was the theater itself with an audience in it.“²²⁵ Greul stellt einen gedanklichen Konnex zwischen der Kabarett-Conférence und dem kommentierenden Chor her.²²⁶

20.1.b. Volkstheater

Besonders für das österreichische Kabarett ist der Einfluss des Wiener Volkstheaters nicht zu unterschätzen. Die Parallelen sind mannigfach: Illusionsabbau, komische Figuren, Stegreif, Grobiankomik und skatologischer Humor, Musik und Lieder, Mundart, Lokal- und Sozialbezug, Gesellschaftskritik, moralisierender Gestus et cetera. Das Wiener Volkstheater ist ebenfalls kein Teil der ‚Hochkultur‘, sondern „Gegentheater“²²⁷, geprägt von Selbstbezüglichkeit und Metaisierungen: „auf dem Theater [wurde] mit dem Theater gespielt“²²⁸. Die Komik der Stücke ergibt sich nicht selten aus einem „Wechsel der Realitäts- und Bezugsebenen“²²⁹. Hein charakterisiert das Wiener Volkstheater „zwischen affirmativer bis kritischer Nachahmung, zwischen Illusions- und Antiillusionstheater, als

²²² Greul 1967. S. 17.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Reich, Hermann: Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher [sic!] Versuch. Erster Band. Erster Teil. Theorie des Mimus. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1903. S. 182. In: Archive.org <https://ia902702.us.archive.org/9/items/reichdermimusei00reicgoog/reichdermimusei00reicgoog.pdf> [S. 202 der Datei] [10.02.2019]

²²⁵ Weimann 1978. S. 9.

²²⁶ Vgl. Greul 1967. S. 16.

²²⁷ Kurzenberger 1982. S. 156.

²²⁸ ebd. S. 161f.

²²⁹ ebd. S. 163.

ein Theater der 'Anspielung' (Parodie, Intertextualität) mit Dekonstruktion, beziehungsweise Neuorganisation der Elemente²³⁰ und attestiert ihm ein selbstreflexives Spiel mit Fiktion.²³¹

Die Zentralfigur des Wiener Volkstheaters zeugt – wie die/der Kabarettist_in – von einer Ego-Pluralität zwischen Darstellung und Dargestelltem, von Figur, Spieler_in, beizeiten auch Autor_in. Durch ihre Mehrfach-Determiniertheit kann die Zentralfigur auf die empirische Welt *und* die dargestellte Welt verweisen. Sie ähnelt in dieser metaisierenden Funktionalität sowie durch die Verbundenheit von Text und Darsteller_innenpersönlichkeit im Volkstheater einer/m modernen Kabarettist_in. Hein spricht von einer „Selbstrepräsentanz der Akteure“²³², Kurzenberger betont den damit verbundenen Personenkult:

Denn bei jedem neuen Theaterstück und an jedem Theaterabend war man gespannt, wie weit sich der Hauptdarsteller und Stückemacher Nestroy diesmal vorwagen, was und wen er aufs Korn nehmen, vor allem aber, wie er es anstellen würde, die Bestimmungen dieser Behörden [der Zensur] so zu unterlaufen, daß der Verstoß juristisch nicht greifbar wurde.²³³

In Bezug auf ironisches, „'uneigentliche[s]' Sprechen“²³⁴ zieht Hein eine Traditionslinie vom Wiener Volkstheater über Ödön von Horváth hin zu Qualtingers und Merz' *Der Herr Karl*. Einen solchen Bogen vom Volkstheater zum Kabarett (Nestroy-Horváth-Kraus-Qualtinger) stellt auch Heinz Greul her.²³⁵

²³⁰ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. S. 4. [Kurztitel: Hein 1997.]

²³¹ Vgl. ebd. S. 5.

²³² ebd. S. 84.

²³³ Kurzenberger 1982. S. 157.

²³⁴ Hein 1997. S. 180f.

²³⁵ Vgl. Greul 1967. S. 44ff.

20.1.c. Narren

Weimann reflektiert die metaisierende Funktion von Narrenfiguren im Theater. Er bezieht sich hierbei u.a. auf Alecchino, *clown* und *fool*, Pierrot, Jean Potage, Giangurgolo, Pickelhäring, Hanswurst, Staberl oder Thaddädl:

Through all these transformations the type retains not simply a continuity of attitude but a dramatic consistency that is associated with a particular social, verbal, and spatial position which in turn reinforces a special relationship between the play world and the real world. [...] In the midst of increasingly illusionary scenery and localized settings, the fool and his descendants continue to break through the "fourth wall" (at a time when it already seems almost impenetrable), and again conjure and renew the old audience contact.²³⁶

Auch das „Seid ihr all da?“ des Kasperl ist Echo dieser Interaktion des Narren mit der Lebenswelt.²³⁷ Als Projektions- und Identifikationsfigur mit betonter Ich-Subjektivität – „self-expression of the subject“²³⁸ – kommt der Narrenfigur eine kommentierend-reflexive Funktion zu (wie dem Conférencier), eine metaisierend-parodistische sowie eine tabubrechende Ventilfunktion.²³⁹ Die Narrenfigur ist implizit metaleptisch, janusköpfig und ontologisch ‚paradox‘, da sie mit Fiktion und Realität interagiert. Indem sie Fiktives konterkariert, kann sie es subvertieren.²⁴⁰ Der Narr ist Agent der Illusionserschaffung und -brechung:

[H]e retains the capacity both to enchant and disenchant. He can neutralize myth and ritual through the unmasking and debunking potential of *mimesis*, through his parody, criticism, or cynicism; but he can also generate a ritual dimension through the fantasy and madness of his topsy-turvydom, or through his inversion of values and the transformation of reality into something strange, sad, or comical.²⁴¹

Die Narrenfigur ist kommentierender Grenzgänger, also Metaleptiker zwischen der Welt, *die* erzählt wird und jener *in der* erzählt wird, und ist damit den rituellen Wurzeln des Theaters am nächsten: „[H]e remains, more than any other figure in drama, closest to his

²³⁶ Weimann 1978. S. 11f.

²³⁷ Vgl. ebd. S. 12.

²³⁸ ebd. S. 14.

²³⁹ Vgl. Hein 1997. S. 82ff.

²⁴⁰ Vgl. Weimann 1978. S. 13.

²⁴¹ ebd. S. 11.

early ritual heritage²⁴². Auch Bachtin beschreibt den besonderen Chronotopos des Narren.²⁴³ Der intrinsische Zusammenhang von Metaleptik und Komik wird in Anbetracht des ironisierenden und parodistischen Potentials der Narrenfigur evident.

Die/Der autofiktive Kabarettist_in im Kabarett nimmt eine ebensolche janusköpfige Gestalt an – in Bezug auf ihre/seine nicht eindeutige Zuordenbarkeit zur Welt der Fiktion oder der empirischen sowie durch ihr/sein Kommentar auf beide. Diese Sonderposition ermöglicht ironisierende, subversive und satirische Perspektiven. Närrische Gegenreden generieren Distanz sowie ironische Ambivalenzen, wie wir sie im Kapitel *Sokrates*, S. 278 besprechen werden. Der Schelmenroman ist mit seinem närrischen Protagonisten ebenfalls Hypotext des Kabarets, siehe *Privat*, S. 198.

20.1.d. Episches Theater

In Bezug auf modernes Kabarett ist zwar vom epischen Theater auch als Vorläufer zu sprechen, aber grundsätzlich handelt es sich um eine verwandte antiillusionistische Theaterart. Das epische Theater als Meta-Theater zum aristotelischen, ein „Theater[] als Theater“²⁴⁴, entstand ursprünglich beeinflusst von der Kabaretttradition.

Piscator verweist auf die Bedeutung von „bunten Abenden“ und Revuen für das politische Theater, besonders in Bezug auf den Abbau der vierten Wand: „Die Revue gab die Möglichkeit zu einer «direkten Aktion»“²⁴⁵. Sowohl der Einbezug des Publikums als auch Brechts Verfremdungseffekte können auf Einflüsse der Brettlbühnen zurückgeführt werden.²⁴⁶ Auch die ‚epische‘ Haltung – ein „distanziertes, betrachtendes und kommentierendes Verhältnis“²⁴⁷ –, die Kargheit der Ausstattung und die „Sichtbarkeit der

²⁴² Weimann 1978. S. 11.

²⁴³ Vgl. Bachtin 1975. S. 87ff.

²⁴⁴ Brecht, Bertolt: Realistisches Theater und Illusion. [o.J. In: Über eine nichtaristotelische Dramatik 1933-1941. S. 227-336.] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. VII. Schriften I. Zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 251.

²⁴⁵ Piscator, Erwin: Das politische Theater. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963. S. 65.

²⁴⁶ Vgl. Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vierter Band. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003. S. 437. [Kurztitel: Brauneck 2003.]

²⁴⁷ ebd. S. 483.

Lichtquellen²⁴⁸ sind Parallelen. Brechts Forderung, dass Theater nicht verbergen soll, dass es Theater ist,²⁴⁹ ist für das Kabarett erzähltheoretischer Ausgangspunkt.

20.2. Akteur_innen

Die Darsteller_in und ihre/seine diskursive Darsteller_innenfunktion ist in antiillusionistischen Performances Teil des Texts. Auch in non-literarischen Performance-Traditionen verkörpert die/der Darbringende eine autofiktional-performative Persönlichkeit, sei es in Musik, Gesang, Schauspiel, Narration, Akrobatik, Pantomime, Zauberkunst oder Performance-Kunst et cetera. Die vielfältigen, auch historischen Bezeichnungen für derartige Akteur_innen implizieren, dass mit autofiktionaler Performativität die Gestaltung einer lebensweltlichen gesellschaftlichen Rolle einhergeht – wie bei Schauspieler_innen, Sänger_innen, Rapper_innen, Moderator_innen oder historisch *spilman*, *jogelour*, *disour*,²⁵⁰ vgl. auch den Terminus „Sprechsteller“²⁵¹, der Kurt Tucholsky in Bezug auf Anton Kuh zugeschrieben wird.

Je nach Ausgestaltung des autofiktionalen Moments können derartige Performances als Kabarett oder Kabarett-Mischformen verstanden werden.

20.3. Ursprünge der performativen fiktionalen Ich-Erzählung

Die bewusste Inszenierung einer Autorenperson an der Schnittstelle von empirischer und intradiegetischer Welt verbindet moderne Autofiktionen mit mittelalterlichen Texten. Die Selbstnennung des Autors stellt im Mittelalter zunächst eine Legitimation, eine Bekundung der Authentizität des Vorgetragenen dar, vgl. die Authentizitätsfiktion im Kabarett: „Die Autorinszenierung ist damit funktionales Instrument der Erzählstrategie, sie gibt keinen

²⁴⁸ Brecht, Bertolt: Die Sichtbarkeit der Lichtquellen. [o.J. In: Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters. 1935-1942. S. 437-497.] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. VII. Schriften I. Zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 454.

²⁴⁹ Vgl. Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. [o.J. In: Der Messingkauf 1937-1951. S. 499-657.] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. VII. Schriften I. Zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 546-558.

²⁵⁰ Vgl. Harris, Joseph u. Karl Reichl: Performance and Performers. In: Reichl, Karl (Hg.): Medieval Oral Literature. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter 2012. S. 172ff.

²⁵¹ FWF Projekt: Anton Kuh: Publizist und Performer. <https://scilog.fwf.ac.at/kultur-gesellschaft/7908/anton-kuh-publizist-und-performer> [07.08.2019]

Hinweis auf die Biographie des Autors.²⁵² Inszeniert Hartmann von Aue sich einmal als Liebender, einmal als Ritter und dann wieder als Gelehrter, so erschafft Hartmann jeweils einen Hartmann, der dem Text entspricht.²⁵³ Ähnlich Hader^{Hader}, siehe S. 259.

Univ.-Prof. Dr. Matthias Meyer machte mich im Rahmen eines Seminars auf den Bezug meines Dissertationsthemas zu Ulrich von Liechtenstein aufmerksam.

Obwohl nicht nachweisbar ist, wie mittelalterliche Texte rezipiert wurden, wird von mündlicher Performance ausgegangen: „Auch für die Zeit Ulrichs von Liechtenstein gilt dies: Literatur lebt nur im Vortrag vor diesem exklusiven höfischen Publikum [...]“²⁵⁴ Dass Ulrichs *Frauendienst* als der erste deutschsprachige Ich-Roman gilt und dass seine Person, oder sein non-fiktives namensgleiches Äquivalent, historisch nachgewiesen werden kann, verweist auf die Bedeutung von Autofiktionalität und Authentizitätsfiktion in Bezug auf sein Werk.

In Ulrichs Texten werden die Zuhörer_innen bei Hof direkt angesprochen, sind Bestandteil der Kommunikationssituation, des Texts und der Performance: „Ulrich creates a fictional projection that remains constantly open to the audience and its comments.“²⁵⁵ Geht man von einem höfischen Vortrag durch den Autor selbst aus, handelt es sich also wie im modernen Kabarett um eine performative Auto- und Authentizitätsfiktion mit Verankerung des Protagonisten in der empirischen Welt:

Nach diesem Preis beginne ich
jetzt die Erzählung wie ich's kann,
ich fang in Gottes Namen an
und wünsche sehr, daß er euch geb
für mich den rechten höf'schen Sinn,
daß ihr das alles von mir schätzt.
So ist die Mühe nicht verlor'n
und jedes Lügen liegt mir fern.²⁵⁶

²⁵² Herchert, Gaby: „niht anders kann ich iu verjehen...“ Zur Topik der Selbstrepräsentation mittelalterlicher Autoren. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 20.

²⁵³ Vgl. ebd. S. 17.f.

²⁵⁴ Spechtler, Franz Viktor: Ein „lächerlicher Minneritter“? Zur Funktion der Komik bei Ulrich von Liechtenstein Wege der Forschung. In: Bader, Angela u.a. (Hg.): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1994. S. 148. [Kurztitel: Spechtler 1994.]

²⁵⁵ Classen, Albrecht: *Self-Enactment of Late Medieval Chivalry: Performance and Self-Representation in Ulrich von Liechtenstein's Frauendienst*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*. Vol. 39. No. 2. 2003. S. 100. [Kurztitel: Classen 2003.]

²⁵⁶ Ulrich von Liechtenstein: *Frauendienst*. Übersetzt v. Franz Viktor Spechtler. Klagenfurt: Wieser Verlag 2000. S. 6.

Doch als Erzähler ist Ulrich nicht zu trauen. Young spricht in Bezug auf *Das Frauenbuch* von einer „Montage der verrücktesten Phantasien, auch (auto-)aggressiven Inhalts“²⁵⁷, die autobiographischen Status vorgaukelt. Ulrichs Texte zeugen von Verzerrungen und humoristischen Übertreibungen, derb-körperlichen Grobheiten („hochstilisiert und manieristisch überdreht“²⁵⁸) sowie eklektischen, „parodistisch[en]“²⁵⁹ Referenzen auf Erzähltraditionen. Zudem schmückt Ulrich im *Frauendienst* den Textfluss durch Lieder aus. Seine autofiktionale Selbstinszenierung in diesem Text ist historisch einzigartig:

Ulrich's *Frauendienst* is the first and only text in the history of medieval German literature with an autobiographical thrust that is at once so visible, yet so doubtful. The more the allegedly historical figure Ulrich surfaces, the more we question its factual validity.²⁶⁰

Besonders Haders^{Hader} *Privat* kann in Bezug auf Ulrichs Selbstinszenierung als moderner Bezugspunkt gelten. *Frauendienst* ist „Mischung von Fakten und Fiktion“²⁶¹, ein bewusstes Spiel mit der ‚Autor-Funktion‘:

Der Autor Ulrich von Liechtenstein zeigt auf, dass sich die Wahrheit der Literatur nicht in die Wirklichkeit transformieren lässt [...] [Er] weist der Literatur einen eigenen Raum zu und entbindet sie von der Verpflichtung, wahr sein zu müssen. [...] Der biographische Autor entzieht sich jedem Zugriff, und verschwindet gänzlich hinter der Maske einer fiktionalen Gestalt seines Werkes.²⁶²

Der biographische Autor verschwindet also hinter der Mehrstimmigkeit seiner fiktionalen Version, siehe *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295. Ulrich ist literaturhistorischer Prototyp der Dissoziation von empirischem Autor und diegetischer, autofiktiver Autorenfigur. Seine autofiktionale Inszenierung löst einen traditionellen Authentizitätsdiskurs ab und ersetzt ihn durch einen abstrahierten, literarischen, so wie es Haders^{Hader} für den Authentizitätsdiskurs im Kabarett tut, siehe *Der Autor muss weg*, S. 302. Der auktoriale, souveräne lebensweltliche Autor wird durch eine literarische Figur ersetzt. Der Text wird von dem inszenierten Schein entbunden, lebensweltlich wahr zu sein – und reflektiert so den fiktionalen Status von Literatur an sich.

²⁵⁷ Young, Christopher: Einleitung. In: Ulrich von Liechtenstein: *Das Frauenbuch*. Mittelhochdeutsch Neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2003. S. 8. [Kurtitel: Young 2003.]

²⁵⁸ Spechtler 1994. S. 149.

²⁵⁹ ebd. S. 150.

²⁶⁰ Classen 2003. S. 96. [Kursivierung lt. Original.]

²⁶¹ Young 2003. S. 7.

²⁶² Herchert 2008. S. 22.

Wenn Spechtler Ulrichs „literarischem Experiment“, dieser „Selbstinzenierung« eines prominenten Adligen“, „keine Nachfolge“²⁶³ attestiert, so übersieht er seine erzähltheoretischen Ur-Enkel_innen – die Kabarettist_innen. Kabarett gab es also schon vor dem Kabarett.

21. Gattungsfunktion ‚traditionelles‘ Kabarett

21.1. Gattungs- und Genrefunktionen

Wird in dieser Arbeit von ‚Kabarett‘ im Allgemeinen ausgegangen, so kann dabei nur von Gemeinplätzen die Rede sein, nicht von präskriptiven Eigenschaften. In Anlehnung an Foucaults ‚Autor-Funktion‘ möchte ich Gattungen als diskursive Funktionen, als *frames*, verstehen, die den ‚gedanklichen Vorraum‘ beschreiben, von dem aus Texte rezipiert werden. Diese diskursiven Konstrukte beeinflussen Produktion und Rezeption: „Das Wissen um die Gattungszugehörigkeit eines Textes lenkt und bestimmt, wie man weiß, in hohem Maß den »Erwartungshorizont« des Lesers und damit die Rezeption des Werkes.“²⁶⁴ Eine Zuteilung zu einem Gattungs- oder Genrekorpus (‚Kabarett‘, ‚Stand-Up‘, ‚Horror‘, ‚Western‘, ‚Romanze‘ et cetera) ermöglicht es, geographische, historische, thematische oder stilistische Merkmale der Texte hervorstreichend und sie im Kontext einer bestimmten Tradition zu betrachten. Es handelt sich dabei aber um konstruierte, zeit- und ortsgebundene Sammelbegriffe von hoher Durchlässig- und Wandelbarkeit.

21.2. Gattungsfunktion Kabarett

Auf die Gattungsfunktion ‚Kabarett‘ lässt sich durch eine Synopse der Primärtexte, der Sekundärliteratur und des Diskurses zur Gattung, etwa mediale Berichterstattung, Interviews et cetera, schließen. Dabei stellen sich auch jene Kabarett-Definitionen als

²⁶³ Spechtler 1994. S. 154.

²⁶⁴ Genette 1982. S. 14.

hilfreiche Quellen heraus, die wir zunächst aufgrund ihrer arbiträren und einschränkenden Eigenschaften abgelehnt haben, vgl. *Kabaretttheorie*, S. 11.

Die folgenden Ausführungen sollen einen diskursiven Gemeinplatz ‚Kabarett‘ erarbeiten, ohne als präskriptiv verstanden zu werden. Es handelt sich um eine Zusammenstellung gängiger ‚Tropen‘. Hierbei rekurriere ich vor allem auf Jürgen Henningsen, der sich – erstaunlich weitsichtig – 1967 an eine erstmalige wissenschaftliche Reflexion des Kabarettstraute.²⁶⁵

21.2.a. Nummerncharakter

Der Nummerncharakter des Kabarett ist gattungshistorisch wohl seine am meisten postulierte Eigenschaft:

In dieser organisatorischen Eigentümlichkeit, Nummern aneinanderzureihen, unterscheidet sich das Kabarett grundlegend vom Theater, von der Oper, vom Film, und stellt sich neben das Variété, die Marionettenbühne, das Schlagerfestival, den Zirkus. [...] Das Kabarett hat keine Zeit Expositionen einzublenden; es hat keine Zeit, dramatische Entwicklungen vorzubereiten. Die Peripetie wird durch Pointen ersetzt.²⁶⁶

Ein Aufbau in Nummern findet sich als Forderung auch bei Fleischer und Vogel.²⁶⁷ Als normatives Postulat ist dies heute aber nicht mehr als ein Mythos.

21.2.b. Non-Fiktionalität

Henningsen meint, dass sowohl Fiktion als auch eine vierte Wand im Kabarett nicht aufkommen könne und verweist auf die Dominanz von anti-illusionistischen Momenten.²⁶⁸

Hier zeichnet sich ein Anspruch von Non-Fiktionalität und Authentizität an das Kabarett ab. Dabei erkennt Henningsen sehr wohl einen ‚gespielten‘ Gestus:

²⁶⁵ Henningsen 1967.

²⁶⁶ ebd. S. 16f. Nebenbei bemerkt ist es nicht schlüssig, dass Henningsen Theater, Oper und Film Episodenhaftigkeit abspricht.

²⁶⁷ Vgl. Fleischer 1989. S. 52. u. Vogel 1993. S. 46.

²⁶⁸ Vgl. Henningsen 1967. S. 13.

[Der Kabarettist] spielt jemanden, der „mal so eben“ von der Straße sich auf die Bühne verirrt hat, der primär Unterhaltung serviert und der, was ihm nebenbei noch einfällt, nonchalant fallen läßt [...].²⁶⁹

Dennoch lässt Henningsen ein Verständnis der Kabarettist_innenfigur als fiktiv nicht zu – er versteht sie als Persona und gesellschaftliche Rolle, die zwischen unterschiedlichen Haltungen oszilliert. Er spricht von einer daraus resultierenden „Nicht-Identität mit **einer** bestimmten Rolle“²⁷⁰.

Vogels *Fiktionskulisse* postuliert die These, dass Kabarett Fiktion nur ‚halbwegs‘ aufbaue:

Fiktionskulisse heißt die Resultante aller fiktionsaufbauenden und -abbauenden Textelemente in einem theatralischen Text, der durch eine global stark reduzierte szenische Fiktionalität auffällt.²⁷¹

Im Kabarett finde „auf dem Hintergrund fragmentarischer Fiktionalität ein konsequenter Fiktionsabbau“²⁷² statt. Im Diskurs zur Kunstform und auch in Bezug auf die Rezeption der Texte ist die ‚halbe‘ oder Nonfiktionalität von Kabaretttexten ein beliebter und häufiger Gemeinplatz.

21.2.c. Autobiographische Rezeption

Durch die Autofiktionalität der Gattung lässt sich in der Kabarett-Produktion und Rezeption oftmals eine Identifikation und Gleichschaltung der Spielfigur mit der/dem Darsteller_in/Urheber_in beobachten, wie sie in anderen non-performativen Literaturformen kaum anzutreffen ist: Die Non-Fiktionalität der Kabarettist_innenfigur kann ungebrochen inszeniert und rezipiert werden.

Wird der fiktionale Charakter der Spielfigur reflektiert, wird dennoch oftmals von autobiographischen Fragestellungen ausgegangen.²⁷³ In diesem Zusammenhang werden gerne die Termini „Kunstfigur“ oder „Alter Ego“ bemüht, die aufgrund ihres weitläufigen

²⁶⁹ Henningsen 1967. S. 21.

²⁷⁰ ebd. S. 22. [Hervorhebung lt. Original]

²⁷¹ Vogel 1993. S. 77.

²⁷² ebd. S. 151.

²⁷³ Vgl. etwa Brenner 2014.

umgangssprachlichen Gebrauchs in der Populärkultur und Musikbranche einer genauen theoretischen Reflexion bedürften.

Die Kabarettist_innenrolle auf und fernab der Bühne wird im öffentlichen Diskurs zudem als soziale Rolle wahrgenommen, die mit der Erwartung einer entsprechenden Thematisierung der politischen Haltung der/des Kabarettist_in einhergeht.

21.2.d. Moralische Instanz

Henningsens „pädagogisch-informationspsychologische[r]“²⁷⁴ Ansatz versteht das Kabarett als „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“²⁷⁵ – was sich von allen Kunstformen und kommunikativen Akten sagen ließe.²⁷⁶ Henningsens Verständnis ist jedoch ein subversives Moment inhärent:

[Der Kabarettist] bringt (scheinbar) Geordnetes in Unordnung, zwingt Disparates zusammen; er erzielt Effekte, indem er Sprünge und Divergenzen im Gefüge aufdeckt, Schwachstellen markiert, das labile Gleichgewicht umstößt.²⁷⁷

Dem Topos des Kabarett als „moralische Anstalt“²⁷⁸ entsprechend, zeichnet er es als „Instrument der Aufklärung“²⁷⁹, moralische und pädagogische Institution und bemüht das Bild eines „Schlucken[s] von Medizin“²⁸⁰. Bei Fleischer heißt es:

[D]er Kabarettist konstruiert im Kabarett mit Hilfe schauspielerischer Mittel eine Botschaft, die ihm als seine eigene abgenommen und für seine eigene gehalten wird. Man kann also von einer moralischen Dimension sprechen. Der Kabarettist nimmt die Autorität einer Moralinstanz ein.²⁸¹

Im Kabarett-Diskurs lässt sich zudem eine generelle teleologische Fixierung auf Inhalte sowie die ‚Wirkung‘ und das damit verbundene ‚Funktionieren‘ der Texte beobachten:

²⁷⁴ Henningsen 1967. S. 9.

²⁷⁵ ebd. S. 9.

²⁷⁶ Vgl. Dorfer 2006. S. 39.

²⁷⁷ Henningsen 1967. 26f.

²⁷⁸ Thieringer, Thomas: »Wirst schon wieder jünger« Ein Gespräch mit dem Kabarettisten Josef Hader. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 60. 12.03.1992. S. 18.

²⁷⁹ Henningsen 1967. S. 77.

²⁸⁰ ebd. S. 21.

²⁸¹ Fleischer 1989. S. 60.

Ausgewählte Inhalte würden in einem zweiten produktionsästhetischen Schritt in die passende Form gebracht, um sie zu transportieren.²⁸²

Hierbei herrscht die Vorstellung, Kabarett müsste „mehr als Lachen“²⁸³ auslösen – also eine Form der Betroffenheit. Bestenfalls führt die erwünschte Rührung zu einer ‚Änderung‘ des Publikums – die/der Zuseher_in soll als Akteur_in gewonnen werden.²⁸⁴ Henningsen spricht von „**Methoden der Bewusstseinsbeeinflussung**“²⁸⁵:

Stellen wir uns vor, der erworbene Wissenszusammenhang des Publikums sei eine Art Kartenhaus; dieses Kartenhaus ist, da der Wissenszusammenhang nicht an allen Stellen vollkommen integriert ist, nicht stabil. Der Kabarettist bringt es zum Einsturz.²⁸⁶

An dieser Stelle sei betont, wie präskriptiv und theoretisch ungenügend eine Definition einer Gattung ausfallen muss, wenn diese eine gewünschte Wirkung beschreibt, ein Text ‚funktionieren‘ muss oder qualitative Unterscheidungen getroffen werden.

21.2.e. Anspruch

Für Henningsen steckt hinter jeder kabarettistischen Arbeit politisches Engagement.²⁸⁷ Er subsumiert die Wirksamkeit des Kabarett als eine „indirekte Gefährdung“²⁸⁸ für Machtverhältnisse. Es „lockert, [tastet] Strukturen an[] [...], [provoziert] Zweifel“²⁸⁹. Henningsen erwartet also oppositionelle Haltung sowie aktuelle Zeitkritik und zeichnet dabei das Gegensatzpaar eines politischen Kabarett und eines seichten Amüsier-Kabarett.²⁹⁰ Die Vorstellung eines „anspruchsvolle[n], politisch-literarische[n] Kabarett[s]“, das nicht mit „Comedy, Varieté, Revue, Chansonabend und verwandten Gattungen der Kleinkunst“²⁹¹ verwechselt werden dürfe, ist geläufig.

²⁸² Henningsen 1967. S. 70.

²⁸³ ebd. S. 36.

²⁸⁴ Vgl. Deist, Tina: Störende Sprachspiele. Literaturtheoretische Reflexionen zu Erika Manns Kabarett "Die Pfeffermühle" im europäischen und amerikanischen Exil. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 719) S. 242. [Kurztitel: Deist 2011.]

²⁸⁵ Henningsen 1967. S. 37. [Hervorhebung lt. Original.]

²⁸⁶ ebd. S. 37.

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 77.

²⁸⁸ ebd. S. 74

²⁸⁹ ebd. S. 78.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S. 75.

²⁹¹ Schneider, Jost: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004. S. 363.

21.2.f. Negativität

Das Gebaren der/des Kabarettist_in sei von „oppositioneller Mission“²⁹² und zugleich gespielte Haltung:

[E]r spielt jemanden, der extremen Mut hat (obwohl er ihn nur selten noch braucht), der perpetuierlich mit einem polizeilichen Verbot oder einer staatsanwaltschaftlichen Ermittlung rechnen muß.²⁹³

Konstruktives Opponieren hält Henningsen im Kabarett nicht für möglich.²⁹⁴ Die/Der Kabarettist_in hat *dagegen* zu sein. Diese antagonistische Haltung kann sich auch gegen die Zuseher_innen richten – direkte Publikumskritik und -beschimpfungen gehören zum Gattungsrepertoire seit Salis' *Le Chat Noir*. Zudem beherrschen Negativität und Ironiesignale die Tonalität. So meint Torberg 1957 über den jungen Qualtinger:

Und er wird niemals, weder im Text noch in der Wiedergabe, weder im politischen Pathos noch im bodenständigen Sediment, jene ironisierende Distanz vermissen lassen, die das Cabaret vom Theater unterscheidet. Er ist der rare Fall einer spezifischen und schlechthin genialen Cabaret-Begabung.²⁹⁵

Die/Der Kabarettist_in spreche und spiele „uneigentlich“²⁹⁶. Henningsen spricht von einem „Prediger ex negativo“:

Gerade diese veruneigentlichende Attitüde wird häufig von ernsthaften Kritikern dahin mißverstanden, der Kabarettist nehme im Grunde nichts ernst, sei nicht engagiert und gieße die Kübel seines verletzenden Spottes aus vandalistischer Lust am Zerstören unterschiedslos über alles. Das Gegenteil dürfte zutreffen. Je engagierter im Ziel, desto distanzierter, unterkühlter, verfremdender im Mittel. Der Kabarettist ist Prediger ex negativo.²⁹⁷

Dementsprechend heißt es bei Fleischer: „Kabarett hat nichts Positives (im üblichen Sinne) an sich. Im Kabarett wird kritisiert.“²⁹⁸

²⁹² Henningsen 1967. S. 20.

²⁹³ ebd. S. 20.

²⁹⁴ Vgl. ebd. S. 76.

²⁹⁵ Torberg, Friedrich: Ohne Titel. In: Die Presse. [1957]. zitiert nach: Biron, Georg: Quasi Herr Karl. Helmut Qualtinger. Kultfigur aus Wien. Wien: Braumüller 2011. S. 31. [Kurztitel: Biron 2011.]

²⁹⁶ Henningsen 1967. S. 23.

²⁹⁷ ebd. S. 20.

²⁹⁸ Fleischer 1989. S. 75.

21.2.g. Aktualität und Lebenswirklichkeit

Durch den Verlust eines historischen Wissenszusammenhangs kann Kabarett für Henningsen „witzlos“²⁹⁹ werden. Auch wenn dies für jede Kommunikation und Textform gilt, wird darin das Postulat eines Aktualitätscharakters evident, einer gesellschaftlich-politischen Zeitbedingtheit. Kabarett informiere zudem nicht, sondern bediene sich mitgebrachter Information.³⁰⁰ Dahinter verbirgt sich die Annahme, das Kabarett knüpfe direkt an die empirische Lebenswelt und Medienrezeption der Rezipient_innen an.

21.2.h. Stellvertreter

Henningsen stellt bereits 1967 fest, wie die/der Kabarettist_in als angriffige/r, moralische/r Stellvertreter_in zu einer passiven Haltung des Publikums führen kann:

Man könnte hinzufügen, daß der Kabarettist, der den direkten Angriff führt, im Grunde seine Chancen damit sabotiert, da er die ihm Zuhörenden absolviert von der Verpflichtung, selbst etwas tun zu müssen zur Änderung der Verhältnisse: der Angriff wird artikuliert, und das Publikum fühlt sich entlastet („Denen da oben hat er es ja wieder hübsch gegeben!“)³⁰¹

Er erkennt, dass Kabarett bestehende Ansichten bestätigen kann und entlarvt die langläufige Floskel das Publikum ‚spiele im Kabarett mit‘:

Der Zuschauer hat gar keine Lust, mitzuspielen; er zahlt Eintritt, möchte bequem sitzen, sich zurücklehnen und Freizeitgestaltung konsumieren, ohne daß man an ihn appelliert: die Situation vor dem Fernsehschirm ist längst und möglicherweise unwiderruflich habituell geworden. Das Publikum ist emotional arriviert und fühlt sich nicht getroffen. Schon Artistide Bruant beschimpfte seine zahlenden Gäste zu deren Belustigung.³⁰²

Das Lament der Passivität des Publikums ist als Gattungstopos eng mit dem Lament eines ‚toten‘ Kabarett verknüpft, vgl. Kreislers *Das Kabarett ist tot*³⁰³.

²⁹⁹ Henningsen 1967. S. 15.

³⁰⁰ Vgl. ebd. S. 17. Eine antiquierte Vorstellung – man denke an TV-Formate wie *The Daily Show* oder *Last Week Tonight with John Oliver*, die sich journalistischer Recherche und der Information ihrer Zuseher_innen verschrieben haben.

³⁰¹ ebd. S. 34.

³⁰² ebd. S. 13.

³⁰³ Kreisler, Georg: *Das Kabarett ist tot*. Auf: *Vorletzte Lieder*. LP. Wien: Preiser Records 1972. [Kurztitel: Kreisler: *Das Kabarett ist tot*.]

21.2.i. Begrenztheit der Mittel

Henningsen postuliert eine „Begrenztheit der Mittel“, sowohl Kostüm als auch Bühnenbild haben im Kabarett spartanisch auszufallen.³⁰⁴ Analog dazu versteht er auch die schauspielerischen Mittel als ‚begrenzt‘:

[E]in Kabarettist, der sich nach Stanislawskijschen Rezepten mit ihr [der Rolle] völlig identifizieren wollte, verzichtet auf die spezifisch kabarettistischen Möglichkeiten. Mit Brecht könnte man sagen: der Kabarettist „zeigt“ seine Figur, er ist sie nicht.³⁰⁵

Im Kabarett würde zudem besonders auf klischierte Typen zurückgegriffen.³⁰⁶ Ein emotionaler Kabarettist ist für Henningsen nicht denkbar: „[Der Kabarettist] provoziert Engagement im Publikum, indem er selbst unengagiert scheint. Nonchalance ist Pathos in homöopathischer Verpackung.“³⁰⁷

Auch Fleischer und Vogel meinen, das Kabarett erlaube kein Schauspiel, vgl. „Der Kabarettist darf schauspielerische Mittel anwenden, [...] er darf aber nicht spielen“³⁰⁸. Vogel hält die „Darstellerfigur und Rahmenfigur“, also die Spielfigur, für „die kabarettistische, defiktionalisierte Alternative zum Dogma der charakterlichen Identität der fiktiven Dramenfigur“³⁰⁹ und meint, dass man ein „spezifisches Element kabarettistischer Darstellung [...] unterschlage[]“, wenn man meine, dass „eine ‚Verkörperung‘ einer Figur B durch Darsteller A im Kabarett vorlieg[e]“³¹⁰.

21.2.j. ‚Hirnzirkus‘

Henningsen fordert intellektuelle Finesse vom Kabarett: „nicht Holzhammer, vernickelte Injektionsnadel“³¹¹. Der Ruf des Kabarett als bildungsbürgerliche Institution bringt ihm Charakterisierungen wie „geschliffen[]“, „anspielungsreich[]“ und „hintergründig-

³⁰⁴ Henningsen 1967. S. 17.

³⁰⁵ ebd. S. 19.

³⁰⁶ Vgl. ebd. S. 19.

³⁰⁷ ebd. S. 23.

³⁰⁸ Fleischer 1989. S. 59.

³⁰⁹ Vogel 1993. S. 98.

³¹⁰ ebd. S. 33.

³¹¹ Henningsen 1967. S. 71.

selbstironisch[]³¹² ein. Diese zerebrale Fixierung kommt auch in Epitheta zum Ausdruck – in Rekurs auf den Kritiker Max Herrmann-Neisse nennt Deist das Kabarett etwa einen „Hirnzirkus“³¹³.

Im Zuge dieser Trope wird immer wieder auf das Kabarett als ‚lebensweltliche‘ Interaktion von Kabarettist_in und Zuseher_in verwiesen.³¹⁴ Dabei wird die Rolle des Publikums gerne als kognitiv besonders ‚aktive‘ Rezipient_innenrolle beschrieben, es werden Thesen einer speziellen Beeinflussung des Bewusstseins der Zuseher_innen vorgebracht. Bei Deist heißt es, das Kabarett wolle „interpretative[] Gewohnheiten bewusst machen und schließlich hinterfragen“³¹⁵, vgl. auch Henningsens „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang“³¹⁶. Derartige Theorien entwerfen ‚aktive‘ Rezeptionskonzepte und sprechen von besonderer „mentaler Aktivität“³¹⁷, einem kognitiven „[Z]usammenfügen“ und „[E]rgänzen“, einer „mentale[n] Transferleistung“³¹⁸. Dass die Rolle der/des Rezipient_in im Kabarett gerne als ‚aktiver‘ bewertet wird als in anderen Literaturformen, ist geläufige Trope. Die Vorstellung eines Rezeptionsprozesses, der der/dem Zuseher_in eine spezielle Art der Kognition abverlangt – als verlange die Rezeption anderer Kunstarten keine – deutet auf die stereotype ‚Hirnlastigkeit‘ des Kabarett hin.

21.2.k. Sprache

Aphorismen, Sprachspiele und Wortwitze werden „fast systematisch zu einem Charakteristikum des Kabarett hochstilisiert“³¹⁹. Sprachspiele seien gattungskonstitutiv, ihre „störende“³²⁰, kritische und politische Kraft mache seinen Kern aus.³²¹ Deist fordert eine „ästhetische Dimension der Spiele mit Sprache“ im Kabarett: „Ironie, Sarkasmus, uneigentliche Rede, ‚Halbfiktionalität‘, rhetorische Fragen zur indirekten doch gezielten

³¹² Schneider, Jost: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004. S. 363.

³¹³ Deist 2011. S. 34.

³¹⁴ Vgl. etwa Fleischer 1989. S. 71 u. 74 sowie Deist 2011. S. 116f.

³¹⁵ Deist 2011. S. 124.

³¹⁶ Henningsen 1967. S. 9.

³¹⁷ Deist 2011. S. 133.

³¹⁸ ebd. S. 307.

³¹⁹ Henningsen 1967. S. 59.

³²⁰ Deist 2011. S. 31ff.

³²¹ Vgl. ebd. S. 31.

Kritik, Appelle zur direkten Ansprache der Rezipienten, die direkte Nennung der Rivalen zur Darstellung ihrer Defizite³²².

21.2.I. Marginalisierung

Dass Kabarett ‚Kunst‘ ist, ist für Henningsen nicht selbstverständlich, sondern eine Frage, an der sich die Geister scheiden.³²³ Das Kabarett wird hinlänglich nicht-institutionalisierten Kunstformen zugerechnet, vgl. Bezeichnungen wie „künstlerisches Randphänomen (ein Inter- oder Gegendiskurs?)“³²⁴. Es sei eine „bunte[] Mischung von Darbietungsformen“ an der „kulturellen Peripherie“³²⁵, die Kabarettbühne ein gesellschaftlicher Raum eines subversiven, oppositionellen Abseits, von dem aus ironisiert und unterhalten wird. Dies mag sich aus der historischen Tradition der Texte fernab der ‚Hoch-‘ oder ‚Mainstreamkultur‘ erklären. So fragt Durrani zu *Der Herr Karl*: „Wenn sich eine ganze Nation von dem Typus des Herrn Karl angesprochen fühlt, wenn ihm ausländische Zeitschriften wie The New Yorker über 40 Seiten widmen, ist das noch Kabarett?“³²⁶ Die Teilhabe an einer Gegenkultur wird zum Textmerkmal stilisiert, im Umkehrschluss wird dem Kabarett nicht selten die Zugehörigkeit zu ‚Kunst‘ und ‚Literatur‘ abgesprochen. Doch anstatt zu fragen „Wann ist Kabarett ‚Literatur‘?“ soll uns in der vorliegenden Arbeit beschäftigen, wann Literatur Kabarett ist.

21.3. Qualitatives Kabarett?

Auch wenn die genannten Eigenschaften Teil der ‚Gattungsfunktion‘ sind, führt die Bemühung qualitativer Kriterien unweigerlich dazu, dass an ‚genuines‘ Kabarett bestimmte Anforderungen gestellt werden. Somit wird der Diskurs zu einem elitär-präskriptiven: ‚Echtes‘ Kabarett könne nur jenes sein, das abseits des Mainstreams

³²² Deist 2011. S. 37f.

³²³ Vgl. Henningsen 1967. S. 71.

³²⁴ Deist 2011. S. 31.

³²⁵ Brauneck 2003. S. 433.

³²⁶ Durrani, Osman: Die Masken des Herrn Karl: Das österreichische Kabarett der Nachkriegszeit. In: McNally, Joanne u. Peter Sprengel (Hg.): Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S. 123.

passiere, mit entsprechender Finesse operiere, eine bestimmte Wirkung entfalte et cetera. Werden Texte dem nicht gerecht und kommen nicht zum erwünschten Ergebnis, werden sie als ‚oberflächliche Comedy‘ oder ‚Amüsierkabarett‘ abgetan, auch wenn sie formal dieselben Kriterien wie ‚genuine‘ Kabaretttexte erfüllen. Ein derart wertender, präskriptiver Ansatz muss aus erzähltheoretischer Perspektive immer ungenügend bleiben.

22. Implizites Kabarett

Metaisiert ein Text, ist ihm ein systembewusstes Selbstbild eingeschrieben: eine Vorstellung seiner Textsorte, Eigenschaften und Rezeption. Da der Verweis des Kabaretttextes auf die eigene Gattung konstitutiv ist, enthält jeder Kabaretttext, direkt oder indirekt, ein bestimmtes Verständnis von Kabarett und inszeniert sich als Teil von, oder in Opposition zu einer Tradition.

Hader^{Hader} macht selbstreflexives Meta-Kabarett. Er operiert dabei mit einer angenommenen Erwartungshaltung des Publikums an die Gattung – das betrifft nicht nur seine Ausführungen in den Texten, sondern auch in lebensweltlichen Zeugnissen. Im Spannungsfeld von der im Text referenzierten Gattungsfunktion, dem Kabarettverständnis seiner Zuseher_innen und dem tatsächlich als ‚Kabarett‘ vorgebrachten Text, entstehen jene Bruchstellen von formalen und kommunikativen Übereinkünften, die gestalterische Mittel und zentrales Thema in Haders^{Hader} Texten sind. Hader^{Hader} geht es dabei oftmals gerade um die Abgrenzung gegenüber einem normativ-präskriptiven Diskurs, siehe *Textstrategien des Meta-Kabarett*, S. 254.

23. Metaisierung und Autofiktion im Frühwerk

Vorliegendes Kapitel gibt einen Überblick zu den Metareferenzen und Autofiktionen in Haders^{Hader} erstem Programmen *Fort geschritten* (1982/1984), *Der Witzableiter und das Feuer* (1985), *Im milden Westen* (1986) und *Tausche Witze gegen Geld* (1987). Für eine detaillierte Analyse sowie Daten zur Quellenlage siehe *Jimmy der Kabarettist*³²⁷.

Das überlieferte Kabarett Haders^{Hader} nimmt seinen Anfang mit einer expliziten Meta-Nummer und Kontemplation der Kunstform: „**Sehen Sie, Herr Kabarettist**“³²⁸, potentiell die Anfangsnummer von *Fort geschritten*³²⁹, stellt eine ironische präskriptive Regelpoetik dar, die selbstreferenziell nach der von ihr benannten Kriterien Kabarett macht. Die Nummer verlässt von Beginn an das Kommunikationsszenario des Kabarett – formal liegt also eine Theaterszene *über* Kabarett vor. Hader^{Hader} thematisiert so Produktions- und Rezeptionsvorgänge und positioniert sich stilistisch und inhaltlich in Opposition zum ‚traditionellen‘ Kabarett und dessen Topoi.³³⁰

Die Rezeption der eigenen Texte stellt von Beginn an ein zentrales Motiv für Hader^{Hader} dar. Er metaisiert einerseits in expliziten Meta-Nummern, aber auch im Zuge von Einstreuungen in den Conférencen. Durch Brüche streicht Hader^{Hader} immer wieder Kabarett-Topoi, Spielentscheidungen sowie Eigenschaften seiner Texte hervor. Das Kabarett an sich wird ironisiert und als Praxis infrage gestellt.

In *Der Witzableiter und das Feuer* (1985) metaisiert Hader^{Hader} durch (Sprach-)Experimente sowie mit Pianist Otto Lechner im Zusammenspiel von Wort und Musik. In diesem Kontext sei auf das anfängliche *Mis en abyme*³³¹ verwiesen, das auf die Grenze von empirischer Welt und Performance anspielt:

³²⁷ Graff 2011.

³²⁸ Nummerntitel in der vorliegenden Arbeit sind von der Verfasserin frei gewählt.

³²⁹ Hader, Josef: *Fort geschritten* [Auszüge]. Niedermair Kabarettfest. Audiodatei. Mitschnitt von Hannes Vogler. Wien: Kabarett Niedermair 30.06.1984. [Kurztitel: Niedermair1984.]

³³⁰ Vgl. Graff 2011. S. 34ff. u. S. 114.

³³¹ Vgl. ebd. S. 44.

Meine Damen und Herren, natürlich wäre es vor allem dramaturgisch völlig abwegig, wenn der Pianist zu spielen aufhören würde, sobald der Kabarettist die Bühne betritt, ebenso wenig wie auch der Kabarettist, sobald er die Bühne betreten hat, und selbst wenn der Pianist dann bereits zu spielen aufgehört hätte, oder es zumindest einmal tun würde, selbst dann wäre es vor allem dramaturgisch genauso völlig abwegig, wenn dann der Kabarettist so einfach mir nichts dir nichts mit dem Programm beginnen würde, ohne dass für das Mit-dem-Klavierspielen-Aufhören einerseits und für das Mit-dem-Programm-Beginnen andererseits ein äußerer Anlass oder eine dem Publikum begreifbare innere Motivation, also eine wie auch immer vor allem dramaturgische Notwendigkeit gegeben wäre, mit dem Klavierspielen aufzuhören und mit dem Programm zu beginnen, und so nämlich natürlich vor allem völlig dramaturgisch gesehen ist es wohl nur eine vorläufige Lösung, wenn der Kabarettist einfach die Bühne betritt und einfach sagt: Meine Damen und Herren...³³²

Haders^{Hader} Kabarett wirft früh Fragen nach der Grenze von Erzählung und Erzähltem auf, so etwa auch durch das Motiv des Theaterbrands im *Witzableiter*.

In zunehmendem Maße finden sich in Haders^{Hader} Frühwerk auch explizite Kabarettdekonstruktionen: distanzierte, analytische Zerlegungen zuvor dargebrachter Pointen und Inhalte. Diese Entwicklung kulminiert in *Im milden Westen* – je politischer Haders^{Hader} tagesaktuelle Nummern, umso radikaler wurden die eingestreuten Dekonstruktionen.³³³

Die Programme des Frühwerks reflektieren zudem explizit, was ein ‚adäquates‘, ‚sinnvolles‘ Kabarettprogramm zu leisten hat. Hader^{Hader} thematisiert die Übereinstimmung von Kabarettist_in und Publikum, Amüsement und Irritation/Provokation, hinterfragt die Sinnhaftigkeit der Kunstform, konditionierte Verhaltensweisen der Zuseher_innen oder die Schwierigkeit ein Programm anzufangen, beziehungsweise zu beenden. Er findet hierfür durchwegs experimentierfreudige, unerwartete und ganz im Sinne seines frühen „Kopfkabarets“³³⁴ ironisierend-dekonstruierende Antworten.

Bezeichnend sind in diesem Kontext auch frühe Fiktionalisierungen von Zuseher_innen und Kabarettisten. Durch diese Figurendarstellungen setzt sich Hader^{Hader} mit der Rezeption seiner Texte sowie einem präskriptiven Gattungsdiskurs auseinander.

³³² Hader, Josef: Der Witzableiter und das Feuer. Audiodatei. Mitschnitt von Eckhart Köll. Innsbruck. Treibhaus: 20.10.1985.

³³³ Vgl. Graff 2011. S. 103.

³³⁴ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

23.1. Fiktive Kabarettisten

Eine metaisierende Fiktionalisierung der Spielfigur, die die Authentizitätsfiktion sowie die Souveränität des Kabarettisten infrage stellt, wird früh zum Merkmal von Haders^{Hader} Kabarett: Schon in *Fort geschritten* (1984) lässt Verzweiflung keinen souveränen Schlussmonolog zu. In anderen Nummern inszeniert Hader^{Hader} Prototypen einer scheiternden Aufführung³³⁵, etwa im *Witzableiter*, wenn Hader^{Witzableiter} mit Otto Lechner über den Stil des Darzubringenden debattiert. Solche Brüche sind Vorläufer der Textstrategien späterer Programme, siehe *Die verhinderte Aufführung*, S. 260.

In *Im milden Westen* ist ein fiktiver Kabarettist aufgrund der realistischen Darstellung seines Nervenzusammenbruchs ‚Vorbote‘ des Entertainers aus *Bunter Abend*: ‚Karl May‘, der als ‚Old Shatterhand‘ im Kabarett Niedermair gastiert und Auskunft über seine Arbeit als Kabarettist und Westernheld gibt. Die Nummer ist einerseits Kulmination der meta-kabarettistischen Metapher des Cowboys, die sich durch das betreffende Programm zieht, andererseits spielt sie mit der Verschmelzung des Autors und des autofiktiven Protagonisten – sowohl in Bezug auf die Nummernrolle als auch auf Karl May, der sich damit rühmte, selbst Old Shatterhand zu sein. In sokratischer Manier (siehe *Sokrates*, S. 278) wird die Vorstellung eines erreichbaren Wissens angegriffen sowie die vermeintliche Überlegenheit der/des Kabarettist_in als moralische Instanz. May/Old Shatterhand ist Haders^{Hader} erste Kabarettistenfigur mit theatralem Verlauf, darstellerisch nimmt Hader^{Hader} dabei von einem distanziert-ironisierenden Gestus Abstand.

Der Kabarettist in *Tausche Witze gegen Geld* (1987) ist wiederum die erste explizit fiktive Figur Haders^{Hader}, die ‚Josef Hader‘ heißt, ohne dabei Authentizitätsfiktion zu sein. Sie ist eine mit ironischer Distanz gespielte autofiktive Nummernrolle: Hader^{KabarettistTW}. Im neuen Biedermeier, in dem nur wirtschaftliches Denken gilt, zieht sich dieser Kabarettist zurück und besinnt sich auf sein Dasein als Dienstleister. Die in Sketchen mit vierter Wand wiederkehrende Rolle Hader^{KabarettistTW} ist nicht der einzige Hader, der in *Tausche Witze* auftritt, auch ein performativ-autofiktionaler Hader^{TauscheWitze} hält Konferenzen. Hader^{KabarettistTW} stellt also ein ironisches Zerrbild von Hader^{TauscheWitze} dar. Hader^{Hader} hantiert

³³⁵ Vgl. Graff 2011. S. 42. u. 125f.

erstmal mit zwei Haders gleichzeitig und lässt Interferenzen zwischen den beiden zur Textstrategie werden.

Es ist bezeichnend, dass Haders^{Hader} letztes tagespolitisches Nummernprogramm in dieser Dissoziation der performativ-autofiktionalen Spielfigur Hader^{TauscheWitze} und der autofiktiven Figur Hader^{KabarettistTW} kulminiert. In dieser Spaltung liegt der Ansatz für den fiktiven Kabarettisten-Protagonisten, wie wir ihn ab *Biagn oder Brechn* kennen, siehe *Der Kabarettist als Protagonist*, S. 117.

Die Emotionalität des Kabarettisten in *Im milden Westen* und der autofiktive Kabarettist Hader^{KabarettistTW} in *Tausche Witze* legen also bedeutende Grundsteine für Haders^{Hader} zukünftige Kabarettistenfiguren: die authentische schauspielerische Darstellung einer emotional geforderten Figur sowie die metaisierende Fiktionalisierung des Kabarettisten.

23.2. Frühe Haders

Während in späteren Hader-Programmen die Brüchigkeit der Gleichung ‚Kabarettist = empirische Autorperson‘ zunehmend betont wird, bedienen sich Haders^{Hader} frühe Nummernkabarets einer Hader^{Hader}-Bühnenfigur, die vorgibt, dem empirischen Autor und Darsteller ‚Josef Hader‘ zu entsprechen. Die Spielfiguren der frühen Nummernprogramme sind – wie im ‚traditionellen‘ Kabarett – Authentizitätsfiktionen namens ‚Josef Hader‘.

Der frühe Hader^{Nummernprogramme} tritt an der Oberfläche oftmals naiv auf, Hader^{Interview} bezeichnet die Figur als ‚junge[n] Toren‘³³⁶:

I hob’ a Kunstfigur g’hobt, die hoit sehr leicht für mi’ zu spün woa’, i bin so auffeg’stuipert, hob’ immer meine Texte g’hobt, i hob’ nie frei... [...] und donn hob’ i blattelt und i hob’ jedn Fehler dankbar aufgenommen und ihn verwendet und hab’ mir damit auch letztendlich am Anfang eine Art Kunstfigur geschaffen, die meinen Fähigkeiten entsprochen hot. Aber i hob’ mi’ sicher aa in monchn Bereichen dümmer g’sstellt als notwendig, damit’s lustig wor und damit is’ es a Kunstfigur.³³⁷

³³⁶ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³³⁷ ebd.

Ganz am Anfang hob' i Null Schauspielausbildung g'hobt, woa' eigentlich a Oart Schreiber, eigentlich der Bauernbua', der unbeholfen auf die Bühne geht und irgendwas mocht.³³⁸

Diese frühen Kunstfiguren spielen mit den Erwartungen des Publikums, indem sie zunächst unbeholfen wirken, um im nächsten Moment durch metaisierende Brüche und Angriffe zu überraschen. Hader^{Interview}:

[Selbstreflexion] war zumindest a Thema des ma' wichtig wor und i wuit's drinnen hobn, scho' aa deswegen, weil i a g'scheiter Bursch sei' wuit. Weil i sogn wuit: »An des hob i aa docht, Leitln, ja? An des denken die Wenigsten.«³³⁹

Die frühen Autofiktionen Haders^{Hader} bewegen sich also zwischen ‚traditionellem‘ Kabarett und einer konsequenten metaisierenden Dekonstruktion desselben.³⁴⁰ Durch diese sich immer wieder von sich selbst distanzierende Dynamik zeugt das Frühwerk von einer ungelösten Ambivalenz:

I [bin] quasi als wandelnder Kompromiss auf der Bühne g'standen [...], i hob' versucht in den aktuellen politischen Nummern eigentlich unter Anführungsstricherln ‚traditionelles Kabarett‘ zu mochn und in den Liedern dann irgendwie des gonze System zu überdenken, und des woa' sozusogn a ziemlicher Hybridantrieb.³⁴¹

I stell' a totale Distanz her zu dem, was woa' und teilweise hot's damit z'tuan, dass i net dran glaub', was i vorher moch'. I maan', es is' immer diese Zerrissenheit, dass ma' eigentlich Nummern spielt, die total dem widersprechen, was ma' in andern Nummern mocht. Sehr ambivalente Sache. Ich weiß nicht, wie ich reagieren würde, wenn ich mich sehen würde in der Zeit, i würd' des ziemlich ablehnen glaub' i. [...] Oder i würd' ma' wohlwollend denken, da kämpft einer grad' mit sich und waaß net wohin, vielleicht wird ja amoi' was anders draus.³⁴²

³³⁸ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³³⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁴⁰ Vgl. Graff 2011. S. 100ff.

³⁴¹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³⁴² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

24. Im Land des Lächelns

Im Land des Lächelns (1988) wird nicht als Programm in Haders^{Hader} Vita³⁴³ genannt, stellt in dieser aber einen bemerkenswerten Umbruch dar: Der experimentelle Liederabend ist eine Zusammenarbeit mit mehreren Künstler_innen, die Hader^{Hader} erstmals Wege jenseits des traditionellen Solokabarets beschreiten ließ.

Es handelt sich nicht um einen dramaturgisch geschlossenen Abend, sondern um ein ‚Protoprogramm‘, entstanden aus einer kollaborativen Formsuche. Hader^{Hader} gestaltete und spielte mit anderen Künstler_innen gemeinsam wie dem Ersten Strengen Kammerorchester und Otto Lechner, mit dem er bereits beim *Witzableiter* zusammenarbeitete. *Im Land des Lächelns* mischt Musiknummern mit Textminiaturen, wobei aus Haders^{Hader} bisherigem Schaffen geschöpft wird – etwa mit Nummern aus *Der Witzableiter und das Feuer* und Liedern aus der *Hauspostille*³⁴⁴.

Die Spieltermine von *Im Land des Lächelns* lassen sich nicht mehr rekonstruieren. Es liegt eine fragmentarische, aber größtenteils vollständige Privataufnahme vor:

- Hader, Josef u.a.: Im Land des Lächelns. Mitschnitt von Peter Katlein. CD. Wien: Spektakel Mai 1988. [Kurztitel: LL1988]

24.1. Gnackwatschn

Im Land des Lächelns ist die erste Kabarettarbeit Haders^{Hader} nach *Tausche Witze gegen Geld* und entstand in einer Zeit der kreativen Erschöpfung³⁴⁵ in Hinblick auf das tagesaktuelle Nummernkabarett, Hader^{Interview}:

Und das Ganze hat sich so entwickelt, dass i dann bei *Tausche Witze* sehr unzufrieden war, [...] ewig diese Politik und jetzt is’ a Beruf! Jetzt is’ plötzlich kaa’ Hobby mehr, sondern a Beruf, und i hob’ die Perspektive vor mir, mi’ jetzt fuffz’g Jahr jedes Jahr mit österreichischer Innenpolitik zu

³⁴³ Vgl. Josef Hader. Offizielle Website. Kabarett. Die Achtziger. <http://www.hader.at/kabarets/die-achtziger/> [12.04.2018] [Kurztitel: <http://www.hader.at/kabarets/die-achtziger/>]

³⁴⁴ Zur *Hauspostille* siehe Graff 2011. S. 88ff.

³⁴⁵ Vgl. Graff 2011. S. 100.

befassen, ja? Und immer zu überlegen, wo san' die Kritikpunkte, und was ham' die foisch g'mocht, und irgendwonn hab' i ma' dann docht, also dafür mecht' i eigentlich net Künstler wern. Und dann is' no' zeitgleich a sehr wertvolle Sache passiert, nämlich, i hob' völlige Verrisse bekommen in München, wie i zum erschn Moi' g'spüt hob' *Tausche Witze gegen Geld*. Da gibt's an' herrlichen Verriss in der *Süddeutschen* vom Herrn Höbel. [...] Die [Kritik] wor a bissl ungerecht, aber sie hot Recht g'hobt. Also sie war... sie is' net ganz gerecht worn, vielleicht... meiner Sache, aber in wesentlichen Punkten hot's g'stimmt.³⁴⁶

In der als *Gehäkelter Schmä* betitelten Kritik bemängelt Höbel eine ‚müde‘ Handwerklichkeit Haders^{Hader}, die sich an den immer gleichen Dingen abarbeite:

Ein Handarbeiter des Humors, ein Filigran-Spinner von abstrusen Gedankenfäden, ein Spitzenklöppler des linken Bewusstseins, präsentiert stolz sein Gesellenstück: den kritischen Kopfstand.³⁴⁷

Hader^{Interview}:

Ein Stück weit war in der Kritik die Analyse dessen drinnen, was i g'spiart hob', wo i ma' donn docht hob': Jo, des stimmt olles, was do drinnen steht. [...] [Dann hab'] i ma' docht, i brauch's amoi die nächstn Johr in Deutschland nimmer probieren, weil wenn ma' in der *Süddeutschen* an' Verriss hot, kann man ja amoi' a Zeit long a Ruah gebn, und das Zweite war, dass ich mir gedacht hab', ich muss das hinterfragen, weil diese Kritik hot was artikuliert, was i scho' irgendwie g'spiart hob'.³⁴⁸

Die kritische ‚Gnackwatschn‘³⁴⁹, die Hader^{Hader} ‚drei Tog' Magenweh‘³⁵⁰ beschert hat, wird also zum kreativen Weckruf: ‚Zusammen mit dem Unbehagen, des mi' eh scho' die ganze Zeit verfolgt hot, woa' i donn irgendwie fähig den Schritt zu mochen, woanders hin.‘³⁵¹

In Folge konzipierte Hader^{Hader} *Im Land des Lächelns* mit dem Ersten Strengen Kammerorchester:

Die ham' a ganz a verruckte Musik g'mocht. Und i hob' die Idee g'hobt, mit denen auf Tournee zu gehen so zwa', drei Wochn und hob' mi' mit denen zruck'zogen a Wochn und hob' Nummern g'schrieben dafür, [...] aber Nummern, die dieser Musik gerecht werden, weil des wor afoch a obg'fohrener Abend. Und da hätt' a politisches Kabarett überhaupt kaan' Plotz g'hobt. Und i hob' ma' docht, des is' a Möglichkeit, wie i's amoi' im klaan' Rahmen ausprobier', wenn ich die Politik völlig wegloss', was foit ma' do ein?³⁵²

³⁴⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁴⁷ Höbel, Wolfgang: *Gehäkelter Schmä*. In: *Süddeutsche Zeitung*. 02.04.1987. o.S. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv.]

³⁴⁸ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

³⁴⁹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³⁵⁰ ebd.

³⁵¹ ebd.

³⁵² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Es woar net drauf ausgerichtet, möglichst a stringentes Projekt zu hobn, sondern so a Tableau mit ollem Möglichem, und ich hab' das auch nur bei ein paar ausgewählten Veranstaltern gespielt, wo i ma' docht hob', da is' wirklich a Publikum do, des an' Sinn hot für so was. [...] I hob' des schon benutzt aa, um mi' selber a bissl zu befreien. Also i hab' ma' denkt, des is' donn a Rahmen, wo i mi' aa wos trau'... mehr, nen? Weil des afoch aa kaa' Soloprogramm is', und ich kann mich erinnern, dass ich da auch versucht hab' ein bissl zu experimentieren.³⁵³

24.2. Aufbau

Bei *Land des Lächelns* handelt es sich um eine lose, locker orchestrierte Abfolge von Conférences, Nummern, Liedern und Textminiaturen. Die Bausteine des Abends fallen in folgende Kategorien:

- Die Aufführung realreferenzierende Conférences, bei denen Hader^{LanddesLächelns} als Gastgeber und *master of ceremony* fungiert.
- Nummern und Lieder aus *Der Witzableiter und das Feuer* („Die Ampel“, „Und wos wü' i no' mehr“, „Antonia“, „Die Fanatisten“) sowie Lieder aus der *Hauspostille*, u.a. das „Zweite oberflächliche Liedlein“³⁵⁴. Dass hauptsächlich auf Nummern aus *Der Witzableiter und das Feuer* zurückgegriffen wird, deckt sich mit Haders^{Interview} retrospektiver Wertschätzung des *Witzableiters* als Programm („[Do wor] i no' stoark bei mir“³⁵⁵). Hader^{Interview}:

Rückblickend hab' ich so das Gefühl – da is' ma' immer g'scheiter, wenn ma' a bissl weiter weg ist – [...], dass dieses erste Programm mi'n Otto Lechner gemeinsam so wie a kreativer Pool war für diese Art von aktuellem politischen Kabarett, wo noch sehr kreativ mit den Themen umgegangen wurde, und dass dieser Pool dann immer mehr leergefischt wurde, und eigentlich von Programm zu Programm irgendwie die Suppe dünner wurde.³⁵⁶

Zudem war die erneute Zusammenarbeit mit Otto Lechner ebenfalls Anlass, auf dieses Programm zurückzugreifen.

³⁵³ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

³⁵⁴ Siehe Graff 2011, S. 40ff. u. 88ff.

³⁵⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁵⁶ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

- Musiknummern des Ersten Strengen Kammerorchesters.
- Neue Text-Miniaturen und Lieder Haders^{Hader}, die in weiterer Folge Eingang in spätere Soloprogramme finden.

24.3. Figurenmonologe

Die von Hader^{Hader} für *Im Land des Lächelns* geschriebenen, oftmals impressionistischen Textminiaturen entwerfen Charaktere und experimentieren mit ihren Sprach- und Denkmustern.

„**Moch’ ma’ wos**“ stellt etwa eine solche abstrakte Miniatur dar. Ohne Determination eines Sprechers werden Alltagsfloskeln in einem unbändigen Fluss zu einer abstrakten Collage:

Heast, heast, da tua’ ma’ gor net umanand’, des moch’ ma’... wenn wir’s net mochen, mochen’s die andern, heast, heast. Moch’ ma’! Wenn die des net mochn, wir mochen des afoch, net, do moch’ ma’, do moch’ ma’ umand’, do moch’ ma’, des werma’ scho’ mochn, hahaha! Na kloa’ moch’ ma’ des, geh’ bitte!
(LL1988)

Selbstreferentiell wird hier Form vor Inhalt gestellt, genau wie bei jenen Diskursen, an denen sich die Nummer abarbeitet. Wir wissen nicht, was der Sprecher ‚machen‘ will, oder wieso, oder wer er ist, aber erkennen die persiflierte Art zu sprechen. Durch die Loslösung von einem konkreten Referenzrahmen wird die/der Zuseher_in auf die Sprache und das Innenleben derart Sprechender zurückgeworfen. Georg Kreislers „Entweder Oder“³⁵⁷ wird für die konsumorientierten 1980er Jahre aktualisiert. Hader^{LanddesLächelns} führt das inhaltsleere Sprechen bis zur Katastrophe: „Sog’ ma’ so a richtiger Atomkrieg, des moch’ ma’ scho’, hm? Bitte wonn’s mia’ net mochn, mochen’s die ondern, heast, heast, heast...“

„**Moch’ ma’ wos**“ findet später, jeweils mit unterschiedlichen Sprechern, Eingang in *Biagn oder Brechn* (1988) und *Hader fürs Heim* (1991). Hader^{Interview} bezeichnet die Nummer als „Vorübung für die Beislzene [in *Biagn oder Brechn*]“³⁵⁸. Eine vergleichbare ‚Diskursparodie‘, die Floskeln und Kommunikationsstrategien nachahmt und entfremdet,

³⁵⁷ Kreisler, Georg: Entweder Oder. Auf: Vorletzte Lieder. LP. Wien: Preiser Records 1972.

³⁵⁸ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

findet sich bereits in *Fort geschritten* (1982/1984) – die rhythmische Assoziationskette „**Fortschritt**“. Auch in *Bunter Abend* (1990) wird es zu, zwar in die Handlung eingebundenen, aber geradezu an Konkrete Poesie erinnernden Textcollagen kommen, die alltäglichen Sprachgebrauch zersetzen, vgl. „**Es muass weitergehn**“.

„**Es ist ja nirgends geheizt**“ ist der Monolog einer nicht näher definierten Figur, die von ihren Befindlich- und Empfindlichkeiten erzählt. Hader^{LanddesLächelns} markiert, dass es sich dabei nicht um die Kabarettistenfigur handelt, indem er mit veränderter Stimme spricht. Hader^{Interview}:

Ja, an die kann i mi' erinnern, die woa' eigentlich sehr inspiriert von an' Kollegen aus Stuttgart, vom Matthias Richling, weil i do a Nummer g'sehn hob', der hot so a Frau g'spüt, und i hob' plötzlich Lust g'hobt, so a Frau zu spielen. I hob' ma' denkt, i probier' jo ois aus, des is' jo so a freier Rahmen. Und hob' dann a Nummer g'schrieben, die sehr davon inspiriert woa'.³⁵⁹

Haders^{Hader} Figur ist von Passivität und Übersensibilität geprägt. Sie beschwert sich über anhaltende Kälte sowie unterschiedliche ironische Zustände und Empfindungen: Man schaue so viel zu, dass man sich für nichts interessiere; die Figur habe alles, aber sie brauche nichts; man brauche meistens etwas, wenn es weggeschmissen wird; die Ehe sei der Hauptgrund einer Scheidung et cetera:

Nein, ich werd' doch nicht was machen, das mir was gibt. Da müsst ich ja sofort dankbar sein. Das mag ich nicht. Ich brauche niemandem dankbar sein. Und da bin ich sehr dankbar dafür.
(LL1988)

Die Beschwichtigungen der Figur verraten ein Innenleben jenseits der Oberfläche ihres floskelhaften Sprechens. Eine solche gebrochene Charakterdarstellung ist ein Schritt hin zu jenen Figuren, die uns ab *Biagn oder Brechn* (1988) begegnen werden. Auch motivisch erinnert der Monolog an spätere Texte Haders^{Hader}: Eine sensorische Überempfindlichkeit kann dem Werbetexter in *Im Keller* nachgesagt werden, die Obsession mit ‚Sachen‘ und dem Sammeln dieser erinnert an „**Privat reiß' i mi' net um Menschen**“ aus *Biagn oder Brechn* (1988).

Die erhaltene Aufnahme von *Im Land des Lächelns* ist die erste Überlieferung des Figurenmonologs „**Der Landwirt**“, der schließlich auf der CD *Hader spielt Hader* (1997) und in *Hader fürs Heim* (1991) publiziert wird. Der Landwirt, der in Mundart von seiner

³⁵⁹ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

Lebenssituation erzählt, zeugt zunächst von einer überaus positiven Einstellung, die jede Gefahr oder Problematik sofort relativiert:

[über *Kunstdünger*] Is' jo so, a Gift host jo scho' überoi'. I sog' oiwei' des gleicht si' ois aus! Nen? [...] Sog' ma', gonz klaane Kinder suist net einisetzn, des waa'... do miassatn's scho' speibn, oder so... aber... Na jo, i sog' hoit oiwei' a Kuah is' eh vü' gressa', oder? Is' jo so... Kuah is' eh vü' gressa', des hot da' Herrgott scho' so g'mocht. Und so vom Kunstdinger, do konnst überhaupt nix sogn... des haut wunderboa' hin, gö?
(LL1988)

Der Monolog lässt sich an der Oberfläche als Parodie der Entwicklungen des Bauernlebens lesen: Der Landwirt erkennt nicht, wie die Probleme, die ihn plagen, sich gegenseitig bedingen. Der Text wird aber zugleich zum Abbild menschlicher Bewältigungsstrategien, Rechtfertigungs-, Sprach- und Denkmuster: Als der Landwirt auf einen Unfall seines Kindes zu sprechen kommt, redet er sich nach einem kurzen Moment der Verletzlichkeit sofort wieder zu seiner Fröhlichkeit zurück: „S'haut ois so sche' hin mi'n Kunstdinga' und mit der Frau“. Einer ähnlichen Dramaturgie von Verdrängung-Einsicht-Verdrängung wird sich Hader^{Hader} in Langform auch in *Im Keller* bedienen.

Dass in diesen Miniaturen die schauspielerische Darstellung und sprachliche Überzeichnung eines Charakters im Vordergrund steht, der den Zuseher_innen als Identifikations- und Projektionsfläche angeboten wird, ist ein neuer Zugang in Haders^{Hader} Texten: „[E]s is' immer um so Charaktere gängen, so extreme Charaktere, weil die ham' guat zwischen diese schrägen [musikalischen] Nummern passt.“³⁶⁰ Die Figurenmonologe arbeiten nicht auf Pointen oder Tagesaktuelles hin, sondern stellen menschliche Haltungen in einer ironisierenden Absurdität dar, die eine Abstraktion der Denkweisen erlaubt. Dies ermöglicht, trotz oder gerade wegen aller Überzeichnung, eine Identifikation mit dem emotionalen Gehalt des Texts.

Hader^{Hader} sucht seine Themen ab *Im Land des Lächelns* also im Alltäglichen und Menschlichen, in sich selbst und im Zuschauerraum und nicht bei dem Kabarett fernbleibenden Feindbildern.

³⁶⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

24.4. Selbstreflexivität und Metaisierung

Hader^{L.anddesLächelns} bezieht sich in den Conférencen immer wieder auf die Aufführungssituation und die Erwartungshaltung des Publikums. Während Hader^{Hader} bereits in früheren Programmen mit einer ‚Ausklammerung‘ des Kabarettis an sich kokettiert – ‚Vielleicht gleich amoi‘ des Erste, dass wir das Kabarett an sich zunächst noch einmal ganz kurz ausklammern³⁶¹ –, macht er damit in *Im Land des Lächelns* ernst. Eine Abgrenzung zum politischen Kabarett ist Hauptanliegen der Anfangskonförence:

Wir san' heit' ein bisschen mehr [Anm. die Darstellenden], das heißt... Sie net... Weil Sie wahrscheinlich gewohnt sind, dieses Solokabarett, dieses normale, net? Dass Sie net irgendwie glei' gonz verwirrt san', wann plötzlich so vü' Leit' auf die Bühne kommen und keiner redet was Politisches und so... Des is' heit' ois a bissl anders. Da brauchn Sie gor net glauben, des is' foisch oder so, des g'hert so.
(LL1988)

Durch Umgangssprachlichkeit und scheinbare Unvorbereitetheit wird die Kabarettistenfigur als lebensweltliche Person abseits einer geplanten Aufführung stilisiert.

Dabei beschwört Hader^{L.anddesLächelns} selbstreflexiv die Schwierigkeit des Anfangens:

Und, jo... kumma' zum Anfang. Nen? Würd' i sogn. Der Anfang, der Anfang is' jetzt... und der is' offen, gö'? Des is' des Angenehme, also i persönlich find' des immer, aa ois Publikum, wann ich manchmal auch Publikum bin, find' i des unhamlich schön, gell? Gönn' Sie, es is' irgendwie olles offen, ma' waaß no' net, wird's wos, wird's nix... Sie glauben mehr es wird nix, aber ma' waaß no' net genau...
(LL1988)

Selbstreflexive Anfänge kennen wir auch aus Haders^{Hader} frühen Programmen. Der Topos wird uns auch in späteren wieder begegnen, siehe S. 266f.

Die Conférencen in *Im Land des Lächelns* zeugen allesamt von selbstreflexiven Referenzen und metaisierenden Anspielungen. Dabei weicht der zynische, aufklärerische und nach der Schrift gesprochene Ton der frühen Nummernprogramme einem spielerischen Plauderton in Mundart voll ironischer Naivität. Hader^{L.anddesLächelns} gibt sich tölpehaft, als hätte er keine jahrelange Bühnenerfahrung. Dem Publikum wird Offensichtliches erklärt, etwa dass es sich aussuchen könne, welche/n der fürs Kabarett ungewohnt vielen Spieler_innen es anschauen möchte. Haders^{L.anddesLächelns} Plauderton

³⁶¹ Hader, Josef: Im milden Westen. In: Heute Nacht Live. ORF. 02.05.1987.

zeichnet ein diametral gegensätzliches Kabarettistenbild zur/zum souveränen, politischen Kabarettist_in des ‚traditionellen‘ Kabarettis.

Hader^{Hader} spielt in *Im Land des Lächelns* auch mit den Grenzen des Erzählens, beziehungsweise damit, was zum Kabaretttext ‚dazugehört‘ und was nicht, und inszeniert dabei Kippbewegungen. So versichert er uns zunächst, dass der Abend nichts mit Kabarett zu tun habe und er auch nichts vorbereitet hätte, nur um dies anschließend in einem selbstreflexiven Bruch als Finte zu entlarven:

Ähm, aber i maan' ganz unter uns, des is' natürlich olles a Schmä, nen? Na klor, nen? Wir san' jo im Kabarett. Haha, des' a Schmä! Natürlich bin ich total... ich geh' ja nicht unvorbereitet auf die Bühne... Nen?
(LL1988)

Das Versteckspiel um die Fiktionalität und Gemachtheit des Texts und seine Gattungszuordnung nimmt Metaisierungen späterer Programme vorweg. Hader^{Hader} gestaltet auch bewusst Leerläufe: Eine ‚unwitzige‘ Anekdote bringt er eher zum Zweck der Irreführung und Verunsicherung als zur Unterhaltung des Publikums. Das politische Kabarett persifliert Hader^{LanddesLächelns}, indem er einzelne Politikernamen als vorbereitete ‚Pointen‘ ankündigt – für den Fall, dass er sonst ‚nix ho[t]‘. Die Nennung von Namen als unkontextualisierte Pointen wird in *Bunter Abend* Einzug finden.

Hader^{LanddesLächelns} entspricht also keinem souveränen Kabarettisten, sondern verunsichert durch Unzuverlässigkeit und neurotische Eigenheit, vergleichbar mit einem unzuverlässigen Erzähler in der Prosa. In den Conférencen liegt der Fokus auf dem Entwerfen eines Charakters, auf Spannungsaufbau, einem Spiel mit Erwartungen und narrativer Fährtenlegung. Dabei wird Lebensweltlichkeit und Authentizität zum erzählten Motiv: Soll ein vorbereiteter Text performt werden, oder sehen wir diesen bereits? Durch die unvermittelte Inszenierung im Plauderton wird das Kabarett-Kommunikationsszenario metaisiert, die übliche Authentizitätsfiktion überreizt, der Kabarettist tritt uns mit allen Unzulänglichkeiten abseits des ‚geplanten‘ Abends scheinbar ‚wirklich‘ als Privatperson gegenüber. Diese potenzierte Authentizitätsfiktion inszeniert sich außerhalb des Kabarettis und ist mit einer Form des unsichtbaren Theaters vergleichbar, siehe *Unsichtbares Theater*, S. 264. Die Sprechhaltung des Kabarettisten ist bei einer solchen Inszenierung metaleptisch, ähnelt sie doch einem klassischen Aus-der-Rolle-Fallen, indem vorgegeben

wird, von einem geplanten Text abzukommen. So wird die Spielfigur als hyperreal inszeniert. *Privat* wird diesen Gestus zum Programmstil kultivieren.

24.5. Rückblick und Kontext

Mehrere für *Im Land des Lächelns* geschriebene Nummern fließen in spätere Programme ein. So etwa das Lied „**In da' Nochboaschoft**“, das Hader^{Hader} bis heute (2019) im Rahmen von *Hader spielt Hader* singt. Die Nachdichtung von Tom Waits' „In the Neighbourhood“ liefert Eindrücke aus dem Wiener Bezirk Ottakring, Waits hingegen besang ein noch nicht gentrifiziertes Silver Lake, Los Angeles.³⁶² Hader^{Interview} über die Nachwirkung von *Im Land des Lächelns*:

In dieser Woche mit dem Ersten Strengen Kammerorchester is' entstanden die Nummer über Landwirtschaft, die i teilweise immer no' spü'. Es is' entstanden die »Nochborschoft«, die Nachdichtung vom Tom Waits Lied, die i heit' immer no' sing', die absolut no' gilt und net schwächer wird... Also es san' a paar wirklich tolle, zeitlose Sochn entstanden, die i donn in den Abend integriert g'spüt hob'. [...] Und diese Tournee [*Im Land des Lächelns*] wor für mi' sehr wichtig, weil do' hob' i donn a Material g'hobt, mit dem i *Biagn oder Brechn* hob' mochn können...³⁶³

In *Im Land des Lächelns* lässt sich eine formale Experimentierfreudigkeit und Poetisierung der Texte erkennen, die sich auch in einem neuen Freiheitsgefühl Haders^{Hader} als Autor manifestiert, Hader^{Interview}:

Ich weiß nur, dass es was Außergewöhnliches war, weil es eben kein Soloprogramm war, und es war der Otto Lechner dabei, es waren ein paar eher abgefahrene Künstler dabei, und die Grundidee war so ein Programm zu mochn, des vü' literarischer, vü' besonderer is' ois des, wos i do so normal moch'...³⁶⁴

Es woa' [...] a bissl aa so a Entspannungsübung für mi' selber, in diesem geschützten Raum, mit a paar andern zu experimentieren, in welche Richtungen i beim nächsten Programm gehen könnte. [...] Es is' so als würde ma' a Tür aufmochn, wenn ma' plötzlich den Gedanken hat: Mach' dich frei davon, mach' dich auch frei von dieser Erwartungshaltung, die bestanden hat, dass die Leute gewohnt waren aktuelle politische Nummern von mir. [...] Schau was passiert, wenn du bestimmte Abkürzungen *nicht* nimmst, zu aner Pointe. [...] Wenn du dieses aktuelle Politische weglässt, dann entsteht a große Freiheit. Du verzichtest auf was, aber du kriegst aa

³⁶² Vgl. Harvey, Alex: In the Neighbourhood: Tom Waits. In: LA Review of Books. <https://lareviewofbooks.org/article/in-the-neighborhood-tom-waits/#> [23.09.2016.]

³⁶³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁶⁴ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

wahnsinnig vü', du kriegst a riesiges Feld, auf des du sonst nie kommen würdest. [...] Plötzlich hob' i des G'fühl g'hobt, i kann mit jedem Programm was anders probieren. Und des is', wie wenn ma' plötzlich draufkommt, i bin gor net gefesselt, i kann eigentlich aufsteh' und herumgeh'. Also es war so a Freiheitserlebnis scho' beim Schreiben, des waaß i no' guat.³⁶⁵

Diese Freiheit abseits des ‚traditionellen‘ Kabarettis führt zu neuen Textsorten, Formen und schauspielerischen Zugängen. Hader^{Hader} orientiert sich in *Im Land des Lächelns* weder an Tagesaktuellem noch an Pointengittern, in den Figurenminiaturen verlässt er das Kabarettkommunikationsszenario und gestaltet (Theater-)Monologe mit Spannungsverläufen, ambivalenten Charakteren und emotionalen Momenten:

Wo i tatsächlich mir donn docht hob', do kann i was, wor dann alles, was in Richtung Schauspielerei, Emotion, was in Richtung Fiktion geht, da hob' i donn plötzlich gemerkt, jetzt kann i was anders, des kann i besser wie Akkordeon spielen oder sich eklatant reimende Lieder machen... Es war so a bissl wie wenn a Tür plötzlich aufgeht, und ma' sogt, genau do muss i weiter.³⁶⁶

Die Tendenz [geht] immer stärker zum Dramatischen, zum Theatralischen, aa zum Theater an sich. Dass ma' quasi amoi' in Nummern Verzweiflung baut, des kummt sehr gut raus bei der Landwirtschaftsnummer [...] Dass ma' zunächst [sich denkt]: Des is' gonz klar a Trottel, jo? Und plötzlich erweckt der, aber jetzt net auf lächerliche Oart, sondern auf a möglichst ehrlich gespielte Oart, a Emotion. [...] Bei *Im Keller* [...] do wird's donn richtig a Stück, wo's in die Richtung geht.³⁶⁷

In *Im Land des Lächelns* werden, der autofiktionale Kabarettist der Conférencen einbegriffen, Charaktere dargestellt. Hader^{Hader} zeigt nicht bloß ‚komische‘ Stereotype, sondern abstrahiert Haltungen und lässt die Figuren ihre eigenen Ambivalenzen nicht erkennen. Er findet das Gesellschaftspolitische im Alltäglichen, in Denk- und Sprechmustern der Figuren.

Hader^{Hader} entwickelt in *Im Land des Lächelns* auch einen neuen, schelmisch-unschuldigen Gestus für seine Kabarettistenfigur. Diese inszeniert sich als unvorbereitet, schüchtern, als sei es ihr geradezu unangenehm auf der Bühne zu stehen. Diese naive, direkte Art mag Kontrapunkt gewesen sein, um den lyrischeren Nummern des Abends entgegenzuwirken:

³⁶⁵ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

³⁶⁶ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³⁶⁷ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Nachdem da einige Künstler dabei waren wie der Thomas Declaude und der Andreas Nagler, die sehr stilisiert [gearbeitet] und Lieder g'sungen ham', hob' i für mi' wahrscheinlich überlegt, wie ma' des Programm rund mochn kann... dass i eigentlich a Oart Moderator sein muss und dass i eigentlich eher des Afoche moch' und des Direkte. Vielleicht, dass ich durch die vielen exaltierten Künstler neben mir, weil ma' si' jo a Nische sucht, dass i automatisch in die Richtung gangen bin, des in gewisser Weise geradliniger zu machen... vielleicht verdank' ich das denen. [...] Es is' auf alle Fälle diese Nische des Naturburschen, die ma' do die anderen schweren Kaliber überlassen haben.³⁶⁸

Die angriffigen Töne, die der „junge[] Tor[]“³⁶⁹ aus den frühen Nummernprogrammen noch angeschlagen hat, weichen einem plaudernden ‚Naturburschen‘ Hader^{LanddesLächelns}. Der Kabarettist nimmt zudem mehrfach eine ironisierende Metaperspektive an und spricht von ‚abseits‘ *über* das geplante Kabarett. Das mit einem solchen ‚Abseits‘ verwandte Motiv der scheiternden Aufführung wird für *Biagn oder Brechn* zur entscheidenden Textstrategie, siehe S. 114 und S. 260.

Im Land des Lächelns ist also Wegweiser dafür, dass in Haders^{Hader} Programmen alles „a bissl anders“ wird. Aber: „Da brauchn Sie gor net glauben, des is' foisch oder so, des g'hert so...“ (LL1988)

³⁶⁸ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³⁶⁹ ebd.

25. Biagn oder Brechn

Biagn oder Brechn wird gerne als bedeutendster stilistischer Umbruch in Haders^{Hader} Schaffen bezeichnet.³⁷⁰ Das Programm feierte am 01.11.1988 im Kabarett Niedermair Premiere.³⁷¹ Textteile³⁷² aus *Biagn oder Brechn* werden bis heute (2019) im Rahmen *Hader spielt Haders* gespielt, siehe *Hader spielt Hader*, S. 291.

25.1. Quellen

Von *Biagn oder Brechn* liegen Hälften, aber keine zur Gänze erhaltene Aufnahme vor:

Audio:

- Hader, Josef: *Biagn oder Brechn* [Auszüge]. In: 1989 Salzburger Stier. Ö1. CD. Mitschnitt ORF Salzburg 1989.
[Kurztitel: **SbSt1989**]
- Hader, Josef: *Biagn oder Brechn* [Auszüge]. München: Lach- und Schießgesellschaft 12.10.1989. In: *Samstagsbrettl. Auf Biagn oder Brechn. Soloprogramm von und mit Josef Hader*. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **L&S1989**]
Die Aufnahme wird als „leicht gekürzter zweiter Teil“ des Programms anmoderiert.
- Hader, Josef: *Biagn oder Brechn* [Auszüge]. In: *Samstagsbrettl. Salzburger Stier 1989 (I)* mit Josef Hader und Irene S. Sendedatum: 12.08.1989. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **BRSbSt1989**]
Der erste Teil des Mitschnitts entspricht einer gekürzten Version von SbSt1989.

³⁷⁰ Vgl. <http://www.hader.at/kabarets/die-achtziger/> [12.04.2018]

³⁷¹ Vgl. ebd.; sowie: *Kabarett Niedermair Kleinkunstblätter*. Hg. v. Kabarett Niedermair, Verein zur Förderung der Kleinkunst. Wien: Nr. 2/88. 1988.

³⁷² Der Begriff ‚Textteile‘ bezieht sich auf eine nach dem Ermessen der Verfasserin getroffene Unterteilung in thematische Text-Einheiten. Sie stellen jedoch keine ‚Nummern‘ dar, da sie in den Textfluss eingebunden sind. Etwaige Bezeichnungen/Titel von Textteilen sind frei von der Verfasserin gewählt.

Video:

Textteile *Biagn oder Brechns* finden sich auch in Fernsehsendungen. Folgende Auftritte stammen in etwa aus der Entstehungszeit des Programms:

- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: 3sat-Kleinkunstfestival. Mund-Art vom 28.08.1990. DVD. Mitschnitt ZDF. [Kurztitel: **MA1990**]
- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: Mund-Art vom 23.11.1991. Mitschnitt ZDF. [Kurztitel: **MA1991**]
Auftritt anlässlich des deutschen Kleinkunstpreises.

Eine Sonderstellung nimmt Haders^{Hader} für den ORF produziertes Fernsehkabarett *Hader fürs Heim* ein, siehe S. 194:

- Hader, Josef: Hader fürs Heim [1991]. Auf: Im Keller. DVD. Wien: Hoanzl 2000. [Kurztitel: **HfH1991**]

Publikationen:

In weiterer Folge wurden Teile aus *Biagn oder Brechn* auch auf der CD *Hader spielt Hader* (I) publiziert, siehe S. 292:

- Hader, Josef: Hader spielt Hader [I]. CD. Wien: Hoanzl 1997. [Kurztitel: **HspH1997**]

Die zwei vollständigsten und somit repräsentativsten Aufnahmen von *Biagn oder Brechn* sind die Aufzeichnung der ersten Programmhälfte im Rahmen des Salzburger Stiers 1989 (SbSt1989) sowie jene der zweiten Programmhälfte des Bayerischen Rundfunks aus der Lach- und Schießgesellschaft, ebenfalls aus 1989 (L&S1989). Inwiefern eine Kombination der beiden Hälften dem Bühnen-Gesamtverlauf entspricht, ist nicht eindeutig rekonstruierbar. Es ist wahrscheinlich, dass erstere Aufnahme den Teil vor der Pause darstellte, zweite mit Ausnahme der Einleitung vom armen Würstl jenen danach.

Biagn oder Brechn weist eine hohe Flexibilität an variablen Textteilen auf, wie an vielen ‚Hybridauftritten‘ zu sehen ist, die Teile des Programms mit *Bunter Abend* kombinieren.

25.2. Von gebogenen und gebrochenen Würstln

Im Zentrum *Biagn oder Brechns* steht ein neurotischer Kabarettist namens ‚Josef Hader‘ in zwei ‚Ausführungen‘. Die erste Variante dieses Charakters befindet sich in der realen Aufführungssituation, die zweite nach der Pause zieht sich in einen fiktiven privaten Raum zurück: In der ersten Hälfte eilt der Kabarettist auf die Bühne und inszeniert sich in der Lebenswelt der Zuseher_innen. Er referenziert die Aufführungssituation, allerdings nicht indem er ein Kabarettprogramm (Primärillusion) spielt, sondern indem er erzählt, was ihn gerade davon abhält (Sekundärillusion). In der zweiten Hälfte des Programms findet sich der Kabarettist bei sich zuhause wieder, streckenweise mit vierter Wand. Abschließend begibt er sich in ein „Beisl“ und begegnet dort mehreren Figuren.

Biagn oder Brechn kreist um zwei Extreme: Der Hader^{BiagnoderBrechn} vor der Pause hat zu wenig Zeit, der nach der Pause zu viel. Beide leiten ihr Lament mit „Es passiert mir jeden Tag“ ein, gefolgt von: „Du kriegst es nicht mehr herein!“ (erste Hälfte) versus „Die Zeit vergeht net!“ (zweite Hälfte). Der Kabarettist reflektiert im Laufe des Abends modernes Leben, das Kabarett an sich sowie alternative Schicksale, die ihn hätten ereilen können. Er erzählt vom Sich-Verbiegen und an der Welt (Zer-)Brechen. Dabei zeugt das Programm von einer losen, assoziativen Ästhetik. Diese *stream of consciousness*-Stimmung mag der Entstehungsgeschichte des Programms geschuldet sein: Einige der Texte stammen schließlich aus *Im Land des Lächelns*.

Die gespiegelte Zweiteilung des Programms in ein Zu-wenig an Zeit und ein Zu-viel, der „Anfall auf der Straße“, der „Beislbesuch“ sowie das Schlusslied „Langsam weama’ wia ma’ san“ stellen das dramaturgische Gerüst des Programms dar.

Biagn oder Brechn beginnt in seiner Bühnenform mit dem Text vom „alten Würstl“. Die betont banale Metapher beschwört ein Bild von Angepasstheit, das titelgebend als Motiv dient: Wie weit kann man sich verbiegen? Wieso wird man immer angeglicher? Wie wird man, wie man ist? Das Kabarett wird selbstironischer Weise sofort als Gegenmittel gegen Angepasstheit und Gleichgültigkeit für die zusehenden ‚armen Würstl‘ verkauft:

Es war einmal ein altes Würstl, das lag schon längere Zeit im Kühlschrank, und weil es niemand essen wollte, aber auch nicht wegwerfen, wurde es immer schrumpeliger und bekam langsam Falten. Dadurch konnte man es auch in alle Richtungen verbiegen ohne die Wursthaut zu beschädigen. Dann wurde es aber doch noch in einen Kochtopf geworfen, saugte sich mit heißem Wasser an und wurde wieder prall und straff und bog sich keinen Zentimeter mehr. So einfach haben es die alten Würstl. Wohnen aber nicht auch wir alle in einem Kühlschrank? Werden nicht auch wir alle immer älter, schrumpeliger und biegsamer? Was könnte nun für uns dieser Topf mit heißem Wasser sein? Natürlich der Besuch des Kabarettprogramms *Biagn oder Brechn* von und mit Josef Hader, dem unbestechlichen und unbeugsamen und unbarmherzigen Kritiker unserer Zeit! Applaus! (*Applaus*)
(L&S1989)

Am Beginn des Abends steht also eine Persiflage auf transformatorisches Kabarett, das die Welt verändert und den Menschen bessert. Das Programm über werden uns Charaktere begegnen, die dem Alltag, seinen Mechanismen und Diskursen gegenüber ohnmächtig und gleichgültig geworden sind. Sie arrangieren sich und passen sich an, bis sie sich nicht mehr biegen können und zerbrechen. Das Kabarett als Kochtopf, der die armen Würstl wieder regeneriert, wird im Laufe des Abends ad absurdum geführt: Der „unbestechliche“, „unbeugsame“ und „unbarmherzige Kritiker unserer Zeit“ Josef Hader^{BiagnoderBrechn} muss selbst mit dem Verbiegen und dem eigenen Zerbrechen ringen.

25.3. Der Kabarettist als Protagonist

Gleich zu Beginn von *Biagn oder Brechn* hetzt uns ein Kabarettist entgegen, der nicht souveräner Vertreter seiner Zunft ist, sondern ein geplagter Mensch. Anstatt, so wie in der Diegese geplant und vom Publikum erwartet, ein Kabarettprogramm zur Aufführung zu bringen, sinniert er darüber, warum er gerade *nicht* Kabarett spielen kann. Dieser meta-narrative Schritt wird bereits mit dem allerersten Satz des Abends getan: „Es kommt sofort der erste Witz“ etabliert direkt die Sekundärillusion einer verhinderten Aufführung und inszeniert eine Metaebene abseits des Kabarettsszenarios. Der Kabarettist wird auf Anhieb Protagonist einer Spielhandlung.³⁷³ Dabei wird eine potenzierte fiktionale Ebene (Sekundärillusion) aufgebaut, die, wie die gebrochene Primärillusion, auf der Authentizitätsfiktion des Kabarett-Kommunikationsszenarios beruht:

³⁷³ Vgl. Graff 2011. S. 123ff.

Sekundärillusion = ‚Josef Hader‘ ist so gestresst, dass er nicht Kabarett spielen kann, die Aufführung geht schief.

Primärillusion = ‚Josef Hader‘ spielt Kabarett.

Authentizitätsfiktion = die empirische Person ‚Josef Hader‘ steht auf der Bühne und spricht zum Publikum.

Biagn oder Brechn macht das Gebrechen und die Charakterdarstellung der Spielfigur zur Spielhandlung: Wir haben es nicht mehr mit einem klassischen Kabarettisten zu tun, sondern mit einem Protagonisten, der Kabarettist ist.

Der ‚Bruch‘ als Bild und Stilmittel formt *Biagn oder Brechn* auf mehreren Ebenen: Die Kabaretttradition wird meta-narrativ verbogen, mit der Souveränität des ‚traditionellen‘ Kabarettisten wird gebrochen.

25.4. Erste Hälfte – der Anfall auf der Straße

Durch das Motiv eines Anfalls auf der Straße vor der Vorstellung verbindet Hader^{Hader} Textteile der ersten Hälfte von *Biagn oder Brechn* miteinander. Hader^{BiagnoderBrechn} kommt immer wieder auf stechende Kopfschmerzen und seinen Zusammenbruch vor der Vorstellung zu sprechen. Dies gibt der ersten Hälfte ein dramaturgisches Gerüst, das Hader^{Hader} mit Spannungsbögen befüllen kann.

Der Kabarettist *Biagn oder Brechns* spielt kein Kabarett: Immer wieder schweift er ab, durch von außen kommende Störungen oder die Erinnerung an den Anfall, dies mündet wiederum in Überlegungen, die seinen erratischen Geisteszustand verdeutlichen. Auf den Anfall wird immer wieder durch inhaltliche und stilistische Brüche rekurriert. Zu Beginn dient er Hader^{BiagnoderBrechn} als Erklärung dafür, den Lichttechniker nicht in den Verlauf des Abends eingeweiht zu haben:

Hoibe Stund' vorher woa' i do und wuit' i redn mit dir, owa' des is' nimmer... weil plötzlich, des wor gonz komisch... eine hoibe Stunde vor der Vorstellung, i wü' grad' eine und mit eam des Licht besprechen... [...] und plötzlich, draußen auf der Stroßn, i wü' grad' eine geh', wird ma' plötzlich gonz schwoz vor die Augn...
(SbSt1989)

Doch bevor die Erzählung ihren Höhepunkt erreicht, schlägt Hader^{BiagnoderBrechn} einen Haken:

(*schreit*) Um Gottes Willen! Des wird do' net der Herzinfarkt sei'! Bitte helft's ma' wer, bitte helft's ma' wer!
(*ruhig*) Jetzt is' so sche' spannend, jetzt sing' ma' schnell a Liad... Des Liad was jetzt... des Lied was jetzt kommt, is'... ähm... des Lied, was jetzt kommt, is' eher ein gesprochener Text... und... reimt sich... nicht. Und is' eigentlich auch ohne Musikbegleitung... (*gibt das Akkordeon weg*) des is' eigentlich gor kaa' Lied... es is' mehr so a... jo, ma' könnte eher sogn, es is' so eine offizielle Begrüßung... Ihr edlen Damen, schönen Herren [...]
(SbSt1989)

Das verhinderte Kabarettprogramm kommt nur indirekt zur Sprache, einzig diese „**offizielle Begrüßung**“ kann als Teil davon gelesen werden. In dieser kaskadenartigen Publikumsbeschimpfung klingt das Motiv des Kabarettisten als Stellvertreter und Priester an, vgl. S. 266. Sie erinnert an die Trope des ‚toten‘ Kabarettis bei Kreisler:

Da sitzt ihr nun! Weisungsgebunden, steuerpflichtig und voller Unterhaltungsdurst, zum Amüsieren wild entschlossen, das satte Maul ganz wässrig nach Gewitzel, die Lippen noch verschmiert vom Schuheküssen, die Ohren von der Hitparad' zerfressen, die kompromissverdreckten Finger zum Applaus bereit, ihr Ameisen! [...] Kommet zu mir! Ich bin ein großer Rinderfreund solange' sie blanke Taler scheißen und spend' euch gern mein Sakrament! Doch Nutzen werdet ihr daraus nicht ziehen können, ihr ruft mich nämlich immer viel zu spät! Ja, solange' man krank ist kommt der Arzt, wenn es zu Ende geht, lässt man den Pfarrer rufen und ganz zum Schluss erst... wird der Kabarettist geholt, den Toten noch ein wenig aufzulockern... der schon ganz kalt ist, wie ein Fisch und stumm in seinem Sessel hängt, mit aufgeweichten Knochen... daran wässrig Fleisch.
(SbSt1989)

Vgl. Kreisler:

Das Kabarett ist tot. [...] Hie und da sitzt dort auch ein Lebender, im Theater meistens Maßgebender, hört die Toten lärmern und schreibt in der Grätsche Sketche. Die trägt er dann den Sterbenden vor. Hört, wie im Chor sie lachen!³⁷⁴

Mehr hören wir nicht vom ‚geplanten‘ Kabarett. Immer wieder dient Hader^{BiagnoderBrechn} der Anfall als Angelpunkt für Abzweigungen:

Es gibt vü' Gedanken, die suit' ma' sich gor net mochn... Jo, wirklich. Gibt's vü', net? Umgekehrt gibt's monchmoi' aa sehr vü' Gedanken, die mecht' ma' sich gern mochn, owa' sie foin ein' net ei'... Gibt's aa vü'... Jetzt zum Beispiel... irgendwos wuit' i Ihna' no' sogn... Was woit'...? I woit' Ihna' irgend'... irgendwos woit' i Ihna' no'... gibt's des aa, jetzt? I woit' Ihna'... i hob' ma' extra an Knopf g'mocht, dass i net vergiss', wos wuit' i?... Ja! Natürlich, i waaß scho'... äh... i... i lieg' jo no' drauß auf

³⁷⁴ Kreisler: Das Kabarett ist tot.

der Stroßn! Das war vielleicht... Das war vielleicht grauslich! Stelln S'
Ihna' vor, i lieg' draußn auf der Straßn, völlig gelähmt!
(SbSt1989)

Dass Hader^{BiagnoderBrechn} im Präsens berichtet, dass er noch auf der Straße läge („... i lieg' jo no' draußn auf der Stroßn!“), ist metaisierende Ironisierung der Authentizitätsfiktion. Existiert der Kabarettist wie Schrödingers Katze in zwei Zuständen zugleich? Da und dort, fiktiv und empirisch, in der erzählten und der erzählenden Welt? Die Textbewegung zeugt von schelmisch-paradoxaer Metaleptik, Erzähltes und Erzählung werden gegeneinander aufgewogen. Der Anfall auf der Straße wird zum Chronotopos, zum metaleptischen Ort außerhalb des Kabarett szenarios, an den sich Hader^{Hader} jederzeit manövrieren kann, um mit dem Verlauf oder der Tonalität des Programms zu brechen.

Der Anfall ermöglicht so die Verknüpfung disparater Themen. Er charakterisiert zudem den Kabarettisten, zeichnet ein Bild seiner Überforderung sowie des resultierenden Wunsches nach Verweigerung der Welt, Hader^{Interview}:

Wenn ich irgendwas gespielt hab' und mich irgendwo hingeredet hab', in irgendeine Ecke wo's unangenehm war, wo ein gefährlicher Gedanke da war oder irgendda' Überforderung in der Figur, hob' i immer g'sagt: »Na, na, na, na, na...« und hob' mi' so auf'n Tisch g'legt: »Do bleib' i lieber liegen auf der Stroßn.« Also, so konnte man immer wieder auf die Figur zurückkommen, weil sie wieder in der Position war, man hat des auch körperlich darstellen können.³⁷⁵

Auch angesichts der alternativen beruflichen Schicksale, die Hader^{BiagnoderBrechn} hätten ereilen können, entscheidet er sich für ein auf der Straße liegendes Dasein, wieder in einer sofortigen Aktualisierung des Erzählten im Präsens:

Na, na, na, na, na... zwaa' vor ocht, i bleib' liegen auf der Stroßn, die suin mi' gern hom', na, na, na... Nicht mit mir! Nicht mit mir! Wonn i g'wusst hätt', wie die Welt is', jo? I hätt' mi' afoch niederg'legt und aus!
(SbSt1989)

Als Hader^{BiagnoderBrechn} gegen Ende des Programms erklären möchte, wie er es dann doch ins Theater geschafft hat, klingt es kurz, als würde er die Authentizitätsfiktion im Kabarett als „totale[n] Schmä“ auffliegen lassen wollen:

Jetzt wern S' natürlich frogn wieso, wie gibt's des überhaupt, dass ich wonn i sog'... I maan' es is' jo eigentlich a totaler Schmä im Prinzip, nen? Eigentlich, nen? Weil es kann's ja nie gebn, wonn i sog' i bin zehn Minuten draußn, oiso zehn Minuten vor der Vorstellung lieg' i draußn auf da' Stroßn donn... ha! Wieso bin i donn plötzlich um... waaß net, wonn ma'

³⁷⁵ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

ang'fongen hom', um fünf noch acht do? Des geht jo net, da muass jo
wos... passiert sei'...
(SbSt1989)

Hader^{Hader} entscheidet sich für eine resignative Auflösung des ambivalenten Zustands:

Plötzlich um fünf noch ocht, des wor gonz komisch, do bin i donn auf
amoi' aufg'standn und hergonga'... Ja, warum? I waaß aa net warum, sog'
i gonz ehrlich, i waaß net warum. Warum moch' ma' des? Verstengan S',
jo, wonn ma' oiwei' frogn warum, do kannst' bei vü' sogn, warum? Oder?
Do kemma' ochz'g Prozent von dem vergessen, wos ma' mochn, nen?
(SbSt1989)

Der Anfall auf der Straße dient Hader^{Hader} als motivische Spiegelung der paradoxen
Autofiktion im Kabarett: Ich bin es und ich bin es nicht, ich liege ja noch auf der Straße,
aber spiele bereits Kabarett. Das Anfall-Motiv als metaisierendes und strukturierendes
Gravitationszentrum wird uns in *Hader spielt Hader* wiederbegegnen.

25.4.1. Spannung und Irritation

Hader^{Hader} findet durch die Textstrategie des rekurrierenden Chronotopos ‚Anfall‘ zu einer
Dramaturgie mit Spannungsbögen:

Plötzlich hob' i g'merkt, i kann Zeitebenen mischen, i kann den auf der
Stroßn draussn spün, des kann in a Nummer plötzlich münden, dann sag' i:
»Ah, i lieg' jo no' auf da' Stroßn!« Also dieses Spiel mit Zeitebenen hot
mi' befreit von dieser starren Nummernstruktur, die wor plötzlich
aufbrochn. [...] [E]s wor wie a Erlösung. Also i empfind' des gonz stork
ois Erlösung. I bin zum ersten Mal von dieser starren Nummernstruktur
wegkumman... unglaublich ongenehm wor des. Und es hot, obwohl es
kaa' durchgehendes Theaterstück wor, hot's schon a Oart von Dramaturgie
g'hobt mit Höhepunkten, es geht wos z'ruck, i lieg' wieder auf der Stroßn,
i steiger' mi' wieder, i bin oben, ah... i lieg. [...] Des wor fia' mi' a gonz a
wichtiger Fortschritt afoch.³⁷⁶

Da wor des nimmer so: So jetzt kommt der nächste Sketch und Blackout und
der nächste Sketch. [...] Die Dinge sind nimmer so brav mit Blackouts
verknüpft, sondern es geht scho' so was wie Aufzugfahren zwischen den
Ebenen.³⁷⁷

Im Zuge dieses „Aufzugfahrens“ zwischen diegetischen Ebenen webt Hader^{Hader}
Illusionsbrüche und Verunsicherungen in den Text. Diese Irritationen lassen sich einerseits

³⁷⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁷⁷ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

als Symptom der Krise des Kabarettisten deuten – so wie er ist auch sein Programm gehetzt und zerfahren – andererseits stört Hader^{Hader} auf der Metaebene Primär- als auch Sekundärillusion, um das Kabarett und seine Gesetzmäßigkeiten ad absurdum zu führen. Wird die Erzählung vom Anfall zu spannend, spielt Hader^{BiagnoderBrechn} lieber schnell ein Lied, nimmt er das Akkordeon zur Hand, legt er es im nächsten Atemzug wieder weg. Haders^{Hader} Koketterie mit dem nicht zur Verwendung kommenden Akkordeon³⁷⁸ ist wie der Anfall auf der Straße eine durchgehende metaisierende List. Erst in der zweiten Hälfte wird Hader^{BiagnoderBrechn} das Schlusslied „Langsam werma' wie ma' san“ spielen. Bis dahin begleitet er seine G'stanzln lieber mit Schnipsen, einem Geldschein oder kündigt nie gespielte Lieder an. Hader^{Interview} über die Haken, die *Biagn oder Brechn* schlägt:

Es hot z'tuan g'hobt mit der ganzen Stimmung in dem Programm, [...] net so brav hintereinander, sondern [dass man] sehr überraschend plötzlich in wos reinkommen is', donn is' ma' wieder drauß g'wesn, wor wieder wo anders. [...] I hob' plötzlich begriffen, dass ma's ineinander verweben kann.³⁷⁹

Das titelgebende Biegen wird also zur Strukturformel des Programms – genau wie das Brechen im mehrfachen Sinne: als Sinnbild der Lähmung auf der Straße, eines (Ge-)Brechens im Zuge der Krise des Kabarettisten und des metaleptischen, narrativen Bruchs.

25.5. Zweite Hälfte – Beisltypen

Die zweite Hälfte *Biagn oder Brechns* ist nur durch eine Aufnahme des Bayerischen Rundfunks erhalten (L&S1989). Sie beginnt mit der gleichen Feststellung wie die erste: „Es passiert mir jeden Tag“, nur weiß der Kabarettist nun nicht so recht, was er mit sich anfangen soll. Hader^{Interview} über die Gegensätzlichkeit der Hälften:

Des is' insofern gor net so blöd, weil's wirklich die zwaa' Seiten von mir [sind], also anerseits der Stress und des viele unter Menschen sein und gleichzeitig des Verkriechen und neamd' sehn wuin, des passt eigentlich sehr gut...³⁸⁰

³⁷⁸ Vgl. Oberhuber, Sabine: Solokabarett in Österreich. Unter besonderer Berücksichtigung der Spielsaison 1988/89. Wien: Diplomarbeit 1990. S. 83.

³⁷⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁸⁰ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

Eine damalige Kritik spricht von einem geschäftigen Yuppie-Kabarettisten in der ersten Hälfte und einem arbeitslosen in der zweiten.³⁸¹ In einer weiteren heißt es: „Nach der Pause wacht der Mann zu früh auf und weiß nicht, wie er den Tag vor dem Abend totschiagen soll.“³⁸²

Wir wohnen den Überlegungen des Kabarettisten großteils bei vierter Wand bei. Die Figur fokussiert ihre Unruhe schließlich auf die Aufgabe, unbedingt Milch kaufen zu müssen – für den Fall man bekäme Besuch. Abschließend folgen wir ihm in ein ‚In-Lokal‘. Dort stellt Hader^{Hader} – immer noch mit vierter Wand – ein Gespräch mehrerer Figuren dar. Die Gruppe von vier unterschiedlichen Typen spricht Hader^{BiagnoderBrechn} auch auf sein Kabarettistentum an (vgl. Werner, der Hader^{mussweg} in *Hader muss weg* trifft, S. 239):

TYP I: Servas, Bussi, servas, heast, Herr Kabarettist, servas, heast, dass ma ’ di’ amoi’ trifft, heast... Sog’ amoi’, heast, heast, sog’ amoi’, ma’ trifft di’ nie, sog’ amoi’, is’ des... sog’ amoi’, wos mochst du jetzt immer so? Heast, heast, heast, ha?

[...]

TYP I: Heast (*räuspert sich*), heast, der Herr Kabarettist! Heast, hot no’ nix g’sprochn, heast, sitzt die gonze Zeit do, sogt nix, kumm her, sog’ wos Lustiges, ha? Du host jo immer wos Lustiges, ha? Ha? Wos... kumm, Kasperl, kumm, wos Lustiges, kumm sog’, kumm...

(L&S1989)

Dabei verkörpern die Beisltypen Denkweisen und Moden der damaligen Zeit und nehmen in ihrer Affektiertheit den Klavierspieler aus *Hader muss weg* vorweg, vgl. Hader^{Interview}:

I glaub’ des waren so typische Leit’ der ochz’ger Jahr’, die lernst afoch noch der Vorstellung kennen. Es gibt sie noch in der alten Ausführung, sie woan immer a bissl öder wie i und woan so richtige 68er Typen mit diesen gedrechselten Bärten und diesen Anzügen und olle ham’ a bissl so daherg’reddt [...], so a bissl g’schraubt, so immer a bissl Falco-mäßig. Es woa’ *in*, dass ma’ künstlich is’, dass ma’ so a bissl draufdruckt, [...] ma’ hot si’ irgendwie obsetzen müssen von die siebz’ger Jahr, wo quasi des Natürliche verkauft woan is’, ham’s jetzt wieder das Künstliche verkauft. [...] Vor allem waren die auch in diesen Beisl’n, zum Beispiel des Spektakel war damals so ein In-Lokal, wo genau diese Generation aa hinkommen is’, [...] also es hot mit dieser Spektakel-Szene zu tun, die so gonz am ‚Puls der Zeit‘ wor, glaub’ i...³⁸³

³⁸¹ Vgl. Demmer, Erich: Hüsch, hüsch ins Kabarettchen! In: AZ 29.09.1988. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv.]

³⁸² R., H. [ohne Namensangabe]: Glänzend gehalten! In: TZ. 04.10.1989. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv.]

³⁸³ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

Die Darstellung der Typen erfolgt durch das Abstrahieren und Überzeichnen von Sprech- und Denkweisen – ähnlich den Figurenmonologen in *Im Land des Lächelns*. Jeder Typ hat seine Eigenheiten:

TYP I: Na geh' heast, was moxt'n nix, heast? Heast, du musst doch was mochn, heast, heast, heast... Musst do was mochn, heast, olle mochn was... Sie mocht was, er mocht was, i mocht' was. Olle mocht' ma' was, heast, heast!
(L&S1989)

TYP II: Seid's ihr Viecher, oder? Maschinen, oder? Maschinen-, Viecher, oder? Ihr tat's jo nur mehr funktionieren? I seid's doch ... von der Fruah bis auf'd Nocht tat's es' nur mehr funktionieren!
(L&S1989)

TYP III: Verstehst, du konnst doch net, du bist doch kaa' Maschin', heast, Oida... (*zur Seite*) Ja, ein Viertel von dem kalifornischen Weißwein! Du bist doch a Mensch! Verstehst, was i maan'? Du host a Herz, du host a Hirn, du host a Haut, verstehst, du host olles, nen, verstehst', was i maan'? Verstehst, i maan' du musst doch leben? Heast Oida, verstehst, du musst doch leben, heast...
(L&S1989)

TYP IV: Des mi'n Essen is' furchtbor, wirklich, de' Shrimps san' voller Blei und des Kalbfleisch schmeckt aa nimmer so, i sog' immer, was mit dera' Umwelt aufführen is' jo Irrsinn, wirklich. I sog', i sog' der Mensch is' des greßte Raubtier, wirklich wohr! [...] I sog', i sog' der Tod is' des greßte Raubtier, wirklich! [...] I sog' allwei', i sog' allwei', die Frau ist des greßte Raubtier! Wirklich wahr!
(L&S1989)

HADER^{BiagnoderBrechn}: Wos redts'n so blöd daher? (*lacht*) I maan', na, des... aber auf gonz locker, aber auf gonz locker check' i ma' des, verstehst, wonn i sitzn bleibn wü', i maan', des check ma' doch auf locker... also i maan', i bin Künstler, verstehst, i maan' (*lacht*) da! Da schau her, gonz locker, do! Do schau her, wie locker die Krawattn, do! Do schau her, sigst? Des wirst du dei' Leben long bei mir nie erleben, dass i mei' Krawattn jemois zubeziag', nie, nie!
(L&S1989)

25.6. Der unzuverlässige Kabarettist

Hader^{Hader} entwickelt in *Biagn oder Brechn* einen ‚unsouveränen‘, ‚erratischen‘, ‚unzuverlässigen‘ Kabarettisten als Spielfigur, wohlgermerkt in einem Programm, in dem dieser zu Beginn als ‚unbestechlich‘, ‚unbeugsam‘ und ‚unbarmherzig‘ bezeichnet wird.

Der Kabarettist der ersten Hälfte spielt auf Yuppies der 1980er und 1990er Jahre an: „mit roter Brille und weitem, zweireihigem Jacket [sic!] so zeitgemäß unauffällig yuppimäßig ausstaffiert“³⁸⁴. Hader^{Interview}:

Die Leute san’ damois alle in diesem Anzügen herumgelaufen, und wann si’ besonders hipp woan, quasi die Frühform der Bobos, dann ham’ sie Koffer g’hobt aus Naturholz.³⁸⁵

Bei Haders^{BiagnoderBrechn} Äußerem handelt es sich also um ein Bühnenkostüm, eine bewusste Gestaltung der Figur – nicht die Inszenierung des Kabarettisten als soziale Rolle der Autorperson. *Biagn oder Brechn* wird zum Theatertext *über* einen Kabarettisten. Hader^{Interview} über diese Art der Spielfigur:

Man könnt’ natürlich aa an’ Kabarettisten darstellen, der dringend heim muss, weil er’s Wasser laufen hot lassen... I maan’ damit, es wird die Figur ein Mensch mit Alltag, mit Versagen... der is’ jetzt net auf der Bühne und sogt, es gibt kein Davor und kein Danach, sondern, der steht in irgendan’ potscherten Leben drinnen. Und damit stellt er si’ ois Kabarettist zur Disposition, er is’ jetzt quasi a gonzer Mensch und kann jederzeit aa mit an’ Schlaganfall zambrechen, und man waaß net genau, g’hert’s dazua, oder g’hert’s net dazua? Das ist glaube ich der wesentliche Schritt, es kann jederzeit was passieren, und ma’ waaß net genau, g’hert’s dazua oder g’hert’s net dazua? [...] Es is’ diese Form, die mir seither so gut gefällt, weil sie die Unsicherheit und damit die Spannung erhöht, dass ma’ si’ über den Ablauf des Abends nie ganz sicher sein kann.³⁸⁶

Bei der Darstellung wird Hader^{Hader} eine realistische Spielweise immer wichtiger: „Ich weiß nur, dass i damois wirklich Liegestütz’ g’mocht hob’ und herumg’sprungen bin, damit i echt atemlos rauskomm“³⁸⁷; „Ich hab’ plötzlich g’schaut, wie bin i körperlich auf der Bühne, wie beweg’ i mi’, [...] i hob’ mi’ plötzlich viel mehr interessiert für den schauspielerischen Aspekt.“³⁸⁸

Hader^{BiagnoderBrechn} klagt über Kopfschmerzen, ist verletztlich, zerfahren, gehetzt, ungehalten und hat keine Freude am Kabarett: „Glauben Sie mi’ g’freit’s?“ (MA1990). Eine solche Charakterzeichnung ist im ‚traditionellen‘ Kabarett nicht mit der Kabarettist_innenrolle vereinbar. Hader^{BiagnoderBrechn} ist vielmehr ein ‚unzuverlässiger Kabarettist‘ und wird zugleich mehrdimensionale Identifikationsfigur: Außer Atem und unter Anspannung beklagt er,

³⁸⁴ Thieringer, Thomas: Joh! Super! In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 229, 05.10.1989, S. 51. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv] [Kurztitel: Thieringer: Joh! Super! 1989.]

³⁸⁵ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

³⁸⁶ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³⁸⁷ ebd.

³⁸⁸ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

dass er die beim Frühstück vertane Zeit nie wieder aufholen könne, beim Verlassen des Hauses will er bereits wissen: „Den hoibn Tag kannst du vergessen, für den hast du überhaupt kaa' Zeit.“ (SbSt1989) Gesellschaftspolitisches wird im Alltäglichen sicht- und erfahrbar:

Diese Figur, die do reinrennt und sogt, i bin zehn Minuten zu spät, ma' holt des nie wieder auf – aa wos, wos i immer no' spü' in Rudimenten – wor da' Kabarettist, aber wor gleichzeitig scho' a Manager. Und es wor nimmer so wie bei *Tausche Witze gegen Geld*: »Ich bin Kabarettist und nehme Anrufe entgegen über Witze«, sondern der Kabarettist is' zu an' Manager worn, genauso wie olle, die do im Publikum sitzen, und plötzlich wor des vü' direkter. Weil die Leit' hom' si' vü' stärker selber erkannt.³⁸⁹

Der Kabarettist und seine Weltsicht wird in *Biagn oder Brechn* zum Zentrum des Texts, allerdings nicht ‚traditionell‘ als didaktisch-moralische Instanz, sondern als scheiternd-leidender Mensch.

25.7. Charakterdarstellung

Hader^{Hader} bringt in *Biagn oder Brechn* mehrere Charakter-Impressionen auf die Bühne, die durch ihre sprachliche Darstellung Tiefe erlangen, vgl. „**Der Landwirt**“, „**Es geht hoit leider net**“, die „**Beislszene**“ et cetera; Hader^{Interview}:

Ich denke mir, dass so a Entwicklung beginnt bei *Biagn oder Brechn*, wo i olles a bissl versuche natürlicher zu spielen. [...] Siemadochz'g hob' i an' Workshop besucht beim Herwig Seeböck, so wie aa der Roland Düringer und der Alfred Dorfer, die long vorher durt worn. Und i hob' ma' docht, die kennan so leiwond spün, die von Schlabarett, des mecht' i aa lernen. [...] Des hot mi' wahnsinnig weiterbrocht. [...] Und ich denk' mir, dass ich do aa in der Darstellung einen Sprung g'mocht hob'.³⁹⁰

Ich war sicher in die Richtung unterwegs, dass ich's möglichst ehrlich mochn wuit, oiso net ironisch, dass i mi' net distanzieren wuit von der Figur, so wie's Kabarettisten gerne mochn: »Do schaut's her, i spü' den nur...«, sondern dass ich's möglichst zu mir herholen wollte. Weil des is' genau des, wos i bewundert hob' an Schlabarett, wos i bewundert hob' an Herwig Seeböck, dass ma' sich die Dinge herholt und diese kabarettistische Spielweise ersetzt durch was sehr Unmittelbares. Der Herwig Seeböck hat mit uns allen eher versucht so angloamerikanische Schauspielmethoden z'mochn, wo ma' nimmer was ausstellt, sondern wo ma' wos ohne Distanz verkörpert [...]. Wie sehr ich das geschafft hab', weiß ich nicht, aber es war

³⁸⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

³⁹⁰ ebd.

auf alle Fälle ab der Zeit die Absicht da, es unter Anführungszeichen ‚echt‘ zu spielen, so gut’s geht und nicht auszustellen.³⁹¹

Hader^{Hader} instrumentalisiert in seinen Charakter-Miniaturen die Erwartungshaltung im Kabarett ‚Typen‘ verlachen zu können. Diese wird mit emotionaler Dramaturgie und schauspielerischer Identifikation unterwandert. Haders^{Hader} Figuren sind keine üblichen Stereotype, sie sind Personifikationen eines Zu-Ende-Denkens und Abstrahierens alltäglicher Diskurse voller Widersprüche.

Im Vergleich zu Charakteren im Frühwerk, die Hader^{Interview} im Nachhinein als betont zerebral beschreibt – „Vorher wor des schon sehr hirnig... [...] Ma’ schreibt Figuren, aber die bleiben letztendlich totale Hirngeburten.“³⁹² –, werden die Figuren ab *Biagn oder Brechn* durch die Darstellung ihrer ambivalenten Selbstentwürfe zu Trägern gesellschaftspolitischer Inhalte:

Es woa’ besser g’schrieben, zumindest, dass do a Konflikt do woa’, dass ma’ wos spün hot kennan, dass ma’ quasi irgendwos zwischen die Zähnt’ kriagt, was ma’ spün kann.³⁹³

Die glatte Formulierung, die ich in Interviews verwende, ist, dass ma’ des Politische halt im Privaten auch finden kann und des eigentlich wos is’, wos i früher hätt’ begreifen müssen, wenn i Gerhard Polt zum Beispiel richtig zugehört hätte... dass des fast des Interessantere is’... oder dem *Herrn Karl* oder Karl Valentin oder diesen wirklich großen... die ja des Politische afoch vü’ besser und aa näher am Publikum in den sogenannten privaten Menschen aufstöbern.³⁹⁴

Die vermeintlichen Banalitäten, die die Figuren beschäftigen und *dass* sie sie beschäftigen, ist immer auch Ausdruck eines seelischen Gehalts oder gesellschaftlicher Muster, vgl. die „**Beislzene**“ oder „**Es geht hoit leider net**“. Der Kabarettist der zweiten Hälfte will nicht etwa Milch kaufen, weil er sie braucht, sondern weil er sich sorgt, dass jemand auf Besuch kommen könnte. Im gleichen Atemzug erfahren wir, dass er sich privat „net um Menschen reißt“: „Na, muass i net hobn [...] Blumen mog i sehr gern... und Singvögel, na, mog i gern... owa’ Menschen... muass i net...“ (L&S1989) Der Kabarettist wird gerade in seiner Widersprüchlichkeit zur Identifikationsfigur, die Milchsuche ein Bild für den Wunsch nach Einsamkeit, ohne allein sein zu wollen.

³⁹¹ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

³⁹² Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

³⁹³ ebd.

³⁹⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Die Figuren *Biagn oder Brechns* sind sich ihrer Ambivalenzen so gut wie nie bewusst, vgl. „**Der Landwirt**“. Wenn sich der Kabarettist etwa „frei wie ein bunter Schmetterling“ fühlt, muss er sich anschließend mit Tabletten betäuben (HfH1991) oder eine Getränkedose als Werbung im Bild platzieren (MA1991).

25.8. Metareferenzen

Biagn oder Brechn geht auf Distanz zu tagespolitischem Kabarett, spielt aber auf die Erwartungshaltung des Publikums an, ebensolches zu hören:

Ja, des erste Lied... des erste Lied is' a gonz a politisches Lied, also i hob' ma' docht, grod' am Anfang vom Programm, [...] des is' so kritisch, do kumman neun Politiker, kumman namentlich vor drinnen! Also so ... so kritisch!
(SbSt1989)

Hader^{BiagnoderBrechn} kündigt immer wieder an, ein furchtbar kritisches Lied singen zu wollen – ohne es jemals zu spielen. Es kommt zu zahlreichen Anspielungen an ‚traditionelles‘ Kabarett, doch der Kabarettist lässt sich immer wieder aus der Fassung bringen und kann kein solches ‚performen‘ – einmal fehlt der Tisch, einmal der Sessel, ein andermal läuft der Lichtwechsel schief. Diese Widrigkeiten, darunter auch der Anfall auf der Straße, münden in Beobachtungen, die die Rolle des Kabarettisten und die Sinnhaftigkeit der Kunstform aufgreifen:

Wie angenehm des is' so auf der Straßn liegn... sicher, i suit' in... äh... in zehn Minuten sui' i a Kabarettprogramm spielen, aber geh! Is' des wirklich wichtig? Hot des ganz konkret mit mir wos z'tuan? Betrifft uns do net wirklich, oder? Diese gonzn Themen do, wos im Kabarett daherzaahn, Sozialismus oder Gewerkschoft oder... oder... oder die Rechten oder die Linken oder... betrifft uns do net, oder? Ob jetzt a Partei guat oder schlecht is', deswegen verdient kaaner von uns weniger, samma' si' ehrlich, nen? I maan', wos betrifft uns wirklich? Gut leben, lang schlafen, spät sterben, das! Aber sonst? Geh, na!
(MA1990)

Bei jedem metaisierenden Textmanöver erfahren wir mehr über das ‚verhinderte‘ Kabarettprogramm und damit, welches Kabarett Hader^{Hader} eben *nicht* machen will:

Tschuldigen S' vielmals, des hob' i jetzt verwechselt, des wor vorige Woche, ja... ARD, tschuldigung... (*zur Technik*) Des wissen Sie... des wissen Sie no' gor net. Folgendes... ah... es stimmt des Skript nicht ganz, es is' eine kleine Änderung und zwar... is' des... äh... do kummt zunächst des... ähm... des

kritische Lied, und dann kommt Lichtwechsel, und Lichtwechsel is' gonz afoch, immer wonn i so moch' (*schlägt mit dem Skript auf den Tisch*), is' Lichtwechsel, ja... immer wonn i so moch' (*schlägt mit dem Skript auf den Tisch*), is' Lichtwechsel... (*Licht geht aus*) Na, jetzt net! (*Licht an*) Donn, später, wonn i (*schlägt mit dem Skript auf den Tisch*), is' Lichtwechsel... Net? Also des haaßt, wir ham' amoi'... äh... donn kummt diese SPD Nummer (*schlägt auf den Tisch*), I hau' auf'n Tisch, Lichtwechsel... CDU (*schlägt auf den Tisch*), I hau' auf'n Tisch, Lichtwechsel... Südafrika (*schlägt auf den Tisch*), I hau' auf'n Tisch, Lichtwechsel... Polizeistaat (*schlägt auf den Tisch*), I hau' auf'n Tisch... Faschismus (*schlägt auf den Tisch*), I hau' auf'n Tisch... Hunger in der Dritten Welt (*schlägt auf den Tisch*), I hau' auf'n Tisch... Dann kummt diese ganz feine, literarische Nummer über die Beseitigung von Halsweh durch Aufhängen (*schlägt auf den Tisch*), Lichtwechsel... Und ganz am Schluss kommt diese... diese Schlussnummer, wo i des Publikum so richtig hinterfrag', wo i so (*schreit*) Wäh! (*zur Technik*) Vos? Sie müssen doch an... (*geht durch das Publikum zum Techniker*) Entschuldigen S' vielmals, Sie müssen doch an' Zettel haben... Jetzt kömma' des nimma' proben, Herrgott, des is' a Livesendung! (MA1990)

Metareferenzen in *Biagn oder Brechn* sind durch die Zweifel des Kabarettisten an der eigenen Aufgabe motiviert und somit Handlung, Hader^{Interview}:

[Die Kabarett-Reflexion] is' spielerischer. Es is' net bierernst und net so: Achtung, jetzt kommt eine Botschaft, sondern es is' völlig integriert in aner Spielhandlung.³⁹⁵

Auch die Unabhängigkeit des Künstlers wird zum Thema. Schon zu Beginn beteuert der Kabarettist seine Lockerheit – „I bin Künstler und kaa' Kümmerer!“ (SbSt1989) – und das Bestreben, sich nicht vereinnahmen lassen zu wollen, das er auch in der Beislszene betont:

HADER^{BiagnoderBrechn}: Do, schau her, was i mi' trauf'! Do! Gonz locker, do! Do! Ois, Knöpfe auf, do! Gonz locker, do schau! I bin Künstler! Mit mir mocht kaaner, was er wü', net mit mir, mit andere vielleicht, mit eich ollen vielleicht, aber net mit mir! Do! Schau her, Künstler! Schau, gonz locker! Des check' ma' olles! Gonz locker check' ma' des! Freiheit is' kein Problem! (L&S1989)

Eine ähnliche Szene findet sich in einem 1989 für den ORF produzierten Sketch:

Morgen hob' i so a klaane G'schicht min ORF. Kumm' i... kumm' i hin und sog', was i wü'... jo? Verstehst, do geh' i... do geh' i hin und sog', was i wü'... Und... i maan', pünktlich muss i sein, aber i sog', was i wü'... mei' Liawa', und donn kumm' i wie i wü'... net so fein g'sackelt... gonz locker! Mit offener Krawatt! Des werd's ihr eicher Leben long, werd's ihr des bei mir net erleben... dass i mei' Krawattn zubeziag'... nie! Na, na, na, immer ganz locker! Schau, ganz locker, bin Künstler! Verstehst', Künstler! Mit mir mocht kaaner, was er wü'! Mit eich vielleicht, des kann i

³⁹⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

ma' scho' vuastellen, mit eich mochen's wos wolln, aber net mit mir! Nicht mit mir! Künstler. Ganz locker. Ganz... ganz locker...³⁹⁶

Typisch ‚Hader‘ macht Hader^{Hader} den Sketch zum Sketch über den Sketch, indem der Kabarettist seine Unabhängigkeit gegenüber dem Fernsehen im Fernsehen verteidigt.

25.9. Das Politische im Privaten

Hader^{BiagnoderBrechn} resigniert: Das ‚traditionelle‘ Kabarett als ‚moralische Anstalt‘ funktioniert nicht mehr – da imaginiert er, wie schon Hader^{Witzableiter} in *Der Witzableiter und das Feuer*, eine absurd-überzeichnete Täter-Opfer-Beziehung von Kabarettist und Publikum, bei der der Kabarettist mit Gewalt moralische Besserung erzwingt. Dieses Motiv mündet schließlich in Überlegungen des Kabarettisten zur Demokratie, die alltägliches Sich-Verbiegen aufgreifen. Hader^{BiagnoderBrechn} illustriert ein Sich-Arrangieren, das Missstände rechtfertigt und relativiert. Gesellschaftspolitische Diskurse werden ironisiert und ins Extreme verfremdet: „Diese Bremser, mit ihrem passiven Versorgungsdenken, immer wonn't im Sterben liegst, kommt schon die Rettung und so... wäh!“ (SbSt1989) In einem G'stanzl besingt Hader^{BiagnoderBrechn} politische Passivität: „Weil ma' eh wollen, wos ma' tuan suin – derf' ma' wuin / Weil ma' eh denken, wos ma' derfn – derf' ma' denkn“ (SbSt1989) und arrangiert sich mit globalem Leid auf dem ‚demokratischen‘ Sofa:

Fernsehabend am demokratischen Sofa... so zuaschaun mit der Fernbedienung in der Hand. Des is'... des is' jo überhaupt... oiso... diese Fernbedienung... des find' i so toll... alles ohne Draht konnst olles steuern... Terror, Frieden, Hunger, Krieg, Hunger, Frieden, Hunger, Terror, Terror, Hunger, Frieden, Hunger, Hunger, Frieden, Hunger... kannst so hin und herschalten, des is' so toll! Des is'... i maan', bitte, wir zahlen aa genug Gebühren... Die ganze, ganze... Entwicklungshilfe san' eigentlich Fernsehgebühren für'n demokratischen Feierabend, also moch' ma's uns g'miatlich!
(SbSt1989)

Die Frage „Wos is' mit aner Demokratie, wo die Mehrheit für die Diktatur is'?“ wird schließlich mit einem „Kummt nie vor, brauchen S' kaa' Angst hobn, des kummt nie vor. Es gibt jo vü' Gedanken, die sollt' ma' sich gor net mochn“ (SbSt1989) quittiert.

³⁹⁶ Hader, Josef: [Beitrag und Sketche] In: X-Large. ORF. 07.05.1989.

Gleichgültigkeit, Passivität und Nur-auf-sich-selbst-Schauen kommen in *Biagn oder Brechn* immer wieder vor. So auch während des Anfalls des Kabarettisten:

Und des Ärgste, jo... des Ärgste, des san' die Leit. Die Leute, die vorbeigehn, die gehen einfach vorbei, da kannst du verreckn, verstehst? Die gehen weiter, die gehen einfach, wie wonn a Stickl Holz do liegt... Die gehen weiter... Des heißt, eigentlich ham's recht. Die Leute, net? Eigentlich ham's recht. Oder hilft mir aner? Na, mir hilft aa kaner, oiso warum sui' mia' aner helfen?
(SbSt1989)

Hader^{Hader} denkt die Widersprüchlichkeit und die Folgen eines Lebens auf Kosten anderer konsequent zu Ende. Doch liefert er dabei keine Appelle oder Lösungen, sondern führt in eine resignative Aporie, siehe *Sokrates*, S. 278. Potenzielle Antworten werden im Predigtton des „**Friedensmonologs**“ desavouiert:

Sicher... ah... natürlich, der Anzeln konn net glei' den gonzn Woid rettn, oba', wonn jeder von uns jetzt an' Baum... äh... guat, i hob' a Wohnung, sog' ma', wonn jeder, wonn jeder a Topfpflonzn daham hot... und wonn jeder diese Topfpflonzn total konkret bei sich zu Hause verwirklicht, ganz konkret jo, jo... is' des Woidsterbn überhaupt kaa' Problem mehr, hamma' eh die Topfpflonzn... nen? Oder... oder Frieden, nen? Olle wolln Frieden hom', Frieden, Frieden... wahrscheinlich, wahrscheinlich is' völlig unmöglich, dass'd auf der gonzn Welt Frieden host, oba' wenigstens in Europa! Nen? Oder, wonn scho' net in Europa, donn wenigstens in Mitteleuropa, dass wenigstens in... sog' ma' Deutschland oder Österreich, dass wenigstens in... oder sog' ma'... na, eigentlich reicht Süddeutschland, sog' ma' nur... Großraum München, dass ma' Frieden hom', dass eigentlich... Schwabing genügt, ha? Schwabing? Dass ma' in Schwabing... in unserm *Haus*, ja, dass ma' Frieden... Na, na, net... foisch, net *Haus*... äh... *Bunker*, nen? Dass in unserm *Bunker* wirklich *Frieden* herrscht... und wonn des jeder mocht, überlegn S' amoi', wonn des jeder mocht... Wonn jeder an' Bunker hot... mit Topfpflanzn... wo wirklich Frieden herrscht... is' des Woidsterbn überhaupt... ah... der... na... der... foisch! Der Frieden überhaupt kaa'... oiso der Krieg donn kaa' Problem, net? Ha!
(L&S1989)

25.10. Autofiktion

Hader^{Interview}:

[Mit *Biagn oder Brechn*] bin ich weg von einer wirklich sehr unfiktionalen Figur, nämlich jemandem, der auffekummt und seine Texte do liest... aner Figur, die net gestaltet war, weil i afoch nur mei' Situation g'spüt hob, [...] hin zu aner willentlichen Figur.³⁹⁷

³⁹⁷ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

Realistischer Weise müsste man es so sehen, dass ich nicht als Autor versucht habe den Stil zu ändern, sondern ich hab' immer entlang meiner schauspielerischen Möglichkeiten geschrieben. Und die schauspielerischen Möglichkeiten haben sich einfach vergrößert. Einerseits dadurch, dass ich viel gespielt hab' und andererseits auch dadurch, dass ich genau in der Zeit davor zum Herwig Seeböck bin.³⁹⁸

Die Dissoziation von Spieler und Spielfigur wird in *Biagn oder Brechn* zur grundlegenden Textstrategie. Während die Kabarettistenfigur in den frühen Programmen so nah wie möglich am empirischen ‚Josef Hader‘ inszeniert war („überhaupt net anders als der, der jetzt auf die Bühne kummt“³⁹⁹), meint Hader^{Interview} über den Kabarettisten ab *Biagn oder Brechn*:

Das ist der Kabarettist, der schon in einer bestimmten Lage ist, der ist schon auf dem Weg zu einer Theaterfigur eigentlich, weil er a bestimmte Oart von Kabarettist ist, dasselbe gilt aa in *Tausche Witze gegen Geld*. Do gibt's diesen Kabarettisten, der a Firma betreibt und nur mehr gegen Geld irgendwelche Aufträge annimmt, des is' im Prinzip gor net so weit weg, es is' nur einfach schlechter g'schriebn und schlechter g'spüt, aber es is' vom Grundansatz net so weit weg von *Biagn oder Brechn*. [...] Der Kabarettist wird insofern zu einer eigenständigen Kunstfigur, als dass er sich selber hinterfragt. In dem Moment, wenn er nimmer der Dienstleister ist, sondern si' selber zur Disposition stellt als Figur, beginnt eigentlich schon der Schritt weg. In dem Moment, wo der Kabarettist beginnt über sich nachzudenken, in dem Moment wird er endgültig zu aner Figur in am' Theaterstück, wo die Zuschauer eigentlich Mitspieler san'.⁴⁰⁰

Selbstreflexivität und Metaisierung ermöglichen der Kabarettistenfigur eine neue potenziert-autofiktionale Dimension, siehe *Textstrategien des Meta-Kabarett*, S. 254. Auch die spiegelbildliche Doppelung der Figur in den beiden Hälften des Programms sowie der Aufbau einer vierten Wand in der zweiten bricht mit der Authentizitätsfiktion einer Kabarett-Primärillusion und verbreitert die Dissoziation von Spieler und Spielfigur. Die zwei Kabarettistenfiguren *Biagn oder Brechns* sind nicht derselbe Charakter, sondern abstrahierte Facetten desselben: Spiegelungen, multiple Autofiktionen.

Im Gegensatz zu *Tausche Witze gegen Geld*, das ebenfalls von einem als fiktiv markierten Kabarettisten zeugt, tritt dieser in *Biagn oder Brechn* nicht als Sketchfigur auf, sondern die Krise des Kabarettisten wird zum Hauptaugenmerk des Texts. Hader^{BiagnoderBrechn} ist in mehrere Haltungen, in eine Vielstimmigkeit aufgesplittert, er ist der wohl ‚postmodernste‘

³⁹⁸ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

³⁹⁹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁴⁰⁰ ebd.

Kabarettist Haders^{Hader}. Seine Standpunkte sind widersprüchlich, er ist kein ‚klassisch‘
‚geschlossener‘ Charakter:

Durch diese Wechsel der Positionen... dass die Spielfigur nie durch ‚zogen
woa‘, dass ma‘ si‘ verlossn hot kennan, die Situation wird wieder aufgelöst,
es kummt wieder a bissl a kabarettistische Reflexion ... oder irgendwann hot
ma‘ g‘wusst, er wird kaa‘ Lied singen, aber er spüt damit... [...] [hat] *Biagn
oder Brechn* doch immer den ironischen Grundton behalten [...], sei es
durch den Text, sei es durch’s Spiel.⁴⁰¹

Ironie ist eine produktive, mehrdeutige Differenz von Zeichen und Bezeichnetem, siehe S.
284. Die in *Biagn oder Brechn* praktizierte Poetisierung der Kabarettistenfigur ist eine
ebensolche. Die poetische Entrückung und Abstraktion des visuellen, physischen und
sprachlichen Zeichens (‚Hader‘) und des Bezeichneten (empirischer Spieler Hader^{Hader} und
Spielfigur Hader^{BiagnoderBrechn}) im Jakobson’schen Sinne steht im krassen Gegensatz zum
Authentizitätspostulat des ‚traditionellen‘ Kabarettisten. Auf die Authentizitätsfiktion des
Kabarettisten wird nicht länger beharrt, sie wird spielerisch, ‚ironisch‘ unterwandert. Eine
offen fiktive Kabarettistenfigur vergrößert auch die Distanz von Spielfigur und implizitem
Kabarettisten. Das ‚Uneigentliche‘ und ‚Ironische‘, das ‚traditionellerweise‘ die souveräne
Abgeklärtheit des Kabarettisten markiert, wird noch ‚uneigentlicher‘, wenn er es gegen
sich selbst richtet.

Gedankenstrom, Polyphonie, Ironie und Identitätskrise: Hader^{BiagnoderBrechn} ist im Sinne John
Barths ein Meta-Kabarettist in einem Meta-Kabarett, also ein Kabarett, das Kabarett
imitiert, analog zu „novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates
the role of an Author“⁴⁰². In *Biagn oder Brechn* sehen wir einen Kabarettisten, der versucht
die Rolle eines solchen anzunehmen, scheitert und dabei als Identifikationsfigur und
Mensch mit Alltag erkennbar wird, also ein Theaterstück *über* einen Kabarettisten. Die
Verschachtelung dieses Spiels mit Befolgung der im Kabarett üblichen performativen
Auto- und Authentizitätsfiktion erinnert an „unsichtbares Theater“, bei dem Theater an
Orten gespielt wird, wo ein solches nicht vermutet oder erkennbar wird. Bei Hader^{Hader}
vermittelt Theater an einem Theaterort den Anschein, es sei kein solches, siehe

⁴⁰¹ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁴⁰² Barth, John: *The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment*. Northridge, California: Lord John Press 1982. S. 12. [Kurztitel: Barth 1966.]

Unsichtbares Theater, S. 264. Eine derartige Meta-Inversion kann Zweifel aufkommen lassen, was letztlich Teil der Inszenierung ist, Hader^{Interview}:

[Der Kabarettist] is' jetzt quasi a gonzer Mensch und kann jederzeit aa mit am Schlaganfall zambbrechen und und ma' waaß net genau, g'hert's dazua oder g'hert's net dazua?⁴⁰³

Die reale Situation, er kommt auf die Bühne, er sogt er ist zu spät dran, und der Zuschauer waaß net genau, stimmt des jetzt, stimmt des net? Es is' immer dieses Spiel mit dem sogenannten unsichtbaren Theater, des haaßt, is' des, was grad' passiert dem Moment geschuldet oder dem Text? [...] *Tausche Witze* hot nie diese Unsicherheit, is' des echt oder unecht, was grod' passiert? Und wahrscheinlich woa' des [unsichtbare Theater] für mi' a Möglichkeit, wie i ma' docht hob', es is' spannender afoch, weil ma's net einschätzen kann im ersten Moment. Und so a Szene wie i's bei *Tausche Witze gegen Geld* g'spüt hob', die kann ma' sofort einschätzen. Da waaß ma', wo ma' is', es is' brav. Also, es war irgendwie der Versuch wahrscheinlich jenseits der Pointen eine dramatische Spannung zu erzielen.⁴⁰⁴

Die Figur Hader^{BiagnoderBrechn} ist also eine kleine Revolution im Werk Haders^{Hader}, da sie die erste Hader'sche Kabarettistenfigur darstellt, die durch die Zerstörung der Primärillusion und den Aufbau einer Sekundärillusion zu einer Theaterfigur wird.⁴⁰⁵ Hader^{Hader} ‚transzendiert‘ damit das Kabarett und verhandelt allgemein Menschliches: Denn fragt sich ein Kabarettist nach dem Sinn des Kabarett, so steckt dahinter schließlich nicht mehr und nicht weniger als die grundsätzliche Frage nach dem Sinnvollen an sich:

Plötzlich... auf amoi', i lieg' no' immer so do..., auf amoi' bin i aufg'standen und einagangen [ins Kabarett]. Jo, warum? I sog' ehrlich, i waaß aa net warum. Ich weiß nicht warum. Warum? Wonn's di' allweil fragst *warum* brauchst boid nix mehr mochn, net, kennan S' ochz'g Prozent weghauen von dem, was Sie mochn, wenn Sie frogn warum, oder? Kennan S' weghauen, oder? Warum? Warum stengan S' in der Fruah auf, wann S' lieber liegen bleiben mechn, warum hau' i mein' Anrufbeantworter net aus'm Fenster, warum leben S' mit wem zam', mit dem S' net zam' leben wollen, jahrzehntelang. Warum?... I denk' ma', wonn's so vü' Sochn gibt, die wir olle immer wieder tuan wolln... und wir tuan's net, und dann gibt's andere Sochn, die wollen wir überhaupt net und wir mochn's immer wieder? (MA1990)

⁴⁰³ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁴⁰⁴ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁴⁰⁵ Vgl. Graff 2011. S. 123ff.

25.11. Rückblick und Kontext

Die ‚postmoderne‘ Vielstimmigkeit *Biagn oder Brechns* hat produktionsästhetische Ursprünge:

I hob' ganz banal die Dinge g'hobt, die ich bei *Land des Lächelns* entwickelt hob', und hob' ma' denkt, die muss ma' irgendwie einbauen, donn hob' i die Figur vom Kabarettisten entworfen und hab' so den Verlauf ungefähr g'mocht und donn hob' i des irgendwie zammg'jankert... Es woa' afoch sehr stark aa a Fleckerlteppich. Es war nur afoch a Fleckerlteppich, wo kaane Politiker vorkommen san', kaane Themen, sondern Situationen. Des woan lauter so klaane Theatermonologe... Des haaßt, es woa' formal streng genommen jetzt gor net der große Fortschritt, aber inhaltlich wor's schon ganz anders g'mocht und aa anders g'spüt. So hob' i's in Erinnerung.⁴⁰⁶

Die Polyphonie des Programms kulminiert in den vielen Stimmen der Beislzene, die *Hader muss weg* vorwegnimmt:

Ich hab mir dann wahrscheinlich gedacht, wenn man am Schluss eine Quintessenz macht oder irgendeine Art von letzter Steigerung von diesem Fleckerlteppich – ich spiel' den Kabarettisten, ich spiel' einen Bauern, ich spiel' alle möglichen Figuren –, dass i des donn no' kleinteiliger zu aner Schlussnummer mocht', [...] dass i g'sogt hob', okay, jetzt riskierst amoi' so a Nummer, a Theaterszene mit so und so vielen verschiedenen Figuren.⁴⁰⁷

Dass der Protagonist *Biagn oder Brechns* zwischen Denkweisen und Schauplätzen hin und hergeworfen wird, ermöglicht es Hader^{Hader} auch, das Nummernkabarett hinter sich zu lassen:

Es war das Bestreben, die Nummern ineinander fließen zu lassen. Das war auch der Grund, warum i nie min' Akkordeon [gespielt] hob', weil des wär' plötzlich wirklich a Nummer worn... und wenn i owa' a G'stanzl mocht' und donn mocht' i weider, donn is' des so in an' monologischen Fluss stärker no' drinnen. I hob', glaub' i, versucht alles zu vermeiden, was ganz klar eine Nummer is'... Es is' eh nicht gegangen, weil die Landwirtschaftsnummer ist einfach eine Nummer [...] und bei möglichst vielen anderen Dingen hab' i versucht, des zu verwischen und zu verschmieren. [...] [Indem] i aner Figur a Oart Bewusstseinsstrom gib', [...] hob' i versucht, dass des im Rahmen einer Erzählung funktionieren kann... dass i sog', angenommen i waa' Lehrer worn, des waa' jo furchtbar, und auf amoi' mocht' i automatisch scho' a bissl a klaans Lehrerklischee, aber gleichzeitig erzähl' ich dir noch was... So wie i mir des zumindest im Nochein zammreim', ungefähr des hob' i versucht bei dem Programm, dass es in diesem Erzählstrom bleibt.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁴⁰⁷ ebd.

⁴⁰⁸ ebd.

Das Konzept einer theatralen, geschlossenen Kabarett-Form entdeckte Hader^{Hader} durch die Auseinandersetzung mit Mathias Richling und Richard Rogler für sich:

[Es gab] zwei Programme, die mich sehr inspiriert ham' für *Biagn oder Brechn*, einerseits ein Programm, das sehr viele Leute im deutschsprachigen Raum damals beeinflusst hat, *Freiheit aushalten* von Richard Rogler. Das war wie ein Ein-Mann-Theaterstück, wo jemand auf die Bühne kommt und einen Tag vorspielt, den er erlebt. [...] Er spielt alle Figuren, denen er begegnet, die ganzen Situationen und verbindet des formal wahnsinnig schön. [...] Also i kenn' einige Programme, die von dem inspiriert waren, des war für uns so a bissl damois der Stilgebende.

[...]

Und das zweite war der Richling, der Nummern spielt, aber so unglaublich fließende Übergänge hat zwischen diesen Nummern, das hat mir wahnsinnig gefallen. Do woa' kaa' Lichtwechsel... I woa' ja wie der erste Mensch vorher... Lichtwechsel... und so... Wir [Kabarettist_innen in Österreich] waren formal weit hinter den deutschen Kollegen.⁴⁰⁹

Biagn oder Brechn oszilliert zwischen fließend-assoziativer Ästhetik und abrupten, metaisierenden Brüchen. Diese Textmanöver erinnern in Verbindung mit Non-Linearität, Vielstimmigkeit, Ironie und Motiven wie Selbstverdoppelung und Identitätskrise an Werke der literarischen Moderne und Postmoderne. Schödel meint *Biagn oder Brechn* sei „Kabarett nach dem Kabarett“, eine „(post)kabarettistische Sensation“⁴¹⁰. Hader^{Hader} bezieht eine ‚moderne‘ Sinnkrise auf die ‚postmoderne‘ Leistungsgesellschaft der 1980er: „Ochz'ger Jahr, olles schneller, weiter, Wirtschaft, Management, wir san' hipp... des woa' die Hauptfigur und olle in der Beislszene aa... I glaub' des woa' so der Grundtenor a bissl.“⁴¹¹ Dabei wird das Strukturelement der ‚Pointe‘ immer unbedeutender, vgl. Thieringer: „Pointen braucht er keine, die liegen in der Sache, die ergeben sich daraus, daß er mit einer überwältigenden Alltagslogik alles zu Ende denkt und dies in einer atemlosen Geschwindigkeit [...]“⁴¹²

Biagn oder Brechn unterwandert die Vorstellung eines souveränen Kabarettisten, ein ‚impliziter‘ Kabarettist wird durch das potenzierte, uneigentliche Sprechen des Meta-Kabarettisten kaum mehr fassbar. Widersprüchlichkeiten, die im Frühwerk ihren Ausdruck im Wechsel von ‚traditionellen‘ und destruktiven Nummern fanden, werden in *Biagn oder*

⁴⁰⁹ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁴¹⁰ Schödel: *Alles bääh!* 1991.

⁴¹¹ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁴¹² Thieringer: *Joh! Super!* 1989.

Brechn in die krisengebeutelte Spielfigur integriert. Der ‚soveräne‘ Kabarettist setzt uns nicht mehr länger Heiß-Kaltbädern aus, sondern wir sehen, wie er sie selbst durchlebt.

Dies resultiert in ein neues Text- und Spielgefühl, das von Spannungsbögen bestimmt ist und ins Theatrale, Fiktionale reicht, Hader^{Interview}:

Es wor ja [in den Programmen vor *Biagn oder Brechn*] generell nix durchgehend, es war eigentlich immer Nummer, Lied, Nummer, Lied. Es hot vielleicht an' Rahmen geben oder so, dass ma' sogt, es kummt a Nummer immer wieder als Zwischenrahmen. Aber es war nie a durchgehende G'schicht. [...] Aber was ich [bei *Biagn oder Brechn*] jedenfalls empfunden hob', wor, dass i wirklich Darsteller bin, dass i nimmer da' Kabarettist bin, der kleine Nummern vorspielt und sich verbeugt dazwischen und dann kommt die nächste Nummer, dann is' wieder Applaus, ich verbeug' mich, sondern es wor der Wille ohne an' Zwischenapplaus durchzuspielen, den i seither hob'. Und i bin Darsteller von an' Text, i bin nimmer Kabarettist und des is' irgendwie a – ma' hot donn a anderes Bewusstsein beim Spielen glaub' i.⁴¹³

Ja, i denk' mir, dass generell so die Entwicklung woa' von aner sehr rationalen und kopfmäßigen Behandlung von Themen hin zu Charakteren oder Situationen. Und parallel die Entdeckung, dass ma' des vü' mehr Spaß mocht, dass i des aber langsam entwickeln muss, weil i do no' sehr unbeholfen bin. [...] Aber eben weil i in diese Richtung wollte, is' des immer mehr ins Situative gegangen und hin zu Charakteren. Afoch weil diese Ebene des Thematischen, dass i jetzt da irgendwie a Thema behandel', von der wollt i jo weg.⁴¹⁴

Darstellungen von Charakteren und ihren Sprachmustern werden in *Biagn oder Brechn* zentral, vgl. die „**Beislszene**“ oder „**Es geht hoit leider net**“. Sprache als Antwortspender und identitätsstiftendes Merkmal zerfällt den Figuren im Mund, übrig bleibt ein Stimmengewirr. So wird Miteinanderreden in der Beislszene unmöglich. Haders^{Hader} Sprachkritik orientiert sich dabei nicht an der Repräsentationsfähigkeit von Sprache, sondern an der Zuhör- und Kommunikationsfähigkeit des Menschen.

Dabei zielen Haders^{Hader} Figurendarstellungen nicht auf Verlachen, sondern auf Identifikation ab:

Diese privaten Menschen muss ma' ja realistischer Weise immer als Opfer und Täter darstellen, ja? Quasi als Täter, die aa ihre Hilflosigkeit auf der Bühne artikulieren sollen, damit net wieder der Zuseher dositzn kann und sogn kann, des is' a reines Oaschloch.⁴¹⁵

⁴¹³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴¹⁴ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁴¹⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Die Tragikomik alltäglichen Lebens wird zur zentralen Thematik des Texts. Die Figuren suchen nach Sinn, wie die Kabarettistenfigur selbst. Gelebt werden kann letztlich nur ein enttäuschender Kompromiss von Ideal und Realität, worin eben die entscheidende Ironie liegt, vgl. *Sokrates*, S. 284:

I mecht' aus dera' schirchen graun Suppn aussefoin und nix mehr tramen,
sondern ollas leben und beim Aufwochn mecht' i den frein Himmel sehn,
mit lauter Sterndal mit lauter Sterndal mit lauter Sterndal –
owa' –
Es geht hoit leider net, leider geht's hoit net, es geht hoit nur a bissl wos, des
anderne geht net.
(L&S1989)

„Langsam weama' wie ma' san'“ stellt die emotionale Kulmination des ironischen Gedankens eines unsouveränen Lebens, dem man nicht entrinnen kann, dar, sei es „auf der Gossn“ oder „in den Beisl'n“. Das Motiv des unausweichlichen Werdens wie man ist trägt die paradoxe Hader^{Hader}'sche Ironie der Unvereinbarkeit von ‚Wunsch‘ und ‚Sein‘ in sich, siehe S. 284. Das Akkordeon, das lange nur unverwendet als Pointe galt, wird nun endlich gespielt:

Mit lauter sehr wichtigen Faltn auf'n Hirn
Tamelst du mit deine dicken Brilln durch'n Lurch
So unabhängig wie a Sau auf'n Eis
Bastelst jedn Tog neiche Fiaß' fia' deine Schuach'

Und longsom werma' wie ma' san'
[...]
(L&S1989)

Hader^{Hader} praktiziert zum ersten Mal ein sokratisches Kabarett der Aporie, das keine Antworten kennt, in dem es nicht einmal mehr die Möglichkeit von Antworten gibt, siehe *Sokrates*, S. 278.

Biagn oder Brechn handelt von der Krise des Kabarettisten sowie jener der Zuseher_innen: Die Identifikation mit der Spielfigur und die Ebenbürtigkeit von Kabarettist und Publikum wird zum unumstößlichen Grundsatz, Hader^{Interview}:

Bei *Biagn oder Brechn* kummen kaane Politiker vor, es san' völlig andere Nummern, plötzlich geht's um Menschen, plötzlich geht's um Alltagsdinge, es geht um zeitgenössische Menschen, ja? Und um nix anders mehr. [Es war] wie wenn am' der Knopf aufgeht und ma' merkt, des is' a Form, die am' vü' mehr liegt, wo ma' besser is', aber auch, wo ma' si' wohler fühlt. Weil plötzlich, fallweise, doch die Leit' lochn über eigene Dinge. Entweder über mi' oder über eigene Probleme, wo sie si' ertappt fühlen, vielleicht... Man

lacht ja auch, wenn ma' grad' erwischt worden is', Lachen ist ja net immer nur a Sorglosigkeit, denk' i ma'. Und für mi' wor des a sehr großer Schritt, dass i g'sogt hob', so kann i ma' vorstellen, dass i des weiter moch', wenn über die g'locht wird, die im Raum san' und net über die, die net do san'.⁴¹⁶

Diese Entwicklungen gingen für Hader^{Interview} auch mit einem wiedergefundenen Gefühl künstlerischer Authentizität einher:

[Es hängt] vü' stärker [mit mir] zusammen ois des, wos vorher wor, mit Ausnahme von *Witzableiter und des Feuer*, do hob' i das G'fühl, dass i no' stoark bei mir wor, donn hob' i des G'fühl, i bin wieder weggangen von mir, und dann bei *Biagn oder Brechn* hob' i wieder des G'fühl, i bin wieder stärker bei mir.⁴¹⁷

26. Bunter Abend

26.1. Quellen

Bunter Abend wurde am 13.03.1990 im Kabarett Niedermair uraufgeführt.⁴¹⁸ Das Programm war lange Zeit nicht als Veröffentlichung im Handel erhältlich, bis die *Kurier edition Best of Kabarett 2013* eine für den Sender Freies Berlin (heute Rundfunk Berlin-Brandenburg) produzierte Fernsehfassung von 1992 auf DVD publizierte (RBB1992).

Von *Bunter Abend* sind – neben Ausschnitten in Mischprogrammen – diese gekürzte, einstündige Fernsehfassung, fragmentarische Radio- und Fernsehmitschnitte sowie drei Bühnenmitschnitte erhalten. Zwei davon zur Gänze, einer bricht nach eineinhalb Stunden ab. Die zwei vollständigsten Quellen stellen Iris Finks Aufnahme aus dem Grazer Orpheum 1990 (Orpheum1990) und Peter Katleins Aufnahme aus dem Wiener Vindobona 1990 (Vindobona1990) dar.

⁴¹⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴¹⁷ ebd.

⁴¹⁸ Vgl. Josef Hader. Offizielle Website. Kabarett. Bunter Abend. <http://www.hader.at/kabarets/bunter-abend/> [12.04.2018] [Kurztitel: <http://www.hader.at/kabarets/bunter-abend/>] sowie Kabarett Niedermair Kleinkunstblätter. Hg. v. Kabarett Niedermair, Verein zur Förderung der Kleinkunst. Wien: März bis Mai. 1990.

Audio:

Privatmitschnitte:

- Hader, Josef: Bunter Abend. Privatmitschnitt von Iris Fink. Graz: Orpheum Graz [ohne Datum] 1990. MC. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **Orpheum1990**]
vollständig
- Hader, Josef: Bunter Abend. Privatmitschnitt von Peter Katlein. Wien: Vindobona 05.06.1990. Audiodatei.
[Kurztitel: **Vindobona1990**]
vollständig

Radio:

- Hader, Josef: Bunter Abend [Auszüge]. München: Lach- und Schießgesellschaft 27.11.1990. In: Samstagsbrettl. Bunter Abend. Ausschnitte aus einem Kabarettprogramm von und mit Josef Hader. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **L&S1990**]
- Hader, Josef: Bunter Abend [Auszüge]. Mainz: Mainzer Unterhaus 17.02.1991. In: Samstagsbrettl. Verleihung des Deutschen Kleinkunstpreises 1990 an Josef Hader. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **BR1990**]
- Hader, Josef: Bunter Abend [Auszüge]. In: Bunter Abend im Keller. Ein Portrait des Kabarettisten Josef Hader. Contra. Ö1. Sendedatum: 09.05.1993. CD. Mitschnitt ORF.
[Kurztitel: **Contra1993**]

Video:

- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: 3sat-Kleinkunstfestival. Mund-Art vom 28.08.1990. DVD. Mitschnitt ZDF.
[Kurztitel: **MA1990**]
- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: Mund-Art vom 23.11.1991. Mitschnitt ZDF.
[Kurztitel: **MA1991**]
Anlässlich des Deutschen Kleinkunstpreises. Diese Aufführung weist vermehrt Textstellen aus Bunter Abend auf, da Hader^{Hader} den Preis für Bunter Abend gewann.

- Hader, Josef: *Bunter Abend*. [Auszüge]. Theater Marl: 27.03.1992. Auf: Hader, Josef: *Bunter Abend*. DVD. Hoanzl: Wien 2013. (Kurier edition Best of Kabarett 127)
[Kurztitel: **Grimme1992**]
Auftritt anlässlich des Grimme-Preises.
- Hader, Josef: *Bunter Abend*. DVD. Hoanzl: Wien 2013. (Kurier edition Best of Kabarett 127) [Aufnahme: *Bunter Abend*. Von und mit Josef Hader. Berlin: Rundfunk Berlin Brandenburg, ehemals Sender Freies Berlin. Sendedatum: 05.12.1992]
[Kurztitel: **RBB1992**]
gekürzt
- Hader, Josef: *Bunter Abend*. Privatmitschnitt. Privatarchiv Peter Katlein. Mainz: Mainzer Unterhaus Februar 1992. DVD.
[Kurztitel: **Unterhaus1992**]
Fragment

Die Textverläufe der Quellen unterscheiden sich je nach Spielort, Spielzeit und Entwicklungsstufe des Programms. Die drei erhaltenen Bühnenauftritte von *Bunter Abend* [Orpheum1990, Vindobona1990 und Unterhaus1992] zeugen etwa jeweils von ortsspezifischen Abweichungen der Pointen im Anfangsmonolog.

Die Hybridauftritte MA1990 und MA1991 stellen Mischformen aus *Biagn oder Brechn* und *Bunter Abend* dar. Teile beider Programme werden hier nach Gedankenstrom-Prinzip miteinander verwoben. Die aggressiven, zynischen Züge des Entertainers aus *Bunter Abend* werden in die Kabarettisten-Spielfigur von *Biagn oder Brechn* integriert, die sich im Verlauf der Aufführung betrinkt und schließlich die ‚Kabarettzertrümmerung‘ aus *Bunter Abend* hervorbringt. Die lockere Dramaturgie von *Biagn oder Brechn* und *Bunter Abend* sowie motivische Ähnlichkeiten (die scheiternde Aufführung, der gestresste Kabarettist) ermöglichen derartige Fusionen. Durch das Gerüst des „**Anfalls auf der Straße**“ aus *Biagn oder Brechn* kann Hader^{Hader} *Bunter Abend*-Textteile wie den „**Entertainermonolog**“, die Kabarettkritik und „**Empfehlung des autogenen Trainings**“, „**Es muass weitergehn**“, den „**Witz vom Einarmigen am Pissoir**“ oder das „**Lied von den Leuten, die nicht ins Kabarett gehen**“ in die Aufführung einarbeiten. Schon früh zeigt sich, was Hader^{Hader} in *Hader spielt Hader* zum Textprinzip erheben wird: Er kombiniert Abschnitte unterschiedlicher Programme zu einem neuen, eigenständigen Verlauf. Es handelt sich dabei nicht um eine Neu-Anordnung von Nummern, sondern die

Integration in ein dramaturgisches Ganzes, praktizierte Genette'sche Hypertextualität⁴¹⁹. So kommen den Textteilen neue oder erweiterte Bedeutungen zu. Der Hader^{Programm} eines Programms wird zum Hypotext für den Hader^{Programm} eines anderen, siehe *Hader spielt Hader* S. 292 und *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295.

26.2. Diegetische Ebenen

In den Bühnenversionen *Bunter Abends* begegnet uns ein Entertainer und ein fiktiver Zuseher, und schließlich kommt es zur Zusammenführung dieser beiden Figuren in Hader^{BunterAbend}, dem ‚zerspaltenenen‘ Autor beider Charaktere. Diese Metalepse ist der konstitutive Kern des Bühnenprogramms. Der *reveal*, dass es sich bei Hader^{Entertainer} und Hader^{Zuseher} um Facetten von Hader^{BunterAbend} handelt, findet je nach Aufnahme circa bei der Hälfte des Programms statt.

26.2.a. Ebene 1 – Der Entertainer

Bunter Abend setzt mit einem Verwirrspiel ein. Was für ein seltsamer ‚Hader‘ uns entgegentritt: grelles Sakko, Fliege, Oberlippenbärtchen, zurückgeschlecktes Haar, Siegelring, Keytar. Als erste ‚Nummer‘ spielt er ein paar Minuten auf dem Instrument und schneidet Grimassen. Als was dieser Hader? zu verstehen ist, muss sich die/der Zuseher_in erst erarbeiten: Eine Nummernrolle wie in *Tausche Witze*? Eine Sketch-Parodie auf Unterhaltungsformate? Eine Spielfigur wie der Yuppie-Kabarettist aus *Biagn oder Brechn*? Oder gar ein radikal veränderter Hader, der in die Bierzeltunterhaltung abgedriftet ist?

Bunter Abend ist von Beginn an nicht nur Hypertext zum ‚Kabarett‘ an sich, sondern durch den befremdlichen Auftritt dieser Gestalt zugleich Hypertext zu Haderfiguren vorhergehender Programme. Der Habitus dieses zynischen, exaltierten Haders^{Entertainer} ist nicht mit jenem der Haders bisheriger Programme zu vergleichen, auch nicht die teils flachen, teils absurden Pointen, das affektierte Mit-Lachen mit den eigenen tagespolitischen Witzen und schon gar nicht die direkte Aggression: Die ebenfalls

⁴¹⁹ Vgl. Genette 1982. S. 15.

befremdliche Bühnendekoration von Lichterketten und Blumen wünscht er sich höher, dann müsse er „nicht in diese dämlichen Gesichter in den ersten Reihen“ (RBB1992) schauen.

26.2.b. Ebene 2 – Störungen

Schon bald ereignet sich noch Ungewöhnlicheres. Während des Anfangsmonologs ertönt ein mysteriöses Klopfen, das Hader^{Entertainer} merkbar irritiert. Seine anfängliche Conférence mündet bald in aggressive Irritation, als er bei Ausbleiben einer Publikumsreaktion aus der ‚Rolle‘ fällt:

Und wann i ned zufällig do a bissl a Munition einstecken hob’, die gonze Brust is’ hin...

[...]

Ist das so ein schwieriger Witz? Is’ der so schwierig? Weil normalerweise hier der Sheriffstern is’, dann kommt die Kugel, bleibt stecken, und jetzt is’ es umgekehrt... äh... Braucht ma’ da so eine Geistesleistung? Is’ des so schwierig? I frag’ nur... schieß Publikum... Trottl’n... (*lacht*) ... kleiner Scherz!

(RBB1992)

Die Bruchstelle bringt den ‚Hader‘ hinter Hader^{Entertainer} zum Vorschein, der Entertainer mit Oberlippenbärtchen wird als Bühnen-Persona eines lebensweltlichen Kabarettisten inszeniert. Dieser Illusionsbruch etabliert nicht nur eine weitere diegetische Ebene, sondern zudem das Wechselbad von Abstoßung und Annäherung, Anfeindung und Verbrüderung, mit dem die/der Zuseher_in in *Bunter Abend* durchgängig konfrontiert wird.

Den in der Primärillusion geplanten ‚Bunten Abend‘ bekommen wir streckenweise mit: ein konfuse Nummernprogramm voller schräger Anekdoten, Scherzfragen, absurd-platter Pointen und zynischen Anfeindungen, ausgestaltet mit Witzen über Tagespolitik, das Privatleben des Kabarettisten sowie abstrusen Geschichten über Platon und Sokrates, sogenannten „Schnurren aus dem alten Griechenland“ (RBB1992). Doch es bereitet dem Kabarettisten hinter Hader^{Entertainer} Mühe, diesen ‚Bunten Abend‘ am Laufen zu halten, immer wieder fällt er aus dem ‚geplanten‘ Kabarett heraus:

Meine Damen und Herren, ja... ans muss i noch erzählen heit’, auf’m Weg ins Kabarett is’ mir was ur Komisches passiert... Ondererseits, was geht Sie des on? Muss Ihna’ jo ned meine... meine gonzn privaten Sochn

erzähl... oder? Sie hätt'n's gern, des glaub' i Ihnen, jo... Ihnen wär' überhaupt am liebsten... i schneid' ma' die Brust auf und reiß' es' Herz aussa und hoit's Ihna' ois a bluatigs hin! Kloar, Sie kennan dositzn wie a Batterie Tiefkühlhendl... ja! Ein kleiner Scherz! Ja!
(Orpheum1990)

Hinter dem sonderbaren Entertainer verbirgt sich also ein geplagter und paranoider Kabarettist, der als ‚lebensweltlicher‘ Hader^{JosefHader} als Spieler und Autor des Abends inszeniert wird. Metaisierungen der Aufführungssituation, Anfeindungen des Publikums und ‚ungeplante‘ Bemerkungen illustrieren die Zerrissenheit der Figur. Gerade als Hader^{Entertainer} noch eine ‚Publikumsbeschimpfung‘ ankündigt, stimmt Hader^{JosefHader} plötzlich sanfte Töne an:

Irgendwann und irgendwia
fallen wir vor nix und vor niemand' auf'd Knia.
Irgendwia und irgendwann
werd' ich mich nicht mehr verstellen und bring's zamm'.
(Orpheum1990)

Über dieses Lied meint er später:

Ja, i mecht' mi' noch einmal viemals entschuldigen, dass mir vorher des foische Lied hineingerutscht is'... i weiß überhaupt net, wie mir g'schehn is', des hob' i nämlich erst heit' Nochmittog g'schriebn... Verstengan S', ha! Deshalb is' ma' auf amoi'... weil i hob' des heit' Nochmittog g'schriebn weil... für die katholische Arbeiterjugend, weil die stellen uns für heute die Lichtenlag' zur Verfügung. Jetzt hob' i erna' des Lied g'schriebn und des is' ma' auf amoi' einekumman, entschuldigen S' vümois... is' ma' so peinlich, ha! (*ernst*) Glauben S' ma' des?
(Vindobona1990)

Haders^{JosefHader} ernst-kokettierendes „Glauben S' ma' des?“ spielt als angedeutete Brechung der Sekundärillusion mit der anzunehmenden Ungläubigkeit des Publikums. Schließlich hält ihn ein seltsamer Rumgeruch davon ab weiterzuspielen:

Okay, also meine Damen und Herren, da' Sokrates trifft den Platon, sogt zu ihm: »Servas Platon, du worst doch grad' im Kino...«, net? Und da'... (*unterbricht, riecht umher*) [...] Riechen Sie des aa? Do stinkt's so furchtbar nach... was is' des? Nach Rum! Oder? [...] Heast, da konnst jo net g'scheit spün, kennt's net irgendwie durchlüften...? Kemma'... Kemma' irgendwie durchlüften? Moch' ma' kurz... moch' amoi' kurz Licht... moch' ma' kurze Pause, lüft' ma' kurz durch... Pass' auf, i moch' do auf, moch' du hinten die Seitentüren auf... Na, is' des ekelhaft, was? (*geht herum, atmet aus*) Na, es is' eh total g'schissn, weil der gonze Schwung und ois... haha! Langsam bin i's jo scho g'wehnt...
(Vindobona1990)

An diesem Punkt legt Hader^{JosefHader'} die fiktive Bühnenfigur Hader^{Entertainer} gänzlich ab. Hader^{Hader} unterwandert das im Kabarett übliche Szenario: Anstelle zu vermitteln, dass die Spielfigur Teil der empirischen Welt ist, zieht Hader^{Hader} eine diegetische Ebene ein, die unverfroren zeigt, dass die Kabarett-Spielfigur eben *nicht* Teil der empirischen Welt ist. Dabei vermittelt die Sekundärillusion des scheiternden Kabarettisten Hader^{JosefHader'} wiederum Teil der empirischen Welt zu sein. Eine radikale Metaisierung der Bühnenfigur: Die konventionelle Authentizitätsfiktion im Kabarett wird als fiktional entlarvt, ausgehebelt und durch eine ebensolche auf potenziertes Ebene ersetzt.

Hader^{JosefHader'} erzählt nun als Kabarettist ‚Josef Hader‘ von seiner Gemütslage und vorhergehenden Aufführungen des Programms ‚Bunter Abend‘: Er glaubt von ‚Neidern‘ sabotiert zu werden: „Na ja, ich glaub’ ja nicht, dass das zufällig ist, nein, nein, nein, nein. (*lacht*) Da steckt jemand dahinter, der mich planmäßig ruinieren will.“ (RBB1992)
Besonders ein auffälliger Zuseher macht Hader^{JosefHader'} das Leben schwer:

Die letzten drei Vorstellungen, jeden Tag irgendwas passiert, jeden Tag. Des woa’... des woa’ so org, gestern, hob’ i g’spüt [...] in Niederösterreich und... und (*lacht*) i kumm’ auf die Bühne glei’ am Anfang, ja? Und, ähm, sog’ am Anfang »Guten Abend, meine Damen und Herren«, plötzlich aus’m Publikum schreit einer, total laut, schreit aner: »Servas, Josef, servas!« I denk’ ma’, na jo, der wird eh aufhöörn, moch’ weida, und moch’ diesen Schmä, hos i immer moch’, diesen no’... den... den mit den Blumen... genau, wo i sog’, i mecht’ a Blumenkistl, so hoch, damit i ned in die erste Reihe... Auf amoi’ schreit der: »Heast, Josef, i bastl da’ a Blumenkistl, i bastl da’ ans! I kann ur super bastln! Ich bastl da’ ans!« (Orpheum1990)

Dann kommt äh... eine andere Szene im Programm, wo ich jemanden spiel’, der vollkommen fertig ist, der nur mehr so am Klavier lehnt, in der Figur, so vollkommen (*weinend*): »Bitte! Helft’s ma’ doch wer, bitte! Ich kann nicht mehr, bitte! Helft’s ma’ doch wer!« In der Rolle. Kommt dieses Arschloch auf die Bühne herauf und... und... und will mich trösten... (RBB1992)

I woa’ völlig chancenlos, i woa’ absolut chancenlos. I... i... hob’ unterbrechn können, des Oage... des Oage woa’ jo, der wuit’ mi’ überhaupt ned [...], der wuit’ mi’ ned ärgern. Der hot afoch ois ernst g’numman. Verstengan S’, hos i maan’? Der hot afoch ois ernst g’numman... Konnst jo ned spün. Wie suist’n do spün, wonn er di’ ernst nimmt? Konnst ham gehen. Konnst ham geh’, jo, kannst ham geh’... (Orpheum1990)

Hader^{JoseffHader} versucht den ‚Bunten Abend‘ wieder aufzunehmen – „Ich bin Profi! Verstehst’? I spü’ mit Blinddarmdurchbruch!“ (Orpheum1990) –, doch es gelingt ihm nicht:

Und der Platon sogt donn... (*Hämmern*) (*bricht ab*) ähm... äh... Okay, na. Donn is’... jo... Burschn, hobt’s gwunna’. Hobt’s gwunna’. Jo, super! So... na, des hob’ i net notwendig, a bissl a Geld hob’ i am Konto... Des muass i net... (*Hämmern*) I muass mi’ net... wissen S’ i steh’ net auf diese Operationen, muass i net hobn, gö... olle drei Jahr, irgendwie die Gschwir’ aussaramen, muss i net hobn... Na, na, na, na, na... na, na, [...] olles... hinmochn, do könnt’s eich an’ andern Trottl suachn, mei’ Liewa! Nicht mit mir! Na, klopf nur weiter! Klopf nur weiter! Do wern si’ de’ Leit’ furchbar g’frein, wenn es’ jetzt zwaa’ Stunden wos vorklopf’ts! Jaaa, tolle Performance! Wirklich. Wunderbar, a bissl schneller tat’ i klopfn oder irgendwie virtuoser, weil die Leut’ ham’ ziemlich an’ Eintritt zoit. Du Sau, du! So eine Gemeinheit! Na kumm, gehma’ gehma’! Klopf weider, komm! Soll ma’ lochn oder applaudiern oder ? Wos hättst’n gern, du? Soda, kennt’s mi olle gern... olle kennt’s mi gern hom’... Suacht’s eich an’ ondern Trottl aus... (*geht ab*)
(Vindobona1990)

Nachdem Hader^{JoseffHader} die Bühne verlässt, kommt auch schon der nächste Hader auf die Bühne: Hader^{Zuseher}, jener Zuseher, der Hader^{JoseffHader} am Abend zuvor seine Nerven gekostet hat. Hader^{Zuseher} (in Schal, Sakko und neuer Brille) hat Hader^{JoseffHader}, den er „Josef“ nennt, bei der gestrigen Vorstellung ein Blumenkistl versprochen. Das unsägliche Hämmern war das Basteln Haders^{Zuseher} und den Rumgeruch hat er ebenfalls zu verschulden. Dann kommt es zum paradoxen Bruch: Auch am Vorabend habe Hader^{JoseffHader} ein Lied fälschlicherweise gespielt, Hader^{Zuseher}: „Des Lied, wos er g’sungen hot, des kennt’s es gor ned, des is’ ihm gestern so dazwischeng’rutscht. Des wor... (*singt*) *Irgendwonn und irgendwia foima’ vor nix und vor neamd’ mehr auf’d Knia.*“ (Orpheum1990) Die Metalepse des zweimal ‚dazwischengerutschten‘ Liedes bereitet auch schon die nächst größere vor: die Zusammenführung von Hader^{JoseffHader}, Hader^{Zuseher} und Hader^{Entertainer}.

An dieser Stelle divergieren die Bühnenaufnahmen, so weist etwa Vindobona1990 eine Pause auf, Orpheum1990 nicht. Das spricht dafür, dass Orpheum1990 die jüngere Aufnahme darstellt, da Hader^{Hader} die Pause erst später weggelassen hat.⁴²⁰

Orpheum1990 führt die drei Haders in einem Moment der Aporie zusammen, indem Hader^{Zuseher} vor Verzweiflung aus der Rolle fällt und als Hader^{BunterAbend} sagt:

⁴²⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Jo, sengan S' eh... es is' irgendwie... jetzt is' der Punkt kumman, wo ma' ned weiterwissen. I kann Ihna' aa nix sogn jetzt... I maan', i kann a paar Witz' mochn und kann drüber... kann irgendwie Widersprüche äh... irgendwie zu aner Spitze führen, aber lösen kann i's ned... Verstengan S', wos i maan'? I kann' Ihna' aa ned... nix sogn...
(Orpheum1990)

Bei Vindobona1990 hingegen steigert sich Hader^{JosefHader} mit Audioeffekten und Geschrei zu einem „I kann nimma'!“ und geht so in die Pause.

Der Zusammenbruch („Bitte, helft's ma' wer!“) wird entweder von Hader^{Zuseher} erlitten (RBB1992), von Hader^{BunterAbend} (Orpheum1990) oder einem nicht determinierbaren metaleptischen Hader² (Vindobona1990), vgl. *Ebene 3 – alles Kabarett*, S. 148. Der angekündigte Plot-Point:

Sie wean des donn eh no' segn, [...] do spü' i jemand, der total fertig is', do' steh' i donn so, spü' i, waaßt eh, und schrei' nur mehr so: »Bitte helft's ma' wer! Bitte, bitte helft's ma' wer!« In der Rolle jetzt drinnen. »Bitte, helft's ma' wer!«
(Vindobona1990)

... ist jedenfalls eingetreten. In der Fernsehfassung RBB1992 wird der Anfall genau so gestaltet wie ihn Hader^{Entertainer} zu Beginn angekündigt hat. Der fiktive Zuseher überlegt in steigender Verzweiflung, wie man die Welt verbessern kann, doch sein Idealismus spießt sich an der Realität:

Und in der Wohnung, im Vorzimmer, im Wohnzimmer, am Küchentisch, vor den Fenstern, im Garten, im Vorgarten, überall erstickst du (*schreiend*) in diesen schieß Blumen! Diesen blöden (*lacht verrückt*) (*weinend*) Ich kann nimmer, bitte helft's ma' wer, ich kann nimmer (*weint*) ich kann nimmer, bitte, helft's ma' wer, ich kann nimmer...
(RBB1992)

Vgl. die vorhergehende Ankündigung Haders^{Entertainer}, die wiederum den tröstenden Zuseher enthält:

eine [...] Szene im Programm, wo ich jemanden spiel', der vollkommen fertig ist, der nur mehr so am Klavier lehnt, in der Figur, so vollkommen (*weinend*): »Bitte! Helft's ma' doch wer, bitte! Ich kann nicht mehr, bitte! Helft's ma' doch wer!« In der Rolle. Kommt dieses Arschloch auf die Bühne herauf und... und... und will mich trösten...
(RBB1992)

Es entbehrt natürlich nicht einer gewissen Ironie, dass authentisch inszenierte Verzweiflung zuvor als gespielt angekündigt wird. Zudem ist der Zuseher, der Hader^{Entertainer} beim gespielten Anfall getröstet haben soll, dessen metaleptische Ursache und Opfer zugleich.

26.2.c. Ebene 3 – alles Kabarett

Nun gibt sich also Hader^{BunterAbend} zu erkennen, der wiederum Hader^{JosefHader} als fiktiv markiert. Diese Ebene legt die gesamte erste Hälfte als ‚gemachtes‘ Kabarett frei. Insgesamt können wir vier Haders feststellen:

- Hader^{Entertainer}, die Bühnenfigur des nie gespielten Programms ‚Bunter Abend‘. (**Primärillusion**)
- Den Kabarettisten Hader^{JosefHader}, der Hader^{Entertainer} verkörpert, der vor Hader^{Zuseher} spielt. (**Sekundärillusion**)
- Den Zuseher Hader^{Zuseher}.
- Den Kabarettisten Hader^{BunterAbend}, der die erste Programmhälfte inszeniert hat, in der er als Hader^{Entertainer} und Hader^{Zuseher} auftritt, und der sich als Autor und Spieler der Sekundärillusion zu erkennen gibt. (**Tertiärillusion**)

Tertiärillusion:	KABARETTIST Hader ^{BunterAbend}
Das Scheitern von ‚Bunter Abend‘ war das eigentliche Stück, wir sehen nun den inszenierten Urheber der Sekundärillusion.	

Illusionsbruch

Sekundärillusion:	KABARETTIST Hader ^{JosefHader}
	ZUSEHER Hader ^{Zuseher}
‚Bunter Abend‘ scheitert.	

Illusionsbruch

Primärillusion: ENTERTAINER Hader ^{Entertainer}
spielt einen geplanten ‚Bunten Abend‘.

Die Authentizitätsfiktion des Kabarettis wird in *Bunter Abend* also in dreifacher Form potenziert, nur um immer wieder metaleptisch als Fiktion entlarvt zu werden. Dies gilt implizit auch für Hader^{BunterAbend}, auf dessen Fiktionalität durch die vorherige Verschachtelung zu schließen ist.

26.3. Fiktion und Illusionsbrechung

Bunter Abend betreibt ein metaisierendes Spiel, das nicht auf Logik oder Linearität wert legt – Hader^{Interview}: „Es geht si’ aa nix mehr aus.“⁴²¹ Das Programm potenziert ein Spiel-im-Spiel: Paradoxe Grenzbe- und -überschreitungen, etwa das Lied das zweimal ‚dazwischenrutscht‘, der geplant-ungeplante vorhergesagte Anfall und multiple Fiktionsfreilegungen lassen *Bunter Abend* wie ein paradoxes *Mis en abyme* wirken. Wie kann Hader^{Entertainer} seinen Gefühlsausbruch ansagen, wenn er außerhalb der ‚geplanten‘ Diegese passiert? Wie kann das Klopfen aus dem Off kommen, wenn Hader^{BunterAbend} den Zuseher spielt und zu diesem Zeitpunkt auf der Bühne ist? Wie kann Hader^{Entertainer} das schöne Lied erst am Nachmittag geschrieben haben, wenn der Zuseher es bereits gestern Abend gehört hat? Wir können uns trösten: In *Bunter Abend* geht es wohl nicht um stringente Handlung, sondern den expliziten Fiktionalitäts- und Spielcharakter des Programms.

Bunter Abend betont den Text als Artefakt: Intradiegetisch wird die erste Texthälfte als artifizielles Fragment und Werk eines Autors inszeniert, die metafiktionale Paradoxa, auch die Auflösung der Charaktere in einen Hader^{BunterAbend}, passen nicht zusammen, der Text muss als ‚gemacht‘ erfahren werden.

Illusionszertrümmerung baut immer auch implizit Illusion auf, nämlich jene Ebene, von der aus zertrümmert wird. Selbst wenn Hader^{BunterAbend} beteuern würde, ein lebensweltlicher Hader zu sein, auf der Bühne könnte man es ihm nicht glauben: Dem Kabarett liegt trotz aller ‚Authentizität‘ immer eine Fiktion zu Grunde. Diese paradoxe Erzählsituation wird mit all ihren Falltüren zum Gravitationszentrum *Bunter Abends*. Dabei ist sich auch die

⁴²¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Figur uneinig über die diegetische Ebene, auf der sie sich befindet: Redet der Kabarettist „no’ mit Ihna’ oder scho’ nur mehr mit“ sich?

Im Sinne einer ontologischen Verunsicherung von Metaleptik, wie sie Borges und Genette beschreiben, wird der Zustand jedes Seins als potentielle Fiktion hinterfragt und jede Person als ‚fiktive‘ Figur.⁴²² *Bunter Abend* inszeniert die Verschachtelung multipler Fiktionen, um am Schluss in einem schönen und traurigen Lied darauf zu verweisen, dass auch das alltägliche Leben vom Verstellen, also einer Art von ‚Fiktion‘, bestimmt ist. Nur ganz am Ende blitzt die Hoffnung auf: „Irgendwann... wer’ i mi’ nicht mehr verstellen und bring’ s zamm...“

26.4. Meta-Kabarett

Der ‚Hirnzirkus‘ Kabarett wird in *Bunter Abend* zur chaotischen Seelen-Collage ‚zerschlagen‘. Dementsprechend hakenschlagend präsentiert sich der Aufbau des Programms. Dramaturgie und Spannungsbögen ergeben sich aus den Wechselbädern von Ablehnung und Annäherung, die die Spielfigur auf das Publikum loslässt.

Bunter Abend exerziert die Wucht seiner ‚Kabarettzertrümmerung‘ auch formal, so etwa im Weglassen der Pause:

Moch’ ma’ Pause... Ha? Moch’ ma’ Pause!... (*Applaus*) Des kennt’ Ihna’ so passen! Ja! Des is’ a Lösung Ihrer Meinung nach? Des is’ interessant... Sektglasl is’ Ihrer Meinung nach eine Lösung, wonn Sie eana’ mit irgendwelche minderbekanntn Leit’, die S’ eh ned mögn, zammstelln und irgendwelche oberflächlichen G’schichtn quatschen, des finden S’ dann a Lösung?
(Orpheum1990)

So bleibt der/dem Zuseher_in, die/der dem Text nicht folgen möchte, keine Wahl als die Vorstellung demonstrativ zu verlassen. Übereinkünfte und Zeichen des Kabarettis sowie des Theaterbetriebs werden radikalisiert und ad absurdum geführt, so wie bereits bei formalen Experimenten im Frühwerk, vgl. „**Theorie der Zugabe**“ (*Im milden Westen*).

Die Materialität des Theaterabends und die Konventionen, die einen solchen ausmachen, werden metaisiert und den Zuseher_innen konfrontativ vor Augen geführt.

⁴²² Vgl. Genette 2004. S. 115. sowie Borges 1952. S. 59.

26.5. Zynismus und Weltverbesserung

Die Figuren der ersten Hälfte stehen für zwei in Hader^{BunterAbend} vorhandene Haltungen – den abgeklärten Zyniker (Hader^{Entertainer}) und den die Welt verbessern wollenden Idealisten (Hader^{Zuseher}) – und somit zugleich für Rezeptionshaltungen im Kabarett: affektive Distanz (Entertainer) und Betroffenheit (Zuseher). Die Gegensätzlichkeit dieser beiden Zugänge und Weltanschauungen ist es, die letztlich zum Bruchpunkt führt, an dem Hader^{BunterAbend} aufhört ‚Kabarett zu spielen‘ und nur mehr der gemarterte Kabarettist der Tertiärillusion ist: „Jo, sengan S’ eh... es is’ irgendwie... jetzt is’ der Punkt kumman, wo ma’ ned weiterwissen. I kann Ihna’ aa nix sogn jetzt...“ (Orpheum1990) Die Zusammenführung der Charaktere in Hader^{BunterAbend} wird also ausgelöst durch die Unvereinbarkeit von moralischer Integrität (Zuseher) und zynischer, zerebraler Distanz (Entertainer), beides vom ‚traditionellen‘ Kabarett geforderte Eigenschaften. Für die Figur mündet dieses Dilemma in die Einsicht eines Nicht-Weiterwissens (vgl. *Sokrates*, S. 278) und eine affektive Spaltung. Auch Hader^{Zuseher} meint, dass man bei den Anforderungen an ein ‚korrektes‘ Leben „total schizophren“ (RBB1992) wird.

Der Kabarettist der Tertiärillusion, Hader^{BunterAbend}, geht schließlich zu einer ‚Kabarett- und Bewusstseinszertrümmerung‘ über. Seine Zerrissenheit in die beiden Pole, die Figuren der ersten Hälfte, erklärt er durch einen Rumentzug: „Und unter diesen total argen Umständen, wo ich... meine eigene Persönlichkeit total zerrüttet war, is’ dieses Programm entstanden.“ (RBB1992). Schließlich betrinkt er sich in steigender Verzweiflung und wechselt von Beschimpfung zu Entschuldigung, von Zynismus zu Versöhnung, von Abstoßung zu Annäherung gegenüber dem Publikum. *Bunter Abend* ist eine am Publikum erprobte Variation des Dr. Jekyll und Mr. Hyde Stoffs: Hader^{BunterAbend} will dem Publikum gefallen und entsprechen, im nächsten Moment feindet es an. Hader^{Zuseher} und Hader^{Entertainer} leben als diametrale Impulsgeber in ihm fort.

Schließlich meint er: „No, mocht auch nichts. (*betrunken*) Die ein’ zerhaun Fensterscheibn, ich zerhau’ mein Kabarettprogramm.“ (RBB1992) Haders^{BunterAbend} ‚zerhautes‘ Kabarett kulminiert in folgendem Monolog:

Meine Damen und Herren, darauf könnten wir uns jetzt die Frage stellen, um was geht's eigentlich in diesem Programm? (*Applaus*) Darauf ließe sich erwidern: »Das ist nicht die entscheidende Frage!« Die entscheidende Frage, meine Damen und Herren, ist doch hier und heute: »Red' i no' mit Ihna' oder scho' nur mehr mit mir?« Sie suitn Ihna' des gor ned g'foin lossn, was i do moch'. I sog' Ihna', des is' ja kaa'... des is' ja kaa' seriöse Gesellschaftskritik, hean S'!
(Orpheum1990)

Der Schlüsselsatz „Red' i no' mit Ihna' oder scho' nur mehr mit mir?“ beinhaltet *Bunter Abends* metaisierendes Spiel in der ‚Nusschale‘ und ist somit wirklich die „entscheidende Frage“: Während das Kabarett sich dadurch auszeichnet, dass *zum* Publikum gesprochen wird (die Referenz auf die Aufführungssituation ist konstitutiv), bemerkt Haders^{Hader} fiktiver Kabarettist, dass er sich von dieser Form wegbewegt. Er führt ein Zwiegespräch mit sich selbst und ist damit formal im Bereich des Theaters angelangt – er braucht das Kabarett-Kommunikationsszenario für sein Selbstgespräch nicht. Formal hat Hader^{Hader} die Primärillusion ‚Kabarett‘ an diesem *Bunten Abend* mehrfach gebrochen, der Kabarettist redet *nicht mehr* mit dem Publikum.

26.6. Topoi des ‚traditionellen‘ Kabarett

Schon der Titel *Bunter Abend* verweist auf launige Kleinkunstabende. Als Hypotext beeinflusst das ‚traditionelle‘ Kabarett *Bunter Abend* durchgehend, meist als oppositioneller Gegenpol. Die mit dem Begriff einhergehenden Vorstellungen des Publikums werden in der Rezeption zu einer aktiven Gegenkraft gegen das von Hader^{Hader} Dargebotene: Es ergibt sich ein kommunikativ-performativer Balanceakt von Annäherung und Abstoßung, von Erfüllung und Widerlegung.

Hader^{Hader} generiert als Entertainer zu Beginn ein Zerrbild von ‚traditionellem‘ Kabarett, auf das er später mit seiner Dekonstruktion zurückgreifen kann. Haders^{Entertainer} platte Witze sind dabei nicht eindeutig dechiffrierbar – handelt es sich noch um einen Witz über die Politik oder schon einen Meta-Witz über das politische Kabarett?: „Jo, meine Damen und Herren, dazu ist zusammenfassend zu sagen, wenn bei uns Politiker sagen, sie stehen voll dahinter, können damit auch Gitterstäbe gemeint sein! (*lacht*)“ (Orpheum1990) Das

Kabarett ist zum Meta-Kabarett geworden. Realitätsbezüge verweisen nicht mehr nur ungebrochen auf lebensweltliche Personen oder Umstände, sondern sie werden, und das sogar überwiegend, Mittel zum Zweck, um metaisierend Konventionen der Textsorte zu ironisieren. Zudem ist die aggressive Art, in der die Pointen vorgebracht werden, Ausdruck des Gemütszustands des Protagonisten und seiner Frustration mit der Kunstform – das Kabarett-im-Kabarett charakterisiert also einen fiktiven Charakter.

Bunter Abend thematisiert unter anderem folgende Kabaretttopoi:

Betroffenheit

Mi'n betroffenen Kabarettpublikum is' wie mit an' Tiefkühlhendl, wo'st ins Backrohr schiabst. Wo kummt ausse' noch zwaa' Stund'? Ein heißes Tiefkühlhendl! Sehen Sie? Meine Damen und Herren, das ist des Problem mit der Betroffenheit! Und wann i wos überhaupt net mog, dann is' des diese... diese fettige, schmierige... diese grausliche, diese delikate Betroffenheitspanier um die Protestbeamten unten, die Freizeithumanisten!
(L&S1990)

Publikumsbeschimpfung

[zur Melodie von „Jockey Full of Bourbon“ von Tom Waits]
Es kennt's eich selber mit eum kritischn Topfn
eicher verschrumpeltes Hirn ausstopfn
In dera' Welt in dera' verhurtn
Spü' i eich sicher net den deppertn Guatn!
(Orpheum1990)

„Humanismus light“

Hader^{Entertainer}: „[...] weil wos mi' heit' am wenigsten g'freit, des is' a g'sunder Schmääh und Humanismus light, wäh!“

Na, meine Damen und Herren, Sie wollen vielleicht nicht, dass i so oberflächlich dahinplänkl, sondern hätten sich doch auch gewünscht, dass wir ein bissl reden über diese großen Menschheitsfragen, die uns immer wieder bewegen: Woher kommen wir, was sind wir, wohin gemma' nachher essen? Sokrates... waaß i gor ned, ob Sie des wissen, Sokrates woa' amoi' furchtbar schlecht essen... [...] Und hot si' beim Ober beschwert, dass des Schnitzl koit is', nen? Und der Ober sogt: »Bitte, wann S' wos Worms woin, miassn S' a Bier bestelln.« Und der Sokrates hot donn... überhaupt nix mehr g'sogt drauf, der wor völlig baff. Oiso, ned? A sehr nette Geschichte über die Grenzen der Philosophie, meine Damen und Herren!
(Orpheum1990)

Übereinstimmung von Kabarettist_in und Publikum

Dass ma' a bissl a Stimmung wieder zamkriegn und dieses Kabarettgefühl entsteht, was ma' ja auch braucht, und dass Sie wieder a bissl a Vertrauen kriegen zu mir, hob' i ma' denkt, wir mochn so wie... oiso... dass aa a wenig a Zusammengehörigkeitsgefühl entwickeln, und dass a bissl diese Kabarettstimmung is', wo sog' ma', mir olle super san', aber die Politiker san' die Oaschlechter und die Schwiegermütter, je nach Kabarettart... irgend'... und do hob' i ma' denkt, dass ma' hergangen und suchen uns irgendwie gonz gemütlich a paar gemeinsame Feindbilder... Da wer' ma' scho' wen finden, oder? Na geh' heast! Do find' ma' wen! Heast, ha? Dem ma' olle ned megn, irgendso an' gonz an'... an' so an' fetten, grauslichen, so an' ung'woschanen, an' stingaten, faschistoiden, rechtskonservativen, dreckigen, einäugigen, buckligen Hilfsarbeiter! Ha? So a richtige Prolo-Sau! Ha? Und do moch' ma' a lustige Nummer über den kleinen Mann, ha? Ha? Über den kleinen Mann, über den kleinen Spießbürger und so... Wir brauchen hoit an', der no' drei Zentimeter erbärmlicher is' wia mia'. Des is' wichtig. Gö? Drei Zentimeter noch erbärmlicher wie mir, do moch' ma' a lustige Nummer und drucken eam gemeinsam auf vier Zentimeter owe!
(Orpheum1990)

Moralisches Spezialistentum und Negativität

Und des Kabarett... des Kabarett is' allweil rechtwinkelliger woan. Fria her san' de' Kabarettisten am Berg oben g'stonden, und des Publikum wor im Tal herunten. Und die hom' si' recht g'freit, wonn der Kabarettist was owajodelt. Dann ham's des Podium erfunden, des rechtwinkelige Podium, und seither miassn de' Kabarettisten tuan, wie wonn's drüwastengan und die Leit' glauben's erna', nur weil's an hoibn Meter weiter oben san'... nen? Und weil's so weit oben san', miassn's owemochn! Und da miassn's owemochn! Allwei' owe!
(L&S1990)

Die zentrale ‚Kabarettzertrümmerung‘ nimmt Hader^{BunterAbend} im Monolog der zweiten Programmhälfte vor, in dem er die Negativität im Kabarett beklagt und nach der Aufgabe der Kunst fragt:

»Wie soll die Kunst das Schöne in uns wecken, wenn sie uns das Hässliche zeigt?«, fragte sich Peter Alexander am Beginn seiner Karrier'! Und wissen S' was? Wissen S' was? Wissen Sie was? Der hot Recht g'hobt! Der hot total Recht g'hobt, der Peter Alexander! Der hot's jetzt leicht, i hob's schwaa. Jo, nen?
(Vindobona1990)

Auch die Konsequenzlosigkeit des in der Kunst Gesagten wird Thema: „(lacht) in der Kunst kann da' überhaupt nix passieren. Drum is' so fad! Drum is' so fad die Kunst, drum is' ois so fad, drum is' aa jeder Verkehrsunfall spannender wie a Kabarettprogramm!“ (Orpheum1990). Schließlich beschwört Hader^{BunterAbend} den Schlusssatz des *Wallenstein*

Prologs und macht ihn zum, im Kabarett üblichen, Wortwitz, bei dem dieses nicht mehr länger Ort der Heiterkeit bleibt:

Da stehma' do' drüber, heast! Scheiß' ma' auf die Pointen. Im Leben gibt's
aa kaane Pointen! Nur Deppen!... und Krampn!... Lumpn!... owa' kaane
Pointn! Ernst is' des Leben und *heit aa* die Kunst. Des is' a Wortwitz, da
kennan S' a bissl applaudiern!
(Orpheum1990)

Bei Schiller, auf den nicht zuletzt die Vorstellung der Schaubühne als moralische Anstalt⁴²³ zurückgeht, heißt es:

Und wenn die Muse heut,
Des Tanzes freie Göttin und Gesangs,
Ihr altes deutsches Recht, des Reimes Spiel,
Bescheiden wieder fordert – tadelts nicht!
Ja danket ihrs, dass sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt,
Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.⁴²⁴

Das „aufrichtig[e] Selbstzerstören“ von ästhetischer Täuschung ist auch in *Bunter Abend* Programm. Die Kabaretttradition mit ihrer Authentizitätsfiktion schiebt hingegen gerne den „Schein“ der „Wahrheit betrüglich unter“. Doch ist *Bunter Abend*, da es seine Gemachtheit freilegt, selbstreflexiv ist, sich vom Leben unterscheidet, ‚heiter‘?

Hader^{BunterAbend} sieht das Schiller'sche Diktum einer heiteren Kunst als abgeschmackten, gutbürgerlichen Aphorismus, vgl. Adorno:

[Schillers] Sentenz hebt zweckfrei den Zeigefinger. Dadurch wird sie vollends ideologisch, einverleibt dem bürgerlichen Hausschatz, bei passendem Anlaß zitierfähig. Denn sie bestätigt die verfestigte und allbeliebte Zweiteilung zwischen Beruf und Freizeit.⁴²⁵

Für die Figur Hader^{BunterAbend} ist eine solche Zweiteilung keine Möglichkeit: Die Kunst ist *nicht* mehr heiter, sondern *heit aa* ernst, bitterer Ernst. Der ‚bunte‘ Abend ist ein „düstre[s] Bild der Wahrheit“: „Bei mir sterben Sie nicht vor Lachen!“ (Vindobona1990)

⁴²³ Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet) [1784] In: Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008. (Band 23) S. 185-200.

⁴²⁴ Schiller, Friedrich: Wallensteins Lager. Die Piccolomini. Stuttgart: Reclam 2017. [E-Book] Prolog. Vers 129-138.

⁴²⁵ Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974. S. 599.

Die Fragestellung bleibt allerdings bei Schiller und Hader^{Hader} die gleiche: Was kann Kunst von Wirklichkeit erzählen? Während Schiller eine ‚höhere‘ Transformation von ‚Wahrheit‘ annimmt, lässt Hader^{BunterAbend} das Kabarett nicht so hehr davonkommen. *Bunter Abend* ist heiter und ernst zugleich: Metareferentialität schafft erheiternde Distanz und Ironie, der Inhalt bleibt ein ernster – das Hässliche und Schöne wird in rasanter Abfolge gezeigt.

Hader^{BunterAbend} lässt sich nicht von Schöngeistigkeiten beeindrucken. Bei dem Anspruch, die Kunst wecke das Schöne in uns oder würde „Fassaden herunterreißen“, bleibe dem Kabarettisten nichts über als ein „Eiertanz“, denn:

[...] wonn i des zufällig, jo, amoi' wirklich moch', jo, und vom, ha! ... Vom geistvollen Abendland bleibt nix anders mehr über wie scheißen, pissen und ficken. Sogn'S: »Na, des is ordinär und geschmacklos, das wollen wir nicht.« (MA1991)

Daraufhin wechselt er von der Anfeindung sofort in die Entschuldigung (natürlich unter mehrmaliger Verwendung des betreffenden Wortes): „Na, um Gottes Willen, das tut ma' jetzt Leid mi'n Ficken.“ (RBB1990), mit dem Kabarett sei es schließlich „wie mi'm Karl May! Dort kommt's auch nicht vor!“, vgl. das Cowboy-Motiv des Frühwerks⁴²⁶. Er elaboriert zum ‚Hirnzirkus‘:

Der Kabarettist interessiert uns bis zum Hirn! Das Kabarett is' eine Hirnangelegenheit! Weil mit'n Hirn simma' ja dorthin gekommen, wo wir jetzt sind! Drum wird uns das Kabarett sicher eines Tages retten! (*lacht*) Tschuldigung. Es is' so lächerlich... Im Gegensatz zu den Rittern des Mittelalters, die für jeden toten Drachen außer der Gage immer eine Frau dazubekommen haben, sind die Helden des zwanzigsten Jahrhunderts schwanzlose Lichtgestalten! (*lacht*) (RBB1990)

Der Topos des Kabarettis als non-emotionale ‚Hirnangelegenheit‘ wird in *Bunter Abend* widerlegt, Emotionalität und Empfindlichkeit sind Triebwerk des Texts. Das Hirn von Hader^{BunterAbend} ist hingegen leer:

Meine Damen und Herren, entschuldigen S', entschuldigen S' bitte (*weinerlich*), I waaß jo selber net, so viel... (*schreit unverständlich*) Jeden Moment hätt' i Ihna' was sogn kenna', was Sie amüsiert, oder Ihna' weiterhüft, owa' dadurch, dass der gonze Kopf nur mehr ein einziger Luftballon... geh bitte, der gonze Hader is' ein einziger Luftballon! Der jed's Jahr neich aufblösn wird! No' lustiger! Und no' politischer! Und no' lustiger! Und no' politischer! (*unverständlich, fällt um, lacht*) Meine Damen und Herren, bitte entschuldigen', es is' so komisch, die gonzn schen

⁴²⁶ Vgl. Graff 2011. S. 105ff.

Gedanken flagn in der Luft umadum, und kaa' anziger wü' in mei' Hirn eine... die gonzn schen Gedonkn schwirren nur so umadum und druckn so von außn gegen's Hirn. Bitte. Kann ma' nix hineingeben? In mei' oames, leeres Hirn? Muass jo nix Neichs sein. Bissl an' Humanismus-Müll oder an' gebrauchten Herrgott oder... ein schönes, warmes Wienerlied! (*singt*)
Irgendwonn und irgendwia, da da da da... ugh...
(Vindobona1990)

Hader^{BunterAbend} kämpft damit, ‚Sinn‘ im Kabarett zu finden. Als dies nicht gelingt, geht er zum Angriff über: Um die „Kundschaft“ nicht „hängen“ zu lassen, erprobt er Sinnsprüche und Aphorismen, die Reaktion des Publikums wird aber seinen Ansprüchen nicht gerecht:

Na gehen S', des g'foit Ihna'? Hean S', Sie san' owa' gonz sche' kronk, wenn Ihna' sowos g'foit... hean S'... Sie sind ja krank, wenn Sie über so was lachen können, hean S', entschuldigen Sie. I maan' das is' doch völlig eine... eine... eine unsolide, eine schleißige Gesellschaftskritik, des is' doch nur Deppertredn. Deppertreden is' keine Kunst nicht. Sogt scho' der Volksmund. Wir wollen eine ordentliche Gesellschaftskritik! Wir wollen eine ordentliche, lustige Gesellschaftskritik! Mit an' vernünftigen Künstler! Meine Damen und Herren, jetzt wird's langsam Zeit, dass Sie autogenes Training betreiben. Ich amüsier' mich, ich amüsier' mich, ich amüsier' mich... (*Applaus*)
(MA1991)

Schließlich entschuldigt er sich: Er wolle den Leuten etwas Wertvolles mitgeben (ein Bestreben, das uns in mehreren Hader-Programmen in unterschiedlicher Ausformung begegnet, vgl. S. 270):

Entschuldigen Sie, i versteh' überhaupt ned wieso... Sie san' extra heit' wegen mia' kumman und i geh' auf Sie los, verstengan S'. Sie hom' an' Eintritt zoiht, Sie ham' überhaupt no' ned gwusst, wie's Programm is', i wü' des ned... I wü' Ihna' gern weiterhelfen und Ihna' was mitgeben fürs Leben, wos brauchen können, aber wirklich...
(Orpheum1990)

Zu diesem Zweck probiert Hader^{BunterAbend} einiges, ob Bibelverse – „Aber ans kann' i eich sogn! Mei Liewa! Und auf des kennt's eich verlossn! Wahrlich ich sage euch! Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, dann bleibt's wia's sad's!“ (Orpheum1990); oder die Flucht mit einer Dame aus dem Publikum: „Kemma' ned miteinand' irgendwo hingehn und ois hinter uns lossn?“ (Orpheum1990). Nichts davon gelingt. *Bunter Abend* endet in einem verzweifelten, geschrienen Appell an das Publikum: „Hey kommt's, jetzt ändert's eich amoi', heast, ändert's eich, kumm! Jetzt spü' i schon sechs Johr, jetzt ändert's eich amoi', heast! Ihr sollt's eich ändern!“ (Orpheum1990)

Die ‚moralische Anstalt‘ Kabarett erscheint als konsequenzlose Selbst- und Publikumsbeweihräucherung, der Kabarettist ist gescheitert.

Schließlich halluziniert der krisengebeutelte Hader^{BunterAbend} einen Dialog mit einem Scheinwerfer:

Oh... das is ja... hochinteressant! Oooh! Meine Damen und Herren, der Scheinwerfer hat mich soeben angesprochen! Jo, er sogt, er is ’ momentan in aner Sinnkrise, weil er so was [Anm. i.e. *Bunter Abend*] beleichtn muass... (Vindobona1990)

Wie der Kabarettist war auch der Scheinwerfer einst kritisch:

[Er hat] bei jeder deppertn Pointn afoch o’draht [...], weil ’s eam nimma’ g’freit hot! Und auf an’ bestimmten Punkt einstellen, wuit er si ’ überhaupt net lossn, solang nicht ein demokratisch gewählter Scheinwerfer am Mischpult sitzt! (Vindobona1990)

Der Scheinwerfer mit Sinnkrise lässt sich allerdings vom Kabarettisten mit Sinnkrise nichts vorschreiben und dreht ihm das Licht ab. Das Motiv erinnert an Lichtmetaphorik in Haders^{Hader} Frühwerk⁴²⁷: „Und wenn schon nicht erleuchtet, dann wenigstens beleuchtet.“ (*Fort geschritten*); vgl. den für den Kabarettisten „lebensnotwendigen Scheinwerfer“ (ebenda) sowie: „Es is’ ja so, dass man sich möglichst immer unterscheiden muss, also von Ihnen wär’s ja kein Problem sich zu unterscheiden, da hab ich eh die Scheinwerfer, net?“ (*Im milden Westen*)

Analog dazu ist der Kabarettist in *Bunter Abend* ohne Scheinwerfer kein Kabarettist mehr, sondern nur mehr Mensch. Hader^{BunterAbend} kapituliert in einem letzten Rundumschlag:

Na geh’ heast, Scheinwerfer, heast, mocht’s kaan’ Schmäh heast... I maan’... Scheinwerfer! Scheinwerfer, sad’s Burschn, heast! Scheinwerfer! Scheinwerfer! Najo... Wonn die kein Licht ham’, geh’ i wieder ham... Gute Nacht, liebes Publikum, gute Nacht... Oje! Das ist aber ein schircher Schluss, do möcht’ ma’ schon noch eine lustige Gutenachtgeschichte hören, ein Witzerl fürs Demokraterl... Scheinwerfer, jetzt moch’ ma’ a Zugabe, kummt’s jetzt, Scheinwerfer! Scheinwerfer! Jetzt, heast, ihr sad’s Scheinwerfer von der katholischen Arbeiterjugend, heast, seid’s katholisch und oaweit’s wos, heast, Scheinwerfer, heast, es... Es steht geschrieben, ein Licht leuchte über den Heiden! I bin a Heide, wos is’? Va... Vater unser im Himmel, heast... Vater unser! Konnt aa nix mochn? He, Vater unser! Du, Vater unser, des foit ma’ jetzt scho’ öfters auf, heast. Vater unser... Vater unser, i kann dia’ nur ans sogn, jetzt, jo? Wonn du net, wonn du net sofort... wonn du net sofort a Licht mochst, jo? In dera’ schirchn Welt... (*weinerlich, schreiend*) wonn du net sofort a Licht mochst! Donn wird dir der Titel Gott

⁴²⁷ Vgl. Graff 2011. S. 110.

aberkannt! Donn sog' i nur mehr Opi zu dir! Du oider gichtiger Monn, du!
Des entspricht aa genau deinem Aktionsradius! Und der... der Jesus is' aa
net von dir, sondern vom Josef! Und wonn'st net sofort irdenda' Licht
mochst, donn dazöhl i des jedm! (*Piano*)
(Vindobona1990)

26.7. Der Entertainer

Mit der Figur des Entertainers referenziert Hader^{Hader} die angloamerikanische Stand-Up-Tradition. Hader^{Entertainer} ist ein visuelles Zitat Rupert Pupkins, des von Robert De Niro verkörperten *comedians* in Martin Scorseses *King of Comedy*⁴²⁸:

Ja, der Film [war's]. I hob' g'sogt, so wü' i ausschaun, wie der De Niro in *King of Comedy*. Absolut. [...] Und auch die Anfangsgeschichte, wie der auf die Bühne kommt und sogt: »Ah, Scheidung hinter mir«, is' vom Stil her eigentlich des, wie der De Niro am Schluss dann auf die Bühne kummt und irgendwie gonz schlechte Witze mocht, ja? Des is' eins zu eins.⁴²⁹

Auch *King of Comedy* lässt in der Schwebelage, wie ‚witzig‘ Pupkins Pointen letztlich sind. Wie Hader^{Entertainer} befindet Pupkin sich in einer Krise, und auch die potenzierte Zuseher_innen-Staffelung eines intradiegetischen Auftritts ist Parallele zu *Bunter Abend*. Beide Texte verhandeln das Spiel mit Realität und Fiktion einer autofiktionalen Performance, so meint Pupkin bei seinem Auftritt über den zuvor tatsächlich von ihm entführten und gefesselten Jerry Langford unter Gelächter der Zuseher_innen:

Now, a lot of you are probably wondering, why Jerry isn't with us tonight. Well, I'll tell you, the fact is, he's tied up... and I'm the one who tied him. (*Lachen*) I know you think I'm joking, but believe me that's the only way I could break into showbusiness...⁴³⁰

Die Pointen Haders^{Entertainer} beziehen sich zudem auf Woody Allen Stand-Up aus den 1960er Jahren.⁴³¹ Ihre Kippbewegungen von ‚platt‘ zu ‚witzig‘ zeichnen die Entertainer-Witze aus:

[Die Witze sind] sehr amerikanisch, sie san' eigentlich sehr inspiriert von dieser *King of Comedy* G'schicht. [...] Also es is' zwar sehr banal gegen Frau und gegen olles Mögliche, aber *wie* die Witze g'mocht san', hot's a gewisse Absurditäts-G'schicht. Insofern mog i's eigentlich gern, [...] weil sie, obwohl sie so tiaf daherg'flogn kommen, a sehr hohe Fluggeschwindigkeit ham' [...]. Es san' keine österreichischen Bierzelt-Witze, es san' vielleicht – waaß i net – des, wos i mir unter amerikanische

⁴²⁸ Scorsese, Martin: *The King of Comedy* [1982]. DVD. Regency 2004. [Kurtztitel: *The King of Comedy*.] Siehe auch *Hader muss weg*, S. 234.

⁴²⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴³⁰ *The King of Comedy*.

⁴³¹ Vgl. Allen, Woody: *Woody Allen. Standup Comic [1964-1968]*. CD/digital. Rhino: 1999.

Comedy damals vorg'stellt hob'. So san's irgendwie. Es [...] is' immer a absurde G'schicht dabei, denk' i ma'... Monche san' scho' sehr erwortbar, monche san' oba' aa so unerwortet. Drum spü' i's aa immer no', weil i so des Gfüh' hob', die hom' irgendwos.⁴³²

Die Entertainerfigur und ihre Witze von „hoher Fluggeschwindigkeit“ finden in weiterer Folge in *Hader fürs Heim* und *Hader spielt Hader* in verschiedenen Kontexten und tonalen Spielarten Anwendung. Auch *Hader muss weg* wird später das Motiv des exzentrischen Entertainers variieren, siehe S. 234.

Hader^{Entertainer} bricht in Kostümierung, Gesten und Verhalten mit jener ‚Autor-Funktion‘, die Zuseher_innen nach dem Erfolg von *Biagn oder Brechn* im Sinn gehabt haben müssen.

Hader^{ORF1990} wollte das Publikum in einer gewissen Ernsthaftigkeit verunsichern:

Wichtig wäre, dass die verschiedenen Figuren im Programm net nur als Typen gesehen werden, sondern dass ma's manchmal an manchen Momenten – was im Kabarett ja net üblich is' – ernst nehmen muss. Des haaßt, der Entertainer is' net a Parodie auf an' Entertainer, der irgendwie scho' so karikiert auf die Bühne kommt, [...] dass man' überhaupt nimmer ernst nimmt, sondern er sollte, zumindest mecht' i des so hobn, er sollte auf die Bühne kommen und die Leut' sollten si' denken, »No, was ist des? Andererseits so gonz schlechte Schmääh mocht er ja aa net, wos is' los mi'n Hader? Is er auf amoi' in a gonz a andere Richtung gangen?« oder so... Es sollte Unsicherheit verbreiten.⁴³³

Die rekurrende Hader-Entertainerfigur ist in ihrer Funktion als ‚Off-Hader‘, mit dem etwas nicht stimmt, ein Element der Verunsicherung. Der/dem Zuseher_in stehen multiple Verstehensweisen offen: Wird der ‚platte‘ Witz als Pointe gelesen oder als metaisierende Spitze gegen Kabarett-Konventionen? Das resultierende Spiel eines „Meint er es ernst?“ oder „Gehört das dazu?“ erschafft ‚unsichtbares Theater‘ *im* Theater, siehe S. 264:

Do hot's wirklich immer a Dreiteilung des Publikums gebn, bei dieser ersten Nummer. Die an' hom' g'locht, weil's die Pointen guat g'funden hom', die andern warn ratlos – Wos will er von uns? Und die dritten hom' g'locht, weil sie's verstanden ham'.⁴³⁴

Da gab es wirklich die Haltungen – »Ah, der Hader macht sehr was Lustiges...« oder »Der Hader ist vollkommen wahnsinnig wordn...« oder »Ah, net schlecht, jetzt spüt er uns so an' blöden Entertainer vor, i bin g'spannt, was draus wird...« Also es gab diese drei Sichtweisen. [...] Find' i aber an sich aa gut.⁴³⁵

⁴³² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴³³ Hader, Josef: [Interview] In: Neu im Kabarett. ORF. 06.04.1990.

⁴³⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴³⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

26.8. Meta-Motive

26.8.1. Der fiktive Zuseher

Hader^{Zuseher} reiht sich in die Riege fiktiver Zuseherfiguren, die uns in Haders^{Hader} Programmen seit den frühen Nummernprogrammen begegnen, so etwa in *Fort geschritten* oder *Der Witzableiter und das Feuer*. Der Zuseher in *Bunter Abend* zeichnet sich besonders durch seine Unfähigkeit aus, das auf der Bühne Geschehene als Fiktion zu lesen („Plötzlich schreit jemand aus dem Publikum, schreit er: »Hallo, Josef! Hallo!«. Der hat zurückgegrüßt, weil ich gesagt hab »Guten Abend«. Solche Idioten sitzen do drinnen.“ [RBB1990]). Er verkennt den Pakt des autofiktionalen Settings, nimmt alle Äußerungen des Kabarettisten als lebensweltlich wahr und fühlt sich bemüßigt, auf rhetorische Fragen zu antworten. Hader^{Zuseher} vermag es also nicht, ästhetische Illusion, beziehungsweise Distanz einzuschätzen. Doch eine solche rein lebensweltliche Rezeption macht das Kabarett, obwohl sich dieses als authentisch lebensweltlich stilisiert, paradoxerweise unmöglich:

Dieses Arschloch wollt' mich ja nicht einmal ärgern, der hat einfach äh...
(lacht) Der hat einfach alles ernst genommen, nicht? (lacht) Alles, was ich
gesagt hab, hat der einfach ernst genommen. (lacht) ... (plötzlich ernst) Da
kann man nicht spielen. Na, kann man nicht spielen, wemma' ernst
genommen wird. Muss ma' nach Haus' gehen.
(RBB1990)

Der Zuseher nimmt sich außerdem zu Herzen, was das ‚traditionelle‘ Kabarett zwar einfordert, wofür es aber keine Garantie gibt: ernsthaftes politisches Engagement. Seine versuchte Weltverbesserung scheitert angesichts der Komplexität der modernen Welt: „[W]enn das Programm so kurz is', dass ich kein Deo brauch, was die Atmosphäre schädigt, kann ich in der Pause ruhig einen kleinen Kaffee trinken, obwohl das die Armut in Brasilien vergrößert...“ (RBB1992)

Hader^{Zuseher} ist Verkörperung eines idealistischen Kabarettisten ohne Zynismus oder Ironie. Somit steht er in diametralem Gegensatz zu affektiv abgeklärten Hader-Zuseherfiguren – etwa am Pausenbuffet in *Fort geschritten*, beim Zuseherdialog mit Alfred Dorfer in *Hader fürs Heim* oder Werner in *Hader muss weg*:

Wahrscheinlich war der Grundgedanke der Figur des Zusehers in *Bunter Abend* diese Erkenntnis, dass ma' grad' mit den zynischen Dingen als Kabarettist manchmoi' die Leute, die man erreichen will, gar nicht erreicht,

weil die kennan immer no' lochn, und die Leit', die olles ernst nehmen und sensibler san', die verletzt ma' damit, obwohl sie gor net g'maant san'. Des wor glaub' i so a praktischer Erfahrungswert.⁴³⁶

Diese Idee, dass wenn einen jemand wirklich ernst nimmt, dass einen der überhaupt nicht versteht, das is' find' i das Interessante. [...] Sehr oft kommt wer zu mir und sogt, »I hob' gor net lochn kennan« und manchmal kommt wirklich wer zu mir und sogt, »Wos san' Sie für a Mensch?« Wenn ma' olles ernst nimmt, was i sog', is' ma' völlig fertig und kann eigentlich nichts damit anfangen... und des find' i gilt aa umgekehrt... Die Leit', die nix ernst nehmen von dem, was i sog', lukrieren möglicherweise die höchste Unterhaltung. Und des is' a komische Schizophrenie. I glaub' des hot mi' interessiert an dem naiven Zuschauer.⁴³⁷

Werner aus *Hader muss weg* wird den zynischen Gegenpart zu Hader^{Zuseher} aus *Bunter Abend* darstellen; Hader^{Zuseher} nimmt alles für bare Münze und interagiert mit dem Kabarettisten während der Vorstellung wie mit einer Privatperson, Werner hingegen versteht ernstgemeinte Kommentare Haders^{mussweg} ausschließlich als kritische Pointen, siehe S. 239.

Das Motiv des fiktiven Zusehers reflektiert die Rezeption von Kabaretttexten, insbesondere affektive und ironische Distanz. Hader^{BunterAbend} selbst wechselt zwischen der Einforderung von *mehr* und der Einforderung von *weniger* Distanz durch die Zuseher_innen.

Hader^{Zuseher} hat eine besondere Zuneigung für das schöne, dazwischengerutschte Lied und wünscht sich ein Kabarett jenseits der Negativität:

Irgendwie gibt mir so was mehr... als so ein... so ein... schei... so ein Kabarett, ja? So wie's der Josef macht, dass er die Leut' nur anschreit, so total zynisch und so: »Ihr seid's total arg! Und... und die Welt is' auch total arg!« Und die Leut' gehen total niedergedrückt hinaus, so: »Pfoa, wir sind so arg... und so arg...« (*riecht an den Blumen*) Die riechen total gut... des... wenn ich Kabarett machen würd', ich würd' nur so... so total schöne Lieder singen... so... (*singt*) *Irgendwann und irgendwie fallen wir vor nix und vor niemand' auf'd Knie...* So total schöne Lieder, wo man den Menschen total eine Sehnsucht einpflanzen kann, in ihr Herz nach einer anderen Welt.
(RBB1992)

Dummerweise ist aber der fiktive Zuseher durch all das, was er versucht ‚richtig‘ zu machen, die Ursache für den Nervenzusammenbruch des Entertainers: die Zwischenrufe, das Klopfen, der Rumgeruch. Er ist es schließlich auch, der in den metaleptischen Anfall

⁴³⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴³⁷ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

verfällt, als er versucht ein Kabarett, und in weiterer Folge ein Leben, zu entwerfen, in dem alles dem Ideal entsprechend abläuft (RBB1992). Am Ende von *Bunter Abend*, nach allen Widrigkeiten, wird aber auch ‚Josef‘, also Hader^{BunterAbend}, ein Kabarett im Sinne Haders^{Zuseher} machen, wenn ihm nichts bleibt, als das schöne Lied zu singen.

26.8.2. Karl May

Die Verzweiflung von Hader^{BunterAbend} erinnert an Haders^{Hader} frühe Meta-Nummer **„Gespräche mit anderen: Karl May“** aus *Im milden Westen*.⁴³⁸ Auch der Wild-West-Kabarettist Old Shatterhand hält eine Schimpfrede auf seinen Berufsstand, verzweifelt an der eigenen Aufgabe und erleidet einen ‚ungeplanten‘ Nervenzusammenbruch. Beide fiktiven Kabarettisten sind Rumtrinker und spielen auf den Cowboy als moralische Instanz und die klare Trennung von Gut und Böse im Western als Nährboden für das ‚traditionelle‘ Kabarett an.

Die motivische Verquickung von Mays Werk und dem Kabarett ist stimmig; einerseits frönte May exzessiver autofiktionaler Selbstinszenierung, vgl. etwa *Freuden und Leiden eines Vielgelesenen*⁴³⁹; andererseits entspricht die Behauptung der Echtheit seiner Romane einer Authentizitätsfiktion: „May selbst und die Werbung operieren schon früh mit der Suggestion, er stütze sich dabei auf die Erfahrung realiter durchgeführter Reisen [...]“⁴⁴⁰ Später versichert May ausdrücklich mit Old Shatterhand, beziehungsweise Kara Ben Nemsi ident zu sein.⁴⁴¹

Das Titelwort »Reiseromane« ist ohne meine Erlaubniß gesetzt (also falsch) und jetzt in »Reiseerzählungen« umgeändert worden. Ich bin wirklich Old Shatterhand resp. Kara Ben Nemsi und habe erlebt, was ich erzähle.⁴⁴²

⁴³⁸ Vgl. Graff 2011. S. 64.

⁴³⁹ May, Karl: *Freuden und Leiden eines Vielgelesenen* [1896]. Auf: Karl-May-Gesellschaft. Primärliteratur. <https://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/bio/freuden/freuden-und-leiden-eines-vielgelesenen.php> [22.03.2019]

⁴⁴⁰ Schniedt, Helmut: Karl May – ein früher Popstar der deutschen Literatur. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 59. [Kurztitel: Schniedt 2008.]

⁴⁴¹ Vgl. ebd. S. 59f.

⁴⁴² May, Karl: Brief vom 15.04.1897. In: Pöllmann, Ansgar: »Old Shatterhand im Doktorhute und andere Geschichten« In: *Über den Wassern*, 3. Jahrgang, 1910. S. [166-174.] S. 308.; zitiert nach: Roxin, Claus: »Dr. Karl May, genannt Old Shatterhand« Zum Bild Karl Mays in der Epoche seiner späten Reiseerzählungen. In: Roxin, Claus u. Heinz Stolte (Hg.): *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 1974*. Hamburg: Hansa-Verlag 1974. S. 20.

May verfolgte die performative Inszenierung dieser Autofiktion: Die sogenannte ‚Old Shatterhand Legende‘ ist in kostümierten Fotos, öffentlichen Auftritten und Äußerungen belegt, May zeigte Leser_innen Narben von seinem Kampf mit Winnetou und brach nach Trauerminuten für denselben in Tränen aus,⁴⁴³ auch wenn er dieses Narrativ nicht sein Leben lang aufrecht erhalten konnte.⁴⁴⁴ Wie die/der ‚traditionelle‘ Kabarettist_in inszenierte sich May als derselbe in Leben und Werk.

26.9. Die Postmoderne

Die Pluralität der Haders, das fiktionsästhetische Spiel und die gegenseitige metaleptische Auflösung der Figuren in *Bunter Abend* sind als postmodernes Stimmengewirr konzipiert, Hader^{BayerischerRundfunk1994}.

Und der *Bunte Abend* is' eigentlich sonst nix ois a Spü', so ernst wie monche Spiele sein können. [...] Und olle die, die im *Bunten Abend* drinneng'sessen sind und g'sogt ham': »Jetzt hert er zum Spielen auf«, ham' in Wirklichkeit schon wieder genau des im Kopf g'hobt, nämlich diesen Steinzeit-Kabarettisten, der auf der Bühne steht und sei' Meinung sogt, und genau des kamma' aber heit' zutog' nimmer [machen], weil Meinungen hören wir jeden Tag mindestens fünfhundert, in olle möglichen Talkshows, in olle möglichen Gespräche [...]. Wonn uns irgendwer was sogn wü', wo wir a bissl mehr aufpassen [sollen], dann muass ma' des irgendwie anders mochn. [...] I glaub' man muss die Herausforderung der Postmoderne annehmen und sogn: Okay, wir leben in aner Zeit, wo eigentlich Hoitungen, Meinungen eher ois fad registriert wern, wo jeder sogt: »Jo, jo sicher, kloa', Hunger Dritte Welt, jo, wah, i kann's scho' nimmer hören, okay«, donn nehma' diese Herausforderung an als Künstler und donn spü' ma' ihna' amoi' die gonze Postmoderne vor in zwaa' Stund'. Aber mit dreifochm Tempo und donn schaumä', mit welche Kepf', was ausseengan.⁴⁴⁵

Die ‚Postmoderne in dreifachem Tempo‘ lässt sich im polyphonen Monolog **„Es muass weitergehn“** erleben:

Na, na, geht scho' weida', kaa' Ongst... ha! Geht scho' weida'. Kaa' Angst, i funktionier' scho'... nen? Des is' jo des Wichtigste, nen, dass weitergeht! Dass weitergeht, nen? [...] A so a schöne Blume! Das ist die schönste Blume des heutigen Spaziergangs! Das ist die Super-Top-Blume des Monats! Und jetzt müss' ma' weitergehn, damit was weitergeht! (*lacht*) Aa wonn uns koid

⁴⁴³ Vgl. Schniedt 2008. S. 60f. u. 64f.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd. S. 61.

⁴⁴⁵ Hader, Josef: [Interview]. In: Menzinger, Sigrid: Ernst is das Leben und heit a die Kunst. Ein Porträt des Wiener Kabarettisten Josef Hader. Bayern2Radio. 12.02.1994.

wird dabei, nen? Wonn uns die eigene Erbärmlichkeit... langsam ins Hirn steigt, (*lacht*)... moch' ma' weider! Moch' ma' weider! Und definier' ma', und definier' ma', gemma', gemma'! Bis ma' die Welt im Griff hom' wie an' Setzkastn! (*lacht*) Aufsteiger, Absteiger, Hits, Flops, Trends, Superaufsteiger, Totalversager, Megastar, Tipps, Tricks, Vips, Dings, Drinks, Dfimm, Dfimm... was is' denn? Wird Ihna' koid? Wird Ihna' koid? Ziagn S' doch in eine Super-Hip-Traumwohnung mit einer Multi-Top-Vip-Heizung! Bist du traurig? Bist du traurig? Bist du traurig? Fohr' ma' doch, fohr' ma' doch, fohr' ma' doch... nach Sankt Thomas am Blasenstein, do is' a In-Treff, In-Treff, In-Treff, In-Treff, In-Treff... do kriegst' handg'schnittzte Pommes frites um fünftausend Schilling, damit was weitergeht!
[...]

Ha! Natürlich! Gibt's blederweis' no' den Tod. Den Tod. Den Tod. Den Tod. Oje. Irgendwonn samma' koid und fangen an zum Stinken. Auch ein Trend. Und sogar jetzt stink' ma' monchmoi' a bissl... Asasasasa!... Ah! Sie meinen die Sterblichkeitsproblematik, ja, diese... jo, sog' ma' Endlichkeitsthematik, also i mein', da gibt's Verursacher, Mechanismen, Quoten, Statistiken, Gegenstrategien, also, i maan', so sicher is' des gor net, dass ma' sterben!... Und fois wirklich, es gibt doch wunderschöne Jugendstilkrankehäuser! Mit mund'blasene Brunzfloschn! Für die Postmoderne!
(Vindobona 1990)

Viele Stilmerkmale ‚postmoderner Ästhetik‘ sind in Haders^{Hader} Kabaretttexten und besonders *Bunter Abend* nachweisbar; Selbstreflexivität und Metaisierung, Brüche, Auflösung und Vervielfältigung des Selbst, die Thematisierung vom in der Kunst nicht Darstellbaren, Ironie, Vielstimmigkeit, das Überschreiten von Genrekonventionen, die Neuprägung von Gattungen, Performativität sowie Intertextualität und ironisch-spielerische Dekonstruktion.⁴⁴⁶ Polyphonie hat das Kabarett erreicht, die souveräne ‚Kabarettistenmeinung‘ wird zersetzt: Hader^{BunterAbend} probiert bei seiner Sinnsuche zig Arten des Sprechens:

Auf der Suche nach mächtigen Worten stumm geworden bin ich, ausgesogen und wunschlos bin ich. Mit der Müdigkeit letzter Tage steh' ich vor euch, ihr Hunderttausend knöchernen Facettenaugen. Heiser bin ich vom entgegen geschrienen Rauch, ihr Groben, ihr Versteinerten. Keins eurer Bilder bin ich gewesen. Jedoch ihr zieht nun an leblosen Fäden... (*lacht*) So a Schaaß! Na, na! So schöngestig samma' heit' gor net, kommen S' wieder owa' a bissl, komm'! Schön wieder herunter! Haha! Ja, glauben Sie wegen so einem Scheiß steh' i auf der Bühne? Glauben Sie auf des kummt's an?
(L&S1990)

⁴⁴⁶ Vgl. Krumreys Zusammenfassung von Merkmalen einer postmodernen Ästhetik: Krumrey 2015. S. 60-67. Krumrey bezieht sich hiermit auf Hassan und Petersen. Vgl. Petersen, Christer: Der Postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel: Ludwig 2003. Sowie Hassan, Ihab: Postmoderne heute. In: Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hg. v. Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH Acta Humanoria 1988. S. 47-56.

Der Wechsel von Sprecharten treibt *Bunter Abend* stetig an. Dabei illustriert die rekurrende Entwertung von gerade Vorgebrachtem Orientierungslosigkeit im postmodernen Stimmengewirr: Aufkommende ‚Schöngestigkeit‘ wird, dem Bachtin’schen Dialogizitäts- und Widerspruchsprinzip des Programms entsprechend, sofort durch eine destruktive Gegenbewegung zerstört. Der Autor entzieht sich dabei in seiner ‚Ego-Pluralität‘ einer Erkenn- und Beschreibbarkeit: „Keins eurer Bilder bin ich gewesen.“, siehe *Der Autor muss weg*, S. 302.

Es bleibt die vom Kabarettisten selbst gestellte Frage – „Worum geht’s eigentlich in diesem Programm?“ Antworten gibt es keine, Hader^{BunterAbend} geht die Sprache aus. Wie ein Kind droht er Gott zu verpetzen, wenn dieser kein Licht macht „in dera’ schirchn Welt“ – „dann sog’ i des jedm“ (Vindobona1990). Haders^{Hader} sokratisches Kabarett, siehe S. 278, ist in *Bunter Abend* auf die Destruktion von Scheinwissen fokussiert und wärmt den Zuseher_innen die einsame Aporie bloß durch ein Lied.

26.10. Ein schönes Lied

In Vindobona1990 erinnert Hader^{BunterAbend} mit einem Liedzitat an Stanley Kubricks *Paths of Glory*. Er singt eine kurze Strophe zur Melodie von *Der treue Husar* – jenes Lied, das in Kubricks Film den Tenor der Schlusszene prägt:

I waaß net wia
und net wofia’
und net wieso
und aa net wo
waaß net woher
und net warum
i bin so dumm
i bin so dumm
(Vindobona1990)

In *Paths of Glory* wird eine Frau zur Belustigung Zusehender auf einer Bühne vorgeführt und bewegt durch ein Lied die sie beäugenden Männer zu Mitgefühl. Auch *Bunter Abend* beendet eine aggressiv-konfrontative Beziehung zwischen einem Belustiger, einem Vorgeführten, und den ihn Anstarrenden und Verlachenden, unter Umständen sogar Missbilligenden, mit einem gefühlvollen Lied.

Denn nach seinem letzten Rundumschlag bleibt Hader^{BunterAbend} als Zuflucht nur noch das schöne ‚dazwischengerutschte‘ Lied, das nicht zuletzt dem naiven Zuseher so gefallen hat. Es bleibt die einzige, wenn auch zaghaft optimistische Note des Programms. Somit ist Hader^{Entertainer} zuvor vielleicht doch ein ‚Freud’sches Dazwischenrutschen‘ passiert? Jedenfalls lässt das Lied wie ein Trost den zerrütteten Abend ausklingen:

(Piano)

Irgendwia und irgendwonn
wer’ i mi’ nimmer verstelln und bring’s zamm
irgendwonn und irgendwia
foi’ ma’ vor nix und vor neamd’ mehr auf’d Knia
des kemma’ derzeit nur im Öl [Anm. „im Kabarett“ bei RBB1992]
aber amoi’ muass geh’

Irgendwo und irgendwer
schaut da’ in’d Augn und du wü’st sunst nix mehr
irgendwer und irgendwo
bringt de’ zum Wana’ und zum Lohn und bleibt do
des glaubst aa derzeit nur im Öl [Anm. „ois Schmah“ bei RBB1992]
aber amoi’ muass geh’

Irgendwofia’ und irgendwoher
wissat ma’s doch olle ungefähr
irgendwoher und irgendwofia’
werma’ uns amoi’ um’an Hois foin
und niamehr auf’d Knia
des kemma’ derzeit nur im Öl
owa’ amoi’ muass geh’
(Vindobona1990)

Das Programm mit den meisten Haderfiguren endet also mit einem Appell zum Nicht-mehr-Verstellen. Die ständige Annäherung und Abstoßung, gebrochene ästhetische Illusion, das Wechselbad von affektiver Nähe und ironischer Distanz wird mit dem Ausdruck einer Sehnsucht nach Authentizität geschlossen, die in diametralem Gegensatz zur zerebralen Distanz des ‚Hirnzirkus‘ Kabarett steht. Fiktion vermittelt letztlich mehr Authentizität als die lebensweltliche Inszenierung im ‚traditionellen‘ Kabarett.

Das Motiv des Sich-nicht-mehr-Verstellens ist in Bezug auf performative Autofiktion und Ich-Identität mehrdeutig. In einer Version des Liedes heißt es auch: „Irgendwo und irgendwann macht a jeder selber sei’ Soloprogramm“ (HspH1997). Dass gerade auf der Bühne der Wunsch eines Nicht-Verstellens geäußert wird und von Soloprogrammen im Alltag die Rede ist, deutet auf die ambivalenten Grenzbereiche performativer Autofiktion hin, siehe *Selbstinszenierung*, S. 35.

26.11. Rückblick und Kontext

Bei aller Dekonstruktion wollte Hader^{Interview} mit *Bunter Abend* das Kabarett als Kunstform nicht ‚zerstören‘:

Nach keinem Programm ham’ mi’ die Leit’ so vü’ g’frot: »Wos wü’st jetzt no’ mochn?« Dieter Hildebrandt hot g’sogt in aner Nocht nachdem er’s Programm g’sehn hot in der Lach- und Schießgesellschaft: »Du musst jetzt aufhören Kabarett zu spielen. Wie soll’s weitergehen?« Und i hob’ g’sogt: »Des is’ a Spiel für mi’. Des is’ net meine Überzeugung do oben, sondern ich spiele – sehr ernsthaft – ein Spiel mit aner Konsequenz, aber für mi’ is’ a Versuch wie ma’ zwaa’ Stunden sinnvoll mit am’ Publikum verbringen kann. Und’s nächste Moi’ such’ i ma’ wieder sinnvolle zwaa’ Stund’.« Des san’ Gedankenexperimente. Des is’ net so, dass i glaub’, dass olles furchtbor is’, wos an Kabarett gibt und dass ma’ des net mochn derf.⁴⁴⁷

Hader^{Hader} bezeichnet in Bezug auf *Bunter Abend* das erste Mal ein Spiel- und Gedankenexperiment als produktionsästhetischen Ausgangspunkt, vgl. S. 258:

Ich hab’ mir gedacht, dass es sehr tief gehen kann, wenn man diesen Entertainment-Faktor als äußere Theaterhülle begreift... Es war damals der Film *King of Comedy* im Kino, und mir hat diese Figur so gut gefallen, die der De Niro do spielt. Und ich hab’ dann überlegt, man müsste so als ganz billiger Entertainer auf die Bühne kommen mit so längeren, schmierigen Haaren und so ganz a bissl was Schmieriges ham’ und wirklich billige Witze erzählen, ja? Was passiert... war dann so des Gedankenexperiment, was passiert, wenn man nicht drei Witze, sondern vier... also wenn man mindestens a Viertelstund’ so ganz niedrigstes Niveau völlig unironisch mocht... wos würd’ da passieren? Und des is’ eigentlich immer a spannende Sache, wenn man so eine Anfangsidee hat, die einem bestimmte Dinge verbaut oder auch bestimmte Dinge verschmälert... wenn man so a Idee hot, dann kriegt des Ganze so an’ Zug, und ma’ hot a Interesse, wie könnt’ des weitergehen?⁴⁴⁸

Doch nicht überall wurde der Text als Spiel gelesen:

Der große Unterschied zwischen Deutschland und Österreich war, dass [*Bunter Abend*] in Deutschland so überhaupt nicht spielerisch aufgenommen wurde, oder sehr wenig spielerisch aufgenommen wurde, sondern... es wurde oft interpretiert als ein wirklich ernsthafter Angriff auf die Form. [...] Und für mi’ war des net a Statement, sondern eher a Experiment.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴⁴⁸ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁴⁴⁹ ebd.

Dass Hader^{Hader} nach einiger Spielzeit die Pause wegließ, war Konsequenz dieses konfrontativen Experiments:

Wahrscheinlich habe ich die Pause dann auch weggelassen, weil mich das so gestört hat, dass Leute in der Pause gegangen sind... ich hab' wahrscheinlich wollen, dass, wenn sie gehen, dann müssen sie aufstehen und gehen. Und gleichzeitig hab' ich auch das Gefühl gehabt, dass diese ganze Veranstaltung an Wucht verliert, wenn die Leute dazwischen Zeit haben, des zu reflektieren. I wollt' eher ham', dass das ganze Programm wie a Gewitter über sie herzieht und hab' dann aus diesen zwei Hälften später eine gemacht.⁴⁵⁰

Die ständige Abstoßung von und Annäherung an das Publikum war die Spannungsladung dieses „Gewitters“:

Das ist in so Wellen dahergekommen. Immer wenn die Welle gestoppt is', hot ma' wieder neich' anfangen können, hot die Leute wieder ein bisschen herholen können... Und i glaub', dann ham's wieder ane auf's Doch kriegt, so war der Rhythmus von dem Programm.⁴⁵¹

Bei Haders^{Hader} Auftritt zum Grimme-Preis 1992 feindet ihn das Publikum zurück an: Während des Textteils übers „Ficken im Kabarett“ wird er zunächst ausgebuht, anschließend gezielt beschimpft; „Furchtbar!“, „Schnauze!“, „Jetzt verpiss dich!“ (Grimme1992). Der Gleichklang von Zuseher_innen und Kabarettist, dem Hader^{Hader} sein Werk über gegensteuert, vgl. S. 254, ist nicht nur temporär ausgehebelt, sondern endgültig zerschmettert. Eine derartige Schiefelage ist weder beabsichtigt, noch erwünscht – wir werden Zeug_innen eines Bruchs des Rezeptions-Pakts: Die Anfeindungen Haders^{Grimme-Preis} werden nicht mehr als spielerische Abmachung und Teil der Gattungsfunktion verstanden, sondern als lebensweltliche Beleidigung. Ironischerweise verhandelt Hader^{Hader} genau nicht-spielerische Rezeption im Text; es mag also besonders verwundern, aber auch erheitern, dass gerade jenes Programm, in dem ein fiktiver Zuseher alles auf der Bühne Passierende *zu* ernst nimmt und deshalb mit dem Kabarettisten zu sprechen beginnt, derartige Zurufe und Reaktionen hervorruft.

Die Heftigkeit und Unbeirrbarkeit von Haders^{Hader} Experiment und die beizeiten ‚stürmische‘ Rezeption des Programms mag dazu geführt haben, dass *Bunter Abend* – trotz hervorragender Kritiken und Deutschem Kleinkunstpreis – für Hader^{Hader} letztlich in Überforderung mündete:

⁴⁵⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁴⁵¹ ebd.

Ich glaube [die Überforderung kam] aus dieser sehr strengen Form, [...] es war ein einziger Monolog, und er war für die Leit' anstrengend, für mich anstrengend, für mich doppelt anstrengend, weil i net mog, wenn richtig Leute zu gehen beginnen, des mocht ma' Stress, und des wor bei dem Programm halt auch so. Es war so a Bruch mit dem, was i bisher g'mocht hob', und i wuit's afoch wissen, was donn passiert.⁴⁵²

I hob aa Stimmbandprobleme kriegt bei dem Programm... weil i, um den Mut, des Programm überhaupt zu spielen, hob' i regelmäßig immer a Bier trunkn vorher – i hob' vorher no' nie wos trunkn vor am' Programm – hob' i a Bier trunkn vorher und... i hob' nie leise Stellen spün kennan, weil i so vü' Angst g'hobt hob', weil die Leit san' jo teilweise ausseg'rennt, vor allem in Deutschland san' Leit wirklich... Des hob' i g'spürt... in die traditionellen Kabarettlokale, in diesen traditionellen Theatern wie der Münchner Lach- und Schießgesellschaft, Kom(m)ödchen Düsseldorf, Renitenztheater Stuttgart, das waren so damals sehr klingende Namen von traditionellen Kabarettbühnen, und da san' die Leit' ausseg'rennt, und i hob' des donn olles mit Kroft afoch g'spüt, olles mit Kroft... und dann san' die Stimmbänder schon hoib hin g'wesn. Es wor a Programm des mi' aa vü' Publikum kost' hot. Es wor gor net so leicht danach mit *Im Keller* wieder die Auftrittsmöglichkeiten zu bekommen. [Aber] I hob' super Kritiken kriagt.⁴⁵³

Bunter Abend lässt sich als lustvolle Dekonstruktion des Kabarets lesen, doch ist zugleich Identitätskrise und Selbstzerfleischung einer Figur, eine Bewertung und Entwertung ihrer Aufgabe, ein Monolog übers Scheitern an der Welt und Sehnsucht nach Authentizität:

Wenn ich mit Engelszungen redete aber die... die Liebe nicht hätte... so wäre ich nichts.

(singt)

Irgendwonn und irgendwia foin wir (lacht)

(fällt hin)

Tschuldigen S' vielmals... Es is' so komisch... die gonzn schen Gedankn schwirren in der Luft umadam und kaa' anziger... kaa' anziger mog in mei' Hirn eine. [...] Kamma'... kamma'... da nix hineingeben? In mein armes leeres Hirn? S'muss jo nix Neix' sein. Ha? Irgend a oides Wienerlied oder... bissl an Humanismus-Müll... oder...

(singt) *Irgendwonn und irgendwia*

(Orpheum1990)

Hader^{Interview} rückblickend:

I woa' stoark an der Überforderungsgrenze. I hob' dann den Versuch mit der zweiten Figur unternommen, die zweite Figur hot mi' aber net so richtig wohin brocht, donn hob' i die zwaa' Figuren wieder auf mi' selber zammg'führt und hob' dann quasi diese G'schicht g'mocht, immer betrunkenener... Und i glaub' nach wie vor, dass dann der Zeitpunkt gewesen wäre – jetzt rückblickend gedacht – sehr schlicht zu werden. Und kaa' Wortgeklingel mehr zu machen, sondern gonz normal zu reden mit den Menschen. Des is' vielleicht wos, wos i noamoi' moch'. Quasi, wenn amoi'

⁴⁵² Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁴⁵³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

ois auffe' und obe' gongan is', dass ma' donn amoi' gonz schlicht si' hi'setzt und gonz normal redet. Do wor i zu feig', glaub' i... I hob' damit net umgehen können, mit dem, wos i erzeugt hob', do bis zur Hälfte... I hob' des dann schon in dem Lied no' irgendwie aufg'fongan, aber eigentlich hätt' die gonze zweite Hälfte schon so sein müssen, find' i, wie des Schlusslied, nämlich, dass' emotional wird, gonz schlicht und gonz afoch, und des hob' i net dapackt afoch. Schätz' i.

[...]

Aber es gibt schöne Dinge, die drin sind, „Es muass weitergehn“ und a poar Dinge über Kabarett und so... und die hätten aa ihren Plotz g'hobt, aber am Schluss hätt' i, glaub' i, irgendwie weg müssen von der Sprache und hätt' ganz einfach werden müssen oder so. Is' mei' Gfüh' heute afoch.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

27. Im Keller

27.1. Quellen⁴⁵⁵

Für die Programme ab *Im Keller* (1991) herrscht eine bessere Quellenlage als für jene davor, da von da an jeweils eine offizielle CD-Version sowie eine gekürzte Fernsehaufnahme vorliegt.

Im Keller feierte am 23.10.1991 im Wiener Spektakel Premiere.⁴⁵⁶ Bei Peter Blaus Aufnahme IKBlau1991 könnte es sich um diese handeln.

Manuskript

- Hader, Josef: Im Keller. Digitales Manuskript. o.J.
[Kurztitel: **IKManus**⁴⁵⁷]
Digitales Manuskript, das der Verfasserin von Josef Hader zur Verfügung gestellt wurde. Es handelt sich um eine Arbeitsfassung, die vor den Proben, wenige Wochen vor dem ersten Auftritt entstand. Änderungen am Text wurden ab der Spielzeit nicht mehr festgehalten.

Publizierte Mitschnitte⁴⁵⁸

- Hader, Josef: Im Keller [1993]. 2 CD. Wien: Hoanzl 1993. [Aufzeichnung: Graz: Orpheum: 17. und 18. Jänner 1993.]
[Kurztitel: **IKCD1993**]
- Hader, Josef: Im Keller [1994]. DVD. Wien: Hoanzl 2000. [Aufzeichnung: Graz: Orpheum: Mai 1994.]
[Kurztitel: **IKDVD1994**]

⁴⁵⁵ Sendungen, bei denen bloß ein Teil des Programms aufgeführt oder eingespielt wird, werden in Folge nicht angeführt.

⁴⁵⁶ Vgl. Koberg, Roland: »Bitte, wo ist hier das Klo?«. In: Falter Nr. 43. 1991. S. 24.

⁴⁵⁷ Die in der vorliegenden Arbeit zitierten Manuskriptpassagen wurden auf Lesbarkeit redigiert und ihre Schreibweise an jene der Arbeit angepasst.

⁴⁵⁸ Aufzeichnungen für Publikationen finden in der Regel circa zwei bis drei Jahre nach der Premiere statt. Sie bestehen meist aus zwei zusammengeschnittenen Abenden.

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: *Im Keller*. Oktober 1991. Mitschnitt von Peter Blau. MC. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv] [Kurztitel: **IKBlau1991**]
- Hader, Josef: *Im Keller*. München: Lach- und Schießgesellschaft 1993. DVD. [Archiv der Lach- und Schießgesellschaft. Bei der Aufnahme handelt es sich laut Auskunft des Theaters wahrscheinlich um die Premiere vom 21.09.1993; damalige Spielzeit von *Im Keller*: 21.09.1993 – 02.10.1993.] [Kurztitel: **IKL&S1993**]

Frühere Versionen *Im Kellers* unterscheiden sich von älteren in Bezug auf Aufbau und Verlauf. Die Videoverision von 1994 ist aufgrund von Kürzungen anders aufgebaut.

Im Keller handelt von der geplanten Umgestaltung eines Privatkellers in ein modernes Freizeit-Refugium: Ein Werbetexter, gespielt von Hader^{Hader}, zeigt einem Handwerker ebendiesen um seine Pläne zu besprechen. In einem Monolog gibt der Werbetexter langsam von sich und seiner Überforderung mit dem Leben preis. In früheren Versionen sperren sich Meister und Werbetexter unabsichtlich im Keller ein (IKBlau1991 und IKManus), in jüngeren versucht der Werbetexter den Handwerker zu überreden, länger mit ihm dort zu bleiben, denn schließlich zieht der Werbetexter den Keller der echten Welt als Fluchtort vor.

Die nachfolgende Analyse verfährt synoptisch – Varianten werden als Facetten desselben Texts betrachtet, zur Hypotextualität des Kabarett siehe ‚Hader‘ = *Text*, S. 296.

27.2. Ästhetische Illusion

Im Keller bezieht sich nicht auf die Kabarett-Aufführungssituation, sondern baut die durchgängige Illusion einer Theaterhandlung auf. Der Text zeugt nicht von performativer Autofiktion, also keiner ‚Haderfigur‘. Hader^{Hader} spielt das Publikum zwar ‚an‘, allerdings mit vierter Wand – es tritt an die Stelle des fiktiven Gesprächspartners der von Hader^{Hader} dargestellten Figur. *Im Keller* bildet gattungstechnisch also eine Ausnahme unter den Soloprogrammen und ist erzähltheoretisch Theaterstück und kein ‚Kabarett‘: Es gibt keine

Kenntnisnahme der Aufführungssituation oder des Publikums, keine Kabarettistenfigur. Die Bühne ist in vollem Maße als fiktiver Raum ausgestaltet und Haders^{Hader} Erscheinungsbild ist jenes eines kostümierten Schauspielers. Das Stück zeugt also von einer durchgängigen ästhetischen Illusion auf einer diegetischen Ebene.

Da *Im Keller* allerdings auf Kabarettbühnen gespielt, als Kabarettprogramm bezeichnet und auch als solches rezipiert wurde, lässt sich ein paratextueller Kabarettzusammenhang für den Text verorten. Er spielt auch implizit mit Zeichen des Kabarets: Keller(-theater) sind traditionell Kabarett-Schauplätze, auf der Bühne befindet sich ein Klavier, der Spielort und die physische Anwesenheit Haders^{Hader} als Darsteller referenzieren die Gattungsfunktion. Es bleibt offen, inwiefern Zuseher_innen davon ausgehen, dass ihnen eine autofiktive Haderfigur gegenübersteht: Die ‚Autor-Funktion‘ Haders^{Hader} als Kabarettist und die dazugehörige Gattungsfunktion prägen jedenfalls als ‚Palimpsest‘ projizierte Lesarten und Lacherwartungen.

Im Rahmen einer frühen überlieferten Aufnahme macht Hader^{Hader} das Publikum direkt auf den ungewohnten fiktionalen Pakt des Programms aufmerksam. Als es zu Zwischenapplaus kommt, meint Hader^{ImKeller}: „Fois’as no’ net bemerkt hom’, des is’ a Theaterstickl, do muass ma’ gor net klatschn, wenn’s leise wird. Wissen S’ mir gangat’s do mehr um des Gesamte, danke.“ (IKBlau1991) Die Zuseher_innen sind merkbar befremdet von der Feststellung und fangen erst recht wieder zu klatschen an; wahrscheinlich in der Annahme, es handle sich um eine Kabarett-konforme spielerische Zurechtweisung des Publikums. Haders^{Hader} Aus-der-Rolle-Fallen ist von Lachern begleitet, das Publikum scheint nicht einordnen zu können, wie der angebotene fiktionale Pakt auszulegen ist. Bei dieser Irritation dürfte das *framing* des Texts als ‚Kabarettprogramm‘ eine entscheidende Rolle gespielt haben.

27.3. In der Dunkelheit g’spiart ma’ mehr

Die früheste erhaltene Version des Stücks, Haders^{Hader} Manuskript, beginnt wie folgt:

Dunkel. Eine monotone Klaviermelodie. Nach etwa einer Minute Musik weg. Eine Stimme hinter der Bühne.
(IKManus)

Dunkelheit markiert den Beginn *Im Kellers*, kein Bühnenlicht erleichtert uns die Einordnung des Geschehens. Die Stimme des Werbetexters ertönt durch eine Stahltür auf der Bühne, langsam steigt sie zu uns herab. Es wird der Übergang von einer in die andere Sphäre angedeutet, in einen Raum jenseits der Oberfläche.

Die Videoaufnahme IKDVD1994 zeigt zunächst Nahaufnahmen von ins Dunkel getauchten Requisiten: Im Keller befinden sich allerlei Rohre, eine massive Metalltür, ein abgedecktes Klavier, Bierkisten und einige Flaschen. Während der Werbetexter zu sprechen beginnt, wird auf eine Einstellung abseits der Bühne geschnitten, in der er, schemenhaft sichtbar, Treppen herabsteigt und seine Hände an einer Mauer entlangführt. Erst nach zweieinhalb Minuten folgt ein Schnitt auf die Bühnensicht und der Werbetexter betritt den Keller.

Die Figur, die wir noch nicht als Werbetexter kennen, kommentiert anfangs das Gewöhnen der Augen an die dunkle Umgebung. *Im Keller* beginnt also mit so etwas wie einem umgekehrten Höhlengleichnis, bei dem in die Finsternis geführt wird:

Soda, sooo... Moment, Moment, Moment, wos is' denn, san' S' net so hektisch... ganz ruhig... ganz ruhig... Jetzt woat' ma' amoi'. Jetzt tua' ma' moi' a bissl woatn, dass si' die Augn dran g'wehnt hom...
(IKBlau1991)

Zum Beispiel, wenn Sie in der Sonne drobn die Augn zuag'lossn hätt'n und Sie mochn's erst herunt'n wieder auf, is' vom Kontrast her natürlich vü' leichter, nen? Oder natürlich, wenn Sie blind sind. Wonn ma' blind is', is' die G'schicht vom Kontrast her überhaupt grennt, net? Das is' übrigens ganz interessant, ham' Sie des g'wusst? Die Blinden... dadurch, dass die in die Augn überhaupt kaa' Durchblutung mehr hom', rinnt des gonze Bluat in die Ohrn und in die Händ', und die hean und g'spiarn dadurch vü' mehr wia' mir. Des' interessant... ja, ja... des is' jo phänomenal, so a Blinder, der hot dermaß'n einen Tastsinn, wonn S' den o'greifn lossn... äh... do, zum Beispiel, do, den Ziegel von der Mauer, der sogt Ihna' des Baujahr vom Keller... Jo, jo, bei den Katzn und bei den Eulen is' des wieder ganz anders... Die ham' so spezielle Pigment... bei den Fliegen! Des' gonz interessant, net? Die... die drahn si' net um und segn noch hinten, net? Des' gonz interessant, nicht? Des is' aa irgendwie... diese Launen der Natur, net? Des is' aa ganz... ganz interessant irgendwie...
(IKCD1993)

Hader^{Hader} führt das Publikum Schritt für Schritt in die Fiktion des Texts: Wir erfahren, dass wir uns auf dem Weg in einen Keller befinden: „Wenn Sie an' Blinden angreifn lossn, do... den Ziegel do von der Mauer, der sogt Ihna' s' Baujahr vom Keller.“ (IKBlau1991) Wir bemerken die hölzerne Gesprächsbasis der Charaktere und die belehrende Floskelhaftigkeit

des Gesagten – „ganz interessant, net?“ (IKBlau1991) Bald lernen wir, dass es sich bei dem Gegenüber um einen Handwerker handelt – „Herr Meister“, „Für an’ Handwerker san’ Sie sehr begobt!“ (IKBlau1991) IKCD1993 führt den Protagonisten direkt als Werbetexter ein: „Wos fü’a Beruf? Werbung, ja, Werbung, natürlich, jo! Wos ham’ Sie glaubt, Installateur? (lacht)“

Während seines Abstiegs charakterisiert sich der Werbetexter durch Wichtigtuerei und Halbwissen. Seine anfängliche Feststellung über die Sinneswahrnehmung von Blinden ist einerseits komisches Zeugnis seiner Herablassung, illustriert aber auch seine Fixierung auf sinnliche Wahrnehmung, aufs „G’spiarn“. Den gesamten Text über versucht der Werbetexter sich ‚selbst mehr zu spüren‘, nicht zuletzt dafür soll der Keller in ein Erlebnis-Refugium umgewandelt werden. Doch umso mehr der Werbetexter versucht sich zu ‚spüren‘ – etwa durch „tibetanische[n] Obertongesang, ja, des is’ das Beste zum Entspannen, [...] monchmoi’ kummt ma’ z’weit obe’... do gibt’s die Gegenübung, de[n] Cheyenne Kriegsgesang“ (IKCD1993) –, umso mehr überlagert er jene Empfindungen, die letztlich dazu führen, dass er nicht mehr aus dem Keller hinaus will: „Herr Meister! Ha? Mia’ zwaa’ bleibn scho’ im Keller, oder? Mia bleibn heruntn, wos?“ (IKCD1993) Hader^{Interview}:

Wenn er sich wirklich ehrlicher Weise immer mehr spürt, jo, wenn diese Betäubung durch die Leistungsgesellschaft nachlässt, dann will er eigentlich gar nichts mehr mit Menschen zu tun haben, weil er plötzlich merkt, dass er so ein gemartertes Stück Fleisch ist... dass er eigentlich sich dem gar nicht mehr aussetzen will, diesen rauen Winden, die da draußen san’.⁴⁵⁹

Im Keller ‚spürt sich‘ der Werbetexter schließlich mehr, allerdings nicht auf jene Weise, die er erhofft hat: Die dort ergründeten Empfindungen sind so unangenehm, dass er sie beim Rück-Aufstieg in die Welt wieder verdrängen muss.

Die Dunkelheit des Kellers ermöglicht dem Werbetexter Ehrlichkeit in Bezug auf sein Leben, doch hält er sie nicht aus. Dieser Ort des Unbewussten und Verdrängten, in den er sich kurz begeben hat, soll also zum Wellness-Refugium werden, das ein ‚Spüren‘ ermöglicht, beim dem man sich nicht *wirklich* ‚spüren‘ muss.

⁴⁵⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

27.4. Erinnerung

Der Anfangsmonolog des Werbetexters charakterisiert den Keller als Erinnerungsort, gekoppelt an die Finsternis des Ortes:

Des erinnert mi' total an mei' Kindheit, in der Schui' bin i immer, wie i in'd Schui' gongen bin, bin i immer im Finstern obeg 'schlichn in Keller, hob' da' Mama Schokobananen aus'zaacht [...] (IKBlau1991)

I hob' des jo Johre long no' g'hobt, dass i automatisch an Gusta' kriagt hob' auf wos Siass', immer wann's finster wurm is'. [...] Ja, ja... owa' des sind ja diese... diese... Kindheitsphänomene, net? Diese ganz tiefenpsychologischen Sochn entscheiden si' jo olle scho' in die ersten Lebensmonate, nen? [...] Au! Scheiße! Jetzt hob' i ma' do den Daumen aufg'rissn. Na geh! Wos steht'n do so deppert aussa'? Ha! Ob des net der Nogl is', wo der Pappa immer n' Bieröffner aufg'hängt hot? [...] Na geh, der war rostig! Glauben Sie es hüft wos, wenn man die Wunde aussaugt? Ha? (*lutscht am Daumen*) Des erinnert mi' total an mei' Kindheit. Ois Kind hob' i so gern Daumen g'lutscht... bis sechzehn Jahr. Jo, die woan so froh daham, wia i donn zum Rauchen ang'fangen hob'.

(IKBlau1991)

Der Abstieg wird also zur Regression für den wieder Daumen lutschenden Werbetexter: Wir erfahren vom Keller als geheimes Refugium der Kindheit, wo man Bier und Schokobananen findet, in dem äußeren Ansprüchen nicht entsprochen werden muss – „weil er [der Pappa] immer hamlich biarstln gongan is', in' Keller, damit's die Mama net merkt. Amoi' hamma' uns sogar troffn.“ (IKBlau1991)

Die Umfunktionierung des Atombunkers des Vaters in ein Wellness-Refugium des Sohnes ist auch Bild gesellschaftlicher Veränderung. Während die Vätergeneration die Bedrohung des Kalten Krieges fürchtete, hat die nachfolgende, in Frieden und Wohlstand lebende die Sorge, ihrem Anspruch stetiger Selbstoptimierung nicht nachzukommen. Existenzielle Bedrohung gibt es keine mehr: „Wenn i's wenigstens schoffat, dass' ma' total schlecht geht. Net amoi' des schoff' i.“ (IKCD1993)

Doch auf den zweiten Blick erscheint der Zweck des ‚Bunkers‘ und der ‚Wellness-Erlebnis-Kreativlandschaft‘ gar nicht so unterschiedlich. Der Keller ist für Vater wie für Sohn Ausdruck ihrer jeweiligen Existenzangst und wird rasch zum Zufluchtsort vor dem Alltag, ein Schutz vor Überforderung und Ort persönlichen Rückzugs:

Der Pappa und sei' Bunker... [...] Auf amoi' hot er g'sogt: »Um Gottes Willen, in was für einer Bedrohung wir olle leben, wir brauchen unbedingt an Bunker!« Zerscht hot er amoi' zwanz'g Kisten Bier oweg'stellt.
(IKBlau1991)

Mei' Frau kummt ma' aa net owa', na... na... glei' am Anfang g'sogt:
»Schau, Schatzl, des is' a Rekreationsraum, a recreation room, und des haaßt natürlich recreation auch von dir...«
(IKBlau1991)

Auf die Konfrontation mit der Vergangenheit reagiert der Werbetexter zunächst ablehnend und will alles Alte loswerden: „Herr Meister, owa' des hau' ma' ois ausse! Jo, klar!“, das Klavier, „mit dem hom's mi' so g'quält“ (IKCD1993), das autarke Lichtsystem und die Stahltür. Die Pläne den Keller in eine Landschaft mit Dampfbad, Fitnessbereich, Kreativbereich, Lese- und Musikbereich, Videobereich und Weinkeller umzuwandeln, also mit ‚Erlebnis‘ zuzupflastern, wird zunehmend als Form von Verdrängung erkennbar. Es scheint, als sei die letzte Chance zur Introspektion für den Werbetexter gekommen, bevor der Rückzugsort, der ein Erinnern zulässt, mit Erlebnisstrukturen zugemauert wird.

27.5. Danke, ganz lieb!

Der Sprachgebrauch des Werbetexters charakterisiert die Figur das gesamte Stück über: von Belanglosigkeiten, Oberflächlichkeiten und Floskelhaftem über Selbstdarstellungen und Wertvorstellungen zum Herablassenden und Abwertenden bis hin ins Menschenverachtende, Fürchterliche.

Zwei rekurrierende Motive sind dabei sein betont freundliches „Danke, ganz lieb!“ sowie das Zurücknehmen einer unpassenden oder verletzenden Bemerkung durch ein joviales „Scherzal, nix für Ungut!“. Beide passiv-aggressiven Floskeln finden wiederholt Verwendung. Dem „Herrn Meister“ begegnet der Werbetexter durchwegs mit Herablassung, sei es in Form eines direkten Angriffs oder in scheinbarer Verbrüderung:

Herr Meister, würdn S' Ihna bitte net so festklammern bei mir... und gengan S' a Stufn weiter auffe! Geh! Sie miassn jo net auf der selbn Stufn steh' wie i. Kennan S' net ane wieder auffe? ... So.
(IKBlau1991)

Sehen Sie, do wuit' i Sie frogn, sagen Sie, Sie ois Maurer, wie mochn Sie des? Verstengan S', wos i maan'? Dass des immer so grod' is'. Is a Wahnsinn, gö? Wann S' do so Ziagl auf Ziagl auf Ziagl auf Ziagl, so a öde Hockn, net? [...] Verstengan S', wos i maan'? Dass Sie eigentlich... dass Sie eigentlich immer nur Voraussetzungen schoffn für andere. Net? Des... is' eigentlich ein furchtbares Schicksal, nen? Na, i maan' jetzt gonz im Ernst, i maan', i bin total froh, dass ma' so Leit' hom' wie Sie, nen? Is kloa', ned?
(IKBlau1991)

Doch die Hostilitäten des Werbetexters sind nichts als Spiegelungen seiner gefühlten Unzulänglichkeit, da sein ‚kreativer‘ Job ihm keinerlei Erfüllung bringt. Seine Sehnsucht nach ‚Ursprünglichkeit‘ und einem vermeintlich ‚authentischen‘ Dasein tritt ebenfalls in Vorurteilen und Beleidigungen zutage:

Na, es is' wirklich total sche' mit Ihna do... Sie strahlen so gonz wos anders aus, Sie ham' total ehrliche Augen. Und diese großen dreckigen Händ'... bei Ihna' merkt ma' total, das is' a Mensch mit klare Ziele, net so Schnickschnack... klare Ziele! Oaweit und... und... nochher Bier und Fernsehen und so... Herr Meister, fois Sie rülpsen woin oder ausspucken, jederzeit...
(IKCD1993)

Auch seine ins Menschenverachtende gehende Faszination mit einer Vorstellung von ‚Erdigkeit‘ projiziert der Werbetexter auf den Handwerker:

Hean S' des g'follat ma' aa guat bei Ihna' in... in... Stadlau, des is' wahrscheinlich fost so stoark wia am Lond, nen? Do san' jo aa so niedrige Einkommensverhältnisse und so... Des stellat i ma' aa toll vor, bei Ihna', bei Ihna' im Gemeindebau, auf so aner gackbraunen Kunstledergarnitur, a verschwitzt's Unterleiberl on, a Bierflaschl in da' Hond... des Soizgebäck auf diese grauslichn Fliesentisch... und »Wetten, dass..?« im Fernseh... und die Frau steht daneben und bügelt. I glaub' des is' aa irgendwo ane von diese ganz klorn grodn Sochn, die wir total verlernt hobn... dass Frauen bügeln können. Oder am' Madl a bissl auf'n Hintern, wos? Na geh', wonn ma's grod' g'spiat, gonz spontan... wos? Ha?
(IKCD1993)

Der Werbetexter kann sich dem „Herrn Meister“ anvertrauen, da er sich ihm überlegen fühlt, er nicht seinem ‚Milieu‘ angehört, den von ihm verachteten „Schnöseln“ – auch wenn der Werbetexter dabei ungeniert projiziert, sein Gegenüber verkennt und benutzt. So wird der „Herr Meister“ zu seiner Bezugsfigur, auf egozentrischer Einseitigkeit beruhend; er muss ihn sogar durch seine machstrukturelle Überlegenheit zum ‚schönen‘ Beisammensein zwingen: „Na, i möcht', dass Sie noch einmal das rechnen, Herr Meister, wo liegt des Problem? [...] is' jo die Arbeitszeit, die ich bezahle, also bitte! [...] Na, es is' wirklich total sche' mit Ihna' do...“ (IKCD1993)

Später stilisiert der Werbetexter sein aggressives Verhalten zur Optimierungs-Strategie:

Sie san' eh net bö's', weil i vorher so unfreundlich woa? He-Herr Meister, nen, na? Na! Na, wissen S' diese Unfreundlichkeit bei mir, die is' ja net so gerichtet *gegen* wen, des is' eher so afoch, dass i's ausse loss', des is' mehr so fost a Therapie...
(IKCD1991)

27.6. Dunkelheit und Licht

Der dramaturgische Einsatz von Dunkelheit unterscheidet *Im Keller* vom ‚traditionellen‘ Kabarett, vgl. das Scheinwerfer-Motiv im Frühwerk und in *Bunter Abend*, S. 158. Die/Der Zuseher_in tappt zu Beginn im Dunklen und muss sich gattungstechnisch an neue Gegebenheiten gewöhnen – so wie der „Herr Meister“ und der Werbetexter an die Dunkelheit. Zentral für die Lichtregie des Stücks ist auch das „autarke Lichtsystem“, ein Überbleibsel des Bunkers. Die Konstruktion: Das Betätigen eines Fahrrads erleuchtet eine über diesem befindliche Glühbirne. Der Werbetexter möchte es zunächst rausreißen, später behalten:

Ob des net eigentlich des is', wos wir in unserer heutigen Zeit so total verlernt hom'. Ha? [...] so a Licht, jo? Wonn i selber dafür oaweit, net? Wonn i des selber moch', des is' glei' vü' mehr wert fia' mi', is' a Wahnsinn net? Des taugt ma total...
(IKBlau1991)

(*radelt*) (*lacht*) Schauen S' her, wenn ma' schnöller radelt, schau S', schau S', is' liab, wird's Licht heller (*lacht*)... des taugt ma' total, des is' so liab. Das is' irgendwo *mei'* Licht. Des geht vom Oberschenkl, geht des in die Birn' eine (*Applaus*) und die Birn' wirft die Energie von mein' Oberschenkl in gonzn Raum. Und dadurch sich' i wieder, wo die Pedale san'. Oiso es is' a totaler Energiekreislauf, nen? ... Des merkst aa, das fließt und fließt und fließt, ja, ja, ja, ja... es löst die ganzen Spannungen, ja, ja, alles wird frei und grenzenlos. Wunderbar (*lacht*), des is' toll!
(IKCD1993)

Durch das autarke Lichtsystem treten Dunkelheit und Licht mit dem Text in einen Dialog:

Das autarke Lichtsystem ist so a Gag, womit ma' in diesen Monolog Gliederungen hineinbringt. Weil, wenn des Licht ausgeht, dann muss er wieder strampeln, dadurch kriegt des Programm wieder a neue Temperatur oder an neuen Rhythmus, und so kann ma' strukturieren.⁴⁶⁰

Der Werbetexter vergisst zunehmend aufs Strampeln – am Ende des Stücks wird er in Dunkelheit und in eine alte Plane gehüllt von den Enttäuschungen des Lebens erzählen.

⁴⁶⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Im Keller beginnt mit der Feststellung, dass man im Finstern mehr spüre – je dunkler es wird, umso mehr ‚spürt‘ sich der Werbetexter auch, wenn auch nicht auf die gewünschte Art. Was zuerst als affektierte Empfindsamkeit daherkommt, „Sich-Gspiarn“, entpuppt sich als Wunsch seinem Umfeld zu entkommen. Die Dunkelheit des Kellers ist Gegenpol zur überfordernden Außenwelt:

Du sitzt im Finstern do und wüst nix mehr... Najo, vielleicht a bissl an ' Guster auf Schokobananen, dass ma' hot, aber sunst... Herr Meister, Herr Meister, wos, wos ham' S' denn so eilig, i moch' scho' Licht. Spiarn S' net, wie intensiv des jetzt is' im Finstern?
(IKCD1993)

Es is' für mi' momentan ois vü' intensiver, wenn's dunkel is'! Drahn S' bitte o'! I wü' nix segn! Sie verstengan net, wos i Ihna' sogn wü', oder? Wos i... wos i Ihna' sogn wü' is' – (*schreit*) Wir hobn eh ois! Drum brauch' ma's net dauernd! Sie Hirsch!
(IKBlau1991)

Während also Haders^{Hader} Kabarettisten in den Soloprogrammen einen ‚lebensnotwendigen‘ Scheinwerfer brauchen, so tappt der Werbetexter *Im Keller* im Halbdunklen und versucht durch unablässiges Strampeln – auf dem autarken Lichtsystem und im Leben – seine Situation zu erhellen. Der Keller wird also nicht Ort der erhofften Selbstoptimierung, aber doch einer bitteren Selbsterkenntnis.

27.7. Der Roman⁴⁶¹

Auch wenn *Im Keller* keine Kabarett-Autofiktion aufweist, reflektiert der Text durch das Motiv des Romans des Werbetexters das Schreiben einer Ich-Erzählung:

Des Ganze is' in Ich-Form g'schriebn, also so wie wann's i waa', aber i maan', es is' natürlich nur ironisch g'meint, i maan', i bin's gor net.
(IKBlau1991)

Auf olle Fälle muass des total authentisch wern, des is' jo des Schene an der Ich-Form, dass ma' total authentisch schildern kann, die zwanz'ga Jahr...
(IKBlau1991)

Der Roman ist einerseits Ausdruck einer Sehnsucht nach Anerkennung, andererseits infantile Allmachtsfantasie:

⁴⁶¹ Die VHS/DVD-Version des Programms wurde um diesen und die Suche nach einer Kampagne für feuchtes Klopapier gekürzt.

Im dritten Teil fohrt er in' Wilden Westen, weil er wü' die Indianer retten vurm Aussterbn. Und wie er so am Anfang hinkummt in Wüdn Westen wird er amoi' total unterschätzt, nen? Olle sogn: »Geh bitte!«, jo? »Wos wü'n der do?«, »Greenhorn!«, »Scherzkeks!« Und er losst sie's total g'foln zwanz'g, dreiß'g Seiten long losst a' si's total g'foin, owa' noch... noch... zwanz'g, dreiß'g Seiten... Auf amoi' ziaigt a' sein' Laptop aussa' und kloppt eam auf und tippt a total tolle Grafik eine, nen? Und olle sogn: »Pfoa! Schaut's, wos der kann!«, »Mit dem dürf' ma' uns nicht anlegen!«, »Wer is'n das?« Und so... Und die Indianer geben ihm einen Beinamen: »Der mit den Tasten spricht«. (*Applaus*) Und so wird er total bekannt im gonzn Wüdn Westen. Das Ganze is' in Ich-Form g'schriebn. Jo. Oiso so, wia wonn's i waa', owa' i bin's natürlich ned wirklich, nen?
(IKCD1993)

Hader^{Interview}:

Ich hab' mich auch in die Idee verliebt, dass des a Werbetexter is', der an' Roman schreiben will, und i wor unglaublich verliebt in diesen erbärmlichen Roman. [...] I waaß net, diese Erbärmlichkeit dieses Romans, die mog i afoch wahnsinnig gern, diese pubertären Ideen, die der hot [...]. Diese Zeitmaschine, die find' i großartig... dass ma' überoi' hinfohrt... des is' afoch so a pubertäre Idee... in der Pubertät hot ma' kaa' Selbstbewusstsein und ma' wü' immer mit dem Überschuss, den ma' hot, irgendwo hinfohrn, wo's was net wissen, ja? Und mit diesem Vorteil will ma' dann guat dostehn. Des is' herrlich pubertär...⁴⁶²

Die Idee einer alternativen Menschheitsgeschichte als Versuch, allem Schlechten zu entkommen, ist auch Ausdruck eines Weltempfindens:

Und auf amoi' denkt er si': Das is' a schöne Berufung für mich. Ich verhinder' olles Schlechte und repariert die Zeitmaschin', und dann fohrt er nur mehr umanand' in da' gonzn Weltg'schicht. Oiso... äh... zerscht fohrt er zum James Dean. Genau, und redt' eam ei', dass a Traktor vü' mehr in is' wia a Porsche. Donn fohrt er zum Mozart und bringt eam a Göd und Nierenmedikamente...
(IKCD1993)

Na bitte, die Handlung is' natürlich total trivial, net? Aber es steckt natürlich vü' mehr dahinter, net? Es geht um diesen ewigen Menschheitstraum, dass ma' die Welt ändern wü', aber net kann... Also eigentlich is' praktisch a Abgesang auf'n Kommunismus [Anm. „total resignative postmoderne Absage an den Idealismus“ bei (IKCD1993)], nen? Des merkt ma' aber wahrscheinlich erst beim zweiten Lesen... oder beim dritten...
(IKBlau1991)

Hader^{Interview} über die alle Probleme lösende Zeitmaschine:

Es war auch die Idee, *anything goes*... Also das »Ende der Geschichte«, Kapitalismus hat gesiegt, was sollen jetzt noch für Probleme daherkommen?⁴⁶³

⁴⁶² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴⁶³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Der Roman erfüllt zudem ein vom Werbetexter gewünschtes Selbstbild – immer in herablassender Abgrenzung zum „Herrn Meister“: „Pfoa’ sche’. Des g’foit Ihna’. Des g’foit *Ihna*’? Mhm... Na jo, (*räuspert sich*) es klingt scho’ a bissl trivial owa’... es steckt jo viel mehr dahinter... es geht... eigentlich geht’s um die Menschheitsfrage.“ (IKCD1993)

Der Traum vom Roman ist ermächtigender Gegenentwurf zur alltäglichen Ohnmacht in einem „scheiß“ Leben, „in dem nie was ganz ist“, in dem auch Liebe und Akropolis „enttäuschend“ sind:

Kummt olles eine, mei’ Liewa! Mir passiert nix mehr! Passiert olles nur mehr im Roman! Hahaha! He-Herr Meister, ah... mei’ Frau wü’ mi’ verlossn? Mocht nix! San’ zwanz’g Seitn! Hahaha! Wos? Des’ guat! ... (*lacht, wird trauriger, zieht auf, räuspert sich*) Na jo, mocht aa nix, loss’ i mi’ hoit scheidn... (*räuspert sich*) Glauben Sie an die wahre Liebe? Herr Meister? (IKCD1993)

Schließlich lässt der Werbetexter den Wunsch nach künstlerischem Ausdruck hinter sich, um an der Konsumgesellschaft teilzuhaben – und der Roman wird zu einer Werbekampagne für feuchtes Klopapier.

27.8. Zeitgeist

Im Keller ist Momentaufnahme einer Zeit, „a Programm über die ochtz’ger Joahr, a bissl“⁴⁶⁴, und spiegelt ihre Konsumkultur wider:

Dass ma’ des eigene Erleben versucht no’ irgendwie zu verstärken, das hat ja seine Wurzeln sehr stark in den achtziger Jahren, wo so a Erlebniskultur beginnt... net so a linke und a bissl ungestüme Lebenskultur wie in den Siebzigern, sondern halt eine, die gesellschaftlich nix mehr wü’, wo wirklich wieder Ruhe is’... Und die Neunziger führen das dann weiter mit dem Sieg über den Kommunismus. Es war die Absicht diese Genusssucht zu zeigen.⁴⁶⁵

Den Wünschen des Werbetexters nach ständiger, rastloser Selbstfindung und -optimierung liegen Ohnmacht, Überforderung und ‚postmoderne‘ Orientierungslosigkeit zugrunde:

I find’ des aa total eng, jo? I find’ des so eng, jo? Wenn ma’ sogt, da is’ Wirtschaft, da is’ Kunst und so... Wirtschaft und Kunst san’ doch überhaupt kaane Gegensätze mehr. Wirtschaft und Kunst, des is’ wie... Karl und Fritz! Des is’ olles a... I find’ dieses Kastldenken, des mocht mi’ so fertig, nen? Des is’ olles irgendwo a G’schicht... Kapitalismus, Expressionismus, des is’

⁴⁶⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴⁶⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

a Energiestrom, des... a Bürgerkrieg, Schneeballschlocht, a Fußballmatch, des is' alles... ma' derf des net so... dieses Kastlidenken, des mocht mi' so kronk... mit Oaweit und Freizeit und Kapital und Mensch und so... so, nen? Des is' so irgendwie... Kapital kann so vü' sei', nen? ... Liebe, Geborgenheit, junge Aktien... des is'... olles, jo... des is' a Energie und jeder suacht si' irgendwo... jeder suacht si' sei gonz persönliche Ausdrucksform.

(IKBlau1991)

Also, dass i heruntn im Keller gonz i selber bin, weil nix, was i selber donn *net* bin, is' heruntn, weil olles, was net *i* bin, is' oben und dadurch bin nur *i* heruntn und dadurch bin nur i selber i... i... und kumm' dadurch aa selber mehr zu mir und find mi'.

(IKBlau1991)

Dieser Egozentrismus lässt sich auch aus dem weltpolitischen Geschehen ableiten.

Hader^{Interview}:

I glaub' die Stimmung von dem Programm woa' so... »Ende der Geschichte«, wir ham' g'wonnen, und es is' alles nur mehr super, wir brauchen kaan' Bunker mehr, sondern da unten findet jetzt die totale Erholung statt, und man muss vor nix mehr Angst haben...⁴⁶⁶

Es hatte als politischen Hintergrund auch den Sieg über den Kommunismus... Es kommen ein paar so Dinge vor; wir haben gesiegt, und da drüben is' jetzt der goldene Osten, wo wir uns alles zammkaufn, was geht...⁴⁶⁷

Vgl. im Text:

Wir fahren jo oft hinüber so nach Südböhmen, mei' Frau und i, am Wochenend', in diese total schönen hintersten böhmischen Dörfer, wo die Häuser no' total verfallen san', so wunderschön baufällig olles... [...] Des san' olles Sochn, des find'st im Waldviertel nicht mehr. [...] Do is' olles scho' renoviert, Blumenkistl vor die Fenster, olle Klos scho' im Haus drinnen... [...] letztlich zerstört, nicht?

(IKCD1993)

Verstehn S', was i maan'? Net? Heitzutog' rennen olle zu de' Bankomaten, hom' die Sinnkrise, net? Des is' der Grund, nicht? Ja... (*Fahrradklingel*) (*lacht*) Des is' ja auch, ähm... das ist ja auch der Grund, warum ich, sog' ma', sehr bin für diese Öffnung nach Osten wieder... weil i hob' wirklich des G'fühl, dass ma' des wieder lernen können... von denen, ja? Diese Rückkehr zu einer einfacheren äh... Lebens-... ähm... oiso, die brauchn net umkehrn drübn, die san' scho' durt... (*lacht*) net? Owa... trotzdem, sie san'... irgendwo san's glücklicher.

(IKCD1993)

⁴⁶⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁴⁶⁷ ebd.

Auf der Suche nach einer verlorenen ‚Authentizität‘ projiziert der Werbetexter seine herablassende Fixierung auf das sogenannte ‚Einfache‘ gerne auf den ‚Herrn Meister‘: „Fois Sie rülpfen woin oder ausspucken, jederzeit...“ Zu diesem Motivkomplex gesellt sich eine Bandbreite von ähnlichen Wertungen und Begrifflichkeiten – „erdig“, „direkt“, „grod“, „krank“ und „g’sund“, etwa wenn der Werbetexter vom Leben am Land erzählt. Seine ständigen Wertungen, seine Ohnmacht sowie Sehnsucht nach Vorhersehbarkeit und Sicherheit münden schließlich in einen Wunsch nach Angepasstheit, nach etwas „Totalem“:

Und glauben S’ ma’s, i hätt’ so gern, dass i mi’ in irgendwos total einefoin lossn kennt’, wirklich... i hätt’ am liebsten, des’ irgendwos gabat, wo i mi’ total einefoin lossn kennt’ und mi’ vui’ aufgeb’n kennt’ und gonz eins werden mit irgendwos... oder wen total gern hom’ und nimma’ rechnen miassn und nix Berechnendes mehr hom’, sondern i mecht’ so gern (*weinend*) ganz mi’ aufgeben, in irgendwos eintauchen, verstehst? ...Des is’ so a Scheiß’, i mecht’ so gern, i mecht’ so gern, dass in dem verdommt’n scheid’ Leben amoi’ irgendwos gonz is’, des geht ma’ so am Wecker! Dass nie wos gonz is’... I mecht’ so gern, dass wos total is’, verstehst? I möcht’ so gern hobn, dass wos total is’! I möcht’, dass wos total is’! (*schreit*) Dass wos total is’! Dass wos total is’!
(IKCD1993)

Der Keller ist auch jener Ort, an dem die Ängste und Fantasien des Werbetexters zu Vorurteilen werden und schließlich „bis zum Faschismus“⁴⁶⁸ gehen. Vgl. Hader^{SüddeutscheZeitung1993}:

Es gibt also mehrere Motive in dem Programm. Das eine ist sicher der Rückzug ins Private und eigentlich auch in die Meinungslosigkeit. Wir leben ja in der Postmoderne, und da kann man alles vereinbaren. Auf der anderen Seite will ich darauf hinweisen, was für ein wunderbarer Boden das wäre für ein ganz neumodisches Spießbürgertum und einen ganz neumodischen Faschismus.⁴⁶⁹

Hader^{Myway1995}:

„[Der] Faschismus [...] [entsteht] im Kleinen, im Modischen, im Flotten“⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴⁶⁹ Hader, Josef im Interview mit Thomas Thieringer: Mit dem Zeitgeist in den Keller. Josef Hader über sein Gastspiel in der Lach- und Schieß. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 218. 21.09.1993. S. 15. [Sammlung Lach- und Schießgesellschaft]

⁴⁷⁰ Hader, Josef im Interview mit Georg Harrer: Josef Hader, Sprechsteller. In: Mein Interview. Myway. Februar 1995. S. 12. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv] [Kurztitel: Josef Hader im Interview mit Georg Harrer 1995.]

27.9. Der Werbetexter

Der Werbetexter reiht sich indirekt in die Riege Haders^{Hader} fiktiver Zuseher_innen-Figuren ein:

Hauptfigur ist jemand bei *Im Keller* und bei *Hader muss weg*, der auch im Zuschauerraum sitzen könnte. [...] Irgendwann fangt des so an, dass ma' versucht, Figuren zu haben, die dem entsprechen, was an Zuschauern unten sitzt, die Eigenschaften ham' von denen. Wenn i [im Kabarett] den Spießbürger moch', donn klopfen scho' olle auf die Schenkel und sogn, »Jo so san's!« – die Bürger, die Kleinbürger oder die Großbürger, die Nazis, also olles des, was hoit der Kabarettzuschauer in unseren Breitengraden *nicht* is'. Und irgendwann fangt so die Gegenbewegung an, i spü' erna' an' vor, wo ma' si' erkennen müsste, natürlich erkennt ma' si' net – i hob aa net die Illusion – aber, sog ma', ma' denkt, jo, i kenn' an', der so is', aber i bin's net... Dass ma' in so an' Gefüge von Figuren, die a bissl repräsentativ für die gonze Gesellschaft dostehen, *den* zur Hauptfigur mocht, der im Zuschauerraum sitzen könnte, des wor sicher genau überlegt. Und der Werbetexter *Im Keller* is' aa so jemand, der dort sitzen kann, des is' a klassischer Zuschauer der neunziger Jahre.⁴⁷¹

Und – wie die/der Kabarettzuseher_in, die/der sich für zwei Stunden berieseln lässt und ‚betroffen‘ wird, aber ihr/sein Verhalten nicht ändert, bleibt auch am Ende von *Im Keller* für den Werbetexter alles beim Alten – seine ängstliche, traurige Aussprache führt zu keiner bleibenden Einsicht.

Haders^{Hader} Werbetexter bewegt sich permanent zwischen Überlegenheitsgefühl und Ohnmacht, ersteres als sublimierte Form der zweiten. Schon zu Beginn wird der „Herr Meister“ Zielscheibe der direkten Niedertracht seines Gegenübers:

Fünfhundert Schilling, wenn S' die Taschenlampn am' Boden haun! (*lacht*)
Es is' wunderbar, Sie san' ja wirklich konstruiert wie a Registrierkassa, oder?
A Registrierkassa und drunter a Sackl zum Pommes frites verdauen, des san' Sie, oder? ... Sagen Sie, is' Ihna' des aufg'foin... is' Ihna des aufg'foin...
wenn Sie so am Boden umand'kräun, Sie wirken wie a Insekt. Sie ham' so was Insektenhaftes an sich, dauernd Kräun S' am Boden umand', reden tuan S' nix, i glaub' Sie g'hern scho' mehr zu de' Insekten, ha?
(IKBlau1991)

In *Hader muss weg* wird Werner dem Tankstellenbesitzer gegenüber ähnliche Boshaftigkeit beweisen, siehe *Hader muss weg*, S. 239. Die Erniedrigungen sind einerseits

⁴⁷¹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

Hinweis auf die im Werbetexter schlummernden menschenverachtenden Sentiments, andererseits werden sie auch zum Ausdruck seiner Einsamkeit:

Owa', korrigieren S' mi', wann i foisch lieg', i glaub' so a bissi' stinken S' aus'm Mund, gö? Wos? ... Leberkassemmer! Hob' i ma' docht! Segn S'! Hab ich mir gedacht! Wos? Na! Na, um ah... um Gottes Willen, Herr Meister! [...] Des is' jo wos Schens! Lossen Sie's aussa'! [...] Es... hm... i waaß net, wie i's Ihna' sogn soi', i... i hob' des sonst nie. [...] Mei' Frau stinkt nie aus'm Mund... und des klingt total blöd, wonn ma' des so sogt, owa, wonn des nie passiert, des kann an' wirklich o'geh... (IKCD1993)

Der Werbetexter zeichnet sich zudem durch besondere Sensibilität, gar (Über-)Empfindlichkeit gegenüber der Außenwelt aus: „Wieso schlof' i so schlecht? Bin i drauf'kumman... Do hob' i *Profil* g'lesn, bin i eing'schlofn und hab' die ganze Nacht... hob' i die zwaa' Metallklammern vom *Profil* direkt auf'm Sonnengeflecht...“ (IKBlau1991) Dies mündet in hypochondrische Anwandlungen sowie eine Abneigung gegen Körperliches und den Tod:

Dauernd denkst' an' Gedanken und in dem Moment versamst hundert andere Gedanken, die'st aa hättst' denken kenna', und wonn'st Video schaut, versamst' des Fernsehprogramm und... und dauernd musst di' duschen und noch fünf Minuten stinkst' scho' wieder. Und... und... dauernd muasst' essen und trinken, und des kommt wieder olles so graulich ausse'... Des geht ma' ois so am Wecker! Verstehst' dieses ewige Instandhoitn! Des mocht mi' so fertig! Do versteh' i die Sandler! Jo! Jo! Do versteh' i total die Sandler, verstehst? Die wolln nix instand hoitn, die sogn: »Okay, ah... der Mensch is' dazu do, dass er da'fäuhlt!« Jo? Irgendwonn samma' olle koid und liagn unter der Erd'... in dreiß'g Jahr', in fünf Jahr', in zwaa' Jahr', haha! Do riach' ma' dann so wie diese Sochn, die z'lang im Kühlschränk san', haha! Wos sui' ma'... ah... wos sui' ma' do künstlich verzögern mit Duschgel? (IKCD1993)

So sehr sich der Werbetexter also nach seiner Idee von ‚Ursprünglichkeit‘ sehnt, so reagiert er konfrontiert mit den Realitäten des Lebens mit Angst und Abwehr.

„Nie is' wos gonz in dem Leben!“ (IKCD1993) Der Monolog mündet schließlich in Verzweiflung. Der Werbetexter blickt uns als „orme[s] Würstl“⁴⁷² entgegen, in eine Plane gehüllt:

Es is' olles enttäuschend, nen? Die Kinder und die... Liebe und die Akropolis... Des Leben verliert so dadurch, dass ma's kennalernt. Nen? Es

⁴⁷² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

is' nie irgendwos gonz, des geht ma' scho' am Wecker, verstehst? ... Dass
nie irgendwos in dem verdommt'n schieß Leben amoi' gonz is', verstehst?
(IKDVD1993)

Die Enttäuschung des Werbetexters mit dem Leben beruht auf der Unvereinbarkeit von Realität und Ideal – mit seinen Worten: der Akropolis und dem Prospekt. Ihm schwirren ständig scheinbare ‚Ideale‘ im Kopf herum – „erdig“, „ehrlich“, „g'sund“, der Kosmos et cetera – und auch sein ideales Selbstbild divergiert drastisch von jenem, mit dem er sich im Keller konfrontiert sieht. Die tragikomische Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit, die Divergenz von Wunsch und Sein, ist der Kern von Ironie, siehe S. 284.

Das Spannungsfeld der Erwartungen des Werbetexters ans Leben und der Realität bestimmt die Krise des Protagonisten. Die eigene (Über-)Empfindlichkeit steht dabei in schmerzhaftem Gegensatz zur empfundenen Stumpfheit der Außenwelt:

Na, wissen S', es is' nur, dass die Schuita' o'deckt is' (*hantiert mit der Plane*)... Na, i bin do so empfindlich, des is' oag, net? I bin so empfindlich... durch diese... durch diese Zugluft, furchtbar, nen? (*lacht*)... Mei' Frau... mei' Frau g'spiart des jo net... Mei' Frau g'spiart nix... Na... na... sogt's immer: »Wos stehst'n im Wind, immer stehst' im Wind, wos stehst' im Wind?« Verstehst'? (*lacht*) Des is'... des is' so a Wahnsinn, mei' Frau, verstehst', die g'spiart nix. Tuat's mi' oiwei' streicheln... Des tuat so weh in die Hoarwurzeln... verstehst'? Do! Na wirklich! Do kennt' i so... so bes' wean', do kreubl't's oiwei' so blöd, kreubl't's do so deppert herum, i mog des n... i mog des afoch net! ... I hoit's aa net aus, wonn sie si' dauernd auf mei' Schuiter legt vorm Einschlofn und i mog beim chinesischn Essen net dauernd olle kosten lossn! (*Applaus*) Verstehst', do kreubl't's oiwei' so deppert, verstehst'? ... kreubl't's so bled... Her' auf, verdommt! Gib' a Ruah! ... Du Trimpl, bleder! Du brauchst mi' net streicheln! Es genügt, wenn ma' uns dort berühren, wo's notwendig is'!
(IKCD1993)

I hob's gestern so aufbladt... (*lacht*) I hob' g'sogt zu meiner Frau, hob' i g'sogt: »Schatzi, ... äh, gibt's eigentlich in deinem beschissenen, deppertn, unnedign schieß Leben an Sotz, der je an' Sinn g'hobt hot? ... Du, gibt's an' Sotz?« »Na... na, in mein' Leben net, na, du, in mein' Leben gibt's kaan' anzign Sotz, der... ah! ... Oja, an' Sotz gibt's... »Bitte, wo is'n do des Klo?« Ja, des is' der anzige Sotz, der mi' je weiter'brocht hot. Schatzi, wonn die Häusln g'scheit o'gschriebn waan, hätt' i überhaupt nix redn brauchn.« ...
(IKDVD1993)

In Ermangelung eines Satzes, der „je an' Sinn g'hobt hot“, ist die Aporie eines überforderten „Uffs“ das Einzige, was der Werbetexter dem Leben noch erwidern kann:

He-Herr Meister, es gibt jo sehr vü' Völker, die redn vü' weniger wie wir, nen? Zum Beispiel die Indianer, nen? Die Indianer, die sitzn do, n'gonzn Tog... und hoitn die Pappn! Und noch drei Tog sogn's a Wort, owa' des

anzig richtige... »Uff!« ... Uff! Uff! Jo? Des is' des anzige Wort, wos't sogn konnst zum Leben. Uff! (*hüstelt*)... geht scho' los min' Husten, sig'st, geht scho' los... Scheiße... (*hüstelt, zieht auf*) Schnupfen aa scho'... geht scho' los mit Schnupfen... (*zieht auf, schleimt und spuckt zwei Mal*) Herr Meister, wos schau S' denn so? ... Herr Meister, sui' i Ihna' sogn, wie's Leben is'? Ha? Wuin S' wirklich wissen, wie's Leben is'? Jo? ... (*zieht auf, schleimt und spuckt aus*) Des is' die Kurzfassung vo' jedm Leben. Bis dreiß'g glaubst' olles is' leiwand (*zieht auf*) ... ob dreiß'g (*schleimt*) ... am Schluss (*spuckt*) ...
(IKCD1993)

Die selbst attestierte Souveränität des Werbetexters, ihr fragiles Fundament und der letztendliche Einbruch derselben bildet das tragische und zugleich komische Gravitationszentrum des Texts. Hader^{Interview}:

Man hat am Anfang dieses Gefühl von normaler Satire: Das is' der Werbetexter, und man selber is' weit weg von ihm, und man is' net emotional berührt von ihm. Und die Entwicklung is' die, im Lauf des Abends, dass man immer emotional berührter wird, und dass er irgendwie so a oamer Wurm is' am Schluss... dass ma' a gewisses Mitgefühl hot und aa a Sympathie. Und des mocht er aber wieder zunichte am Schluss, indem er ... i glaub' die letzten drei Minuten wird er dann wieder zum Oaschloch, und ma' waaß, er mocht weiter wie bisher.⁴⁷³

27.10. Verdrängungstext

Hader^{Hader} widmet sich in *Im Keller* dem modernen, gebildeten Österreicher der 1980er Jahre in einer leistungsorientierten und sich an Selbstoptimierung ergötzenden Gesellschaft. Dabei stellt das Programm sprachliche „Verdrängungssymptome“⁴⁷⁴ dar und steht in der Tradition des Volkstheaters – wie Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* oder Qualtingers und Merz' *Der Herr Karl*.

Bei den Darstellungen Horváths, Qualtingers, Merz' und Haders^{Hader} spielt besonders die sprachliche Ausformung der Figurenrede eine Rolle. Die Figuren werden durch ihren Dialekt, floskelhaftes Sprechen und rekurrierende rhetorische Strategien charakterisiert. Sie alternieren Sprachregister, Manierismen und Soziolekte, ihren Sprachgebrauch den Inhalten anpassend: „Der Herr Karl erzählt aus seinem Leben. Dabei verrät er sich selbst.“⁴⁷⁵

⁴⁷³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴⁷⁴ Jürgen Hein über Ödön von Horváth; Vgl. Hein 1997. S. 181.

⁴⁷⁵ Biron 2011. S. 143.

Im Keller macht den Verlauf der Charakterzeichnung zum dramaturgischen Kern des Programms: Lange Zeit bewahrt der Werbetexter seine aggressiv-freundliche, scheinbar souveräne Fassade, doch nach und nach lassen sich ehrliche, rührende oder erschreckende Seiten an ihm erahnen. Die/Der Zuseher_in muss den Text ‚durch‘ seine Selbstinszenierung ‚hindurch‘ interpretieren. Spricht der Werbetexter von seiner Frau oder seinem Kollegen Robert, ist der Wechsel von Maske und Empfindung besonders evident:

Na, er is' gonz nett der Robert... gibt's nix zum sogn, sehr... bissl jung hoit, aber sunst is' er sehr nett, sehr umgänglich, sehr aufdringlich aa... a bissl, aber eigentlich... mein Gott, na... im Großn und Gonzn... is' er... net *mei* Oart so richtig, aber er is' eigentlich gonz nett... sehr... sehr eifrig, sehr engagiert, sehr umgänglich, sehr... sehr guat o'zogen aa immer, nur so grauschwarze Kontraste, nicht? Haha! Net? So Sochn um zwanz'gtausend Schilling, die ausschaun, wie wonn's zwaatausend kost' hätt'n, nen? So die neue Bescheidenheit, nen? Na, er is' jo no' jung, mein Gott... Haha, so a richtig a arrogante Sau, aber wirklich... (*Applaus*)
(IKCD1993)

Mein Keller... Ah, mei' Frau kommt mia' gor net owa' (*lacht*). Na, von do her g'sehn wird's aa sehr schön... Na, wor a Scherzal... na, mei' Frau is' eh gonz nett... mei' Frau is' *nicht* dumm... gor net so dumm... Na jo, sie is' aa net g'scheit... Sie is' mehr g'schickt wie g'scheit. Sie is' äh... intelligent daneben. Mei' Frau... mei' Frau is' mehr so wie a Seehund... im Zirkus... net? Wenn ma' so am' Seehund an' Ball hinschupft... der fongt ihn elegant auf, a zweiter Ball, a dritter, der Seehund jongliert mit die Bälle! ... Nen? Dann haust' an' Würfl hin... schaut er deppert. So ungefähr is' sie... was? Des fohrt, gö? (*lacht*) Wie ein Seehund, mei' Liewa'!
(IKDVD1993)

Die Sprachkritik des Wiener Volkstheaters stellt Figuren inmitten ihrer multiplen, teils widersprüchlichen sprachlichen Selbstentwürfe dar, die sich als Hüllen und Masken entpuppen – Ödön von Horváth:

Denn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie die Demaskierung des Bewußtseins. [...] Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewußtseins⁴⁷⁶

Um einen heutigen Mensch realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus – – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstücks, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – – eine Synthese aus Ernst und Ironie.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Horváth, Ödön v.: Gebrauchsanweisung [1932]. In: Kasimir und Karoline. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. (Suhrkamp BasisBibliothek 28) S. 82. [Kurztitel: Horváth 1932.]

⁴⁷⁷ ebd. S. 85.

Das Monodrama *Im Keller* ist eine Selbstcharakterisierung des Protagonisten, hinter dessen oberflächliche Selbstinszenierung wir langsam zu blicken lernen. Die Komik des Texts entsteht daraus, *was* der Werbetexter sagt, aber vor allem auch *wie* er es sagt und – was er eben *nicht* sagt. Die/Der Zuseher_in wird dazu angehalten, zwischen den Zeilen zu lesen, zu deuten. Der Keller lässt somit an das Unbewusste denken, vgl. Horváth: „Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein“⁴⁷⁸ – „Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit »Stille« bezeichne – hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.“⁴⁷⁹

27.11. Typendarstellung

In Deutschland stellen sich sehr gescheite Leute auf die Bühne und sagen:
»Der Bundeskanzler ist ein Arschloch!« Und in Österreich stellt sich ein
Arschloch auf die Bühne und sagt: »Unser Bundeskanzler ist wunderbar
...«⁴⁸⁰

Zunächst scheint *Im Keller* diesem Qualtinger zugesprochenen Diktum Folge zu leisten, doch wird der Werbetexter im Laufe des Texts auch zu einer Identifikationsfigur.

Im Keller erschafft eine Dramaturgie der Antipathie, Empathie, Sympathie und Identifikation mit der Figur; die/der Zuseher_in muss ihre/seine Meinung über den Werbetexter immer wieder revidieren oder hat zumindest die Möglichkeit dazu. Diese Urteilsbildung läuft wiederum parallel zu jener des Werbetexters über sein Gegenüber. Beäugen wir ihn genauso distanziert und herablassend wie er den Maurer?

Das Programm spielt hierbei mit der im Kabarett und im epischen Theater üblichen Tradition des ‚Herzeigens‘ eines ‚Typs‘, aber lässt diese Art der Charakterdarstellung schließlich in eine andere übergehen, damit jenes hader^{Hader}eske Wechselbad zustande kommt, im Zuge dessen die/der Zuseher_in den Text und seinen Protagonisten nicht länger eindeutig einordnen kann.

⁴⁷⁸ Horváth 1932. S. 81.

⁴⁷⁹ ebd. S. 86.

⁴⁸⁰ Helmut Qualtinger in einem unpräzisierten Radiointerview lt. Georg Biron. In: Kehlmann, Michael u. Georg Biron: Der Qualtinger. Ein Porträt. Andrä-Wörtern: Hannibal 1995. S. 117.

27.12. Der Herr Karl

Qualtinger zufolge sei dem *Herrn Karl* als passiven Typen noch ein aktives Äquivalent entgegenzusetzen: „Der aktive fehlt noch: sozial arrivierte, aber an allen wichtigen Ereignissen eigentlich desinteressiert – der Konsument.“⁴⁸¹

Einen solchen entwirft Hader^{Hader} in *Im Keller*. Der Werbetexter ist ganz im Sinne des Qualtinger-Zitats Konsument, ein erfolgreicher Zeitgenosse, der auch die Art seinen Lebensunterhalt zu verdienen dem Konsum verschrieben hat. Vgl. Helmut Schödel in der *Zeit*: „Im Lichtkegel einer Taschenlampe erscheint ein junger Mann, nennen wir ihn der junge Herr Karl [...]“⁴⁸²

Die Monodramen *Der Herr Karl* und *Im Keller* verbindet die formale Ausgangssituation (die an das Publikum gerichtete Rede mit einem stillen Gegenüber). Zudem stellen beide Texte eine Aufarbeitung eines zeitgeschichtlichen Intervalls dar und illustrieren die gesellschaftspolitischen Haltungen eines exemplarischen Protagonisten. Hader^{Interview}:

Die fiktive Ansprechperson, das ist sicher inspiriert vom *Herrn Karl* [...]. Es war ein Versuch, a moderne Form des Spießbürgers und Profiteurs, der aus jeder Zeit sein' Gewinn mocht, auf die Bühne zu bringen. Deswegen spielt des auch in an' Keller. Und dann kam die Überlegung dazu, nachdem man eine Zeit lang zeigt, wie der da überall wunderbar durchkommt und eigentlich von allem profitiert, dass irgendwann dieses Eingeschlossensein im Keller bei ihm das Gegenteil erzeugt, nämlich, dass er irgendwann nicht mehr hinaus will, dass er immer überforderter wird von dieser Welt da draußen, die er nicht mehr kontrollieren kann. Dass der ganze neue siegreiche Kapitalismus ihn gleichzeitig so fertigmocht, dass er sich immer mehr verschließt. Am Schluss hüllt er sich in diese Plane ein und verpuppt sich wie eine Raupe.⁴⁸³

Auch Qualtingers Spielweise beeinflusst Hader^{Hader}. Diese hebt die Gegensätzlichkeit von ‚ironisch distanziert‘ und ‚authentisch‘ auf:

Qualtinger spielt Figuren oft so wie Kafka Menschen beschreibt, find' i... so... interessiert, distanziert, dieses fremde Insekt betrachtend, ganz genau, jeden Tonfall, jede Bewegung... Eigentlich setzt er so Grundregeln der Schauspielkunst außer Kraft, weil normalerweise' is' so, dass der Schauspieler donn guat is', wenn er jede Distanz zu seiner Figur verliert und

⁴⁸¹ Klappentext. Auf: Erbacher, Brigitte (Hg.): Qualtinger's [sic!] beste Satiren. Vom Travnicek zum Herrn Karl. mit Texten von Helmut Qualtinger, Gerhard Bronner und Carl Merz. München/Wien: Langen Müller 1973.

⁴⁸² Schödel, Helmut: Kabarett in Wien: »Im Keller« von und mit Josef Hader. Mir wolln nix mehr. In: Die Zeit. Nr. 41. 01.11.1991. [Online: <https://www.zeit.de/1991/45/mir-wolln-nix-mehr>] [12.03.2019]

⁴⁸³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

möglichst so in die Figur hineinkriecht, dass er sie verkörpert, möglichst ohne jede Virtuosität, das wär' so eigentlich der Inbegriff von an' guatn Schauspieler. Und des Interessante bei Qualtinger is', dass er auch in den Filmrollen, obwohl er immer diese kleine Distanz hat des Insektenforschers zu seinen Figuren, dass er's trotzdem guat spüt.⁴⁸⁴

Wieso ist er fähig, in jedem Satz quasi, eine Figur auferstehen zu lossn, die jetzt nix hot von aner Karikatur, sondern wo ma' immer des G'fühl hot, selbst wenn diese Figur nur drei Sätze hot, da steht a gonzer Mensch dahinter?⁴⁸⁵

Im Keller und *Der Herr Karl* ist ebenfalls gemein, dass ihre Zugehörigkeit zum Kabarett kontrovers diskutiert wird; so werden in Bezug auf den *Herrn Karl* massive definitivische Differenzen evident. Dabei berufen sich beide Seiten auf Texttraditionen und inhaltliche Kriterien, nicht aber auf formale. Formal sind *Der Herr Karl* und *Im Keller* Theaterstücke, Monodramen, werden aber gemäß des Rezeptions-frames im Kabarettkontext reflektiert, wodurch sich Interferenzen der Kabarettisten-, Autor-, und Darstellerfunktionen ergeben.

27.13. Rückblick und Kontext

Das Theaterstück *Im Keller* mag das logische Folgeprogramm *Bunter Abends* sein, da es nach einer kompletten Destruktion des Kabarets galt, etwas ‚Neues‘ aufzubauen: „Und dann [zu] überlegen: Wie geht's jetzt weiter?“⁴⁸⁶; zugleich konnte Hader^{Hader} seinen seit *Im Land des Lächelns* entdeckten Hang zum Fiktionalen und Theatralen in geschlossener Form perfektionieren:

[*Bunter Abend*] woa' für mi' schon a spannende Sache, aber i hob' irgendwie des G'fühl g'hobt, i bin nicht gemacht für das Programm. Es überfordert mi'. Und i hob' aa so des G'fühl g'hobt, es is' ma' zu stoark auf aner Dimension dahingongen... Des hot aa a g'wisse Qualität natürlich, dass jemand völlig unbeirrbar auf aner Linie bleibt, owa' i woa' donn sehr dankbar, wie i... Mei' Lieblingsprogramm is' *Im Keller*... weil des fongt so an und plätschert und wird und wird und wird, und dann am Schluss is' dieses oame Würstl do eingehüllt... und es is' a ähnliche Oart von Intensität do, die owa' net dadurch erzeugt wird, dass i do oben olle beschimpf', sondern, die durch... waaß i net... dadurch, dass der so erbärmlich is', erzeugt wird. Und irgendwie hob' i des vü' liaber g'spüt, und i woa' mir selber vü' näher dabei.⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Hader, Josef: [Interview] In: Heller, André: Qualtinger. Ein Film von André Heller. DVD. Wien: Hoanzl 2012. [Kurztitel: Heller 2012.]

⁴⁸⁵ Hader, Josef: [Interview]. In: ebd.

⁴⁸⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁴⁸⁷ ebd.

28. Hader fürs Heim

Hader fürs Heim ist ein fürs Fernsehen, vgl. Kapitel *Medialität des Kabarett*, S. 76, geschriebener und produzierter Kabaretttext aus dem Jahr 1991. Das Programm weist Real- und Mediumsreferenzen auf, die sich explizit auf die Produktions- und Rezeptionssituation beziehen – es ist, wie der Untertitel ankündigt, „Ein Kabarett fürs Wohnzimmer von und mit Josef Hader“. Heute ist es auf der DVD von *Im Keller* erhältlich (IKDVD1994).

28.1. Inhalt

In *Hader fürs Heim* begegnet uns ein Hader^{fürsHeim} als unterschiedliche Charaktere in kurzen Episoden. Diese sind lose aneinandergereiht, aber durch ein metaisierendes Narrativ verknüpft, dessen Protagonist ein Kabarettist Hader^{Kabarettist} ist.

Es finden sich Textteile aus *Biagn oder Brechn* sowie *Bunter Abend* in *Hader fürs Heim*, das in seiner Struktur vor allem an ersteres Programm erinnert. Hader^{Hader} praktiziert hier bereits jene Form der Intertextualität, die er später für *Hader spielt Hader* weiterentwickelt, siehe *Hader spielt Hader*, S. 291.

28.2. Meta-Kabarett

Hader fürs Heim verlässt durch Metaisierungen das Kommunikationsszenario des Fernsehkabarett. So wird etwa die Fernsehaufzeichnung einer Kabarettaufführung mit Zuseher_innen fingiert; also eine fiktive Aufführung inszeniert, bei der die/der Fernsehzuseher_in in einem gestaffelten Spiel-im-Spiel das aufgeführte Kabarett als auch das intradiegetische Publikum beobachtet. Das erste Mal, dass wir Hader^{Hader} in *Hader fürs Heim* sehen, ist in einer Totalen auf eben dieses Kabarettpublikum; dort sitzt er als fiktiver Zuseher, auf die Aufführung wartend, siehe *Metareferenzen*, S. 265.

Es folgt ein Schnitt zu einem am Wiener Donaukanal stehenden Hader^{Kabarettist} mit einem Akkordeonkoffer in der Hand: „An’ klaan’ Moment... i... es kommt sofort der erste Witz...“, eine Variation des Anfangsmonologs aus *Biagn oder Brechn*. Das zuvor gezeigte

Publikum inklusive Hader^{Zuseher} wartet also auf Hader^{Kabarettist}. In der Welt von *Hader fürs Heim* ist Hader^{fürsHeim} mehrere zugleich.

Auf seinem Weg ins Theater entspinnt sich zwischen Hader^{Kabarettist} und einem Taxifahrer (Alfred Dorfer) eine Dialog-Variante von „**Moch’ ma’ wos**“ (*Im Land des Lächelns* und *Biagn oder Brechn*). Als die beiden feststellen, dass sie trotz aller Eile nichts „machen“ können, meint Hader^{Kabarettist} metaisierend: „Na gut, bitte, moch’ ma’ nix. Gut... ja, okay, moch’ ma’ nix. Moch’ ma’ Schluss. Dann is’ die Szene aus.“ Es folgt ein der Selbstreferenz entsprechender Schnitt. Auch Maria Hofstätter wird als Spaziergängerin nach dem Zusammenbruch Haders^{Jogger} in die Kamera fragen: „I moa’, i mecht’ mi’ net ei’ mischn, oba... g’herat do jetzt net a Schnitt?“

Indessen ist ein *Bunter Abend*-ähnlicher Hader^{Entertainer} Alleinunterhalter im „Komödienexpress“, der vor den zuvor gezeigten, gar nicht amüsierten Zuseher_innen stattfindet. Lacher werden vom Band eingespielt bis das Publikum während der Vorstellung den Saal verlässt. Es folgt ein Schnitt auf die Ansicht eines Kassettenrecorders, die Quelle der Lacher, und wir sehen, wie eine noch unbekannte Hand auf Stop drückt.

In der Zwischenzeit unterhält sich im Zuschauerraum Hader^{Zuseher} mit Alfred Dorfer^{Zuseher} in einem Farkas und Waldbrunn-artigen assoziativen Dialog voller abstruser Halbwahrheiten aus dem alten Griechenland. Wer von den beiden hier der „G’scheite“ sein soll, bleibt in dieser Doppelconférence offen, handelt es sich doch vielmehr um zwei ‚Halbg’scheite‘. Die beiden bekunden auch ihre Sehnsucht nach Aphorismen: „Weil so a Kabarett ohne Aphorismen, des is’ irgendwie... des haaßt nix.“ Schließlich fragen sie: „Irgendwie geht do nix weiter, gö?“, um festzustellen: „Hauptsoch’ es geht irgendwie weiter.“ Es folgt ein Schnitt auf Hader^{Jogger} und eine Variante von „**Es muass weitergehn**“ (*Bunter Abend*).

Hader^{Kabarettist} freut sich hingegen vor seinem Auftritt hinter der Bühne über seine Unabhängigkeit als Künstler („frei wie ein bunter Schmetterling“, *Biagn oder Brechn*). Es folgen einige weitere aus *Biagn oder Brechn* entlehnte Textteile, unter anderem „**Der Landwirt**“ – umfunktioniert zu einem Dialog mit Maria Hofstätter. Figuren und Monologe

aus „Es geht hoit leider net“ werden im „Positiven Alltag“ zu ausgestalteten, kostümierten Rollen.

In der Schlusszene des Programms sehen wir schließlich, wem die unbekannte Hand am Kassettenrecorder gehört; wem sonst als Hader^{fürsHeim} – der Spielfigur auf der Metaebene zur Szenenfigur Hader^{Kabarettist}, dem Hader hinter den Haders. Er war es, der die unsägliche Lachmaschine bedient hat, die er nun, im leeren Kabarettlokal sitzend, zur Gänze abdreht. Dann singt Hader^{fürsHeim} „Langsam weama’ wie ma’ san“, von der Kabarettbühne entrückt und von ‚falschen‘ Lachern befreit. Er schließt mit einer Variante des Monologs des Sammlers, der sich nicht um Menschen reißt (*Biagn oder Brechn*):

Aber dadurch, dass i beruflich eh so vü’ unter Menschen bin... Na, ältere Möbel hob’ i aa sehr gern, Perserteppiche mog’ i gern, oide Aschenbecher... Menschen? Na, Menschen net so... Na...
[...]
Und... jetzt bin i eigentlich so weit, dass i olles hob’, nen? Also gonz selten, dass i wos find, wos i no’ net hob’. I hob’ olles, nen? I hob’ sogar mein’ eigenen Applaus. (*startet das Band*) (*Applaus*)

Denkt man an das Diktum „Red’ i no’ mit Ihna’ oder scho’ nur mehr mit mir?“ aus *Bunter Abend*, so redet der Kabarettist hier, am Schluss von *Hader fürs Heim*, nur mehr mit sich selbst. Er entledigt sich jeglichen Kabarettmerkmals, bringt sogar seinen eigenen Schlussapplaus mit. Der ‚einsame‘ Kabarettist im Bühnenraum metaisiert die ‚einsame‘ Produktionssituation des Fernsehkabarets ohne Publikum.

28.3. Rückblick und Kontext

Hader fürs Heim nimmt als einzige Fernsehkabarett-Arbeit eine Sonderstellung in Haders^{Hader} Werk ein. In diesem Rahmen ergeben sich Kollaborationen mit Maria Hofstätter und Alfred Dorfer, neue Inszenierungen von bekannten Textteilen sowie die Neukontextualisierung von Motiven, etwa dem Entertainer und dem fiktiven Zuseher.

Hader fürs Heim ist ein Proto-*Hader spielt Hader* in einem Figurenuniversum voller Haders, die sich lose selbst zitieren und neu schreiben, vgl. *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295. Dabei sticht *Hader fürs Heim* besonders durch den metaisierenden Einbezug von

Audio- und Videospur hervor. Durch die visuelle Multiplikation der Haderfiguren in schnellen Schnittfolgen entsteht der Eindruck mehrerer sich überschreibender ‚palimpsester‘ Haders. Der Titel des Programms verheißt indessen, im Sinne einer Brecht’schen *Postille*, eine Haderversion für den Hausgebrauch. Entsprechend eindringlich gestaltet sich das Finale mit Hader^{fürsHeim}.

Hader^{Interview} ging es bei *Hader fürs Heim* primär um die experimentelle filmische Umsetzung der Texte:

Es woa’ mit völlig unzulänglichen Mitteln der Versuch a Oart Fernsehkabarett zu mochn... Weil i ma’ docht hob’, a Kabarett im Fernsehen muss afoch anders ausschauen, da muss es filmische Elemente geben [...] und mit zwaa, drei Leit’ hob’ i dann an’ oder zwaa Tog kriegt, wo i was aufnehma’ hob’ derfn und des hom’s donn zammg’schnittn...⁴⁸⁸

Und [die Arbeit daran] war vor allem davon gekennzeichnet, dass man ein anderes Medium hat, da denkt man nur an das andere Medium und schmeißt olles eine, wo ma’ denkt, des kennt’ hinhaun.⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁴⁸⁹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

29. Privat

Privat hatte am 01.03.1994 Premiere im Vindobona⁴⁹⁰ und ist mit über 500.000 Zuseher_innen über sechs Jahre hinweg bis dato das erfolgreichste österreichische Kabarettprogramm.⁴⁹¹ Folglich hat es wie kein zweites die ‚Autor-Funktion‘ seines Urhebers- und Darstellers geprägt.

29.1. Quellen

Manuskript

- Hader, Josef: Privat. Digitales Manuskript. o.J.
[Kurztitel: **PManus**]
Digitales Manuskript, das der Verfasserin von Josef Hader zur Verfügung gestellt wurde. Die Datei wird im Titel als „fünfte Fassung“ ausgewiesen. Eine weitere Datei enthält Lieder aus Privat.

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: Privat. [1995]. 2 CD. Wien: Hoanzl 1995. [Aufzeichnung: Wien: Audimax. 19. und 26. März 1995.]
[Kurztitel: **PCD1995**]
- Hader, Josef: Privat [1997]. DVD. Wien: Hoanzl 2001. [Aufzeichnung aus der Burgarena Finkenstein]
[Kurztitel: **PDVD1997**]

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: Privat. Wien: Vindobona 25.03.1994. 3 MCs. Mitschnitt von Peter Blau. 3 MCs. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **PBlau1994**]
- Hader, Josef: Privat. Luzern: 13.06.1997. Mitschnitt von Peter Blau. MC.
[Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **PBlau1997**]
Anlässlich der Verleihung des Salzburger Stiers.
- Hader, Josef: Privat. München: Lach- und Schießgesellschaft 18.09.1995. DVD.
[Archiv der Lach- und Schießgesellschaft]
[Kurztitel: **PL&S1995**]

⁴⁹⁰ Vgl. Vindobona Zeitung. Kabarett. Theater. Musik. Tanz. Hg. v. Verein der Freunde der Klein und Mittelbühnen. Nr. 1/94. Wien: 1994.

⁴⁹¹ Vgl. Stadt Wien: Wien Geschichte Wiki. Josef Hader. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Josef_Hader [17.03.2018.]

Die Unterschiedlichkeit der Varianten fällt bei *Privat* trotz des assoziativen Charakters der zweiten Hälfte aufgrund des komponierten Gesamtverlaufs überschaubar aus. Aufgrund der schieren Masse der Vorführungen über Jahre hinweg ist die Vielfalt der textlichen und darstellerischen Realisationen des Programms aber immens.

29.2. Ästhetische Illusion

Privat hält seine Primärillusion durchgängig aufrecht, sie wird allerdings durch Regelbrüche, Unstimmig- und Unmöglichkeiten gestört. So wird auch die geschaffene Authentizitätsfiktion stetig unterlaufen. Während die erste Hälfte des Programms eine geschlossene Erzählung darstellt, besteht die zweite Hälfte aus einer Aneinanderreihung von Liedern und anekdotischen Erzählungen.

29.3. Intertextualität

Haders^{Hader} *Privat* ist Münchhausiade und *origin story*, Märchen und Heldenepos. Abgesehen vom umgangssprachlichen Sprachduktus erinnert die Erzählung an epische Langformen mitsamt den zugehörigen Motiven: eine besondere Geburt und Jugend des Protagonisten, ein ‚Ruf‘⁴⁹² nach Abenteuer (im Niedermaier: „Super. Mia’ wuitn scho’ anrufn.“) und der Auszug um ‚Held‘ (= Kabarettist) zu werden entsprechen einer, wenn auch subversiven, ‚Reise des Helden‘⁴⁹³ im Campbell’schen Sinne.

Privat bezieht sich auf mannigfache literarische Diskurse; den (barocken) Schelmenroman, Fantastik, Sage, Mythos, Märchen, Kabarett, Memoiren, Schwank, ‚zauberisches‘ Volkstheater sowie die (metafiktionale) Autobiographie. Diese Referenzen aktivieren ein stetiges metaisierendes Spiel mit den Erwartungen und Assoziationen der Zuseher_innen. Auch die Produktionsgeschichte des Programms verdeutlicht die Bedeutung verschiedener Hypotexte im Genette’schen Sinne, Hader^{Interview}:

⁴⁹² Vgl. Campbell, Joseph: *The Hero With A Thousand Faces* [1949]. Novato: New World Library 2008. S. 41. [Kurztitel: Campbell 1949.]

⁴⁹³ Vgl. ebd. S. 41.

Also zwei Ideen sind da zusammengekommen, das eine war eine Art *comedy*-Form zu versuchen, wo es nur einen Lichtkegel gibt und ein Mikrophon und sonst keine anderen Dinge und zweitens... die Urform des Theaters ist das Geschichtenerzählen, und die Urform der Satire war sehr oft die fantastische Reiseerzählung, *Gullivers Reisen*, die Barockliteratur, Grimmelshausen, *Schelmuffsky*, es war so a sehr formale Idee... Ich war ja mit *Im Keller* sehr glücklich, und [...] ich hab' mir dann gedacht, wohin geht die Reise weiter? ... Ich hab' jetzt schon gemerkt, [die Programme] san' lauter verschiedene Stationen... und dann woa' scho' klar, da muss a nächste Station her... Jo, was würd' mi' reizen? ... Und interessant woa' für mi' amoi' wirklich zu sitzen und nur zu erzählen... und dann woa' so die Idee eben eine gigantische Lügengeschichte zu erzählen... und die Realitätsebene wirklich hinter sich zu lassen... [...] Und plötzlich hat des Schreiben an' Riesenspaß gemacht, das war ein so lustiges Schreiben, weil ma' konnte ständig irgendwelche Vorbilder hernehmen... aus der griechischen Mythologie, aus *Gullivers Reisen*, aus allen diesen literarischen Formen und konnte die parodieren oder konnte ganz was Schräges draus machen...⁴⁹⁴

Der Gegensatz von authentisch unvermittelter Kabarett-Kommunikation und ‚artifizieller‘ literarischer Kommunikation eröffnet Hader^{Hader} ein breites Feld für Subversion, Brüche und Verweise: Gattungen, die sich hinlänglich mit Unmittelbarkeit, Aktualität und Realitätsbezug rühmen (Kabarett, Autobiographie) werden in *Privat* fabulierten und erdichteten Textarten gegenübergestellt; die ‚Mittel‘ der Diskurse vermischt, auch wenn der Beginn von einem trügerisch autobiographischen ‚Gattungsvertrag‘ ausgeht:

(*Applaus*)

Guten Abend... Danke... Jo, des Programm haaßt *Privat*... I waaß aa net, gibt's Frogn? ... Guat. San' oft kaa' am O'fang, und i muass donn afoch weitermochn imma', was jo bled is', weil es waa' so lebendig, wonn jetzt so fufz'g Frogn waan, oba' donn dazöh' i moi' a weng wos, wonn Frogn san', donn hebn S' afoch d'Hond und... Guat? Mein Name ist Josef Hader, i bin geboren 1962 in Waldhausen.
(PDVD1997)

29.3.1. Geschichtenerzählen

Literaturformen wie das Märchen, der Schwank, die Sage – also „Volkserzählungen“ als „Sammelbegriff für die ursprünglich oral tradierten populären Gattungen“⁴⁹⁵ – spielen für *Privat* eine bedeutende Rolle. Diese sind durch ihre mündliche Tradition wie das Kabarett performativ und von „amöbenhafter Gestalt“⁴⁹⁶: „Erzählen ist nur gegenwärtig im

⁴⁹⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁴⁹⁵ Petzoldt 2002. S. 113.

⁴⁹⁶ ebd. S. 69.

Augenblick der Aktualisierung durch den Erzähler (Performanz) [...].⁴⁹⁷ Die Erzähler_innenrolle erinnert somit auch in ihrer performativen Doppelgestalt von Autor_in/Performer_in an die Autofiktion im Kabarett: „Auf der analytischen Ebene ist der Erzähler nicht der Autor, auf der performativen – provokativ verkürzt – ist er es doch.“⁴⁹⁸ Auch die Rezeption im Zuhörer_innenkreis einer bestimmten soziokulturellen (Lach-)Kultur, die Strukturierung zu Pointen und Wendungen hin sowie eine fingierte Realitätsnähe⁴⁹⁹ (Authentizitätsfiktion) sind uns aus dem Kabarett bekannt. Dieses lokalisiert das Erzählte ebenso in der empirischen Welt und ‚belegt‘ es durch „zeitliche, räumliche und personale Angaben“⁵⁰⁰, etwa eine nachweisbare Topographie.

Privat macht sich diese Parallelen zunutze, entlehnt diesen tradierten Formen Struktur, Episodenhaftigkeit, Figuren und Topoi: etwa die literarische Konstellation von Bauer und Teufel (siehe S. 215), die Teufelswette in Verbindung mit einem verbalen Tabu als „unique prohibiton“ oder „forbidden expression“⁵⁰¹, die Deutung von in der Welt Unerklärbarem durch „mythisierende und symbolisierende Darstellung“⁵⁰² (siehe *Der Kaiser von Afrika*, S. 217), Tabubrüche, List- und Betrugshandlungen, den ‚unterlegenen‘ Helden als Sympathieträger, Skatologie und komische Körperlichkeit.⁵⁰³

Intertextuelle Referenzen an Sage, Schwank und Märchen entrücken *Privat* aus der Gegenwart und etablieren das ahistorische und fantastische Raum-Zeit-Empfinden des Texts. Volkserzählungen sind zudem – im Gegensatz zum ‚traditionellen‘ Kabarett, das ein zerebral distanzierendes Kommentarsystem darstellt – in Rezeption und Produktion stark mit Emotion verbundene Textsorten. Hader^{Hader} bedient sich somit in *Privat* einer anderen Sprachlichkeit; einer anekdotischen und durch mythologisierende Elemente stark affektiv behafteten.

⁴⁹⁷ Petzoldt 2002. S. 85.

⁴⁹⁸ Ehrismann, Otfried: Fabeln, Mären, Schwänke und Legenden im Mittelalter. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011. (Einführungen Germanistik) S. 60. [Kurztitel: Ehrismann 2011.]

⁴⁹⁹ Zu den genannten Merkmalen von Sage und Schwank vgl. Ehrismann 2011. S. 55f. sowie S.60.

⁵⁰⁰ Petzoldt 2002. S. 58.

⁵⁰¹ *unique prohibition* (C600) und *speaking tabu: the one forbidden expression* (C498) In: Thompson, Stith: Motif-Index of Folk-Literature (1955-1958) Auf: Wikisource. https://en.wikisource.org/wiki/Motif-Index_of_Folk-Literature/Volume_1/C/600#C600 (C600) und https://en.wikisource.org/wiki/Motif-Index_of_Folk-Literature/Volume_1/C/400 (C498) [12.08.2019]

⁵⁰² Petzoldt 2002. S. 59.

⁵⁰³ Zur Motivik der „Fabeln, Mären, Schwänke und Legenden“, vgl. Ehrismann 2011. S. 55.

29.3.2. Der Schelm

Hader^{Interview}.

Es war zunächst einmal die Idee, ich bin im Lichtkegel und bin Josef Hader und erzähle aus meinem Leben... Dann war mir klar, ich will natürlich *nicht* aus meinem Leben erzählen, in dem Moment beginnt eine Lügengeschichte. Da klingelt's dann plötzlich mit Münchhausen, und ganz schnell klingelt's aber aa mit Swift mit *Gullivers Reisen*, wenn ma' sogt, eigentlich war des eine ganz frühe Form von Satire, dass jemand woanders hinfährt, in fremde Erdteile, und von da her [Themen] aufgreift.⁵⁰⁴

Die zurückblickende Ich-Erzählung fiktiver Abenteuer ist die „originäre Form des "pikaresken Romans"⁵⁰⁵, oftmals in Episodenform. Der Schelm bürgt dabei durch seine Präsenz als Erzähler und Stimme im Text, sich immer wieder den Leser_innen in Erinnerung rufend, für seine schelmische Geschichte: ein Anspruch, den Hader^{Hader} besonders effektiv für das Kabarett aufleben lassen kann – durch die physische Anwesenheit und inszenierte Lebensweltlichkeit des Kabarettisten.

Die Aktivierung des literarischen Schelms im Kabarett-Kontext ist so auf der Hand liegend wie besonders. Ein Schelmenroman kann nur ein Roman sein, dessen Hauptfigur ein Schelm ist.⁵⁰⁶ So offensichtlich das klingen mag, der Grundsatz lässt sich auch auf die Zentral-/Narrenfigur im Volkstheater und die/den Kabarettist_in im Kabarett umlegen: Die genannten Textsorten kreisen um die Perspektivierung der Welt durch eine bestimmte Figur.

Die Besonderheit dieser Perspektive macht die konstitutive Andersheit des Schelms aus. In Haders^{Privat} Kindheitserzählung wird uns bereits in der Wiege eine schelmische Perspektive vorgeführt:

I bin so wie jeder andere... i bin gonz normal g'legn daham in der Wiege mit zwei, drei Tog, nen? ... I kann mi' guat erinnern, i woa' fertig damois... I hob' so g'schaut, verstehst'? Die do' oben, die Erwochsanen, hob' i ma' denkt... bist du fertig, des fongt guat an... die san' olle vü' greßer, hom' Hoar, kennan gehen, nen?
(PDVD1997)

⁵⁰⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁰⁵ Hermsdorf, Klaus: Lachen in der Zeit und in der Geschichte. In: Bader, Angela u.a. (Hg.): Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1994. S. 534. [Kurztitel: Hermsdorf 1994.]

⁵⁰⁶ Vgl. Cordie, Ansgar M.: Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2001. S. 4f. [Kurztitel: Cordie 2001.]

Haders^{Privat} schelmisch-naiver Blick folgt nicht gesellschaftlichen Normen, diese sind ihm fremd:

I hob' immer Schwierigkeiten g'hobt, jedes Rendezvous woa' a Katastrophn, weil i nie des Richtige mitg'hobt hob'... I hob' nie rote Rosen... waaß i... meistens a Kilo Erdäpfl... oder immer so foische Sochn...
(PDVD1997)

Die emotionale und körperliche Andersheit des Schelms sorgt für komische Momente und macht ihn zugleich zur Identifikationsfigur. Haders^{Privat} Geburt als „Nachgeburt von der Brille“, die Reaktionen auf sein Bettnässen und dass ihm die „Nieren in den Hodensack“ verpflanzt werden, sind allesamt Beispiele schelmisch grotesker Körperlichkeit.

Der Blick des Schelms auf die Welt, seine Außenseiterperspektive, von der aus er seine Umwelt interpretiert, ist Kern und Reiz des Schelmenromans. Wie der Narr, vgl. S. 82, kann der Schelm die Welt ohne Rücksicht auf Normen und Konventionen betrachten, seine Missinterpretationen der herrschenden Ordnung sind komischer Befreiungsschlag für die Leser_innen – dreifach komisch, einmal in ihrer schieren Absurdität, dann in ihrer grenzüberschreitenden Anwendung in der Realität, aber auch in ihrer die Welt umdeutenden Originalität.

Das Verhältnis des Schelms zu seiner Umwelt ist von der Unverhältnismäßigkeit seiner Erwartungen an die „widrige[] Wirklichkeit“⁵⁰⁷ bestimmt, was komisches und ironisches Potential birgt, vgl. Sein und Schein in der Ironie, S. 284. „Grundfigur des Schelmenromans“⁵⁰⁸ ist also eine „Täuschung und Enttäuschung“⁵⁰⁹ – eine gewünschte und versuchte „Aneignung“ sowie eine resultierende Desillusion und „Entfremdung“⁵¹⁰. Vgl.

Privat:

Amoi hot mi' wirklich a Frau mitg'numma bis vor ihr Haustia' und hot g'frot, ob i auf an' Kaffee mitauffekomman wü'... und i bin wirklich mitgonga' und ähm... sie hot donn so Kerzn anzundn in der Wohnung und is' im Bad verschwunden. I hob' g'sogt: »Oiso, wo is' jetzt da' Kaffee?« Und sie hot donn nur hoitbor Milch g'hobt und i wuit' normale Milch hobn und do woa' scho' so a Spannung und so... und wir san' donn zum Bahnhof g'foahn... a Milch holen. Und do woa' nebn am' Bahnhof so a Park, wo so a Bankl woa' [...] und i hob' ihr zeigt den großen Wagen und sie schaut mi' on und sogt: »Josef, i g'spia' grod', du denkst an gonz wos anders.« Und in dem

⁵⁰⁷ Cordie 2001. S. 16.

⁵⁰⁸ ebd.

⁵⁰⁹ ebd.

⁵¹⁰ ebd.

Moment is' mia' olles oweg'foin, und i hob' g'spirt, wie die gonzn Fassaden und olles owebrecklt, und i hob' g'sogt: »Jo, du host vuikommen recht, i hob' gonz on wos anders docht, i hob' docht on mei'... i hob' docht on mei' Jugendzeit am Bauernhof, wia ma' a Sau o'g'stochn hom', und i hob' die Sau so aufg'schlitzt, dann wia's scho g'hängt is', und so mit da bloßn Hond, so diese gonz haaßn dompfenden Gedärme, hamma' aussag'ramt auf so a groß' Brettl, wos sunst nur für'n Brotteig verwend' wurn is'... und so gliitschig... und du reißt des so aus'm Bindegewebe aussa'... und so siaß riacht a Sau innen... so siaßlat... Schatzi.« Und donn hob' i 'en Arm um ihr' Schuiter g'legt und hob' g'sogt: »Und waaßt, monchmoi' denk' i ma', irgendwo riachn wia' innen genauso... Jö! Schau', a Sternschnuppe! Jetzt derfst' da' wos wünschen.« Und sie hot g'sogt: »Josef, I wünsch' ma' dass' di' schleichst.«
(PDVD1997)

In Folge der Entfremdung kommt es zu einer schelmischen Aneignung der Außenwelt.⁵¹¹ Hierzu dient dem Schelm meist die irrtümliche oder bewusste List. Hermsdorf beschreibt das Potential des Schelmenstreichs als Subversion bestehender Machtverhältnisse:

Polyphem ist gefährlich und Odysseus ein »Knirps« nach wie vor. Aber die Anschauung, das Urteil darüber hat sich für den Zuhörer verwandelt: das Unbezwingliche scheint nicht mehr unbezwingbar; das Bestehende erweist sich nicht als beständig, sondern als veränderbar.
[...]

Dieser fröhliche Sieg einer beweglichen Schlaueit über eine anerkannte, doch überwindbare Großmacht gehört offenbar zu den Uranlässen des Lachens überhaupt. Die meisten Mythologien kennen Götter und Helden, die ihren Ruhm schelmischer Listigkeit verdanken [...].⁵¹²

Hader^{Privat} begegnet dem „Kaiser von Afrika“ mit einem solchen Schelmenstreich, der den Status quo allerdings nicht infrage stellt, sondern ihn in einer Umkehrung des Motivs bestätigt, siehe *Der Kaiser von Afrika*, S. 217. *Privat* verbindet in dieser Episode das Reisemotiv der Schelmenliteratur mit Kolonialismus-Kritik.

Der Schelmenroman zeichnet sich wie das Kabarett durch seine satirisch kommentierende Aktualität aus. Die Außenseiterstellung des Schelms ermöglicht es, Gesellschaft und Machtverhältnisse zu reflektieren.

In Zusammenhang mit Autofiktion ist das Verhältnis des Schelms zu seinen lebensweltlichen Vorbildern sowie seine topographische Lokalisierung bezeichnend: „so entstehen schelmenhafte Figuren offenbar überhaupt mit Vorliebe aus Wirklichkeitsformen

⁵¹¹ Vgl. Cordie 2001. S. 16.

⁵¹² Hermsdorf 1994. S. 526f.

des Schelms, die seinem literarischen Bild vorausgehen.⁵¹³ *Privat* aktualisiert diese Literarisierung eines lebensweltlichen Schelms – was ist der Kabarettist schließlich anderes als ein lebensweltlicher Schelm? Der Kabarettist, der dem Schelm in unserer Lebenswelt als soziale Rolle entspricht, wird im Stil traditioneller Schelme literarisiert. Auch Authentizitätsfiktion steht in engem Konnex zu schelmischer Selbstdarstellung: „Denn der Schelm wird selbstverständlich immer darauf bestehen, seine Existenz sei eine unbestreitbare Tatsache und seine Erzählung unbedingt wahr.“⁵¹⁴ Doch: Dem Schelm ist zu misstrauen.⁵¹⁵ Dass es sich beim Schelm um einen potentiell unzuverlässigen Erzähler handelt, liegt auf der Hand. Seine Unzuverlässigkeit ist zugleich metaisierendes Spiel: Die Ich-Erzählung entlarvt sich als Fiktion – durch Signale, die einer wahrheitsgetreuen Rezeption zuwider laufen. Die fingierte Autobiographie sprengt also laufend den autobiographischen Pakt. Hader^{Hader} subvertiert den faktualen Anspruch des Kabarettis auf die gleiche Weise, indem er es ‚schelmisch‘ neu denkt.

Ein besonderes „Strukturprinzip“ des pikaresken Romans ist das „Wechselspiel“ von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie das Ineinander-Übergehen beider dieser Ebenen.⁵¹⁶ Somit kann das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit metaleptisch unterwandert werden, vgl. die Zeitlichkeit der Metalepse, S. 55. Auch im Kabarett kommt es zu einer „retrospektive[n] Doppelung von erzähltem und erzählendem Ich“⁵¹⁷ – nicht nur narrativ, sondern auch performativ, den Moment des Erzählens auf der Bühne lokalisierend.

Auch in seiner Handlung lässt sich *Privat* in der Tradition des Schelmenromans verorten: Zieht der traditionelle Pícaro aus, um Teil der Gesellschaft zu werden, so zieht Hader^{Privat} aus, um Kabarettist zu werden. Wie Grimmelshausens Simplicius wächst er auf einem Bauernhof auf und zieht in die Welt hinaus, auch nach Paris: „So ist das Leben [...] der eine kommt nach Paris... der andere... nicht.“ Pikaresken stellen oftmals Sünder- Buß-, Läuterungs- und Erlösungsgeschichten dar, auch Hader^{Privat} erlebt ein jüngstes Gericht –

⁵¹³ Hermsdorf 1994. S. 531.

⁵¹⁴ Cordie 2001. S. 8.

⁵¹⁵ Vgl. ebd. S. 11.

⁵¹⁶ Vgl. Rötzer, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam 2009. S. 87. [Kurztitel: Rötzer 2009.]

⁵¹⁷ ebd. S. 120.

wohlgemerkt im eigenen Gehirn –, bei dem Hader^{Hader} das Motiv des Gottesgerichts und der schelmischen List mit amerikanischen Gerichtsfilmern und -serien vermischt:

(als Gott) »[...] Wir kommen zur Anklage: Josef, du warst schlecht, du warst sehr schlecht, aber waaßt', was vü' schlimmer is', du warst nie wirklich du selber.«

(als Hader) I hob' g'sogt... »Einspruch! Wonn i nie i söber woa', woa' net i schlecht, sondern a onderer...« Gott hot g'sogt...

(als Gott) »Pfff, stattgegeben... [...] Sog amoi', Luzi, wieso verhandeln wir die ganze Zeit noch amerikanischem Recht? Muass i jo net ois Herrgott, oder?«

(PDVD1997)

Der Schelm ist Epigone: Intertextualität und die Aneignung von Texttraditionen gilt dem pikaresken Roman als Strukturprinzip. Es eignet sich also nicht nur der Schelm die Welt an, sondern auch der Schelmenroman vorhergehende Schelmenromane durch die „Nachahmung und Zweckentfremdung von Vorbildern“⁵¹⁸. Auch Hader^{Privat} ist also ein Meta-Schelm.

29.3.3. Discours

In *Privat* wird unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf eine grotesk-fantastische Geschichte, sondern vor allem auf den Akt des Erzählens selbst gelenkt:

Mein Name ist Josef Hader, i bin geboren 1962 in Waldhausen... Tschuidign'... (*zieht mit der Nase auf*) mir trikkat die Nosn so ei'... immer! Immer im Sommer, i hob' so a Nosnscheidewondverkrümmung (*zur Kamera*), des miassatn Sie guat segn, kummen S' amoi' her... dass a Nosnloch gressa' is wia's ondere... Des' die Verkrümmung. Und do entsteht so a Luftwirbel, wonn i so (*zieht auf*)... I hob' des immer, des is' so a... a... a gonz a Schräge, wo die Luft so gonz so wirbelnd donn in die Bronchien eine' und donn kriag' i oft an' Bronchialkatarrh dadurch... So, nen? (*zieht auf*)... I moch' des so gern. (*zieht auf*) Des taugt ma' total, weil des ham's ma' immer verbotn, wie i klaa woa'. Do hot de' Mama imma' g'sogt, du derfst jo net (*zieht auf*) mochn, weil do kriegst ahm... wia heißt des? Stirnhöhleenerung. Da bohrt di' da' Doktor donn o' im Hirn und Eiter rinnt ausse' und rinnt da' in'd Augn, fliagst drüber wo, brichst da' en' Fuaß. Des woan immer gonz wüde Drohungen, jo? ... Seit der Matura trau' i mi' wieder recht und moch' des oft. (*zieht auf*) I hob' aa no' nie Stirnhöhleenerung kriagt, des' a voller Schmä, des dazöhl'n's denan klaan Kindern, dazöhl'n's lauter so blede G'schichtn, Stirnhöhleenerung, Onanieren, Rückenmarkschwund, lauter Bledsinn... Na, wirklich. Kann i Sie beruhigen... Guat, i hob' a bissl a schlechte Hoitung, aber i denk' ma'

⁵¹⁸ Cordie 2001. S. 18.

für a schlechte Hoitung braucht ma' oft mehr Rückenmark wia fia' a grode,
weil des Rückenmark jo über die Kurven muass. Jo... Wo woa' i jetzt?
(PDVD1997)

Metafictions stellen die „narrational experience“ und „authorial presence“ gegenüber „story and information“⁵¹⁹ in den Vordergrund. Als Beispiel par excellence für einen derartigen „self-regarding *discours*“⁵²⁰ dient Waugh Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Es wird vom Thema abgekommen, Umwege werden beschritten – „*progression is always digression*“⁵²¹. Die Unvermitteltheit des Gesagten ist oberstes Prinzip. So auch in *Privat*:

Wo woa' i jetzt? Jo, oiso Woidhausn, bin i geboren, 14. Februar 1962 in Waldhausen... I waaß net, Woidhausn wean S' net kenna'? ... (zu einer/einem Zuseher_in) Jo? Foahn Sie, wenn Sie Woidhausn kennan, foahn Sie do eher von Amstetten ob oder von Ybbs ob? ... Es geht nämlich beides und i miassat's jetzt den ondern erklären... eher Ybbs, oder? No, in Ybbs von der Autobahn oba', durch Ybbs durche', beim Kroftwerk drüber... gö? Und beim Kreisverkehr net noch Persenbeug eine rechts, sondern links... Richtung Dinghoferstroßn, Richtung Linz, da kummt vorher... waaß i... Grein, Sankt Nikola, ahm, no? ... Sarmingstein... und vor Grein bei Sankt Nikola is' die Obzwei- vor Grein! Is' die Obzweigung auffe' auf Woidhausn... Aber i bin vo' Nöchling. Do miasstn S' foahn über Niederdorf...
(PDVD1997)

Privat ist Metatext über das Erzählen an sich. Das Programm verweist in seiner schlichten und direkten Form auf die grundsätzliche Konstruktion von Fiktion durch ‚*telling*‘, vgl. Waugh: „Post-modernist texts draw attention to the process of the construction of the fictive 'world' through writing.“⁵²² *Privat* empfindet die Genese von Fiktion performativ nach: Ein Mensch sitzt in einem Lichtkegel und erzählt, wobei der Artefaktcharakter des Texts möglichst in den Hintergrund gedrängt wird, siehe *Die Entstehung von Fiktion*, S. 221.

⁵¹⁹ Waugh 1984. S. 131.

⁵²⁰ ebd. S. 52. [Kursivierung lt. Original]

⁵²¹ ebd. S. 95. [Kursivierung lt. Original]

⁵²² ebd. S. 102.

29.3.4. Fantastik

Haders^{Hader} *Privat* führt uns nach und nach ins Fantastische. Zu Beginn operiert Hader^{Hader} mit kindlicher Perspektivierung, dabei sind andersweltliche Motive schon Bestandteil der Welt, allerdings noch ohne dass der Held mit ihnen interagieren kann:

Jo... die Oma hot ma' mehr vom Himmel dazöhlt... Gott und Engel... so... die hot ma' zum Beispiel erzöhlt, im Himmel, hot's g'sogt, musst da' so vorstellen, do is' Gott und do san' oiso die Engel, rundherum, jo? Vorn die jungen Engel, also die Lehrling', dahinter die Cherubim und gonz hinten, die obersten, die Seraphim, weil die Oma hot g'sogt, im Himmel is' wie im Kino, die bessern Plätze san' hinten, weil Gott so blendet. Und die Engel... jo... oiso jedenfalls, sie hot g'sogt, die Engel san' murds guat drauf, die singen Hallelujah und schwingen die Fassln: Hosianna, Gott Zebaot, gelobt seist du Herr der Heerscharen, hey Gott, Wahnsinn, super Schöpfung, bist du fertig! Hut ab Gott! Circa so... und am... Gott sitzt so do... wie der Kaiser Franz Joseph. (*winkt*)
(PDVD1997)

Graduell schleicht sich das Eigenartige, das Absurde, das Unmögliche und schließlich das Übersinnliche auch in den Handlungsbereich des Helden ein. Was zunächst wie eine absurde Pointe erscheint, ist bald in die Logik der erzählten Welt einverleibt. Das *make-believe*-Prinzip wird sanft ausgereizt, schließlich überspannt. Es kommt zum metaisierenden Spiel mit dem ‚traditionell‘ realreferentiellen Kabarett: Dass etwa ein Ast sprechen kann, ist offensichtlich ‚Bruch‘ des Kabarett-Erzählabkommens, und der nächste ergibt sich gleich aus der Normalität, die Hader^{Privat} diesem Geschehen beimisst: „Mia' plaudern so mitanond' da' Ost und i...“ Doch plötzlich fordert Hader^{Privat} wieder die Aktivierung der realreferentiellen Praxis – „I maan' des miassn S' Ihna' amoi' vuastön!“ Die *willing suspension of disbelief* wird persifliert. Die/Der Zuseher_in wird daran ermahnt, nicht so unbeeindruckt zu reagieren, wenn sie/er im Kabarett schon autobiographisch rezipiert. Die Paradoxität non-fiktionaler Fiktionalität wird freigelegt und zum komischen Element gemacht.

Privat entwirft keine alternative fantastische Parallel-Welt. Das Unmögliche wird immer in Relation zur Realreferentialität des Kabarett's erzählt und setzt so einen metaleptischen Prozess in Gang. Die fiktive Welt wird stetig mit metaisierendem Augenzwinkern vom Jetzt der Aufführungssituation aus bekräftigt, kommentiert, versichert oder destabilisiert: Es

kommt zu Wahrheitsbezeugungen und Bekräftigungen Haders^{Privat} sowie gegenteiligen Versicherungen, dass etwas „nur Schmä“ und „kaa’ Kabarett“ sei.

Eine metaisierende Widersprüchlichkeit der Diskurse prägt *Privat*; einerseits des Inhalts (reale Welt, fiktive Welt), des *discours* (Bericht, Märchen) und des *frames* (Kabarett, Roman, Autobiographie). Hierbei gerät die Divergenz von *frame*, *discours* und Inhalt zum komischen Textelement.

Exkurs: Privat und Rakugo

Die Intertextualität *Privats* lässt an eine weitere performativ-autofiktionale Textgattung denken: die japanische Rakugo-Tradition. Im Zuge dieser werden sitzend humoristisch-pointierte Texte vorgetragen, Tragikomisches, Berührendes, Gesellschaftskommentar, Parodien oder Musikalisches.⁵²³ Rakugo ist bis in die frühbuddhistische Zeit Japans zurückzuverfolgen und geht unter anderem auf buddhistische Wanderprediger zurück.⁵²⁴

„Die Welt des Rakugo ist so vielfältig wie die Welt des Märchens. [...] Menschen besuchen die Hölle wie ein Gasthaus oder eine Sehenswürdigkeit auf einer Reise.“⁵²⁵ Reiserouten werden in großer Ausführlichkeit erzählt.⁵²⁶ Wirklichkeit und Unwirklichkeit verschwimmen, und die Texte erinnern an Münchhausiaden, Schelmenerzählungen und Schwänke. Konkrete internationale Beeinflussung ist dabei allerdings kaum nachzuweisen.⁵²⁷ Somit stehen – wenn auch ohne direkte Beeinflussung – das japanische Rakugo und Haders^{Hader} *Privat* in einem motivischen und stilistischen Naheverhältnis, besonders durch ihre andersweltliche Ausrichtung:

Die Unwirklichkeit umfaßt im Rakugo ein Spektrum von leicht verzerrten Alltagszenen bis zu Münchhauseniaden und übernatürlichen Ereignissen. Zu Beginn dieses Spektrums ist das kyo [i. e. Unwirklichkeit] nicht immer gleich als solches zu erkennen.⁵²⁸

⁵²³ Vgl. Morioka, Heinz u. Miyoko Sasaki: Die Erzählkunst des Rakugo. München: iudicium Verlag 1992. [Kurztitel: Morioka u. Sasaki 1992.]

⁵²⁴ Vgl. ebd. S. 253.

⁵²⁵ ebd. S. 56.

⁵²⁶ Vgl. ebd. S. 59.

⁵²⁷ Vgl. ebd. S. 228-250.

⁵²⁸ ebd. S. 129.

Alle Reiseerzählungen beginnen mit Episoden aus der Alltagswirklichkeit. Dann gehen sie allmählich in die Unwirklichkeit über und schaffen dort eine neue Welt, die aber aussieht wie die uns vertraute.⁵²⁹

29.3.5. Der Held Hader^{Privat}

Hader^{Privat} ist bei aller Autofiktionalität eine märchenhaft entrückte Figur. Doch seine übernatürlichen Abenteuer werden ironisiert, ihnen wird keine monumentale Bedeutung verliehen, sondern alltägliche Banalität – der literarische Held wird in inszenierter Intimität erzählt. Die schlichte Form, der verbindliche Plauderton und der implizite autobiographische Pakt samt expliziter Biographeme erinnern dabei an die angloamerikanische Stand-Up-Tradition:

Also es is' eigentlich so a Form aus der *comedy*, weil in der *comedy* wird immer sehr stark von der eigenen Person erzählt. [...] Im Kabarett [wird] stärker kommentiert oder Figuren [ge]spielt, und in der *comedy* ist es eigentlich immer, oder sehr oft, die eigene Person, die eigene Kunstfigur, die etwas erlebt.⁵³⁰

Ich war auch sehr inspiriert von den Nummern, die Woody Allen in Las Vegas gespielt hat in den Sechzigern, der hat ganz absurde Erzählungen [gespielt], die kann man aa in den Büchern nachlesen, und er hat erstaunliche Reaktionen erzielt damit. [...] Für mich war's verblüffend, dass die Reaktionen so gut waren, weil's eigentlich vollkommen absurde Geschichten waren, wirklich absurde Geschichten, und das hat mir wahrscheinlich auch ein bisschen den Mut gemacht, so etwas zu probieren...⁵³¹

Die Künstlichkeit der Figur Hader^{Privat} besteht gerade darin, dass sie zur Gänze in Unmittelbarkeit verborgen wird. Zwar erinnert uns die Unmöglichkeit des Erzählten immer wieder an seine Gemachtheit als Figur, doch Inszenierung, Darstellungsweise und Biographeme lassen Hader^{Privat} wiederum authentisch wirken.

Haders^{Hader} augenzwinkernde Erzählweise oszilliert dabei stets zwischen Authentizität und demonstrierter künstlerischer Finte. In diesem Spannungsfeld kann Hader^{Hader} das Gesagte tonal unterwandern; die Dissoziation von Hader^{Privat} und Hader^{Darsteller}, sogar Hader^{Hader} wird auf unterschiedliche Weise angedeutet, inszeniert oder verborgen.

⁵²⁹ Morioka u. Sasaki 1992. S. 153.

⁵³⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁵³¹ ebd.

Als Figur referenziert Hader^{Privat} multiple Heldentypen; gesellschaftliche, wie die soziale Rolle des ‚Kabarettisten‘, aber auch literarische wie Odysseus, Eulenspiegel, Münchhausen oder Typen wie ‚den Bauern‘ aus dem Schwank. Wie der Campbell’sche Held hantiert Hader^{Privat} mit magischen Objekten⁵³², etwa seiner Brille, mit der er geboren wurde, aber auch einem magischen Fortbewegungsmittel: dem Ast, von dem Ödön von Horváth erschlagen wurde. Als Typus ist Hader^{Privat} ein Trickster, der mit Wesen wie Gott und Teufel verhandeln kann und Bindeglied zwischen den Sphären Welt und Anderswelt ist. Zugleich ist er ein metaleptischer Trickster, der diegetische Ebenen wechselt – zwischen Jetzt, der empirischen Welt und der fantastischen Welt.

Wie jede Heldengeschichte schildert auch *Privat* einen Werdegang: Das Programm ist fiktive Künstlerbiographie, der Text zeugt laufend von metaisierenden, absurden Verzerrungen Haders^{Hader} Karriere:

Und donn hob’ i in da’ Werkstatt scho’ im ersten Lehrjahr, hob’ i so bissl...
so hamlich in da’ Mittagspause a paar Kabarett Nummern g’übt... I glaub’
mei’ erste Nummer woa’, i hob’ an’ Mercedes parodiert: »Brrrr« – die
Mechaniker hom’ g’locht! Voller Erfolg! Ja, die hom’ sie niederbogn vor
lauter Lochn, donn hob’ i a kritisches Chanson g’mocht über dreckige
Zündkerzn... Boah, do woan’s gonz betroffn, jo? Ham’ si’ die
Schraubenschlissl auf’n Schädl g’haut vor lauter Betroffenheit. Und donn
hab’ i ma’ denkt, so – aus! I riskier’s, bin noch Wien g’fohrn ins Kabarett
Niedermaier, das größte, bedeutendste Kabarett von Wien, bin eingangen,
hob’ afoch g’sogt: »Grüß Gott, bin der Josef Hader!« und die hom’ g’sogt:
»Super. Mia’ wuitn scho’ anrufn.«
(PDVD1997)

Die eingängige Spielweise, die lange Laufzeit und der große Erfolg von *Privat* machen die Figur Hader^{Privat} geradezu zum ‚stereotypen Hader‘, von dem ausgehend Hader^{Hader} potenzierte Spiele mit der eigenen ‚Autor-Funktion‘ betreiben kann, siehe *Hader muss weg*, S. 241 sowie *Meta-Autobiographie*, S. 228.

⁵³² Vgl. Campbell 1949. S. 57.

29.3.6. Grobiankomik und Grotleske

Bachtin definiert die Grotleske durch eine Nichtabgeschlossenheit des Leibes: „ein befruchtend-befruchteter, gebärend-geborener, verschlingend-verschlungener, ein trinkender, sich entleerender, kranker, sterbender Leib“⁵³³. *Privat* spielt mit einem solchen Körperkonzept und physischer Grobiankomik:

Donn is' aber der Doktor Prohaska draufkumman, bei der letzten Untersuchung, hot er g'sogt: »Hö! Moment! Die Hoden fehlen! Die Hoden san' weg! Wo san' die Hoden?« Net? San's draufkomman, die Hoden san' steckenblieben hinten bei die Nieren, jo, weil die soin normalerweise' soin die jo owewandern beim Embryo und die bleiben monchmoi' stecken... [...] Und da muass ma' operieren, weil die Hoden kennan nur ausserhoib vom Körper, op-... drum san's, wo's san', weil's a niedrigere Temperatur brauchen... [...] Die Operation is' gonz schief gongen, es woa' a Katastrophn, der Orzt hot mi' frei g'mocht, auf amoi' fangen die geistlichen Schwestern zum ki'an o'! Jo? Drahn si' sofort zur Wond, gebn die Mundbinden vor die Augen, ah... tameln umeinander, fliegen über mi' drüber, haun die Hälfte der Instrumente owe', geben des Skalpell foisch hin, verletzn den Orzt, der kann's eigene Bluat net sehn, es woa' a Katastrophn, jo... Und sie hom' ma' donn... sie hom' ma' donn irrtümlich die Nieren... in den Hodensock verpflonzt... und... die san' net draufkumman, i hob's aa net g'merkt... Des haaßt... i hob's scho' g'merkt, ahhh... so sieben, ocht Jahr später in der Pubertät donn... hob' i's g'merkt, nen? ... Jo, des merkst' donn beim... beim... Onanieren hob' i so an' Durst kriagt... sonst bin i g'sund... I maan', i sog' Ihna' ehrlich, wonn i jetzt gonz ehrlich bin, i missat', wenn i gonz ehrlich bin, müsst' i no' redn über Hämorrhoiden. Des' des Letzte owa. (PDVD1997)

Der Held als komisch grotesker Körper verweist auf Schelmenroman und Schwank. Die spielerische Überschreitung von körperlichen Grenzen bringt Bachtin in Verbindung mit der Karnevalstradition und dem Narrenmotiv – das zugehörige Lachen versteht er als „Sieg über die Furcht“⁵³⁴ und verweist auf das Fortbestehen dieses Lachens auf der Volksbühne sowie in Komödie, Satire und Fabel, denen allesamt ein „oppositioneller Charakter“⁵³⁵ gemein ist.

⁵³³ Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. [1969] Übersetzt v. Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 19. [Kurztitel: Bachtin 1969.]

⁵³⁴ ebd. S. 35.

⁵³⁵ ebd. S. 46.

Die zweite Hälfte *Privats*, eine anekdotische Aneinanderreihung unterschiedlicher Episoden, frönt ausgiebig grotesker Komik. In dem Lied „**Mia’ is’ heit**“ wird der Ordnung einer unverständlichen Welt mit ‚versöhnlicher‘ Groteske begegnet:

Mir ist heut’ a bissl so irgendwie komisch
so damisch, so wurlat, so weh
i tat’ gern heut alles verwurschteln, verwuzeln, vergogeln, zersprageln,
verweageln, verwogln
mir is’ heut’ a bissl so irgendwie komisch
i glaub’ i bin a bissi im Öl
Die andern san’ heut so genauig und schliffig
so manisch, japanisch, zitronisch und griffig
Und wenn i heut’ was angreif’
zerrinnt’s ma’, zerstaubt’s ma’
zerfällt’s ma’, zerdepscht’s ma’
mir geht heut all’s z’schnell
drum stell’ i mi’ ausse’ vor’d Tür gegn an’ Wind
und wischerl a Herzal in’d Schnee.
(PManus)

„**Menschen samma’ olle**“ besingt in feierlicher Melodie alles Organische, Innerliche und Veräußerlichte einer unabgeschlossenen grotesken Körperlichkeit:

Menschen samma’ olle,
blinde Henderl, oame Haserl
und aus unsere Achselhöhlen
riacht’s wia aus oide Gurkenglasln...

Menschen samma’ olle,
innen riach’ ma’ noch Kaneu’
außen hamma’ schirche G’frieser,
oba’ heit’ wui’ ma’ net so sei’...
[...]
Wappler, Schüttler, Grobler, Tutter,
Brüder, reicht die Hand zum Bund,
olle riach’ ma’ zwischn die Fiaß’
a weng anders wia’ ausm Mund...
(PDVD1997)

„Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtem“⁵³⁶ – Bachtins karnevaleskes Prinzip lässt sich auf mehreren Ebenen in Haders^{Hader} *Privat* nachweisen: Fabulierte Münchhausiade parodiert die ‚ernsthafte‘ Autobiographie, umgangssprachliche Unmittelbarkeit parodiert ‚schöne‘ Literatur, Kirchenglocken werden Leibschüsseln, Duschvorhänge zum Gegenstand von Lebensweisheiten.

⁵³⁶ Bachtin 1969. S. 49.

Und schließlich ist auch Autofiktion eine Form der Karnevaleske: Der Doppelgänger ist grundsätzlich karnevalesk,⁵³⁷ somit auch ein schelmischer autofiktiver Doppelgänger: „Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt.“⁵³⁸

29.3.7. Das Zauberspiel

Privat nimmt Anleihen an Zauberspiel und Besserungsstück, wo der Mensch zum Spielball höherer Mächte wird, um der Frage „nach der Vereinbarkeit des Bösen und des Unvollkommenen“ angesichts der „Allmacht Gottes“⁵³⁹ nachzugehen.

Auch das Kabarett thematisiert Missstände und Ungerechtigkeiten auf der Bühne. Eine Ausweitung auf eine Theodizee, wie sie *Privat* praktiziert, ist allerdings sonst nicht Teil der Gattungsfunktion. *Privat* verhandelt Ungerechtigkeit nicht in ‚kabarettistischer‘ abgebrühter Distanz, sondern mit der allegorischen Allgemeingültigkeit des Zauberspiels:

(*als Gott*) »Josef, Verfahrensänderung, du redst’ ab jetzt nix mehr!« (*als Hader*) »Einspruch!« (*als Gott*) »Naaa, Pepi, du hoitst’ die Pappn!« (*als Hader*) »Wieso?« (*als Gott*) »Aso! Weil i der Herrgott bin! Aus!« ... (*als Hader*) I hob’ g’sogt, »Gott«, hob’ i g’sogt, »schrei’ mi’ net on. I find’ des net fair, jo? Mi’ zerscht irgendwie selber zammputzn, jo? Donn deppert sterbn lossn und im Nochein kummst daher wie da’ Batman und buddelst di’ auf! Wo worst’n vorher die gonzn, die gonzn vieradreib’g Johr, wie i di’ braucht hätt’, wo woarstn do? Jo? Was is’n des fia’ a Gott, den i dauernd suachn kann wie an’ verlegtn Sockn? Verstehst’? Ollas ondere hob’ i do, Mognweh, Sodbrennan, Schweißfuß’, muass i nia suchn, jo? Nur di’! Oder den Sinn, leicht, muass ma’ firakletzn dauernd so deppert. Jo? Is’ des so witzig? [...] Verstehst’, mia’ hom’s so schwaa’, jo? Kaaner kennt si’ aus, jeder hirscht umadum... Der sitzt oben: Schleckabatzl, segt’s mi’ net! ... Gott, i maan’, wonn du uns wirklich liebste, jo? Wonn du uns wirklich gern host, kumm’ amoi’, trink’ a Bier mit uns, wos schickst’n dauernd deine Kirtagsstandler, wos kummst’ net amoi’ selber? Und donn würd’ i überhaupt... donn geht’s nämlich, donn geht’s ans Eingemachte, lieber Gott, weil donn hätt’ i gern diese unendlich primitive, dialogische Frog’ g’sstellt, jo? Wieso? ... Wieso... so vü’ Not oder so vü’ Elend, so vü’ Verzweiflung, so vü’ Angst im Leben und so wenig... Schau, Gott, i denk’ ma’, wenn du uns wirklich gern host, warum kemma’ net von Anfang on bei dir sein, wenn’s durt am schensten is’? Wos mochst’n Stress?« ... Und Gott hot

⁵³⁷ Vgl. Bachtin 1969. S. 55.

⁵³⁸ ebd. S. 54.

⁵³⁹ Hein 1997. S. 18.

g'sogt: »Pf... Josef, i glaub' du suachst mi' eh irgendwie.« I hob' g'sogt:
»Gott, wannst' glaubst.«
(PDVD1997)

29.3.8. Teufelspakt

Die Kombination von einem ‚schlauen‘ Bauern und einem geprellten Teufel kennt man aus dem Märchen, vgl. *Der Bauer und der Teufel*.⁵⁴⁰ *Privat* handelt von einem Kabarettisten bäuerlicher Herkunft, Hader^{Hader} spielt mit seiner ‚Autor-Funktion‘ als „Bauernbua“⁵⁴¹, „Bauernsohn aus dem Waldviertel“⁵⁴², „Bauernsohn aus Nöchling“⁵⁴³. Hader^{Privat} ist aber auch Künstler, ebenfalls eine Riege, die dafür bekannt ist, sich in Erzählungen mit dem Teufel einzulassen. So begründet Hader^{Privat} seinen künstlerischen Erfolg durch eine ‚Ursprungssage‘ vom eigenen Teufelspakt:

Aber donn is' ma' no' vü' vos Bessers eing'foin... i hob' donn g'sogt,
»Luzi«, hob' i g'sogt, »pass auf, unter Sportlern, a klaaner Pakt, ha?« Und
wir ham' wirklich einen Pakt geschlossen, der Teufel und i... und zwar so, i
werd' künstlerisch total erfolgreich, verdien' trotzdem gonz vü' Geld und
krieg' normale Hoden... Homma' verhandelt... bis auf die Hoden hob' i
alles durchbrocht.
(PDVD1997)

Sagen und Volkserzählungen, Schwänke und Volksschauspiel kennen den Teufel als beliebte komische und vor allem *vermenschlichte* Figur.⁵⁴⁴ „Luzi“ in *Privat* ist zwar der Teufel theologischer Tradition, wird aber einer banalen Menschlich- und Alltäglichkeit preisgegeben. Er ist, wie der in einer Wette überlistete Teufel aus dem Schwankmärchen⁵⁴⁵ oder jener der Teufelsbaumeistersagen⁵⁴⁶, letztlich ein dummer und geprellter Teufel. *Privats* Teufelfigur wird wie in der Teufelssage „materiell gedacht“⁵⁴⁷. Auch die Hölle ist ein plastischer Ort, an den es sich mit einem rätselhaften Aufzug oder durch einen

⁵⁴⁰ *Der Bauer und der Teufel*. In: Grimms Märchen. Text. Kommentar. Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2015². (Band 16) S. 726f.

⁵⁴¹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁵⁴² Reitter, Barbara: Ois is schee schiach ... In: Mittelbayerische Zeitung. 15.03.1992. o.S. [Sammlung Lach- und Schießgesellschaft]

⁵⁴³ Schödel: Alles bääh! 1991.

⁵⁴⁴ Vgl. Röhrich, Lutz: Sage und Märchen. Erzählforschung heute. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1976. S. 262. [Kurztitel: Röhrich 1976.]

⁵⁴⁵ Vgl. ebd. S. 261.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd. S. 47.

⁵⁴⁷ ebd. S. 253.

Topfenstrudel in der Kanalisation reisen lässt. Von Haders^{Hader} Teufel geht aber kein existentieller Schrecken aus, es ist, wie dieser selbst bemerkt, „nimmer wia’ friaher“.

Trotzdem ist sich Hader^{Privat} der Erzähltradition bewusst, aus der sein Widersacher kommt:

Und donn war’s so, dass irgendwie mia’ no’ eing’foin is’, in diese Sagen,
dass ma’ immer am Schluss... ma’ draufzoiht beim Teifl... hob i g’sogt:
»Luzi, bitte, da ist doch immer a Hahn?« Nen? Und der Teufel hot g’sogt:
»Josef«, hot er g’sogt, »do spü’ ma’ ’es Staascheißer Koarl Spü’!«
(PDVD1997)

Der Faust’sche Pakt wird zur Bierkisten-Wette, einem Tabuspiel: dem Staascheißer Koarl Spiel, das als rekurrerendes Motiv immer wieder die Listigkeit Haders^{Privat} beweist.

Die Krampusepisode am Schluss des Programms hingegen widmet sich einer verinnerlichten Teufelsfigur. Sie invertiert den karnevalesken Brauch um einen Teufel, der Furcht *austreiben* soll, indem er sie generiert – Haders^{Privat} Glaube an den Krampus als Kind stellt sich als stärker heraus als jeder Brauch: Die Furcht bleibt, das Austreiben misslingt.

Privat zeigt uns also zwei Teufelsgestalten: über die eine, pompöse, aufgeblasene kann man lachen und sie listenreich besiegen, die andere, die kleine, alltägliche, geht so nah, dass man sich nicht mehr „firetraut“.

29.4. Ich

Die Reise ins ‚Ich‘ in *Privat* ist einerseits Ausdruck eines unabgeschlossenen grotesk-schelmischen Körpers sowie Nabelschau und Reiseerzählung zugleich:

I hob’ ma’ docht, jetzt schau’ i no’ g’schwind obe’ in’ Bauch, wonn i scho’ herin’ bin, nen? In mein’ Bauch... woa’ enttäuschend. Der Bauch woa’ a Enttäuschung, es hot g’rochen wie in die Wiener U-Bahn-Stationen. In an’ Liegestuhl san’ meine Hoden wo g’legn, ham’ Zeitung g’lesen, hom’ mi’ ausg’locht... und auf amoi’ sich’ i direkt neben die Hoden is’ a Tür, und do steht drauf: Einzig wahres Ich, Eintritt auf eigene Gefahr... I reiß’ die Tia’ auf, i renn’ eine’, hinter mir geht die Tia’ zua, i bin im Ich... Boah, es woa’ irrsinnig koid und Eiszopfn hängen von der Deckn. Und mitten im Raum... is’ a Joghurtbecher mit obg’laufenem Datum... und daneben is’ a Wurscht. Und auf der Wurscht steht drauf... Wurscht...
(PDVD1997)

Haders^{Privat} Schau ins Ich lässt an die Ego-Pluralität des Autors sowie an Fragen um den Subjektivitätsbegriff denken, siehe *Hader^{Hader} als Viele*, S. 301. Hader^{Privat} wird in seinem eigenen Ich nicht erkannt:

»Wer san' S'n überhaupt?« »Ich? Ich... bin Ich.« »Konn jo a jeder sogn, hom' S' an' Lichtbildausweis mit?« I sog'... i hob' mi' aufg'regt, i hob' g'sogt: »Entschuldign S' vümois, i find' des so oag, i maan' des is' lächerlich, in mein' eigenen Körper wer' i mi' net ausweisen! Wo samma' denn?«
(PDVD1997)

Im eigenen Hirn begegnet er schließlich einer Version des „gebrauchten Herrgotts“, von dem er sich in *Bunter Abend* gewünscht hatte, man könne ihn doch vielleicht in sein Hirn „hineingeben“.

Dass Hader^{Privat} den eigenen ungerechtfertigten Tod mit einer logischen List gegen Gott überwindet, bezeugt ihn erneut als magischen Schelm. Die Reise ins Ich kulminiert also in einer kleinen Auflehnung gegen die Willkür des Daseins, die auch Thema von „**So ist das Leben**“ ist:

So ist das Leben
der ane kommt nach Paris
der andere nach Schruns-Tschagguns
ja, ja, das Leben spielt mit uns.
[...]
Der ane is' Fliesenleger
der andere Buchverleger
a dritter is' Schornsteinfeger
und heirat' a Krankenschwester und wird Krankenpfleger.
[...]
Die allerwengigsten san' Leichenträger
aber jeder wird vom Leichenträger
einmal Auftraggeber.
So endet das Leben
in Paris begrabn's den Pariser
in Schruns-Tschagguns den Schruns-Tschaggunsn.
Alles blunzn.
(PManus)

29.5. Der Kaiser von Afrika

Zu Beginn der Programms, in Haders^{Privat} Kindheitserinnerungen, hören wir bereits von Kaiser Franz Joseph, dessen Winken uns später visuell wieder in Erinnerung gerufen wird. Durch eben dieses knüpft die Figur des Kaisers von Afrika an die österreichische Gefühls-

und Erfahrungswelt des Texts an. Der Kaiser von Afrika, ein Raimund'esker Zauberherrscher, verweist auf die Machtverhältnisse der Welt:

Und am Strond von Afrika, des hob' i überhaupt net g'wusst, am Strond von Afrika is' a riesiger Berg, bis auffe' in die Woikn, gonz hoch, der hechste Berg der Welt is' am Strand von Afrika, aus lauter europäischem Sondermüll, und auf der Spitzn is' a goidene Bodwann', und in der goldenen Bodwann' drinnen sitzt (*winkt wie Kaiser Franz Joseph*) der Kaiser von Afrika... Und der Kaiser von Afrika sogt zu mir: »Serwas Pepi«, und zagt noch Norden, und im Norden woa' a winzig klaane Insel, also so klaa' wie a Stecknodl... voller Urlauber, aber so klaa' wie a Stecknodl... Na, is' a Hoibinsel, irgendwas geht da dohinter weg, wird immer gressa' und brader, des' die Sübautobahn... Kloa', ja genau, dahinter gonz groß der Semmering, und gonz groß dahinter... des Ausfahrtsschild von Wiener Neustadt, und noamoi' dahinter übern gonzn Horizont a riesiger Ankleber: »Rettet den Stephansdom« Und der Kaiser sogt: »Pepi, das is' Europa.«
(PDVD1997)

Hader^{Hader} krönt dort, wo Armut und Mangel herrscht, einen auf Bachtin'sche Weise ‚karnevalesken‘ Kaiser, der „Ordnung, Gewalt und Hierarchie“⁵⁴⁸ hinterfragt:

(*als Kaiser*) »Jetzt schau' do her, des is' a roter Knopf, wonn i do draufdruck' gengan sieben Atombomben auf die sieben greßtn europäischen Hauptstädt', jo? Freund der Blasmusik... Und jetzt sogst' ma' an' Grund, worum i do net draufdruckn sui'... Dalli dalli!« (*als Hader*) »Pfff... Ah, okay, UNO, UNIDO, ah... UNESCO, ah... Au-Pair?« (*als Kaiser*) »I druck' drauf.« (*als Hader*) »Na! Kaiser, moch' ma' was anders, i gib' da' a Rästel auf, jo? Des' lustig, i gib' da' a Rätsel auf und wonnst'as net waaßt, miasst's weider hungern, okay? Pass auf... was hot in der Früh vier Beine, zu Mittag zwei Beine und am Abend...« (*als Kaiser*) »Is ma' wurscht. [...] I druck' jetzt drauf.« (*als Hader*) »Naaa!« I hoit' eam gonz fest... Und er sogt: »Pepi, was g'spiastn?« (*als Hader*) »Ah... was g'spia' i? Di?« (*als Kaiser*) »Genauer.« (*als Hader*) »Pf, was g'spia' i? Dei' Hond?« (*als Kaiser*) »Genauer.« (*als Hader*) »I g'spia' dei' Haut.« (*als Kaiser*) »Richtig, und?« (*als Hader*) »Knochen!« (*als Kaiser*) »Jo Pepiiii, der Kandidat hot hundert Punkte. Do, greif amoi', do, schau, Haut und Knochen, do, Pepi, uns gibt's, schau Pepi, mia' san's, die Fotomodelle von die Caritasbroschüren! ... Was glaubst'? Wie long geht des so? Wie long geht's no? Wie long kann ma' zwaa' Drittel von der Welt verorschn, Pepi? Was glaubst wie long? Hundert Jahr? Fuffz'g Jahr? Dreihundert Jahr? Wie long? Wonn kriegt der Reiche ane in die Goschn? Pepi, ha? Schau' ma' nach in der weißen Arschlochgeschichte, Pepi! Spartakus, Arbeiterbewegung, Bauernkriege, wie long? Wann? Boing! ... Jo, Pepi... bist jo gonz bloss worn heast, was hostn? I maan' du bist net direkt mei' Haupttyp, aber so weiß... heast, was bist? Was? Was? Was bist du? Betroffen?«
(PDVD1997)

Hader^{Hader} zeichnet einen Fürsprecher der „Dritten Welt“ als Persönlichkeit mit Wiener Dialekt und Schmähs von indifferenter Düsterteit. Der Einzug einer den Menschen

⁵⁴⁸ Bachtin 1969. S. 50f.

übergeordneten Entscheidungsebene mit ‚Wiener‘ Figuren lässt an Zauberspiel und Volkstheater denken:

Geister, Feen und Allegorien sind wienerische Repräsentanten einer höheren Welt, die im »Besserungsstück« den unvernünftigen Erdenbürger zur Erkenntnis seiner selbst, der Welt und des Glücks und der Zufriedenheit erziehen.⁵⁴⁹

Glück und Zufriedenheit treten in *Privat* natürlich *nicht* ein, doch ‚Besserung‘ ist durchaus zentrales Motiv: Haders^{Privat} Konfrontation mit dem Kaiser von Afrika lässt unweigerlich an die Besserungsambitionen der Gattung Kabarett denken, siehe *Meta-Kabarett*, S. 224. Letztlich verschuldet Hader^{Privat} – ausgerechnet der Kabarettist – die Beibehaltung der Ungerechtigkeit:

(*als Kaiser*) »Weil die gonze Demokratie finanzieren eich mia’ mit unsere Toten, Pepi... wonn bei uns des Sacherl a bissl mehr kost’, und bei euch sinkt die Kaufkraft, jo, um achthundert Schilling, jo? ... hobt’s ihr in fünf Monat’ die Diktatur.« (*als Hader*) I hob’ g’sogt: »Kaiser, des waaß i aa und des wissen vü’ bei uns und deswegen gib’ ma’s aa nimmer her, weil des sowieso scho’ jeder waaß und kaaner waaß, wos er tuan sui’, verstehst? ... Du mochst da des aa afoch, i... ach Gott! Okay, i hob’s g’hert, okay... Es hot jetzt aner g’hert und der wird’s nomoi’ probieren und wird sogn, obwois kaaner mehr hern kann, wird er’s trotzdem oin sogn...« Und der Kaiser sogt: »Wer?« Und i hob’ g’sogt... »Da’ Staascheißer Koarl« I maan’, des is’ ma’ so aussag’rutscht, i maan’... wenn ma’ des Spü’ spüt, donn spüt ma’s. Und der Kaiser hot g’sogt: »Pepi, einwandfrei... host mi’ g’schossn, homma’ verlurn, hunger’ ma’ weider.« Pause.
(PDVD1997)

Der verheerende Status quo wird in brutaler Banalität affirmiert und erweist sich dadurch aufs Neue als besonders grausam. Der Kabarettist nimmt dabei eine systemimmanente Rolle ein, ohne Missstände zu verändern, vgl. Haders^{Hader} Frühwerk.⁵⁵⁰ Im Kontext des Schelmenromans lässt sich das „Hunger’ ma’ weider“ des Kaisers auch als „subversive Affirmation“⁵⁵¹ lesen: die Bestätigung einer korrupten Ordnung durch eine List des Schelms, der sich zu seinem eigenen Vorteil mit dieser arrangiert. Während das Besserungsstück eine Auflehnung gegen die Welt- und Gesellschaftsordnung wieder versöhnt, erzählt *Privat* von der grundsätzlichen Schiefelage und Absenz einer solchen Ordnung.

⁵⁴⁹ Hein 1997. S. 67.

⁵⁵⁰ Vgl. Graff 2011. S. 115.

⁵⁵¹ Rötzer 2009. S. 35.

Dieses Ende der ersten Hälfte ergab sich für Hader^{Interview} als bewusste Antithese zur zauberhaften Fantastik des Programms:

Irgendwann während des Schreibprozesses, glaub' i, dass es so war, dass i ma' docht hob', jetzt is' des schon so abgehoben und so absurd und olle san' sicher guat drauf, weil olles so fantastisch is', jetzt wär's doch interessant, vor der Pause – immer wieder dieses ewige, was aa von Anfang an, foit ma' jetzt auf, durchgeht, dass ma' am Schluss die Leit' irgendwo runterbringt, ja? –, jetzt wär's doch interessant, wenn ma' grad' eh mitten in der Welt san', dass ma' an' politischen Konflikt, den ma' wirklich für problematisch hoit und der a bissl über des hinausgeht, ob die ÖVP grad' des Richtige mocht, oder die SPÖ, sondern wo es um eine Weltfrage geht, dass ma', wenn man die Leit' in der Stimmung hot, dass ma' sie jetzt mit dieser Thematik richtig erwischt.⁵⁵²

Weil ich immer beim Schreiben denke, wenn i net weiter weiß, was is' jetzt des aller Unerwartetste? Was überrascht den Zuschauer am meisten? Und was ist eigentlich jetzt der vollkommene Stilbruch, oder des, was gor net geht? Und donn hob' i irgendwie so a gewisse Lust des auszuprobieren... Dass ma' plötzlich in a vollkommen unironische gesellschaftspolitische Anklage kommt, weil des das größtmögliche Gegenteil ist, von dem, was ma' bisher g'mocht hot... und so bin i dazukommen... War eh... es is' als sehr unpassend empfunden worden... [...] So: Ts, warum is' des jetzt do vor der Pause? ... wär' jo net notwendig g'wesen...⁵⁵³

29.6. *Rekurrierende Motive*

Privat zeugt von mehreren immer wiederkehrenden, variierten Motivkomplexen; so etwa Gott/Kaiser Franz Joseph/Der Kaiser von Afrika (durch ihre winkende Handbewegung verbunden), Ödön von Horváth und der Ast, der Teufel und das Staascheißer Koarl Spiel, das „Bankerl“ in Verbindung mit zwei Liebenden et cetera. Diese Motive verknüpfen die Welten des Texts affektiv: So sind etwa der liebe Gott, Kaiser Franz Joseph und der Kaiser von Afrika übermächtige Herrscherfiguren, wobei der eine über die Gefühlswelt des anderen erklärt und aktiviert wird. Das „Bankerl“ mit zwei darauf sitzenden Liebenden und das dazugehörige Zeigen des großen Wagens bezeugt wiederum die Gleichheit der Liebe – in Haders^{Privat} Kindheit oder im Jetzt, in Österreich oder in Afrika, sei das Bankerl von der Raiffeisen oder Bawag.

⁵⁵² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁵³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Auch die „Dritte Welt“ begegnet uns im Text mehrmals als Motiv, noch bevor daran zu denken ist, dass das Ende der ersten Programmhälfte in Afrika stattfinden wird. Im kritischen Adventkalender aus Haders^{Privat} Schulzeit zum ersten Mal:

Und zu Weihnachtn hot er [der Lehrer] mit uns so an' kritischen
Adventkalender bastelt, do woa' hinter jeden Fensterl woa' so a hungerndes
Kind aus der Dritten Welt und ma' hot jedn Tog a Fensterl zuamochn
miassn...
(PDVD1997)

Später auch, als Hader^{Privat} von seiner Anfangszeit als Kabarettist erzählt: „Wir hom' a gonzes Programm zum Beispiel g'mocht nur über Dritte Welt, ham' Diavorträge [gehalten], also mit... daneben Rohstofftabellen...“ Eng mit dem Motiv verbunden sind die ebenfalls rekurrierenden Topfpflanzen, deren Untätigkeit ein eigenes Lied gewidmet ist, siehe S. 226.

Die mehrfach verwobenen Motivkomplexe *Privats* lassen scheinbar anekdotische Erwähnungen überraschend zum Teil einer ausgefuchsten Handlung werden. Der Erzähler Hader^{Privat} ist also auch in seiner Rolle als solcher ein Schelm. Dabei dient das mehrmalige, unerwartete Aufgreifen eines Motivs in unterschiedlichen Kontexten der affektiven Verknüpfung der Welten, in denen sich Hader^{Privat} bewegt, stellt einen direkten Zugriff auf bereits Erlebtes und Gefühltes dar und wirkt metaisierend, da die unvermittelte Inszenierung als entworfene fictio erkennbar wird. So blitzt ein Hader^{Urheber} als listiger Meistererzähler hinter Hader^{Privat} auf.

29.7. Die Entstehung von Fiktion

Kabarett ist Text, der seine eigene Entstehung darstellt. Die Performance ist metaleptische Schnittstelle zwischen der Lebenswelt und einem ‚literarischen‘ Chronotopos, der durch die Aufführung geschaffen wird. Dies bedeutet im realreferentiellen Kabarett keinen fiktionstheoretischen Bruch, wird aber in *Privat* zum metaisierenden Vexierspiel. Indem die Welt der lebensweltlichen Aufführung und jene der fantastischen Fiktion aufeinanderprallen und ineinander übergehen, thematisiert *Privat* Fiktionalität an sich und verhandelt ihre verbale Erschaffung, führt ihre Entstehung performativ vor.

Durch das Überschreiten der Grenze zur Bühne übertritt Hader^{Hader} die Grenze zwischen empirischer Realität und Fiktion, die Grenze zwischen Hader^{Hader} und Hader^{Privat}. Die Referentialität der Aussage „Mein Name ist Josef Hader“ wird allein durch die Rahmung als Aufführung verändert; wäre der Satz doch in einem anderen Kontext, von derselben Person geäußert, nicht als fiktional zu werten. Die/Der Zuseher_in wird in *Privat* also Zeug_in der Genese von Fiktion, beziehungsweise der Transformation von Referentialität. Sie/Er erlebt die performative Dissoziation von Autor und Erzähler live mit. Durch den Wechsel von autobiographischem und fabuliertem Diskurs, beziehungsweise von Empirischem und Außer-Empirischem ist die Dissoziation und Brüchigkeit von Hader^{Hader}/Hader^{Privat} durchgängig Teil des Texts.

Das macht *Privat* zur metaleptischen Fiktion über die Entstehung von Fiktion. Das Programm ist Fiktionsgenese als Performance – Erzählung und Manifestation des Erzählten zugleich.

29.8. Referentialität

Die Figuren in *Privat* sind ‚Metaisierungen‘ ihrer realen Entsprechungen, so wie der autofiktionale Kabarettist selbst: Hader^{Privat} verweist auf einen anwesenden, empirischen ‚Josef Hader‘ und tritt in seiner Erscheinungsform auf, verweist aber gleichzeitig auch *nicht* auf ihn, abstrahiert ihn, schreibt ihn neu – vgl. Genette zur Autofiktion: „Ich bin es und ich bin es nicht“⁵⁵⁴, siehe *Referentialität des Autor_innennamens*, S. 64. Die Figuren werden ihrer Realreferentialität entrückt und zur (meta-)literarischen Funktion: Messner ist nicht bloß Messner, sondern zugleich ewig höher strebende Allegorie: „Do woar i no’ nit!“ In den Erzählungen, auf die sich *Privat* bezieht, etwa Märchen, Schwank und Sage, herrschen ebensolche Referenzbeziehungen. *Privat* funktioniert also wie eine Fabel, die in Unmöglichkeiten Wirkliches illustriert. Ein realitätsbezogener Diskurs wird durch literarische Mehrdeutigkeit entrückt.

Das Programm unterwandert so auf mehreren Ebenen das Kabarett-Kommunikationsszenario: Der autobiographische Pakt wird stetig durch Fantastisches

⁵⁵⁴ Genette 1991. S. 87.

gebrochen; die Realreferentialität des Gesagten permanent ad absurdum geführt; die Fiktionalität vom Schelm Hader^{Privat} klar demonstriert; während zugleich die Authentizitätsfiktion des Texts als subjektive Erfahrungserzählung immer wieder behauptet und untermauert wird.

Die/Der Zuseher_in muss also letztlich *willingly* eine ganze Menge *disbelief* ‚suspenden‘, um gewissermaßen zwei gegenläufige Fiktionen zugleich zu ‚glauben‘: die Fiktion vom fiktiven Hader^{Privat} und die Fiktion vom ‚echten‘ Hader^{Privat}.

29.9. Autofiktion

Hader^{Privat} ist nicht mehr oder weniger Hader^{Hader} als andere Haderfiguren, Hader^{Interview}: „[Hader^{Privat} ist] Theaterfigur oder Figur dieses Spiels, so wie in *Bunter Abend*, nicht anders.“⁵⁵⁵ Bei der Inszenierung der Spielfigur Hader^{Privat} orientierte sich Hader^{Hader} aber an der Lebenswelt und trug kein Kostüm.⁵⁵⁶

Privat ist *mock*-Autobiographie, Parodie eines autobiographischen Diskurses. Haders^{Privat} Angebot eines autobiographischen Pakts ist aufgrund der fabelhaften Inhalte besonders absurd, aber durch hohe kommunikative Authentizität, Biographeme und Realbezüge besonders zentral, man denke alleine an den Titel des Programms. Dabei ist das Haderbild der Rezipient_innen aktiver Bestandteil des Texts: *Privat* entsteht genau aus den Interferenzen von Autofiktion und ‚Autor-Funktion‘, vgl. Bal: „Whenever historical "facts" – speculations about the biography of the painter named Rembrandt – partake of the event of reception, these facts and speculations themselves become part of the text.“⁵⁵⁷

In *Privat* werden Aspekte von Haders^{Hader} ‚Autor-Funktion‘ zum literarischen Motiv umfunktioniert, etwa sein Aufwachsen auf einem Bauernhof als Anklang an das Märchen oder den Schelmenroman. So werden wiederum die realreferentiellen Grenzen der ‚Autor-Funktion‘ deutlich: Diese besteht schließlich genauso aus Tropen und Narrativen wie

⁵⁵⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁵⁶ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁵⁵⁷ Bal 1991. S. 11.

Literatur. Hader^{Hader} instrumentalisiert also die Interferenzen von realen und fiktiven Narrativen, bis literarische Topoi und authentische Realitätsbezüge ineinander übergehen und neue (Auto-)Fiktionen und Diskursive erschaffen. *Privat* thematisiert das Erzählen selbst, den Prozess der Abstraktion vom Lebensweltlichen zum Literarischen – auf der Ebene von Motiven, Sprechakten, der Handlung und schließlich der Autofiktion, vgl. *Ursprünge der performativen fiktionalen Ich-Erzählung*, S. 86.

29.10. Meta-Kabarett

Motivische, strukturelle und inhaltliche Regelbrüche gelten Hader^{Hader} in *Privat* als Textstrategie auf jeder Ebene – sei es in Bezug auf den Handlungsverlauf oder einzelne Pointen. *Privats* ausgeprägte *frame*-Brüche⁵⁵⁸ durch das Absurde, Unvorhergesehene, Unmögliche ergeben ein vielbödiges, metaisierendes Textgewebe, ein spielerisches Geflecht aus realreferentiellen und ‚literarischem‘ Diskurs, wobei zweiterer immer, egal wie offensichtlich, als ersterer ausgegeben wird. Diese *frame*-Wechsel ironisieren die Gattungsfunktion Kabarett sowie ihre scheinbare Non-Fiktionalität, vgl. „Sie schau a bissl ungläubig drein...“ (PDVD1997).

Hader^{Hader} setzt im Zuge der Vermischung von realreferentiellen und übertragenem Diskurs zwei Gattungen mit didaktischem Anspruch in Beziehung zueinander – er macht mit den Mitteln des Märchens politisches Kabarett. Doch als Held tritt er dabei nicht auf der Seite der ‚Besserung‘ auf. Dass gerade der Kabarettist die Beibehaltung des grausamen Status quo ermöglicht, misst das Kabarett an der Realität: Der ‚moralische‘ Stellvertreter ist kein Held mehr, kein Jimmy „mit furchtbar viel Mut“ (*Tausche Witze*), im Gegenteil, er ist „zeitweilig“ ein Arschloch (*Fort geschritten*) und hat keinen Anspruch auf moralische Überlegenheit. Vom Kaiser von Afrika wird er von der belehrenden in die belehrte Position verwiesen und es bleibt ihm nichts anderes übrig als wie das Publikum „betroffen“ zu sein; „[H]eist, was bist’? [...] Was bist du? Betroffen?“ (PDVD1997) Hader^{Privat} ist um kein Gramm besser als die Zuseher_innen, kein Gramm engagierter oder mutiger, sondern genauso überwältigt, betroffen und gelähmt. Er ist ein Anti-Held, ein Anti-Kabarettist.

⁵⁵⁸ Vgl. Waugh 1984. S. 28ff.

Das Ende der ersten Hälfte *Privats* ist auch tonale Irritation, es bricht mit der heiterfantastischen Abenteuererzählung und schafft ein Meta-Bewusstsein für die Vorgänge im und die Ansprüche ans Kabarett: Zwei Stunden vermögen es nicht, die Welt zu ändern, es hilft kein zerebraler Kommentar, es gibt keinen Ausweg, den gibt es nur im Kabarett: die Pause. Hader^{Interview}:

Na ja, zunächst geht ma' in die Pause, und die an' trinken was, und die an' sagen: »Ah, das war jetzt gut am Schluss, jetzt hat er's uns gegeben«, und die andern sagen: »Das war jetzt net notwendig.« Nen? Und dann kommen's rein und hören »Topfpflanzen«. Und dann geht's weiter, und dann endet des irgendwie mit aner Kindheitsg'schicht' vom Krampus. I denk' es löst si' net auf, es wird weder von die »Topfpflanzen« hinweggefegt, glaub' i, weder des eine noch des andere, es steht als Teil einfach da, glaub' ich. [...] I hob' hoit irgendwie mir docht, des Programm sollte eine politische Stelle haben, a Thematik, die wirklich wichtig is', dort, wo sie si' auszoiht.⁵⁵⁹

29.10.1. Metareferenzen

Hader^{Privat} spricht vom „Kabarett“ immer wieder als Gegenpol zu ‚genuinem‘ Plaudern.

Dies impliziert, *Privat* bewege sich außerhalb der regulären Kabarett-Abmachung:

Des woa' jetzt g'logn, des woa' a bleder Witz jetzt... des stimmt net mi'n
Sommersitz, des woa' jetzt Kabarett, des woa' nur bled daherg'redt...
(PDVD1997)

Das Kabarett ist immer wieder Thema metaisierender Spitzen, so etwa im Zuge Haders^{Privat} Erzählung seines Werdegangs, die, in verzerrter Form, erkennbare Biographeme enthält und die Textgattung referenziert, vgl.:

Und... ha, donn is' wos Orges passiert... I hob' zum erschn Moi' in' Fernseh'n g'seng' a Musikantenstadl... Und des... do is' mir der Knopf aufgangen. Do hob' i ma' denkt, so was mecht' i amoi' mochn. Net Avantgarde, sondern die Leit' abholn, durt wo's san', auf die Leit' zuageh' und bei da' Hond nehma'... und kaan' Zentimeter weiterbringa'... Kabarett.
(PDVD1997)

Die Passage ist zur Hälfte produktionsästhetische Strategie (von einem Kabarettpublikum auszugehen, siehe *Textstrategien des Meta-Kabarett*, S. 254), kehrt sie aber ins Absurde um: „kaan' Zentimeter weiterbringa'...“

⁵⁵⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Hader^{Hader} zeichnet in der ersten Hälfte *Privats* ein absurdes Bild des ‚hirnlastigen‘ politischen Kabarettis, das er unterwandern wird, und nimmt dabei die ‚Dritte Welt‘-Thematik des Programms vorweg:

I muass dazu sogn, es war natürlich gonz anders wia heitzutage, es woa ' net wia heitzutog' so... jetzt... Kabarett... net? ... Des woa' gonz wos anders damois, des kann ma' net vergleichen... Des woa' net wie jetzt, dass' di' irgendwie hersitzt do, stellst' a poa' Kamas hin, Leit' sitzn do und redst' irgendan' Bledsinn... Des woa' damois gonz beinhart politisch, wir hom' a gonzes Programm zum Beispiel g'mocht nur über Dritte Welt, ham' Diavorträge, also mit... daneben Rohstofftabellen, daneben die Fotos... Wie viel Prozent der Energie verbrauchen wir, wie viel Prozent verbrauchen die Entwicklungsländer? ... Die Leit' san' prüft worn in da' Pause... in der zweitrn Hälfte donn beinhart, waab i, so Protestlieder, verstehst', in'd Klampfn inedroschn, net? Wüd! Wüd! Longe Hoar, kaa' Geld, i maan' des woa' irrsinnig...
(PDVD1997)

Auch im Motiv der Topfpflanze steckt eine rekurrierende Metareferenz. Schon in *Biagn oder Brechn* sind Topfpflanzen im Bunker Zeichen eines apolitischen Rückzugs:

[W]onn des jeder mocht... wonn jeder an' Bunker hot... mit Topfpflanzn... wo wirklich Frieden herrscht... is' des Woidsterbn überhaupt... ah... der... na... der... foisch! Der Frieden überhaupt kaa'... oiso der Krieg donn kaa' Problem, net? Ha!
(L&S1989)

In *Privat* werden Topfpflanzen ebenfalls zur Chiffre für Trägheit und Indifferenz. Dabei wird das Bild mehrmals mutiert und aktiviert. Das erste Mal, als Hader^{Privat} seine Anfänge als ‚Nachkriegs‘-Kabarettist beschreibt:

Und wir ham' dann in unserer Not, weil ma' net g'wusst hom', wogegen ma' sein sollen, hamma' kritische Nummern g'mocht über Suppenschildkröten, über Schraubenschlüssel und über Zimmerpflanzen... dass ausse' gehn suin aus'm Zimmer und si' engagiern, die bledn Pflanzn... Und des is' damals ned so ankumman. Mei' erstes Programm hot g'haabn *Vertopfung*... des woa' ein Wortwitz... also das Programm hat sich kritisch mit der Topfpflanzenproblematik beschäftigt...
(PCD1994)

Auch der für Hader^{Privat} spiegelbildliche Kabarettist im Puff von Nairobi, das ausschaut ‚wie's Kabarett Niedermair‘, macht kritisches Kabarett über Topfpflanzen: ‚[...] irgend' so a Haberer mit Brün' a fader [kommt auf die Bühne], wahrscheinlich Kabarettist, und [...] sogt, »Meine Damen und Herren, jetzt kommt der kritische Teil!«, woraufhin vor dem ‚Wiener Wochenendpublikum‘ fast verhungerte Kinder die Bühne betreten:

[...] mit so aufdunsene Bäuch'... und si' legn si' vor'm Kabarettisten auf'n Boden und er nimmt zwaa' Staberl und spüt auf de' Bäuch' Xylophon und singt a kritisches Lied... über Topfpflanzn.
(PCD1994)

Nach der Pause singt Hader^{Privat} zu Beginn der zweiten Programmhälfte nun auch selbst ein „kritisches Lied“ über Topfpflanzen:

Topfpflanzn, hey, warum seid's so?
Topfpflanzn, uh, hobt's a Hirn
Burschn, ihr miasst's eich jetzt ändern
Topfpflanzn, bitte geht's spaziern
Topfpflanzn, bitte geht's spaziern
[...]
Eichre Wurzln schau'n nie weiter
als bis zum Rand vom Blumenkistl
zu Weihnachten werd's ihr gossn
und vor der Tür friern die Mistln
[...]
In da Dritten Welt die Kaktus' miassn
eichern Reichtum biaßn
jedes Oaschloch tut's 'es griaßn
Hauptsoch' es tuat eich griaßn
(PCD1994)

Das Lied stellt eine doppelt gebrochene Ironisierung des kritischen Kabarets dar. Die Pflanze ist in Anbetracht der Grausamkeit der Welt übermäßig banales Thema, ein Zeichen einer selbstverliebten Nabelschau des Kabarets, besonders in Nairobi, wo ‚kritische Kunst‘ auf dem Rücken verhungender Kinder gemacht wird. Erscheint Kabarett über Topfpflanzen also zunächst als banalste aller Möglichkeiten, macht Hader^{Privat} mit dem Lied **„Topfpflanzen“** nun wirklich ein solches, tiefgründiges, und singt damit – über uns. Wir sind selbst die behüteten, unfreien Topfpflanzen. Hermes Phettberg: „Des [Lied] hob i als die größte Gesellschaftsanalyse des Jahres 93 empfunden“⁵⁶⁰. Hader^{NettleitShow}:

I waaß net. Ich hab ma net dacht, daß des a Gesellschaftsanalyse is. I hab die erste Hälfte gschriebn und da is zwamol scho was vorkomma mit Topfpflanzen, und da hab i mir dacht, es würd ma gfalln, daß i des Lied wirklich sing ... weil damit rechnet kana.⁵⁶¹

Zudem spielt **„Topfpflanzen“** im Zuge einer Meta-Metaphernkette mit der eigenen Metaphorik:

⁵⁶⁰ Phettberg, Hermes: Frucade oder Eierlikör. Präsentiert von Kurt Palm. München: Knauer 1996. S. 47. [Kurztitel: Phettberg 1996.]

⁵⁶¹ ebd. S. 47.

Eicher Lebn is' wie a grauer Novembertag
 Eicher Lebn is' wie a Stachldraht im Winter
 Eicher Lebn is' wie a eing'frorene Windschutzscheibn
 Eicher Lebn is' wie der Autositz dahinter
 Eicher Lebn is' wie a Sauna im Anorak
 Eicher Lebn is' wie a Radlschlauch, ein schlaffer
 Eicher Lebn is' wie a besetztes Telefon... ugh
 Eicher Lebn is' ganz afoch wie a
 schlechte Metapher uh uh uh uh
 (PCD1994)

29.11. Meta-Autobiographie

Hader^{Interview} lässt die Bezeichnung ‚autobiographisch‘ nicht für *Privat* gelten:

Des is' nur quasi der Gag am Anfang, dass i a poar wahre autobiographische Sachen erzähl' und dann abheb' in eine Lügengeschichte, das ist genauso wenig autobiographisch wie andere [Programme]. Es spielt mit dem Autobiographischen.⁵⁶²

Ansgar Nünning spricht bei selbstreflexiven Autofiktionen von fiktionalen „Metaautobiographien“⁵⁶³. Als Wegbereiter parodistischer Selbstreflexivität in einer inszenierten Autobiographie verweist er auf Sternes *Tristram Shandy*.⁵⁶⁴

Privat inszeniert eine autobiographische Erzählung und hinterfragt damit die Literaturform. Hader^{Hader} experimentiert einerseits auf produktionsästhetischer Ebene mit realen „Grenzen der Erinnerung“⁵⁶⁵ (siehe *Rückblick und Kontext*, S. 232), andererseits ist inszenierte Erinnerung sowie ihr Ausbleiben laufend im Text präsent – in Bezug auf Biographeme und Erfundenes zugleich. Die Inszenierung von Reflexionsprozessen wird zur zentralen Erzählstrategie, so etwa bei Einschüben wie „Des wer' i nie vergessen...“ oder vermeintlichen Gedächtnislücken: „Wo woa' i jetzt?“

Nünning konstatiert, dass fiktionale Meta-Autobiographien eine Krise der (Selbst-)Repräsentation thematisieren:

⁵⁶² Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁵⁶³ Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Parry, Christoph u. Edgar Platten (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicum 2007. S. 269-292. [Kurztitel: Nünning 2007.]

⁵⁶⁴ Vgl. ebd. S. 272.

⁵⁶⁵ ebd. S. 270.

Fiktionale Metaautobiographien bringen die – natürlich nicht mehr neue
Einsicht literarisch zum Ausdruck, dass das Schreiben von Autobiographien
und Biographien – fiktionalen wie auch nicht fiktionalen – inzwischen selbst
zum Problem geworden ist.⁵⁶⁶

Ein Paradox wie jenes der ‚Unmöglichkeit‘ einer Autobiographie ergibt sich allein schon
für *Privats* Programmtitel: Hader^{Hader} kann per definitionem auf einer Bühne nicht ‚privat‘
sein, vgl. *Hader spielt Hader*: „I kann auf der Bühne kaan’ anzign ehrlichn Sotz sogn... I
kann net... i kummat ma’ so foisch vor dabei“ (HspHOrpheum1998⁵⁶⁷), siehe *Hader^{Hader} als
Viele*, S. 301. Haders^{Hader} Meta-Kabarett *Privat* spielt mit einer Krise der Repräsentation und
Autofiktion: Auf der Bühne kann man nicht man ‚selbst‘ sein, auch wenn das das
‚traditionelle‘ Kabarett behauptet. Goffman denkt dies für den Alltag weiter – so löst sich
die Vorstellung eines authentischen objektiven ‚Selbst‘ überhaupt auf, vgl. S. 35. Die Lücke
zwischen Hader^{Hader} und Hader^{Privat}, erzählendem und erzähltem Ich, wird zum
‚quantenmechanischen‘ Rätsel, ihre paradoxe Offenlegung Strategie von *Privat*. Vgl.
Nünning:

Meta-autobiographische Romane schaffen so ein Bewusstsein für eben jene
Mechanismen, Schreibweisen und Techniken mittels derer traditionelle
Autobiographien das Vorhandensein [der] Lücke [zwischen Leben und
Schreiben] zu verschleiern versuchen.⁵⁶⁸

Autobiographie und das ‚traditionelle‘ Kabarett versuchen diese Lücke nahtlos zu
schließen – *Privat* persifliert diesen Anspruch. Hader^{Hader} vergrößert und verkleinert die
‚Lücke‘ von Leben und Schreiben nach Belieben, dissoziiert die Entitäten, vgl. Nünning:

Anstatt im Medium der Fiktion den Lebenslauf eines Menschen darzustellen,
lenkt autobiographische Metafiktion die Aufmerksamkeit auf die Kluft, die
zwischen dem (vergangenen) Leben und dessen narrativer oder dramatischer
Repräsentation liegt.⁵⁶⁹

Haders^{Hader} meta-autobiographisches Spiel entsteht also aus der Divergenz der Haders: Wir
sehen eine fiktionale Figur, die sich selbst erzählt und präsentiert, zugleich wird das
Palimpsest eines Autors und Darstellers lesbar. In *Privat* begegnen uns der erlebende
Hader^{Privat} der Vergangenheit sowie der zurückblickende und erzählende Hader^{Aufführungssituation}
der Gegenwart – und in der Lebenswelt der spielende Hader^{Darsteller} und der formulierende

⁵⁶⁶ Nünning 2007. S. 275.

⁵⁶⁷ Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wien: Orpheum Juni 1998.
[Kurtitel: HspHOrpheum1998]

⁵⁶⁸ Nünning 2007. S. 276.

⁵⁶⁹ ebd. S. 279.

Hader^{Autor}. Sämtliche Haders bilden Interferenzen und können Hader^{Privat} in der Performance beeinflussen, einander weiter dissoziieren oder angleichen. Alle Haders laufen an der Schnittstelle von Erzählen und Erzähltem – in der Aufführungssituation – zusammen. Zu multiplen Haders und der Krise der Repräsentation siehe *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295 sowie *Der Autor muss weg*, S. 302.

Privat handelt zudem auch von einem „Scheitern einer [...] Suche nach Kohärenz und Sinn“⁵⁷⁰. Hader^{Privat} überzeugt in einer metaisierenden Passage die ‚Kohärenz‘ des eigenen Texts so gar nicht:

Guat, gehma's an, ähm... zweite Hälfte muass ich ehrlich sogn... is' net... das gelbe vom Ei... es is' nimmer so die... i maan' ehrlich g'sogt, i hätt' ma', i hätt' ma' vorg'stellt ursprünglich vom Programm afoch – aus! Dritte Welt und des hert auf, und die Leit' suin ham geh' und suin nochdenkn und den Schädel gegen die Einbauküche haun und... und donn in der Praxis san' dann immer die Veranstalter kumman, ham' donn g'sogt: »Mein Gott, a Pause brauchat ma' so dringend, wir ham' Brötchen vorbereitet, die san' scho g'strichn...« und so... hob' i g'sogt, »Guat, hau' i a poa' Lieder noch, i red' an' Scheiß, is' eh wurscht...« Owa... i wuit' nur sogn, fois irgendwer an' Termin hot oder irgendwo in a Pizzeria wos essen muass scho'... oder... kaa' Problem, i maan' es kummt nimma' vü'... weil i aa... weil i aa überhaupt net waaß, wos i no' sogn sui', des Wichtige hob' i g'sogt, nen? I kann jetzt nur mehr bled dahinredn...
(PDVD1997)

Versuche einer Sinnsuche enden in *Privat* immer in Aporien, sei es bei Haders^{Privat} Reise ins Ich oder seinem Gespräch mit Gott. Als Hader^{Privat} die Aufführung beenden möchte, fragt er nach deren ‚Sinn‘, und es gelingt ihm kein zufriedenstellender Schluss:

Guat, okay, danke vielmals, jo... oiso von mir aus... wenn Sie einverstanden san'... tat' i sogn... ha? Jo? Okay... Danke vielmals, woa' a klasse G'schicht, Widerschauen, kummt's guat ham, super, danke, Wiedersehen! ... jo... der Schluss hot Schwächen... i waaß eh, es is' a bissl... i hätt', i hätt' gern an' ondern g'hobt, weil i... i hätt' ma' zum Beispiel docht, des waa' total sche', wonn a Programm, wo jetzt des monchmoi' a wen'g schirch woa', gö? Wonn i Ihna' jetzt am Schluss zum Beispiel total wos Nettes sog' und... waaß i, Sie denken morgen vielleicht dron und hom' donn a Lächeln... nen? Jo, owa' mia' is' nix eing'foin... i hob' eh, i hob' überlegt owa'... na, i sog' Ihna' ehrlich, wonn i nix hob', hob' i nix. Wos sui' i umanand' tuan, net? I hob' eh nochdocht, es is' so schwaa', es is' so schwaa', dass ma' wirklich an' Sotz findt, der a Gültigkeit hot, für Sie olle und morgen no' und in zehn Jahr no'... des san' diese Sätze, die wirklich götn... die ma' si' mit ham nehma' kann, des is' in der heitign Zeit is' des... i... i... i hob'... i maan', i hob' nochdocht... zum Beispiel: »Haun S' nix owa', dann brauchen S' nix aufklaubn«, hob' i ma' a Zeit long docht, des kenntat

⁵⁷⁰ Nünning 2007. S. 287.

eventuell... aber donn hob' i ma' ... donn hob' i hoit wieder überlegt, was is' mit die vün, die nix owehaun? Des güt doch nur fia' a poa' Leit' ... und donn hob' i ma' docht – aus! ... Na, was net is', is' net. Muss jo net immer sei', dass immer ois von obn owekummt und... i bin selber unz'frieden, i hätt' zum Beispiel... also i hob'... i hob' den Anspruch, wonn i an' Schluss wirklich moch'... wonn Sie murgn in der Fruah aufstengan und Sie gengan ins Bod und schau in Spiagl... und sengn *Ihna'*. I hätt' irrsinnig gern an' Schluss, der *Ihna'* donn hüft. (*Applaus*) Owa... mir is' nix eing'foin... und drum... und donn, jo, donn hob' i ma' wieder docht, is' net so, dass die wirklich wichtigen Sochn meistens net von andere kumman, sondern... i maan', i denk' ma' hoit, die wirklich wichtigen Sochn kumman eigentlich aus an' söba' aussa'... durch Erfahrung oder steigen langsam auf. So... oder a guater Freind um viere in da' Fruah sogt's am', wonn ma' Glick hot... owa' des is' donn kaaner, den S' kennan zwaa Stund' long, sondern a wirklich guater Freind. Drum denk' i ma', denken S' *Ihna'* murgn selber wos... Sogn S' zum Spiagl: »Recht host!« oder »Trottl!«, oder... nen? Bevor i... (*zu Hocker und Piano*) Guat, des bleibt do, des bleibt aa do... Sunst? I vergiss' immer nämlich so leicht wos... Na, hob' ois... des is'... schau S', des is' jetzt net befriedigend, i bin ma' der Tatsache bewusst... I hoss' den Schluss! I sog' *Ihna'* ehrlich, okay, sog' ma'... des is'... nur für de', de' wos daham kaa' Duschkabin' hom'... sondern a Bod mit Duschvorhang, dena' kann i wos sogn, wos net jetzt... pfff... des is' nix Großartiges oder so, owa' des kann i wirklich sogn... Es is oiwei' g'scheiter beim Duschn, du host den Vorhang innen wie außen. Wonn *Ihna'* des weiterhüft. (*Applaus*) (PDVD1997)

Ein perfektes Ende gibt es nicht, auch keinen perfekten Text, der weiterwirken und das Leben ‚abrunden‘ könnte. Haders^{Privat} Wunsch nach einer wertvollen und brauchbaren Botschaft für die Zuseher_innen mündet in einen kleinen, aber wahren und gut gemeinten, bedingt praktischen Ratschlag; „Es sind die kleinen Dinge.“ (*Biagn oder Brechn*)

Die Suche nach allgemeingültiger ‚Wahrheit‘ muss also, wenn sie stattfindet, und das tut sie im autobiographischen Diskurs so wie im ‚traditionellen‘ Kabarett, ernüchternd ausfallen: entweder es gibt keine, die für alle gilt, oder sie ist eben nicht berauschend.

29.12. Rückblick und Kontext

Hader^{Interview}:

Erst relativ spät [im Schreiben] war dann eigentlich die Frage, wie fang' i an? Anfangen muss i eigentlich mit der Wahrheit und muss mi' langsam so... entfernen in Richtung Lüge. Das heißt, i hab' dann plötzlich begonnen, olles aufzuschreiben, was i aus meiner Kindheit erinner'... I hob' net olles verwenden können, aber einige Teile hob' i verwenden können, und des war auch aa sehr schöne Phase, wenn ma' plötzlich wirklich konzentriert überlegt, was ma' alles noch weiß aus der Zeit bevor ma' zehn war zum Beispiel... und es war a wahnsinnig schönes Schreiben und auch das Spielen war sehr fein, es ist die... die effizienteste, die schlanke Form wahrscheinlich, die ma' mochn kann.⁵⁷¹

I bin bis heit' net sicher, dieser zweite Teil von *Privat*, ob der gelungen is' oder net, i hob's erkämpft nach diesem sehr geschlossenen ersten Teil von *Privat* bis zum Kaiser von Afrika... wie mach' ich weiter? I hob' donn g'sogt, es muss a Oart emotionale Wahrheit entstehen aus den Liedern, dass die Lieder die Hauptrollen spielen im zweiten Teil, und dass des, was dazwischen g'redt is', zunächst amoi' so a Oart Boulevard-Star-Gebrabbl is', das dann irgendwie am Schluss noamoi' auf an' Kern kummt, noamoi' auf Kindheit z'ruckkummt. Aber schlüssig find' i den zweiten Teil net wirklich.⁵⁷²

Hader^{Privat} wurde schließlich für Hader^{Interview} zum variablen Palimpsest:

Weil *Privat* so a Programm war, das immer funktioniert hot... um mir die Sache nicht zu langweilig zu machen, hab' ich zum Beispiel absichtlich die ersten zehn Minuten so gespielt... in Deutschland... war ich damals noch nicht so bekannt und war glaub' ich seit *Bunter Abend* nimmer viel dort und dadurch gab's in Deutschland viel Publikum, das mich zum ersten Mal gesehen hat... und das war immer so a schöne Sache, dass ma' die ersten zehn Minuten vortäuscht, dass des schrecklich langweilig und fad is', und dass i gonz langweilig des vortrage. Das war immer so sportlich, wie lange hält ma' des durch, wie lange traut ma' sich des und dann so langsam... jeden Abend a bissl unterschiedlich... aber es is' net so, dass ma' des am Reißbrett mocht, sondern des is' eher a intuitiver Vorgang.⁵⁷³

Die ironische Stilisierung Haders^{Privat} als ‚Star‘ mit entsprechendem Gehabe in der zweiten Hälfte hat ihren Ursprung in der Popularitätswelle, mit der sich Hader^{Hader} im Zuge des Kinofilms *Indien* konfrontiert sah:

⁵⁷¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁵⁷² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁷³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Das Ausgangsmaterial war... knapp vor *Privat is' Indien* rausgekommen, also Hader *Privat* war auch so ein bisschen, der Titel, so a ironische Variation. [...] *Indien* war ein ziemlicher Erfolg, und plötzlich san' mehr Leut' aufmerksam worden, ich glaub', das war so die Idee vom Titel her. Dass ma' a bissl so was Voyeuristisches impliziert aa [...], der Prominente plaudert aus dem Nähkästchen.⁵⁷⁴

Hader^{Privat} ist die Haderfigur mit der breitesten Nachwirkung. Die Auswirkung auf Haders^{Hader} ‚Autor-Funktion‘ durch *Privat* und vice versa sind unmessbar; die lange Spielzeit und der Erfolg des Programms verstärkt die ausgeprägte Verschränkung von Image und Figur. Mit einer augenzwinkernden Mischung aus Sage, Autobiographie und Stand-Up betreibt *Privat* spielerische Selbstmythologisierung; einerseits motivisch: Hader^{Privat} wird zum mythologischen Helden, ein Bindeglied zwischen der irdischen und andersweltlichen Sphäre sowie zum stilisierten ‚Prominenten‘ in der zweiten Hälfte; andererseits paratextuell: durch eine Positionierung Haders^{Hader} als außergewöhnlicher Darsteller und Geschichtenerzähler, die Etablierung eines authentischen Rappports mit dem Publikum, die Verfestigung lebensweltlicher Biographeme, aber auch die ‚Institutionalisierung‘ seiner schon in frühen Programmen bewiesenen Unberechenbarkeit als Künstler.

Nicht zuletzt kommt es zudem zu einer De-facto-Mythologisierung von Haders^{Hader} ‚Autor-Funktion‘ durch den exorbitanten Erfolg des Programms: Die ‚Legendenbildung‘ um *Privat* beschert Hader^{Hader} fortan eine mit Superlativen gespickte Rezeption (vgl. Epitheta wie ‚Kabarettmessias‘⁵⁷⁵). Und was ist eine ‚Autor-Funktion‘ schon anderes als moderne Sagen- und Legendenbildung? Durch schelmische Selbstinszenierung als Held einer modernen ‚Volkserzählung‘ etabliert sich Hader^{Hader} mit *Privat* tatsächlich als ‚lebende Legende‘ und ‚Held‘ des Kabarettts.

⁵⁷⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁵⁷⁵ Kralicek 2004. S. 27.

30. Hader muss weg

30.1. Quellen

Manuskript

- Hader, Josef: Hader muss weg. Digitales Manuskript. o.J.
[Kurztitel: **MWManus**]
Manuskript, das der Verfasserin von Josef Hader zur Verfügung gestellt wurde.

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: Hader muss weg [2005]. 2 CD. Wien: Hoanzl 2005.
[Kurztitel: **MWCD2005**]
- Hader, Josef: Hader muss weg [2006]. Dialekt Light. 2 CD. Aufzeichnung:
Lustspielhaus München. Hamburg: Indigo Musikproduktion 2006.
- Hader, Josef: Hader muss weg [2006]. DVD. Wien: Hoanzl 2006.
[Kurztitel: **MWDVD2006**]

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: Hader muss weg [Lesung]. Mitschnitt von Peter Katlein. CD.
Innsbruck: o.D. [vor der offiziellen Premiere]
- Hader, Josef: Hader muss weg [Lesung]. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD.
Innsbruck: 09.11.2004. [vor der offiziellen Premiere]
Ausschnitte
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Innsbruck:
30.11.2004. [vor der offiziellen Premiere]
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wien: Theater
am Alsergrund 23.12.2004.
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wels:
Stadttheater. 29.11.2005.
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Linz:
Landestheater. 30.11.2005.

Hader muss weg hatte am 08.12.2004 im Wiener Theater am Alsergrund Premiere.⁵⁷⁶
Bühnenregie führte Petra Dobetsberger, Regie der DVD-Publikation David Schalko
(MWDVD2006).

⁵⁷⁶ Josef Hader neu. In: Kurier. 14.05.2004. o.A. o.S. [Sammlung österreichisches Kabarettarchiv]

30.2. Diegetische Ebenen

Hader muss weg beginnt vor einem Kabarettprogramm, das wir nicht zu Gesicht bekommen, dem impliziten Nachfolgetext von *Privat*. Aufgrund eines ‚technischen Defekts‘, in Wirklichkeit eines metaisierenden Textmanövers, tritt den Zuschauer_innen ein gestresster Hader^{mussweg} entgegen (vgl. *Biagn oder Brechn*), der im Publikumsraum mit der Lösung eines technischen Problems befasst ist:

(Zehn Minuten vor acht, der Saal ist teilweise gefüllt. Lautes Knacksen in den Lautsprechern, dann die Stimme des Künstlers)

[HADER]
Du Gerhard, ich hab den Mikrophonsender jetzt aussagebn aus der Hosentaschn.
(MWManus)

(Lautes Knacksen in den Lautsprechern, Publikum redet; Hader geht im Publikumsraum zum Mischpult.)

HADER
Wieso geht's net los?

GERHARD
A Dimmer is' eingongan.

HADER
Wos is'?

GERHARD
A Dimmer is' eingongan. Wir miassn zehn Minuten woaten. Er is' unterwegs.

HADER
Entschuldige, wieso sogst du mir nix? I sitz' oben und waab von nix.
(MWDVD2006)

Den ‚Defekt‘ als dramaturgischen Effekt sowie Ausgangspunkt einer Spielhandlung und Sekundärillusion kennen wir aus *Biagn oder Brechn* und *Bunter Abend*. Hader^{mussweg} referenziert die lebensweltliche Situation und tut so, als gelte diese noch nicht als Aufführungssituation, obwohl sie es natürlich schon längst ist.

Wann die Zuseher_innen die ‚verhinderte‘ Aufführung als geplant erkennen, bleibt offen: Wenn Hader^{mussweg} Witze über das Publikum macht? Als wir seine Stimme aus dem Off hören und eine Kamera-Übertragung aus der Umkleide empfangen? Als lebensweltlich

lässt sich *Hader muss weg* spätestens dann nicht mehr lesen, wenn die tatsächlichen Spielorte von den diegetischen abweichen: Der Backstage-Bereich ist zwar noch Backstage-Bereich, doch als Hader^{mussweg} Batterien holen geht, wird die Bühne zur Straße. Wenn Hader^{mussweg} in der Diegese das Theater ‚verlässt‘, so verlässt er die Lebenswelt als Schauplatz und damit das Kabarett als Textgattung. Fortan sehen wir ein Monodrama ohne Einbezug der Aufführungssituation.

Die Kabarett-Primärillusion ist in *Hader muss weg* nur implizit; der Bruch mit ihr steht *vor* dem Text. Die auf diesem Bruch basierende Sekundärillusion wird wiederum überspannt, wenn sie vom Lebensweltlichen abweicht, etwa wenn der Theatersaal zur ‚Straßenszene‘ wird. Durch diese Verlagerung werden die Zuseher_innen in eine topische Metalepse verstrickt: Sie sind im Theater, aber auch nicht mehr, sie waren noch anwesend für Hader^{mussweg} und wurden soeben von ihm angesprochen, nun aber sind sie szenisch inexistent. Beizeiten berühren sich fiktive Welt und Lebenswelt wieder, so etwa wenn der Klavierspieler zu Beginn der zweiten Hälfte für das Publikum als ‚Barpublikum‘ spielt, in das sich die Zuseher_innen in der Pause ‚transformieren‘:

(Während der Pause irgendwann Wechsel von Band-Klaviermusik zu Live-Klaviermusik. Und dann mitten in Pause hinein: Lieder. Wer zuhören will, hört zu. Gegen Ende der Pause langsam Bühnenlicht. [...])
(MWManus)

Dass Hader^{Hader} alle Charaktere *Hader muss wegs* verkörpert, ‚arbeitet‘ gegen die Sekundärillusion und macht den Artefaktcharakter der Aufführung zum zentralen Textbestandteil, vgl. S. 245.

30.3. Schimpfrede

Hader^{Interview}:

Es woa’ ursprünglich so, dass ich ein Fake-Kabarettprogramm machen wollte, quasi, i wollt’ so a bissl wie bei *Bunter Abend* a Viertelstund’ spielen, und alle denken si’, des is’ jetzt die neue Form. Und i wollt’ irgend so a... i wollt’ gut angezogen auf die Bühne gehen und so a sehr schmissige Form von zynischem Comedy-Kabarett mochen, die... Ich möchte keine Namen nennen, aber afoch, wo i sog’, da kann am’ nix passieren, da is’ ma’ bei die Flotten... aber es g’fällt aa den andern genug, i wollt’ so a ganz a sichere Art von Kabarett mochn... und dann is’ a klaaner technischer Effekt, a

Kabelbrand auf der Bühne... und es wird unterbrochen, und dann kommt der Techniker, und dann gehen wir nach hinten, und dann geht alles los... und dann muss i auf die Straßn, weil i irgendwas Technisches besorgen oder holen muss vom Auto oder irgendwie so... Und dann is' mir aber nix eing'falln bei diesem Fake-Kabarett... Man kann schlecht was schreiben, woran ma' net glaubt. Und dann hob' i in der Zeit sehr vü' Thomas Bernhard Interviews g'lesen, diese lustvolle Form des Schimpfens... und dann, denk' i mir, in meinem Kopf is' der Zusammenschluss passiert zwischen dem *comedian* von *King of Comedy* [Anm. Jerry Lewis als Jerry Langford] und den Thomas Bernhard Monologen, und i hob' ma' g'sogt, es wird afoch a lustvolles Schimpfen. Und gleichzeitig ein Zeichen höchster Missachtung, indem ma' afoch a halbe Stunde überhaupt net auf der Bühne is'. Irgendwie, in gewisser Weise, hob' i ma' docht, des is' so des Schwierigste, wie ma' anfangen kann, des mecht' i jetzt ausprobieren.⁵⁷⁷

Haders^{mussweg} Anfangsmonolog hinter der Bühne ist listiges Meta-Kabarett und vor allem eine massive Disruption des Kommunikationsszenarios, Hader^{Interview}:

Ich hab' auch dann ein Video gemacht... des hab' i am Anfang net g'mocht. Am Anfang war's wirklich eine halbe Stunde nur indirekt... und es war noch keine Musik... und es war noch nicht dieses Licht, des anders war... Das ist alles entstanden aus dem heraus, dass die Leit' sehr irritiert waren von dem Programm... oder halt sehr irritiert waren, weil sie von ihrer Erwartungshaltung her mit etwas gerechnet haben, was sie direkt anspricht, und sie waren sehr erschüttert über die Tatsache, dass i überhaupt nie mit ihnen red'.⁵⁷⁸

In dem ‚hinterbühnigen‘ Monolog erleben wir den Kabarettisten Hader^{mussweg} als schimpfenden Privatmann, also einen Kabarettisten, der sich auch fernab der Bühne genau wie ein solcher verhält. Während die von ihm gebrachten Spitzen für ‚Kabarettstimmung‘ sorgen, dient der Monolog gleichzeitig der Charakterisierung des fiktiven Haders^{mussweg}:

Also das is' kloarweis' so a Kabarettist, der is' in die Joahr kumman, er is' nimmer ambitioniert, er wü' nix mehr... is' mit sich selber unzufrieden, projiziert die Unzufriedenheit auf olles, wos eam irgendwie in die Quere kommt... und so entsteht dieser Rundumschlag... so hob' ma's i vorg'stellt. Des haast, er hot a Lust am Schimpfen, weil's quasi eigentlich a Art Autoaggression is', die er aber nach außen richtet.⁵⁷⁹

Hader^{Hader} entwirft einen scheinbar ‚privaten‘ Hader^{mussweg}, der wohlgermerkt *Privat* geschrieben hat, und zeichnet dabei ironischerweise ein gänzlich diametrales Haderbild zu jenem, das *Privat* impliziert. Der Monolog spielt mit dem Klischee eines abgebrühten, zynischen Entertainers und *comedians*, vgl. Hader^{Entertainer} aus *Bunter Abend*. Der Rundumschlag gewinnt durch die ins Backstage verschobene Perspektive an

⁵⁷⁷ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁷⁸ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁵⁷⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Vielschichtigkeit und wäre frontal zum Publikum gespielt ein gänzlich anderer Text. In ihren frühen Versionen zeugte die Schimpfrede noch von tagesaktuellem politischen Kabarett:

Jo, des hob' i dann weglossn, weil ma' Leit g'sogt ham', sie finden toll, dass i wiedermal politisch was moch'. Da hab' i ma' docht, wenn des passiert – und wenn's nur bei einem Zuschauer passiert – dann weg damit... und i woa' aa z'lang, und i hob' ma' denkt, irgendwas muss raus, und dann hob' i ma' docht, des is' ideal, des haut net hin... I war aa zu faul wahrscheinlich, um es ständig zu aktualisieren. Aber diese Schimpfrede war in Wirklichkeit mindestens a Dreiviertelstund', und ich musste mich zwingen aufzuhören, weil des so klass' zum Schreiben is'... I hob' mi' echt zwingen müssen, irgendwann hob' i g'sogt, jetzt schreib' i scho' drei Wochen, vier Wochen, i hob' aber nur vier Monat' Zeit, jetzt schreib' i scho' an dem die ganze Zeit, und es wird no' länger und no' länger, i muss damit aufhören... Es is' so verführerisch, und der Teil über das Kabarett war ein Drittel vom ganzen Text, und i hob' alles streichen müssen, weil's ausser mi' kaan' Menschen angeht.⁵⁸⁰

I schimpf' afoch gern, so im Kammerl. Und i wollt' gor net aufhean zum Schreiben, weil des so großartig woa', [...] später donn irgendwann hob' i g'sogt, des kann i jetzt den Leitn net zumuten, irgendwann is' ma' auch zu mechanisch worn, dann hob' i des Schimpfen gekürzt... aber am Anfang woa' des elendslang. Des woa' so lang, und es woa' so a Vergnügen des zu schreiben.⁵⁸¹

Die auf das Kabarett bezogenen Stellen der Schimpfrede nehmen Meta-Motive aus früheren Programmen wieder auf; vorrangig den Kabarettisten als ‚mutigen‘, ‚moralischen‘, ‚priesterlichen ‚Stellvertreter‘:

Des hätt' i der Tussi gestern sagen sollen im Interview: »Wie beurteilen Sie die österreichische Kabarettzene?« »Geht mir doch am Arsch vorbei. Fragen S' an' Fleischhauer, wie er die österreichische Fleischhauerszene beurteilt?« [...] Wenn Kabarettisten Viecher wären, dann wären's... wahrscheinlich Delphine. Genau. Delphine... Möglichst elegant durchs verdreckte und versiffte Meer gleiten und sinnlos herumschnattern. So wie Flipper. Kabarettisten san' genau wie Flipper: »Jeder liebt ihn, den klugen Delphin«, und in Wirklichkeit san' des die ärgsten Raubtiere und Arschlöcher vom ganzen Meer. Man miassat eigentlich nur mehr Thunfischdosen kaufen, wo mit jedem Thunfisch mindestens drei Delphine umbracht werden. Macht aber keiner, weil sie so lieb sind und g'scheit. Delphine haben a viel besseres Image wie die Haie. Und warum? Weil's nur kleine Viecher fressen, die kaan' leidun! Typisch Kabarett! Schau dir doch an, diese sogenannten politischen Kabarettisten, die immer wissen, wer schuld is', die alles beim Namen nennen! Die jedem Prominenten in Österreich zwanghaft ihren wässrigen Urin auf die Schuach' brunzen müssen wie inkontinente Zwergrattler! Diese aufblasbaren Reserve-Christus-Entertainer für Halbintellektuelle, denen der

⁵⁸⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁸¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Stolz über die eigene Viertelbildung permanent aus alle Körperöffnungen tropft! Diese elendige Plantschbeckentiefseetaucherbagage! Diese Eisberggipfelstürmer, denen bei ihre Wortwitzler die eigene Unterhosn feucht wird! Und unten sitzen die Gläubigen und nicken wie in an' amerikanischen Gottesdienst: »Yes, man, genau, Bruder, so ist es! Du sprichst es aus! Yeah, Yeah, Yeah!« Schad', dass kaan' Gospelchor dabei haben.
(MWDVD2006)

Die Schimpfrede bedient sich natürlich selbst genau dieser Mechanik, die an die Zustimmung der Zuseher_innen appelliert. Doch wie wir sehen werden, überlebt der besserwisserische, negative, schimpfende Kabarettist in *Hader muss weg* nicht lange.

30.4. Werner

Der damit einhergehende diegetische Umbruch, dass Hader^{mussweg} das Theater verlässt, wird durch audiovisuelle Effekte, Rauch und eine Musikeinspielung markiert – auf der DVD sind Credits zu sehen. Daraufhin ertönt eine ‚anders‘ klingende ‚Hader-Stimme‘ – Werner^{Hader} telefonierend. Er ist von da an der Protagonist *Hader muss wegs* und selbst Kabarettzuseher. Seine Freundin Cornelia und ihn verbindet der gemeinsame Besuch eines Hader-Programms: „Cornelia, weißt du noch, wie wir in seinem Programm waren, kannst' dich noch erinnern an das Schlusslied? (*Kuss ins Handy*)“ (MWManus) Für Werner tritt nun auf der verlassenen ‚Straße‘ jene von Genette beschriebene „transgression miraculeuse“⁵⁸² ein, die den Übertritt einer aus Narrativen bekannten Persönlichkeit in die empirische Lebenswelt beschreibt. Sofort projiziert Werner ‚seine‘ Hader-‚Autor-Funktion‘ auf Hader^{mussweg}, der dieser nicht entsprechen will:

WERNER

Äh, Herr Hader? Herr Hader? – Ich bin der Werner, Hallo. Entschuldigen Sie, wenn ich Sie so überfalle, Sie finden das jetzt sicher total blöd, aber ... meine Freundin und ich, wir haben uns grad' g'stritt'n am Telefon, und wir sind so große Fans, und in ihrem Programm damals in Audimax hamma' uns kennang'lernt und zum ersten Mal geküsst, bei diesem schönen langsamen Lied am Schluss... also, ich würd' Sie nur ganz kurz belästigen wollen und Sie bitten, dass Sie ihr einfach Hallo sagen. Herr Hader?
[...]

HADER

Da drinnen sitzen XX [Anm. jeweilige Zahl] Zuschauer, und die haben Eintritt zahlt. Und da herauß san' Sie, Ihr Handy und Ihr' Freundin, und ihr

⁵⁸² Genette 2004. S. 62f.

alle drei habt's keinen Eintritt zahlt. Und genauso wenig, wie Sie Ihren Zahnarzt auf der Straßen fragen können, ob er Ihnen kurz einmal ins Maul schaut, ja, genauso wenig...

WERNER

Aber... aber... Sie haben andere Verpflichtungen wie ein Zahnarzt. Sie sind Künstler!

HADER

Ich hab' dieselben Verpflichtungen wie ein Zahnarzt. (*Er zeigt sein Geldkuvert her.*) Da schau S' her. Ich zahl' Umsatzsteuer!

WERNER

Herr Hader, jetzt bin ich schwer enttäuscht. Ich hab' geglaubt, der Josef Hader ist normal geblieben.

HADER

Aha. Haben S' glaubt. Ja.

I bin aber net normal. Weil, wenn ich normal wär', dann täten Sie mich gar nicht kennen!

(MWManus)

Werner versteht zudem jede Äußerung Haders^{mussweg} als ‚brilliante‘ Pointe: „Paah, des haben Sie super formuliert. Genial.“ (MWManus); „grenzgenial“ wird zur inflationär gebrauchten Floskel, wie einst das „Danke, ganz lieb!“ des Werbetexters in *Im Keller*. Hader^{mussweg} wird von ihm nur in seiner Rolle als Kabarettist wahrgenommen, Werner ist also die Antithese des idealistischen Zusehers aus *Bunter Abend*: Statt mit Empathie versteht er bloß mit ironischer Distanz. Er ist außerdem für ein besonders auffälliges Lachen verantwortlich, das Hader^{mussweg} seit Jahren im Zuschauerraum „verfolgt“ – wir erinnern uns, auch der idealistische Zuseher war letztlich an allem Schuld, was den Entertainer in den Wahnsinn trieb. Dieses Lachen klingt wie die Hupe aus der Fernsehserie *Flipper*; es schließt sich der motivische Kreis: Der abgebrühte Kabarettgänger zieht mit seinem Hupenlacher Kabarettisten-Delphine an.

Indirekt wird Werner zudem durch seine Äußerungen und seine Autowahl charakterisiert, indem Zuseher_innen Pointen aus Haders^{mussweg} Schimpfrede auf ihn übertragen können.

Mit Werner bringt Hader^{Hader}, wie bei *Bunter Abend* und *Im Keller*, einen Kabarettzuseher auf die Bühne. Während der Zuseher aus *Bunter Abend* sozusagen Werners rezeptionsästhetischer Widerpart ist, ähneln sich Werner und der Werbetexter aus *Im Keller* in ihren Haltungen; sie sind oberflächlich, instrumentalisieren ihre Mitmenschen, wollen

sich selbst erheben, indem sie andere runtermachen – sei es der „Herr Meister“ oder der Tankstellenbesitzer, Hader^{Interview}:

Des, was [der Werbetexter in *Im Keller*] hot an Intellekt oder an Wissen [...] verwendet er nie dafür, um besser zu leben, sondern nur, um andere fertig zu machen. Und des is’ a große Parallele zum Werner.⁵⁸³

Im gesellschaftlichen Panorama der Figuren in *Hader muss weg* wird Werner, so wie schon der Werbetexter in *Im Keller*, zur ‚Spiegelfigur‘ für die Zuseher_innen:

Es war mir ein hohes Anliegen wirklich aa, wenn i über die Gesellschaft was moch’, die Hauptfigur soll aaner sein, der richtig vü’ von dem hot, was die olle da unten hom’.⁵⁸⁴

Werner, die Hauptfigur, ist der, der am ehesten bei mir im Programm sitzen könnte. Das ist für mich persönlich wichtig. Mich stört, wenn Leute über längere Zeit über etwas lachen, das sie selber nie sein könnten – also wenn z.B. der Tankstellenbesitzer im Mittelpunkt stünde, und man könnte zwei Stunden über einen Proleten lachen oder eben über eine Frau wie Cornelia. Wenn man Glück hat, lachen Leute über sich selber, und andere lachen über andere, die hier sitzen. In meinen Programmen lacht man aber nicht über Menschen, die auf der gesellschaftlichen Skala ganz woanders angesiedelt sind. Das würde mich stören.⁵⁸⁵

30.5. Autofiktion

Während der Entertainer aus *Bunter Abend* an Rupert Pupkin (Robert De Niro) aus *King of Comedy* erinnert, orientiert sich Hader^{mussweg} an dem verlebten Komiker Jerry Langford (Jerry Lewis) aus ebendiesem Film:

Ja, wenn der Hader seinem Fan begegnet auf der Straße und eigentlich nur ein schlecht gelauntes Oaschloch is’... überhaupt, das schlecht gelaunte Arschloch in *Hader muss weg* is’ absolut auch von dort. So als Grundidee. [...] Der [Jerry Lewis] spielt des großartig, der spüt des so unglaublich toll. Diesen faden... mit’m völlig flachen G’sicht... großartig, wirklich. Also ein ganz starker Einfluss.⁵⁸⁶

⁵⁸³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁸⁴ ebd.

⁵⁸⁵ Hader, Josef: [Interview]. In: Ö1 Online: „Hader muss weg“. <http://oe1.orf.at/artikel/207337> [15.2.2018.] [Kurztitel: Hader. Ö1 Online.] Vgl. auch: Der Witz misst sich ja immer an der Katastrophe. Ein Interview mit Josef Hader. Von Wolfgang Kralicek. In: Booklet zu Hader, Josef: *Hader muss weg* [2005]. 2 CD. Wien: Hoanzl 2005. [Kurztitel: BookletHMW.] Hier bezeichnet Kralicek Werner als „Verwandte[n] des Werbefritzen aus »Im Keller«“.

⁵⁸⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Dass Werner Hader^{mussweg} bittet, seiner Freundin am Telefon kurz Hallo zu sagen, und sein Anspruch, ein Künstler müsse auch in der Lebenswelt für seine persönliche Erheiterung sorgen, lassen ebenfalls an eine Szene aus *King of Comedy* denken:

FRAU (*telefonierend*):

Morris, you will not believe who is coming down here! Jerry Langford, right? Oh Morris, please hold on! [...] Would you just please say something to my nephew Morris on the phone? He's in the hospital!

JERRY

I'm sorry, I'm late.

FRAU

You should only get cancer! I hope you get cancer!⁵⁸⁷

In der Performance von *Hader muss weg* treffen multiple Hader-, ‚Autor-Funktionen‘ aufeinander – explizite und implizite, projizierte und inszenierte, fiktive und lebensweltliche, textinterne sowie textexterne – und ergeben Interferenzen: So etwa die Inszenierung von Hader^{mussweg}, Darsteller und Autor von *Privat*, in der Welt von *Hader muss weg*; die Perspektive auf dessen ‚Autor-Funktion‘ zwei seiner Fans, Werner und Cornelia – Werner: „Ich find wirklich, von allen Kabarettisten sind Sie der einzig wirkliche Künstler. Und der einzige richtige Filmschauspieler.“ (MWManus); aber auch die Außensicht auf Hader^{mussweg} von einem im Kabarettscenario Unbeteiligten, dem Tankstellenbesitzer: „Bist a Giftler, was?“ (MWManus)

Diese ‚Hader-Bilder-Vielfalt‘ lässt wiederum auf einen impliziten Kabarettisten Hader^{Autor} schließen, der als Schöpfer von *Hader muss weg* die ‚Autor-Funktionen‘ der Zuseher_innen unterwandert und kommentiert, neu-, beziehungsweise mitschreibt. Dabei hat Hader^{mussweg} für Hader^{Interview} gar nicht so viel mit Hader^{Hader} zu tun:

Mei' Lieblingsrolle is' glaub' i der Künstler, dieser verkrochte Klavierspieler, den versteh' ich wahrscheinlich am besten. No' besser wie'n Hader. Weil der Josef Hader in dem Stück, der hot net so vü' mit mir zu tun, do hob' i eher versucht, a mögliche Entwicklung von Josef Hader zu spielen, von der i aber hoff', dass sie nie eintritt.⁵⁸⁸

In *Hader muss weg* stürzt sich der griesgrämige Kabarettist Hader^{mussweg} jedenfalls lieber aus einem fahrenden Auto als dem klischeehaften Halbwissen seines Fans Werner

⁵⁸⁷ The King of Comedy.

⁵⁸⁸ Hader, Josef: [Interview] In: Vorarlberg Online. <https://www.youtube.com/watch?v=POfjyT5N8Kg> [15.2.2018.] [Kurztitel: Hader. Vorarlberg Online.]

zuzuhören, anschließende unglückliche Verkettungen führen zu Haders^{mussweg} Tod – insgesamt erfährt er drei ‚Tode‘; er fällt aus dem Auto, wird erschossen und überfahren:

Aber i hob' a große Lust dran g'hobt... also zunächst glaubt er, er is' tot, dann is' er net tot, dann wird er daschossen, dann fahren's no' mi'm Auto drüber... Es is' net... programmatisch... aber i hob' nach Lösungen g'suacht, und i hob' aus am' nie realisierten Filmdrehbuch, hob' i die Szene g'hobt, dass si' das Liebespaar küsst, und dabei überfahren's wen... und des woa' aber romantisch und dann plötzlich: Was is'?' ... Weil das einfach filmisch a tolle Situation is', nur wenn'st an' Menschen überfährst, dann passiert mi'n Auto was, des is' schwer realistisch im Film darzustellen... und dann hob' i die do im Auto und denk' ma': Wo führt des hin? Wo kann i jetzt hin? Es is' scho' afoch die Überlegung, ganz banal, jetzt waaß i wirklich net weiter. Es muss was Unerwartetes passieren, i wü' des Publikum überraschen, was kann passieren? Und dann foit eim' was ein. Und i brauch' en' Hader am Schluss wieder. Irgendwie... egal ob i mit ihm a Philosophie am Schluss no' veranstalte oder net, er muss scho' wieder do sein, irgendwie.⁵⁸⁹

Der tote Hader^{mussweg} wird schließlich als Leiche von anderen Charakteren beäugt. Zunächst wähnt sich Werner für seinen Tod verantwortlich:

Man sieht richtig ins Hirn hinein! Obwohl, interessant is' des schon auch! Unglaublich, dass so viel' Informationen g'speichert san' in so an' grauweißen Schlatz! Wäh! ... Das is' ja witzig, da ist eine Ameise drübergekrabbelt übern Kopf... jetzt steckt's fest im Hirnschmalz und kann nicht weiter (*lacht*) ... Da ist noch eine, noch eine, da is' ja eine Ameisenstraße schon... unglaublich! Also, was die schleppen können! So putzig! Riesige Hirnbröckerl wern abtransportiert, sieben, acht, neun Kabarettprogramme! No, die wern a Gaude ham' im Ameisenhaufen! Da geht heut' die Post ab!
(MWDVD2006)

Die Schau auf den toten Unterhalter erinnert an Hamlets ‚Begegnung‘ mit dem toten Yorick: „*Takes the skull.* [...] Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio – a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. [...] Where be your gibes now? your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar?⁵⁹⁰“. Auch Cornelia beäugt und trauert um Hader^{mussweg}:

Weißt du, wer das ist?
Das ist Josef Hader.
Mein Gott, ich hab' heut' noch mit ihm telefoniert.
Und jetzt hamma' ihn umgebracht.
Einen der bedeutendsten Schauspieler und Kabarettisten.
Des bringen's heut' sicher im Kulturjournal...
(MWManus)

⁵⁸⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁵⁹⁰ Shakespeare, William: Hamlet. Band 1. Hg. v. Holger M. Klein. Stuttgart: Reclam 2006. S. 274 u. 276.

Hader muss weg persifliert die biographische Rezeption von Kabaretttexten, wenn Cornelia sich wundert, ob Hader^{mussweg} tatsächlich die Nieren in den Hodensack verpflanzt wurden, wie er in *Privat* behauptet. Das Finale des Programms besteht aus Cornelias letzter Hader^{mussweg}-Schau:

(*Sie steckt [das Kuvert] wieder in die Tasche und beugt sich über den toten Hader.*)

Josef Hader. Also, dieses *Privat* war wirklich zum Zerkugeln. Grenzgenial. Na ja. So was hätt' er eh nie wieder z'sammbracht.

(*kichert*) Da behauptet er doch tatsächlich, ihm sind als Kind die Nieren in den Hodensack operiert worden.

(*Pause*)

Ob das wirklich stimmt?

(*Sie schaut sich vorsichtig um.*)

Anschauen kost' nix.

Das is' ja sozusagen die letzte Gelegenheit.

(*Sie beugt sich hinunter.*)

Der Reißverschluss klemmt a bissl.

Mein Gott, ist das eine scheußliche Unterhose.

So.

Oooooooh. Also, damit hätt' ich nicht gerechnet.

(MWManus)

Cornelias Ausruf angesichts des von ihr Gefundenen impliziert zumindest Kuriosität, vgl. Jacks Reaktion angesichts Lulus Geschlecht in Wedekinds *Die Büchse der Pandora*: „I would never have thought of a thing like that. – That is phenomenon, what would not happen every two hundred years. – I am a lucky dog, to find this curiosity.“⁵⁹¹ Das Motiv der Geschlechtsschau in *Hader muss weg* reflektiert Projektionsprozesse in der Kabarettrezeption: Der Kabarettist wird begafft wie in einem Kuriositätenkabinett und die Zuseher_innen tun, als hätten sie Anrecht auf die Entblößung des Privatesten, vgl. *Bunter Abend*:

Muss' Ihna' ja net meine... meine gonzn privaten Sochn erzähl... oder? Sie hätten S' gern, des glaub' i Ihnen, jo. Ihnen wär' überhaupt am liebsten... i schneid' ma' die Brust auf und reiß' es Herz aussa' und hoit's ois a bluatig's!
(Orpheum1990)

Der imaginierte ‚Autorentod‘ *Hader muss wegs* klingt an Barthes' *Tod des Autors* an, siehe *Der Autor muss weg*, S. 302. ‚Hader‘ ist in vielerlei Hinsicht weg; in der Diegese um Batterien zu holen, schließlich ‚weg‘ aus dem Leben; auch auf formaler Ebene scheidet ‚Hader‘ als Figur für weite Teile des Texts aus:

⁵⁹¹ Wedekind, Frank: *Die Büchse der Pandora* [1894]. In: *Werke*. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Harmut Vinçon. Darmstadt: Häusser 1996. Band 3/I. S. 311.

Jo, es woa' a bissl die Idee da von Anfang an, dass des Programm so sein muss, dass' net um mi' so stoark geht... Im letzten Programm, in *Privat*, woa' i ois Kunstfigur eigentlich ständig auf der Bühne und hob' zumindest angeblich immer von mir erzählt... und i wuit' des Programm sozusogn von mir wegstreifen, eher hin zu gesellschaftlichen Aspekten und wuit' gonz andere Menschen vorkommen haben.⁵⁹²

Analog dazu wird auch die zweite neben der Kabarettistenfigur konstitutive Kabarett-Entität weitgehend ausgeblendet – das Publikum, dem noch in *Privat* eine ganz zentrale Rolle als Ansprechpartner zukam.

Trotz der ‚Absenz‘ ‚Haders‘ ist die Darsteller- und Autoreninstanz Hader^{Hader} in *Hader muss weg* permanent mitzulesen. Somit ist Hader^{Hader} paradoxerweise in jenem Programm, in dem er als Figur weg muss, als Künstler und Urheber am präsentesten: Rekurrierende Motive lassen einen augenzwinkernden Urheber erahnen, jede Erwähnung ‚Haders‘ wird vom Fremd- zum komischen Selbstzeugnis, aber auch die schauspielerische Herkulesaufgabe, sieben Figuren in permanenten Dialogen darzustellen, verweist stetig auf den Gestalter Hader^{Hader} hinter dem Text.

Wir lesen Hader^{Hader} durch die metaleptische Qualität der Figurensprünge mit. Der Mikro-Illusionsbruch des Rollenwechsels macht uns Alewyns paradoxen doppelten Blick⁵⁹³ bewusst, das Dargestellte und der Darstellende werden zugleich ‚gelesen‘. Neben den Figuren Werner^{Hader}, Cornelia^{Hader}, Hader^{mussweg}, Klavierspieler^{Hader} und Tankstellenbesitzer^{Hader} liefert Hader^{Darsteller} also auch eine durchgehende autofiktionale Performance ab, vgl. *Palimpsest der Darstellung*, S. 66. Dass ein autofiktionaler Hader^{Hader} implizit durch metaleptische Rollenwechsel lesbar wird, war schon in früheren Hader-Texten der Fall, vgl. die Beislszene aus *Biagn oder Brechn* oder *Bunter Abend*. Hader^{Ö12005} über diese Art der Autofiktion:

Man kann sich ruhig denken, im Grunde sind das lauter schizophrene Ausgeburten von Josef Hader, das ist durchaus eine Deutung: Josef Hader ist jetzt verrückt geworden und spielt uns eine Reihe von Figuren vor.⁵⁹⁴

⁵⁹² Hader. Vorarlberg Online.

⁵⁹³ Vgl. Alewyn 1959. S. 86f.

⁵⁹⁴ Hader. Ö1 Online.

Die Metaleptik von *Hader muss weg* rückt Hader^{Hader} als Darsteller ins Zentrum, die Autorinstanz wird zum manifesten Bestandteil des Texts. Hader^{Darsteller} und Hader^{Autor} sind allgegenwärtig. Er musste weg, aber ist doch immer da, vgl. Genette: „Ich bin es und ich bin es nicht.“⁵⁹⁵

Die Zuseher_innen nehmen aber trotz des Illusionsbruchs dennoch am *make-believe* des Texts teil. Selbst wenn also die ästhetische Distanz auf Text- und Performanceebene eine große ist, kann subjektiver Affekt diese wieder ‚auflösen‘: „Wenn wer nochher zu mir sogt: »I hob’ olle diese Figuren g’sehn«, dann entsteht auf a andere Oart wieder a gonz a stoarke Fiktion mit total theatralischen Mitteln.“⁵⁹⁶

30.6. Metaisierung

Die Verweise *Hader muss wegs* auf *Privat* und Hader^{Privat} sind meta-autofiktionales Spiel par excellence: Hader entwirft einen Hader^{mussweg} hinter dem berühmten Hader^{Privat}, er schreibt seine eigene fiktive Parallel-,Autor-Funktion‘, die wiederum von den Figuren Cornelia und Werner reflektiert wird. Die verbindliche Authentizität, die Hader^{Privat} für sich beanspruchte, wird komplett untergraben; Hader^{mussweg} entspricht nicht dem Publikumsliebling und Sympathieträger aus *Privat*.

Autofiktion und Metaleptik sind eng verbunden, stellt doch Autofiktion immer einen metaleptischen Verweis auf eine textexterne Ebene dar, und lässt doch jede Metalepse implizit auf eine/n Grenzen der Erzählung überschreitende/n Autor_in schließen. Ein anderer performativer Meta-Text, in dem ein Urheber performativ sich selbst auf der Bühne gibt, ist Molières *L’Impromptu de Versailles*.⁵⁹⁷ Die autofiktive metaleptische Inszenierung des Autors wird in *Hader muss weg* mit der „occasion métaleptique“⁵⁹⁸ der Mehrfachrolle kombiniert. Auch metaisierende Motivwiederholungen ziehen sich durch den Text: von Haders^{mussweg} Unterwäsche; über die Motorradunfälle des Lehner Schorsch und Sedlacek Walter; geplatzte Lungenarterien; gewisse Automodelle und die

⁵⁹⁵ Genette 1991. S. 87.

⁵⁹⁶ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁵⁹⁷ Vgl. Genette 2004. S. 52f.

⁵⁹⁸ ebd. S. 76.

entsprechende charakterliche Beurteilung ihrer Besitzer; das Schimpfen über das Ferne oder das Nahe, besonders Amerika; Delphine als die Kabarettisten des Meeres und Werners dazugehöriger Lacher; Werners Gehemmtheit und Harndrang; oder die „Feigheit des Konjunktivs“ – „Warum sagen Sie, Sie würden mich belästigen, wenn Sie mich eh schon belästigen?“ (MWManus) Hader^{Hader} legt sämtliche Motive in der Schimpfrede vor und lässt die Charaktere anschließend immer wieder Ähnliches aufgreifen. So bleibt uns Hader^{mussweg} und seine anfängliche Tirade durchgehend im Gedächtnis, sie wirkt fort und charakterisiert die Figuren. Aus einem Text, der seinen autofiktionalen Autor ‚umbringt‘, zwinkert uns implizit ein gestaltendes Autor-Ich entgegen.

Neben der Rolle des Kabarettisten reflektiert *Hader muss weg* mit den Figuren Werner und Cornelia auch jene der Rezipient_innen sowie deren Lachhaltungen und -erwartungen im Kabarettsszenario:

Also, i denk' mir, dass die Werners und Cornelias vorwiegend [im Publikum sitzen] und gern lachen wollen über Tankstellenbesitzer, des is', glaub' i, die Hauptrichtung. [...] Die Momente gib' i erna', wobei [die Lacher kommen] aus dem Automatismus heraus, dass der bürgerliche Kabarettzuschauer, der Mittelstandszuschauer, gewohnt ist, über Leute im Kabarett lachen zu können. Des is' scho' kloar. [...] Das ist ideal, weil das is' die Vorbereitung für des, dass der Werner am Schluss den Tankstellenbesitzer erschießt, dann tritt nach ihm und sogt: »Und politisch war's auch okay.« Also solche falschen Lacher stören mich nicht, weil ich ja einen Bogen hab' am Schluss... und je mehr diese Lacher waren, desto mehr funktioniert find' i der Bogen.⁵⁹⁹

30.7. Gesellschaftspanorama

Hader muss weg thematisiert eine kapitalistische Grundstimmung der 2000er Jahre. Wie bereits in *Tausche Witze* (1987) regiert das Geld, sogar zwischen den ‚Liebenden‘:

I wollt', dass a gesellschaftliche Realität da ist, dass um Geld geht, dass kaaner g'nua Geld hot... jeder, wenn er was abstauben kann, staubt was ab.⁶⁰⁰

Im Grund' war's so der Gedanke, der stilistisch dann aa prägend war, dass i g'sogt hob', es is' jo olles amerikanischer, die Menschen müssen jetzt genauso um ihren Arbeitsplatz zittern wie in Amerika des schon seit vielen Jahren is', die sozialen Konflikte nehmen stärker zu, es is' einfach alles ein bisschen amerikanisierter... und in dem Moment hob' i aa die Form g'hobt, diese filmische Idee, dass des so a bissl amerikanischer Roadmovie oder

⁵⁹⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁰⁰ ebd.

amerikanische Straßen-Nacht-Ästhetik is'... bedrohliche Szenen, es geht um Geld, alle diese Krimi-Elemente san' dadurch rein'kommen, dass i ma' docht hob', des passt irgendwie guat zamm' mit der gesellschaftlichen Aussage... ein bissl in Richtung Film, in Richtung Verbrechen... harmlose Verbrechen oder aa net, in Richtung, dass Menschen sterben, das passt alles irgendwie gut zu der ganzen Sache. Mir war aber am wichtigsten, dass i zeig' so a Art Gesellschaftsquerschnitt und wie die einzelnen Schichten stellvertretend aufeinander losgehen. Die Alten gegen die Jungen, Mittelstand gegen die Kleinbürger, die Kleinbürger gegen olle andern – wos ja aa politische Parteien, rechte Parteien, benutzen – kaaner kummt mehr auf die Idee, wos miteinander zu mochn, olles geht nur mehr gegeneinand'. Jeder fühlt si' betrogen um olles durch die andern, diese Stimmung glaub' i wor's hauptsächlich, die mi' so a bissl g'reizt hot an dem Gonzn.⁶⁰¹

Jeder ist also auf den eigenen Vorteil bedacht, alles wird kapitalistischer, schneller, brutaler und stilistisch durch Anleihen zum Kino auch ‚amerikanischer‘. In der Darstellung menschlicher Käuflichkeit und eines „Fressens“, das mit „Moral“ konkurriert, erinnert das Stück an Brechts *Dreigroschenoper*:

Thema und zugleich der Witz in der *Dreigroschenoper* ist die darin parodistisch vorgeführte Ununterscheidbarkeit von Bürgern und Räufern und die Demonstration einer Ordnung, in der »Käuflichkeit« das alles bestimmende Gesetz ist, das alles Handeln innerhalb dieser Ordnung auf eine ebenso groteske wie triviale Weise berechenbar macht.⁶⁰²

Hader muss weg stellt Brechts „Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral“⁶⁰³ sowie „Wir wären gut – anstatt so roh / Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so“⁶⁰⁴ auf die Probe, allerdings mit dem Resultat, dass trotz Wohlstands lieber roh geblieben und weitergefressen wird. Während Brecht sich mit der *Dreigroschenoper* einem englischen ‚Pulp-Ganovenmilieu‘ annäherte, referenziert Hader^{Hader} in *Hader muss weg* amerikanische Film-Ästhetik, siehe *Rückblick und Kontext*, S. 251. Auch die Karg- und Gebrochenheit der Illusion sowie die Überzeichnung der Charaktere rückt *Hader muss weg* in die Nähe des epischen Theaters. Die Darstellung der Figuren zeugt, verglichen mit klassischem Theater oder Film, von metaisierender, ironisierender Tonalität:

Also wenn man das verfilmen würde, wäre das glaube ich grauslich. Weil 's einfach zu pointiert ist [...] wie a Suppen, die zu stoark ein'kocht ist. Es gibt viele Dinge, die ich net leisten kann, wenn i's [alleine] auf der Bühne spiel',

⁶⁰¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁰² Brauneck 2003. S. 492. [Kursivierung lt. Original.]

⁶⁰³ Brecht, Bertolt: *Die Dreigroschenoper*. [1928] In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. I. Stücke I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 393-497. S. 457. [Kurztitel: Brecht: *Dreigroschenoper*.]

⁶⁰⁴ ebd. S. 432.

des muss man durch Konzentration ersetzen, do muss der Text quasi vü 'konzentrierter sein. In allem, in der Lustigkeit, in der Traurigkeit. In allem.⁶⁰⁵

Nicht zufällig sind Geld und Waffe die wichtigsten der wenigen Requisiten von *Hader muss weg* – sie führen in einen Kreislauf von Aggression und Destruktion. Das Geld, Haders^{mussweg} Umsatzsteuer, wechselt immer wieder Besitzer, die Charaktere werden mit dem vollen Kuvert auf die Probe gestellt. So zeigt das Geld Werners wahres Gesicht, als er verlangt, dass Elena sich schließlich doch prostituieren soll, nachdem sie ihn ablehnt, woraufhin Werner wiederum von Ivan und Elena geprellt wird, aber den beiden wiederwiederum nicht das gesamte Geld gibt. Jeder betrügt, wo er oder sie kann. Am Schluss wird Cornelia Werner verschweigen, dass sie noch in Besitz des Geldes ist.

Die Beziehung der ‚Liebenden‘ ist zuletzt ein einziger Handel:

WERNER

[...] Also jedenfalls: Ich verzeih' dir. Dafür musst du mich aber immer – immer – immer liebhaben.

CORNELIA

Ok. Dafür holst du aber jetzt das Taxi.

WERNER

Ok. Dafür darf ich aber heut' noch mit dir schlafen.

CORNELIA

Ok. Dafür darf ich mich aber jetzt noch vom Josef Hader verabschieden.
(MWManus)

Auch während ihrer Trennung rechnen die beiden ihre Beziehung monetär auf:

CORNELIA

Was ist mit meinem Wertverlust? Mein ganzer Körper hat einen Wertverlust erlitten in diesen zwei Jahren mit dir. In dieser ganzen Beziehung mit dir hab' ich nur Muskulatur abgebaut, weil du nie was Sportliches machen wolltest. Und vom Sex möchte ich gar nicht reden, da müßt' ich ja noch Schmerzensgeld verlangen...

WERNER

Ahso! Du willst zehntausend Euro für zwei Jahre Sex. Das musst du aber dazu sagen.

CORNELIA

Warum nicht.

WERNER

Einverstanden! Aber auf zwei Jahre fehlen noch... eineinhalb Monate. In der Zeit möchte ich aber dann noch schlafen mit dir.

(MWManus)

⁶⁰⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Hader muss weg handelt von Menschen, die einander alle nichts bedeuten und sich gegenseitig nur übervorteilen – einer Gesellschaft, in der Rücksichtslosigkeit herrschendes Prinzip ist. Nur durch den Grad ihrer Verlogenheit unterscheiden sich die Figuren:

Also i merk' immer, dass si' die Leit' g'freit ham', wenn der Tankstellenbesitzer wiederkumman is'. [...] Der hot so was Sympathisches kriegt, obwohl er die vollkommen foischn politischen Ansichten hot, des wor glaub' i gonz spannend.⁶⁰⁶

[Werner und] Cornelia [haben] vü' von dem, was die [Zuseher_innen] do unten hom'. Und die ondern san' eigentlich olle moralische Sieger, sogar der rechte Tankstellenwart is' im Vergleich dazu no' a moralischer Sieger. Als Verworfenste bleiben über, die da unten san'.⁶⁰⁷

Ehrlichkeit findet nur statt, wenn Gleichgültigkeit überhandnimmt und der andere nicht mehr zum eigenen Vorteil benutzt werden kann:

CORNELIA

Ich find' eh total toll, dass wir so ehrlich miteinander umgehen.

KLAVIERSPIELER

Na logisch. Weil du mir wurscht bist.

(MWDVD2006)

Zwischen Werner und Cornelia entsteht so etwas wie ‚Ehrlichkeit‘ erst dadurch, dass ihre Beziehung zu Ende ist – als sie wieder zusammenkommen, wird sie wieder aufgegeben. Am Ende sehen wir uns mit drei Leichen und einem dysfunktionalen Paar konfrontiert, das zudem den Großteil der Tode verschuldet. Die beiden reden sich aus ihrer Grausamkeit heraus – Werner: „politisch war's auch total okay“ – die durchlebten Tötungsakte einen sie sogar:

CORNELIA

Werner? Wie fühlst' dich denn jetzt?

WERNER

Cornelia, bitte frag' net wie a Sportreporter... bin ich jetzt ein Mörder?

CORNELIA

(*strahlend*)

Ja! Super. Also, ich hätte dir das nicht zugetraut. Du hast dich zum ersten Mal in deinem Leben auf was festgelegt. Das is' ein total wichtiger Schritt in deiner Persönlichkeitsentwicklung.

(*erstaunt*) Du bist... ein richtiger Mann.

(MWManus)

⁶⁰⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁶⁰⁷ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Vergleicht man *Hader muss weg* mit *Im Keller* oder auch *Biagn oder Brechn* und *Privat*, fällt auf, dass der düsteren Welt des Programms und dem deprimierenden Ausgang kein versöhnlicher Kontrapunkt entgegengesetzt wird; kein schönes Lied, keine Suche nach einem verbindlichen, gültigen Satz, kein sich verbrüdernder Kabarettist. Der fiktive Zuseher aus *Bunter Abend* wäre am Boden zerstört, Hader^{Interview}:

Des liegt daran... der Schluss wor für mi' in vielerlei Hinsicht ein ungeklärtes Problem, weil ich ja schon so lang war. Und ursprünglich hob' i ma' docht, irgendwie, i moch' no' wos... I loss' den Werner eigentlich verschwinden in die Nacht und dann bleibt ja der Russe über, und der is' dann so a Art Engel für'n Josef Hader und weckt ihn auf, und es kommt zu so was Schönem. Und dann hab' i ma' irgendwann im Laufe des Schreibens aa dacht, erstens is' es zu lang, zweitens is' der Werner die Hauptfigur, und man soll des net wegwischen. Und die Erwartungshaltung geht eher in die Richtung, dass der Werner no' olle daschiaßt am Schluss, und des hot' ma' überhaupt net so g'foin... sondern i hob' ma' docht, am besten is' eigentlich so a verlogenes Happy End, des entspricht aa dem, wie die Leit' dann aussagengan und wos in ihrem Leben wiederfinden. Und des is' eigentlich die beste Oat wie ma' aufhören kann. [...] Es is' bewusst am Schluss dieselbe Musik wie bei allen bedrohlichen Dingen, wo sie sich Liebe schwören, is' plötzlich diese bedrohliche, grauslige Musik, und am Schluss des mit'm Russen war quasi nur mehr wie a klaaner Taschenspielertrick... Also ich hab' einen Dialog gehabt zwischen Hader und dem Russen und der war sehr versöhnlich und sehr philosophisch und sehr schön... und irgendwie hob' i afoch donn g'sogt, na... irgendwie des passt net.⁶⁰⁸

30.8. Rückblick und Kontext

Ähnlich wie bei *Im Keller* blickt Hader^{Hader} mit *Hader muss weg* auf die Gesellschaft:

Das war so nach *Privat* das Gefühl, eigentlich war *Privat* eine sehr schöne, interessante Sackgasse, die i sehr long beschritten bin, und wenn i schau' in welche Richtung wü' i und wie soll's weitergehen, dann is' wahrscheinlich *Im Keller* das Zielführendere... nämlich konkret über Menschen, über die Gesellschaft erzählen... Es war dann zehn Jahre seit dem letzten Programm, man müsste irgendwie zur Gesellschaft was sagen... und dann hob' i ma' docht, okay, dann moch' i a Stück über die Gesellschaft, wie sie si' entwickelt hot. Da brauch' i mehr Figuren... mehr Figuren, da gibt's natürlich Vorbilder, wo i net in dieselbe Art verfallen möchte, das eine große Vorbild [war] Richard Rogler... das war so in der Zeit ungefähr von *Biagn oder Brechn* und hieß *Freiheit aushalten* und war a Programm, das total aus sein' Leben berichtet hat, und es wurden ständig kleine Szenen vorgespielt. Aber die Hauptfigur war der Kabarettist. I glaub' aa der Andi Vitasek hot a Programm, wo er durch Wien fohrt und trifft olle möglichn Leit'... und bleibt aber aa immer die Hauptfigur. Dann gibt's a Programm vom Zimmerschied, wo er zerfällt in viele verschiedene Figuren [...] und i hob' ma' docht, des san' alles Dinge, die interessieren mi' net, des hot scho' wer g'mocht, i muss irgenda' dramaturgische Form finden, wie i viele verschiedene Figuren in an' Zusammenhang bring', der net so statisch is', wie »die sitzen wo« oder »der Kabarettist ist die Hauptfigur und die andern spün

⁶⁰⁸ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

hoit a bissl mit«, weil dann bin i wieder bei *Privat*, dann is' wieder der Kabarettist die Hauptfigur, und dann kumm' i überhaupt net dorthin, wo i hin wü', nämlich zur Gesellschaft. I muss mi' also quasi irgendwie selbst auflösen, und dann is' mir plötzlich die Dramaturgie eingefallen, wie es sie in so bestimmten amerikanischen Low-Budget-Filmen gibt, zum Beispiel bei Linklater. Diese frühen Filme, was aber aa scho' Buñuel g'mocht hot, des is' a oider Schmah... Die Kamera kummt zu aner Figur, die Figur trifft wen ondern... eigentlich des Konzept, wenn'st a poar Freind' host und musst an' billigen Film mochn. Donn trifft der ane den ondern, es kummt a Dritter dazua, die Kamera geht mi'n Dritten mit woanders hin zu am' Vierten, zu am' Fünften, dann kummt der vom ersten Teil wieder, und du erfahrst dadurch eine Welt über ein paar Menschen. Und i hob' ma' docht, des is' die Dramaturgie, die i brauch'. Und dann san' plötzlich die Dialoge aa... in dem Moment woa' mia' kloar, die san' schnell, die san' irgendwie filmisch, es gibt keine Monologe, oder wenn, dann nur ganz wenige, es gibt Szenen, wo zwaa san', Szenen, wo drei san', es gibt gonz wenig Sachn, wo aner allein is', und das war sehr schön zu schreiben und dann irrsinnig schwer zu spielen. Aber so bin i durt hinkommen.⁶⁰⁹

Gott sei Dank erreich' i beim Schreiben immer no' den Moment, wo mir dann alles wurscht is', wo i mi' überhaupt nimmer kümmer', wie des der Schauspieler spielen sui' dann auf der Bühne, sondern, wo ich einfach schreib' und sog': Des muss scho' irgendwie gehen.⁶¹⁰

Hader^{Hader} transformiert das Kabarettsszenario in *Hader muss weg* in ein Stück mit vierter Wand und verändert somit auch die performative Spiel- und Kommunikationssituation.

Hader^{Interview}:

Weil ich die Charaktere im Laufe [des ersten] Jahres immer besser spielen konnte und immer besser ‚switchen‘ und lockerer sein dabei, ist des Programm a bissl leichter daherkommen und gleichzeitig a bissl sinnlicher, und des hot genügt, dass mir nicht des passiert ist, was ma' bei *Bunter Abend* passiert ist. Bei *Bunter Abend* war's tatsächlich so, dass beim nächsten Programm, bei *Im Keller*, weniger, viel weniger Leute gekommen sind, überall wo ich gespielt hab'. Viel weniger Leute, weil alle so verschreckt waren von *Bunter Abend*, und i hob' ma' docht, puh... des wird wieder so mit *Hader muss weg*, des wird wieder so a Programm, wo i dann nachher wieder rudern muss... Und das war aber dann nicht so, sondern die Irritation ist gewichen einer Begeisterung, wie anders das ist.⁶¹¹

Ich hab' gemerkt, dass solche Programme dann auch überhaupt nicht variiert werden können, sondern dass ma' wie a Musicaldarsteller jeden Abend quasi dieses Programm möglichst perfekt spielen muss... Das heißt das Spielen war eher anstrengend.⁶¹²

Plötzlich, wenn du die Figuren verkörpern musst mi'm ganzen Körper, dauernd zwischen den verschiedenen Haltungen... des is' wie irgenda' Kunststück lernen, hot aa nix mit Schauspielerei z'tuan, des is' irgenda' Virtuosität, die mir eh net so taugt, aber für des hot's hoit sein miassn. Jetzt bin i sehr froh, wenn i

⁶⁰⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶¹⁰ ebd.

⁶¹¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁶¹² ebd.

diese Virtuosität wieder los bin, weil des is' auch was, worauf sich die Leut' manchmal aufhängen und sagen: Aha, sehr virtuos. Mhm... Aber irgendwie interessiert mi' des am allerwenigsten, und der Inhalt des Programms wird eigentlich kaum behandelt.⁶¹³

Der gesellschaftspolitische Aspekt *Hader muss wegs* und die kapitalistische Rohheit der Figuren ist eng an die filmische Ästhetik der gesamten Inszenierung geknüpft: Musikalische *cues* und projizierte Nahaufnahmen kommen zur Anwendung, Audio- und Video-Mittel, die eine Metaebene zum Kabarettscenario darstellen, vgl. die metaleptischen Eigenheiten klassischer Filmstilmittel wie der Überblendung⁶¹⁴. Dramaturgisch kann durch die flotten Rollenwechsel in den Dialogen von einer raschen ‚Schnittfolge‘ gesprochen werden. Hader^{StuttgarterNachrichten2017}: „Im Nachhinein war das die Sehnsucht, der Kabarettform zu entkommen. Und es war der Versuch, etwas zu machen, was die Leute gar nicht erwarten.“⁶¹⁵

Aus der Negation des Kabarettscenarios, des Publikums und des Kabarettisten selbst ergab sich für Hader^{Hader} ein ganzheitlich multimedialer Zugang:

Meine Überlegung ist dann dahin gegangen, dass ma' sinnliche Reize schaffen muss, dass die Leit' vom ersten Moment an des Gefühl haben, da passiert jo heit' völlig wos anders und zwar auf a positive Art und Weise. Dann fragen sie si' nämlich nimmer, wos ihna' abgeht, sondern dann sogn's: »Oag, wos do ois passiert.« Und aus dem Grund hab' ich im Laufe des ersten Jahres – ich glaub' das hat ein Jahr gedauert, bis das Programm eigentlich so war, dass man dafür Eintritt bezahlen hätte können – hab' ich des Licht verändert... Licht, Schatten, dass des so a bissl mehr a sinnlicheres Licht ist, i hob' die Videoeinspielung g'mocht am Anfang, und ich hab' die Großaufnahmen gemacht mitten im Stück, weil mei' Überlegung war, es muss g'mocht wern wie ein konzertanter Film, weil's ja auch die Dramaturgie von einem Low-Budget-Film hat. Und eben Filmmusik.⁶¹⁶

Der Film-Ästhetik des Programms entsprechend dient der Hollywoodfilm den Figuren in *Hader muss weg* auch als Maßstab, vgl. Cornelia: „Wir brauchen doch ein Happy End.“ (MWManus) Doch dieses wird den Figuren nicht beschert. Während Haders^{Hader} Programme sonst oftmals ein versöhnliches Ideal an der Realität messen, vgl. *Ironie*, S. 284; misst *Hader muss weg* die Realität an den scheinheiligen Denkweisen, Selbstinszenierungen und Fassaden seiner Charaktere.

⁶¹³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶¹⁴ Vgl. Genette 2004. S. 74.

⁶¹⁵ Hader, Josef: [Interview] In: Stuttgarter Nachrichten: „Als Teenager dachte ich: Beziehungen sind unmöglich“. <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt,josef-hader-ueber-sein-regiedebuet-wilde-maus-als-teenager-dachte-ich-beziehungen-sind-unmoeglich.f4cf527a-2791-4148-a85b-993463022558.html> [07.03.2017]

⁶¹⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

31. Textstrategien des Meta-Kabarett

Haders^{Hader} Kabarett geht bei aller narrativer Finte von einem Kabarettscenario aus, „[spielt] bewusst mit der Kabarettform“⁶¹⁷, auch wenn der Text schließlich in anderes Terrain transferiert wird. Ist der Meta-Kabarettist gerade Meta-Kabarettist, weil er eben letztlich *nicht* Kabarett macht? Hader^{Ö12003}:

Aber, mein Gott, ma' mocht hoit des, was ma' mocht, und es kumman Leit', und ma' derf jo net »Kunst« schreiben auf die Plakate, sunst kummt kaaner, ma' suit eher »Kabarett« draufschreibn... I maan', natürlich leb' i davon und jeder interessante Kabarettist lebt davon, dass er *net* Kabarett mocht... also des, was ma' si' unter Kabarett vorstellt... Des is' eh bei olle so. Welcher wirklich guate Kabarettist hot'n scho' Kabarett g'mocht? Die hom' doch olle irgend... a bissl was anders g'mocht ois Kabarett, dann woan's guate Kabarettisten. Und... jo... oiso des Anzige, was ma' ois Kabarettist net mochn suite, is' somit Kabarett mochn.⁶¹⁸

Schon von der ersten überlieferten Nummer an („**Sehen Sie, Herr Kabarettist**“, *Fortgeschritten*) zeichnet sich Haders^{Hader} Kabarett durch eine Meta-Perspektive aus, die die Reflexion der Kunstform und die Rolle des Kabarettisten nicht aus den Augen lässt.

31.1. Gleichklang und Erwartung

WERNER
[W]issen Sie, wenn ich in's Kabarett geh', dann ist für mich schon diese Atmosphäre wichtig, dass ich mit vielen Menschen gemeinsam ...
(MWManus)

HADER
Dann stelln S' Ihna' doch in an' Stau!
(MWDVD2006)

Schon in frühen Texten will Hader^{Hader} einen Gleichklang zwischen Kabarettist und Publikum vermeiden, vgl. Adornos „schmatzend einverständene[s] Behagen“⁶¹⁹.

⁶¹⁷ Kralicek 2004. S. 26.

⁶¹⁸ Hader, Josef: [Interview]. In: Contra 2003.

⁶¹⁹ Adorno 1967. S. 603.

Hader^{Interview}:

I waaß nur, dass mir das immer aufg'fallen is', i bin ja aus dem Schultheater gekommen, und Theater is' find' i a relativ freie Angelegenheit. Da schaut der Zuschauer zu und bildet sich ein Urteil und muss net ständig reagieren und muss aa net ständig in Übereinstimmung sein mit dem, was auf der Bühne passiert. [...] Und [im Kabarett] war's von Anfang an so, dass mir des aufg'falln is'... diese Übereinstimmung. [...] Dieses Zurückgelehnte – i hob' so des G'fühl g'hobt, die Leit' lehnen si' z'ruck und sogn: I waaß circa was mich erwartet, ungefähr... die Überraschung, aa die Provokation, alles bleibt in am' sehr kleinen Rahmen. Des woa' immer a Thema für mich.⁶²⁰

Ich hab' ja lange Zeit immer aktuelle politische Programme gemacht, die nur von so manchen Liedern oder anderen Dingen durchzogen waren, die jetzt net auf an' aktuellen Anlass bezogen waren, aber der Hauptteil der Nummern und auch der Zugnummern, der zugkräftigen Nummern, waren aktuelle politische Nummern, und gerade da hat's mich am meisten gestört... weil sofort diese Stimmung entstanden ist: Wir san' super, der do oben is' super und miteinander finden wir die Politiker scheiße.⁶²¹

Ich spüre die Erwartung, daß man die Menschen in ihrer intellektuellen Gier nach Bestätigung befriedigt: »Sag uns, was falsch ist, wir haben es schon immer gewusst.«⁶²²

Auch der Kabarett-Begriff der ‚Betroffenheit‘ impliziert eine gleichgeschaltete Stimmung im Publikum:

Es gibt diese Betroffenheit, die das eigene Denksystem bestätigt, also: Das find' ich schlimm, und da ist jemand auf der Bühne, der sagt auch, dass das schlimm ist und macht eine Pause, und wir finden das jetzt alle schlimm, [...] wo jeder si' so quasi in seiner Welt und in seinen Maßstäben nur bestätigt sieht und diese Gemeinsamkeit, diesen gemeinsamen Gefühlszustand sozusagen konsumiert. [...] Wenn i des ohne Gegenkräfte auf der Bühne veranstalten lass', und ich bin mit allem einverstanden, was passiert da oben, dann is' irgendwie [...] des, wos ich so diffus glaube, das Kunst soll, nicht erfüllt.⁶²³

Es sind ja ganz verschiedene Reaktionen angebracht und richtig. Also es kann jemand erschrecken, wo wer anderer lauthals lacht, vielleicht auch weil er nicht erschrecken will grad'... oder weil er so sorglos ist. [...] Das ideale Programm für mich persönlich ist eines, das möglichst versucht, keine allzu gleichen Reaktionen zu erzielen, also diese ganz einheitlichen Lacher oder Reaktionen der Stille, die find' i... die hob' i immer versucht eher zu vermeiden, sondern eher immer so Dinge zu produzieren, die zu wenig einschätzbar san', dass die Leut' a bissl unterschiedlich reagieren... Das find' ich für mich spannender und für die Leute auch.⁶²⁴

⁶²⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶²¹ ebd.

⁶²² Josef Hader im Interview mit Georg Harrer 1995. S. 12.

⁶²³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁶²⁴ ebd.

[Es gibt] kaum a Kunstform [...], wo so viel Übereinstimmung von vornherein zwischen dem auf der Bühne und dem Adressaten, also Sender und Empfänger, existiert wie im Kabarett. [...] I waaß nur, dass des für mi' immer a Thema woar, von Anfang an, dass des [...] an dem Abend da sein muss und dass des bewusst g'mocht wird. Und dass des aa durchbrochen wird, net nur bei so aner Nummer, sondern aa mit manchen Witzen ... oder mit manchen Dingen, die passieren.⁶²⁵

Den Aufbruch dieser Übereinkunft verfolgt Hader^{Hader} nicht nur durch direkte inhaltliche Irritation, wie etwa in *Bunter Abend*, sondern vor allem über formale Brüche sowie die produktive ‚Enttäuschung‘ von Erwartungshaltungen.

Hader^{Hader} rekurriert damit auf Literaturformen und -strömungen abseits des Kabarett:

Des [waren] Formen, die net im Kabarett grad' passiert san', aber die natürlich völlig auf der Hand g'legen san', also *Publikumsbeschimpfung* vom Handke, olle möglichen Theaterformen hot's geben, die diese Übereinstimmung unbedingt brechen wollten. Insofern woar's total a Thema, des do woar.⁶²⁶

Metafictions sind Fiktion darüber, was wir von Fiktion erwarten. Die Metaisierung von Gattungskonventionen und Rezeptionshaltungen dient metafiktionalen Romanen als Ausgangspunkt:

In metafiction it is precisely the *fulfilment* as well as the *non-fulfilment* of generic expectations that provides both familiarity and the starting point of innovation. The well-worn conventions of realism or of popular fiction are used to establish a common language which is then extended by parodic undermining and often amalgamated with cultural forms from outside the mainstream literary tradition [...].⁶²⁷

Der Verweis auf die Erwartungshaltung des Publikums sowie die produktive Enttäuschung dieser ist wiederkehrendes Motiv in Haders^{Hader} produktionsästhetischem Konzept:

I glaub', dass ma' operiert mit der Gewohnheit des Publikums, weil man kann sich ja drauf verlassen, dass viele Leute drinnensitzen, die die vorigen Programme kennen, das heißt, [...] es spielt mit der Erwartungshaltung, die ein Publikum haben könnte und die jetzt [...] sozusagen auf a möglichst spannende Art enttäuscht wird.⁶²⁸

Die Vertrautheit der Rezipient_innen mit der Gattung, bisherigen Haderfiguren und der ‚Autor-Funktion‘ bietet Hader^{Hader} Anknüpfungspunkte für Metaisierungen. Das bekannte Kabarett-Kommunikationsszenario dient als anfänglicher Kontext: „Es geht immer von an’

⁶²⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶²⁶ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁶²⁷ Waugh 1984. S. 64. [Kursivierung lt. Original.]

⁶²⁸ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

Kabarettpublikum aus.⁶²⁹ Das ‚Traditionelle‘ und die Textkonvention wird Ausgangspunkt und Hintergrund für das Experimentelle und den Regelbruch: „Very often realistic conventions supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves.“⁶³⁰ Auch durch die Aktivierung weiterer Gattungen oder Stile – etwa Stand-Up, Schelmenroman und Märchen in *Privat* – schafft Hader^{Hader} *frames*, von denen er abweichen, mit denen er brechen kann.

Haders^{Hader} Kabaretttexte leisten also für das Kabarett, was Waugh *metafiction* in Opposition zum realistischen Roman zuschreibt: Eine Gattung wird mitsamt ihrer Repräsentation von Wirklichkeit hinterfragt, ihre ‚traditionellen‘ Antworten werden für nicht mehr ausreichend oder authentisch befunden.⁶³¹

Der Kabarettist ist bei Hader^{Hader} nicht mehr länger Kabarettist, sondern Kabarettist zur Potenz; er ist Protagonist eines Theaterstücks und steckt selbst in einem „potscherten Leben“⁶³². Durch die Krise des Kabarettisten-Protagonisten wird der Authentizitätsgestus der Gattung subvertiert, die Strategien und die Sprache des ‚moralischen Spezialisten‘ hinterfragt. Auch die Souveränität der Autorinstanz wird durch diese autofiktionale *metafiction* angegriffen: Die Vielstimmigkeit und Unterschiedlichkeit multipler Haders unterwandert die allwissende Autorität einer geschlossenen ‚Autorfigur‘ und ‚-Funktion‘ als souveräner Schöpfer. Haders^{Hader} Haders zeugen von innerer Brüchigkeit und sind – im Sinne einer linearen Narrativität – untereinander nicht ‚stimmig‘; ein definitiver ‚Hader‘ kann nicht ausgemacht werden, siehe *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295.

Der/dem Zuseher_in kommt somit eine ausgesprochen variable Leser_innenrolle zu, durch den Abgleich mit und das ‚Mit-Denken‘ von Konventionen sowie die Hinterfragung eines unzuverlässigen Erzählers. Durch die ‚Widerständigkeit‘ des Texts, sein ‚Gegen-den-Strich-gebürstet-Sein‘ verweigert er sich einer singulären Deutung, siehe *Krise der Repräsentation*, S. 273.

⁶²⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.; hierzu Vgl. Kralicek 2004. S. 26.

⁶³⁰ Waugh 1984. S. 18.

⁶³¹ Vgl. ebd. S. 11.

⁶³² Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

31.2. Gedankenexperimente

Beginnend mit *Bunter Abend* spricht Hader^{Interview} in Bezug auf die Soloprogramme von einer neuen produktionsästhetischen Herangehensweise. Am Anfang jedes Programms steht von da an ein spielerischer Gedanke, der die Aufführung zum narrativen Experiment macht:

Die Grundidee is' immer so a Oart Spielsituation, oiso net so stoark a inhaltliche Sache, dieses Thema oder diese Geschichte, sondern eher a Spielsituation. I geh' auf die Bühne und moch' amoi' fünf Minuten totale Pointe... so a bissl Bierzeltpointen. Wie geht des weiter? Wie kann' des Stück weitergehen? Oder i erzöh' an' Werbetexter, der eing'sperrt is' in sein' Keller. A Eingesperrt-Situation: Ich kann nicht weg. Oder ich sperr' mich bei *Privat* als Josef Hader in einen Lichtkegel und sog': »I bin der Josef Hader, i erzähl' nur«, i fong' so an als würd' i aus mei'm Leben erzählen, wo komm' ich hin? Es is' eher immer a interessante dramaturgische Anfangssituation, die mi' irgendwie reizt, und von der aus beginn' ich dann zu überlegen... Wo i quasi donn land' waaß i oft net, i moch' ma' zwar immer an' Plan, so wie bei Brecht – Ja, mach nur einen Plan / Sei nur ein großes Licht! – aber er wird ständig revidiert, weil i mi' letztendlich, und des is' a großes Vergnügen aa, ich schreib' mich dann wohin. Und i schreib' mi' donn vom Plan weg, donn muass i wieder den Plan a bissl ändern, aber monchmoi' schreib' i mi' aa irgendwohin und kann's gor net so genau planmäßig voraussagen.⁶³³

Aus diesen ‚Experimenten‘ ergeben sich die thematischen und dramaturgischen Schwerpunkte der Programme. Die Inhalte sowie die Kabarettisten-Zuseher_innen-Beziehung werden also von der Spielidee determiniert:

Der erste Ansatz bei mir war immer bei einem neuen Programm – nicht, welche Dinge liegen mir am drängendsten auf der Haut, sondern eher, was interessiert mi' für a Spiel, für a Spiel-Idee, die hinter am' Programm dahinterstecken könnte, und in diese Form fließen dann automatisch die Inhalte, die mir wichtig san', aber manche Inhalte, die mir vielleicht grad' net so wichtig san', fließen aa eine, weil grad' die Form des braucht... [...] I sig's immer so wie Motive, die mi' begleiten, die ma' natürlich wichtig san', weil sie mi' dauernd begleiten... aber in manche' Formen wirken's gonz grell und gonz oag und in anderen Formen kommen's net so zur Geltung.⁶³⁴

I glaub' der Hauptimpetus is' eigentlich immer, i mecht' beim nächsten Moi' wieder gonz wos anderes mochn. Und donn überlegt ma' von überall her, wo hab' i a richtige guate Idee, die a Programm tragn könnte, und da kummt ma' donn manchmoi' auf Ideen, die die Haltung des Kabarettisten gegenüber dem Zuschauer stärker oder aggressiver reflektieren und manchmal auf Programme, die das überhaupt net ham' oder wenig ham'.⁶³⁵

⁶³³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶³⁴ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁶³⁵ ebd.

So lassen sich in Hinblick auf Haders^{Hader} Soloprogramme thematische und formale Wellenbewegungen nachvollziehen; von einer zentralen Haderfigur (*Biagn oder Brechn*), hin zur Gesellschaft (*Im Keller*), von direktem Publikumskontakt (*Privat*) zur theatralen Form mit vierter Wand (*Hader muss weg*):

Wenn man genau schaut, san' immer Programme dramatisch, theatralisch, dann san's wieder stärker Programme in die andere Richtung, dann wieder so, dann wieder so, i glaub' i brauch' des aa, weil i ma' sog', jetzt mecht' i des wieder mehr... i pendel' do hin und her.⁶³⁶

31.3. Hader^{Text}

Hader^{Text} wird im Zuge dieser Spielideen zum Instrument des Texts; „[einer] Theaterfigur oder Figur dieses Spiels, [...] im Grund' kann ma' schon sogn, dass i ma' immer irgendan' bestimmten Hader erfinde, den i für mei' Spü' brauch'. Letztendlich.“⁶³⁷

Der literarische Hader^{Text} ist ‚poetisiert‘, sein Bezug zur Lebenswelt durch Metaisierung und Ironisierung abstrahiert. Er existiert in der Schweben des widersprüchlichen autofiktionalen Szenarios: „Ich bin es und ich bin es nicht.“⁶³⁸ Das Verhältnis Hader^{Hader} zu Hader^{Text} ist ein nicht minder komplexes, Hader^{Interview}:

Wenn man nicht sich selber spielt, wenn man als Schauspieler eine Rolle findet, dann überlegt man stärker: Was unterscheidet die Figur von einem? Und sucht sich Dinge, die man von sich selber verwendet und sucht sich ein paar Dinge, die ma' von irgendwo dazunimmt. Und im Kabarett, wenn man so a Bühnenfigur macht, dann ist das eher etwas, was so langsam entsteht und mit einem mitwächst... Also zuerst die Bühnenfigur aus den ersten Programmen, dann die Bühnenfigur von *Biagn oder Brechn*, dann kommt dazu diese Bühnenfigur von *Bunter Abend*, die a bissl expressiver is'... und die erschafft ma' nie von Null. [...] Jedenfalls is' des mehr so a Entwicklung... [...] Und bei Rollen bemüht ma' si' eher, dass ma' versucht von Null zu überlegen. [...] Eigentlich hab' i immer so des G'fühl, dass ma' bestimmte Facetten hernimmt, die für das jeweilige Programm gut sind, also letztendlich ist es schon eine Art Rolle für eine Art Stück. [...] Es ist vielleicht gar net so unterschiedlich [Anm. ob man sich selbst oder jemanden anderen spielt]. Jetzt wo ma' reden. Es ist eigentlich insofern gar net so unterschiedlich, weil ma' schon für jedes Programm versucht, dass ma' bestimmte Teile von einem nimmt, die am besten für das jeweilige Programm passen.⁶³⁹

⁶³⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶³⁷ ebd.

⁶³⁸ Genette 1991. S. 87.

⁶³⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Das Palimpsest der textexternen ‚Autor-‘ und ‚Darsteller-Funktion‘ der Texttradition bietet dabei den wirkmächtigen Hintergrund, vor dem die dramaturgische Instrumentalisierung der Spielfigur stattfindet:

Wenn ma' Volkstheater macht, im weitesten Sinn, dann is' ma' in irgendeiner Form eine Identifikationsfigur, [...] die Leit' hom' a vü' klareres Bild von einem. Damit muss ma' irgendwie umgehen, damit's spannend bleibt.⁶⁴⁰

So wird jede Variation der Haderfigur zum metaisierenden Manöver:

So des ganz Pure, dass [die Spielfigur] sogt: »Grüß Gott, wie geht's?«, so ganz ruhig anfangt, war zu dem Zeitpunkt [bei *Privat*] für die Leute unerwartet, und es war auch unerwartet bei *Im Keller*, dass finster is', und es fangt wer zu reden an, und es is' aber net er [Hader], des is' wer anderer... [...] Des is' hoit dramaturgisch a schöne Sache, weil alle plötzlich wissen woin: Wos is' des heit?⁶⁴¹

31.4. Die verhinderte Aufführung

»Es kommt sofort der erste Witz!«
Biagn oder Brechn, 1988

»Red' I no' mit Ihna' oder scho' nur mehr mit mir?«
Bunter Abend, 1990

»Tuan S' a wen'g plaudern no'?!«
Hader muss weg, 2005

Sowohl in *Biagn oder Brechn*, *Bunter Abend* als auch in *Hader muss weg* befindet sich der Kabarettist mehrmalig ‚außerhalb‘ der Aufführungssituation; ein in der Diegese geplantes Kabarettprogramm wird unterbrochen oder gar nicht erst angefangen. Es kommt zu einer ‚verhinderten Aufführung‘ eines impliziten Kabaretttexts – aufgrund eines ‚Defekts‘ des Szenarios oder des Kabarettisten.

Das Motiv einer ‚misslingenden‘ performativen Erzählung kennt man als Trope unter anderem aus Attraktionen in Freizeitparks, wo eine ‚malfunction‘ das Genre der ursprünglichen Attraktion verändern kann, vgl. etwa *Jurassic Park: The Ride* (in der Version bis 2018) in den Universal Studios, Los Angeles oder *Alien Encounter*

⁶⁴⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁶⁴¹ ebd.

(geschlossen im Jahr 2003) in Walt Disney World, Orlando. Bei diesen performativen ‚Texten‘ steht eine scheinbare Grenzüberschreitung in die empirische Welt im Mittelpunkt; die Grenze von Erzählung und Erzähltem wird metaleptisch verletzt, der Text findet scheinbar Eingang in die Lebenswelt der Zuseher_innen.

Das Kabarett basiert auf derartigen Überschreitungen, im Zuge derer sich das Fiktive in der empirischen Welt inszeniert. Die Spielfigur der Primärillusion tut exakt dies. Wird diese Inszenierung potenziert und die Sekundärillusion inszeniert eine *weitere* Fiktion in der Lebenswelt, so wird mit der ‚Gattungsfunktion‘ gebrochen, und die Kategorien ‚textintern‘ und ‚textextern‘ werden infrage gestellt: „[Es führt] diese Unwägbarkeit ein[:]: Was ist Teil der Abmachung und was nicht?“⁶⁴²

Hader^{Interview}:

I möchte immer die Leute dort abholen, wo das Kabarett beginnt und dann wohin führen, wo das Kabarett irgendwie a bissl aufhört oder zumindest nimmer so glatt funktioniert. Und es is’ spannender, sozusagen, net von Anfang an herzukommen und zu sagen: »Das wird heute ein wilder Abend über Kabarett« oder »Das wird ein Theaterstück mit sieben Figuren [...]«, sondern dass i die Leit’ zunächst in Sicherheit wieg’ und so tu’, als würd’ a normales Programm beginnen, und dann passieren Probleme, dann passieren Zwischenfälle, wo ma’ nie genau waaß... g’hern’s dazua, g’hern’s net dazua? Und donn irgendwonn mündet des in irgendna’ andere Form, plötzlich hot si’ das Kabarett bissl transformiert in wos anders. I denk’ mir, dass des a Rezept is’, des i völlig unbewusst eigentlich seither ständig verfolg’, wahrscheinlich aus der Erfahrung heraus, dass’ so spannender is’. Dass es quasi mir dadurch gelungen is’, die oide Form in a neiche zu transferieren. [...] Damit net die Übereinkunft herrscht: Ah, heute passiert das und das... dass i immer versuch’, am Anfang irgendna’ Oart von foischn Eindruck zu erwecken. Damit a Entwicklung glei’ amoi’ stattfindet. Und si’ niemand sicher sei’ kann.⁶⁴³

Im Zuge dessen wird ein dramaturgischer Spannungsbegriff immer bedeutender für Hader^{Hader}. Ein ‚Defekt‘ der Aufführungssituation oder ein ‚Defekt‘ des Kabarettisten erzeugt Unsicherheit und die Frage, wie es weitergeht: „Es stimmt was net, und es kann jeden Moment olles Mögliche passieren, also es kann immer wieder gonz überraschend abbiegen.“⁶⁴⁴ Hader^{Hader} geht, fernab der ‚Gattungsfunktion‘, von einem Kabarett mit Dramaturgie und Spannungsbogen aus, einem narrativen Kabarett:

⁶⁴² Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁶⁴³ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁴⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

Nachdem die dramaturgische Spannung ja nie aus verschiedenen Personen kommen kann, weil ich ja nur einer bin auf der Bühne, denk' i ma', dass ich versuche, die dramaturgische Spannung dann so zu erzeugen, dass mit dem Kabarettisten was net gonz stimmt, der auf der Bühne is' und mit'n Publikum... Eigentlich kann ma' sogn, über weite Passagen bei *Bunter Abend* oder aa bei *Hader muss weg* in den ersten dreißig Minuten, is' es ja ein Theaterstück, wo ich und die Zuschauer Schauspieler san', und das Stück sieht der, der am Balkon oben sitzt und beide Seiten sieht. Und die Form find' i nach wie vor no' immer interessant. Und in diesem Sektor Ein-Mann-Show oder Kleinkunst, Kabarett, wie immer man den nennt, find' i, is' des a spannende Soch', durch die ma' die Übereinkünfte net zu starr hält.⁶⁴⁵

Bei Hader^{Hader} sehen wir einen Kabarettisten, ‚mit dem etwas nicht stimmt‘, der wiederum Kabarett spielt, ‚mit dem etwas nicht stimmt‘, vgl. „Es geht bei mir ja meistens um kaputte Leute, irgendwas ist immer defekt.“⁶⁴⁶ In der frühen Bühnenversion von *Hader spielt Hader* kommt es zu inszenierten Eskalationen: Hader^{Hader} wird etwa wiederholt von seinem Techniker Karli gestört, im Zuge der Streitigkeiten begibt sich Hader^{spieltHader} in den Zuschauerraum, vgl. HspHORpheum1998. Daraufhin kommt es auch zu einer Eskalation mit einem ‚Zuseher‘, der Hader^{spieltHader} zu Beginn der Vorführung mit Blitzlicht irritiert hat: „I sog' Ihna' nur, wann Sie blitzn, Sie wern... a weißes Büd... Es ist überbelichtet, do hängen fünftausend KW“. Schließlich kommt es bei erneuten Störungen und Zwischenrufen („HADER: Warum glaubst du, dass' di' einmischn kannst?“) fast zu ‚Handgreiflichkeiten‘ („ZUSEHER: Konnst' die zweite Hälfte im Spitoi' spün!“). Die Aufnahme HspHORpheum1998 ist das erste Zeugnis einer Einbindung darstellerischer Akteure abseits von Hader^{Hader} selbst. In *Hader muss weg* wird Tontechniker Gerhard Pimperl eine Rolle zukommen.

Die Darstellung eines ‚Defekts‘ des Kommunikationsszenarios oder der Spielfigur ermöglicht im Rahmen einer Authentizitätsfiktion ein ausgeklügeltes Spiel von ästhetischer Illusion und Distanz. Der Hader^{Hader}'sche Spannungsbegriff speist sich aus dem Spiel mit der Befolgung und Missachtung von Erwartungshaltungen, einer Störung des ‚Gleichklangs‘:

Eins der besten Rezepte für Spannung ist immer Unterinformation, also wenn's Publikum alles weiß, oder wenn a Zuschauer alles weiß – wie der Abend grod' läuft, wenn er weiß, do is' der Kabarettist, der mocht a Nummer über des und des, i kenn' mi' aus... mein System, meine Koordinaten san'

⁶⁴⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁴⁶ Hader, Josef im Interview mit Wolfgang Kralicek. In: BookletHMW.

vollkommen klar... dann kann er si' zurücklehnen, und eigentlich wird er boid donn einschlofn, wenn du net sehr lustig bist. Wenn du aber wos mochst, wo [er sich denkt]: Wos is' jetzt? Wos passiert? Warum? Donn hoit' i ean' automatisch in aner vü' aktiveren Hoitung.⁶⁴⁷

Wenn ma' si' mit a bissl aner Spannung a poa' Witze erspart, hot ma's lustiger auf der Bühne aa beim Spielen.⁶⁴⁸

Inwiefern die Illusion eines diegetischen ‚Defekts‘ als lebensweltlich wahrgenommen werden kann, determiniert unter anderem der dramaturgische Aufbau, Hader^{Interview}:

Wenn i a Programm spiel', wo bis zur siebenundachtzigsten Minute alles völlig normal is', und plötzlich erleid' i an' Herzanfall, dann wird man eher glauben, der Herzanfall is' echt, weil er durch nichts vorbereitet ist... eigentlich a gute Idee. [...] Die Fiktion gelingt immer stärker, je eher sie ohne Vorbereitung auf der Bühne direkt passiert.⁶⁴⁹

Auch der widersprüchliche Charakter des Hader^{Hader}'schen unzuverlässigen Kabarettisten hat dramatisches Potential. Sein metaisierendes Sich-infrage-Stellen und Über-sich-Nachdenken, die *self-awareness* der Spielfigur in Bezug auf das Kommunikationsszenario, ermöglicht die Sekundärillusion einer Handlung *über* die Figur: Wir sehen kein Kabarett, sondern ein Theaterstück *über* einen Kabarettisten, vgl. Barth: „an author who imitates the role of an Author“⁶⁵⁰:

In dem Moment, in dem [der Kabarettist] nimmer der Dienstleister ist, sondern si' selbst zur Disposition stellt als Figur, beginnt eigentlich schon der Schritt weg. In dem Moment, wo der Kabarettist beginnt, über sich nachzudenken, in dem Moment wird er endgültig zu aner Figur in am' Theaterstück, wo die Zuschauer eigentlich Mitspieler san'.⁶⁵¹

Durch das Motiv der verhinderten Aufführung und die Reflexionsebene seiner Kabarettisten positioniert sich Hader^{Hader} formal und inhaltlich außerhalb des Kabarett; erschafft also ein Kabarett, das vorgibt keines zu sein, und verschiebt so die Grenzen der ‚Gattungsfunktion‘. Durch dieses Kabarett außerhalb des Kabarett erschließt Hader^{Hader} neues Publikum und erlangt in der Rezeption den Ruf als ‚unberechenbar‘; er muss damit allerdings in Kauf nehmen, dass scheinbare ‚Defekte‘ der Diegese von nun an leichter als Fiktionen erkannt werden:

Spätestens nach der Premiere erzählt's wer irgendwem weiter... also es geht eh net darum, des die gonze Zeit aufrecht zu erhalten und natürlich kumman

⁶⁴⁷ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁶⁴⁸ ebd.

⁶⁴⁹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁶⁵⁰ Barth 1966. S. 12.

⁶⁵¹ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

teilweise aa Leit' genau, weil sie si' so was erwarten inzwischen, weil ma' ja auch eine Art Marke geworden ist. Anerseits verliert ma' das Publikum, das a ganz a klassische Form sehen will, und es is' wichtig, diese Leute zu verlieren, damit ma' das richtige Publikum kriegt, langsam. Zweitens is' es so, dass man den Bereich dessen, was möglich is', damit immer sehr breit hält. Es is' afoch mehr möglich. Es kann sein, dass i o'brich', dass i noch hinten geh', dass i wos zertrümmer', dass die Leit' drei Minuten dositzn und si' anschauen, dass i wiederkumm'... Das is' bei mir möglich. Gleichzeitig, weil es bei mir möglich is', hot's aber net die Wirkung wie bei an', wo's net möglich is', damit muass i aa wieder lebn.⁶⁵²

31.5. Unsichtbares Theater

Den Sekundärillusionen Haders^{Hader} ist gemein, dass sie meist ihre Eigenschaft des Theater-Seins leugnen. Wenn durch ‚Defekte‘ von einem geplanten Verlauf abgekommen wird, so sind die Zuseher_innen nicht länger nur Zuseher_innen, sondern auch Zeug_innen, Passant_innen, Verwickelte. Im ‚Unsichtbaren Theater‘ geht es um die Aufhebung der Trennung von ‚Agierendem und Betrachtendem‘⁶⁵³:

Hier wissen die Zuschauer nicht, daß sie Zuschauer sind, und sind daher, gleichzeitig, auch Akteure. Sie agieren gleichberechtigt mit den Schauspielern, die ihnen nur eins voraus haben: Sie wissen, was gespielt wird. Zugleich werden die Schauspieler hier zu Zuschauern. Dieses Theater, das sich von seinen traditionellen Ritualen befreit, braucht nicht die Bühne als Schauplatz: Jeder Schauplatz wird zur Bühne für die Dauer der Handlung.⁶⁵⁴

Das Besondere an Haders^{Hader} ‚unsichtbarem Theater‘ ist, dass es eben gerade einen konventionellen Aufführungsort wählt, um eine Fiktion zur Aufführung zu bringen, die ihre Gemachtheit leugnet und mit der Lebenswelt agiert. Den Ort Theater für ‚unsichtbares Theater‘ zu wählen, entbehrt schließlich nicht einer gewissen Ironie.

Hader^{Hader} erschafft eine potenzierte anti-illusionistische Illusion, eine ‚unsichtbare‘ Fiktion: Der ‚traditionelle‘ Kabarettist tut so, als wäre er eine Privatperson. Hader^{Hader} tut so, als wäre er der Kabarettist, der so tut, als wäre er eine Privatperson, um zu zeigen, dass sich hinter diesem wiederum eine Privatperson befindet. Diese potenzierte Inszenierung lässt das Theater in die Lebenswelt eindringen. Der Status des Gespielten ist nicht sofort als das eine oder das andere erkennbar. Hader^{Interview}:

⁶⁵² Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁵³ Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. [1976-1978] Hg. v. u. übersetzt v. Marina Spinu u. Henry Thorau. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016. S. 35. [Kurztitel: Boal 1976-1978.]

⁶⁵⁴ ebd. S. 35.

Das ist, glaube ich, der wesentliche Schritt, es kann jederzeit was passieren, und ma' waaß net genau: G'hert's dazua oder g'hert's net dazua?⁶⁵⁵

Wie bei Boal weiß nur der Darsteller, was gespielt wird: Haders^{Hader} ‚unsichtbares Theater‘ verunsichert den impliziten Rezeptionspakt des Texts; wir sehen nicht, was wir zunächst zu sehen glauben – wissen nicht, was ‚dazugehört‘.

In *Privat* wird die Ebene des ‚Was g'hert dazua, was g'hert net dazua?‘ auf die Ebene der Erzählung verschoben, die *mock*-Autobiographie wird zur ‚unsichtbaren‘ Autofiktion: Was gehört zur ‚echten‘ Biographie, was gehört nicht dazu?

Hader^{Hader} verunsichert sein Publikum in Bezug auf die Textgattung und die jeweiligen Rollen im Kommunikationsszenario: Zuseher_innen, die ihrer Irritation Ausdruck verleihen, werden zu Akteur_innen. Die Irritation ist beizeiten spürbar, die Lacher verunsichert, es braucht Zeit bis ein ‚Publikumsrhythmus‘, ein ‚Konsens‘ über den Status der Figur und des Texts gefunden wird.

Zentral für Haders ‚unsichtbares Theater‘ ist dabei immer die Behauptung eines ‚Jetzt‘, das unvorbereitet und authentisch lebensweltlich ist, während das ‚traditionelle‘ Kabarett von einem implizit ‚geplanten‘ Abend ausgeht. Hader^{Hader} inszeniert diesen Realismus der Situation durch unerwartete Wendungen, Regelbrüche und Metaisierungen – jede Unmittelbarkeit trägt zur Erschaffung dieser Illusion bei. Während Realismus im ‚traditionellen‘ Kabarett die lebensweltliche Wahrnehmung der Spielfigur verfolgt, zielt Haders^{Hader} Kabarett auf einen Realismus der Situation ab, des ‚Jetzt‘ der Aufführung, bei der alles passieren kann.

31.6. Metareferenzen

Bei expliziten Referenzen an das Kabarett bedient sich Hader^{Hader} oftmals ähnlicher Motivkomplexe, wie etwa Kulinarik, Wilder Westen, Priestertum et cetera. Hader^{Interview}:

Also, was ich nie leiden konnte, waren diese Attribute, die dann immer in Kritiken vorkommen, bei mir oder bei Kollegen, wir wären scharf, wir wären bissig, wir wären des olles, weil letztendlich san' des jo kulinarische Kriterien. Und des san' dann die falschen Worte, oder i waaß aa net, wie ma'

⁶⁵⁵ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

des sagen soll. Und dagegen richtet sich auch ein bissl dieses Cowboy-Bild [etwa in *Im milden Westen*] – a Pappfigur eigentlich, die niemandem g'fährlich werden kann, die aber wüd tuat. [...] Was ja noch immer teilweise im Kabarett is', im konservativeren, dass die no' immer auftreten, als wären sie irrsinnig mutige Helden. Und deswegen is' der Cowboy mit Platzpatronen so a guate Figur, weil so ganz konservative Kabarettisten oder Kabarettistinnen treten immer no' auf, so als würden sie grod' wos furchtbar G'fährliches machen. Und des is' so lächerlich.⁶⁵⁶

Der Priester is' a Bild, a zweites, des i aa gern verende für Kabarett ... dass der Kabarettist so a Oart Jesus is', der quasi durchleidet olles, olle furchtbaren Phrasen der Politiker auf der Bühne stellvertretend für uns, und wir glauben ihm, und dadurch samma' miterlöst. Des is' a Bild, des i relativ passend finde für manche Art von Kabarett, wo wirklich ganz stark a Oart Aufklärungsgedanke dahintersteckt, so ois wären die Leute no' blöd wie im 17. Jahrhundert. Sie sind natürlich blöd, aber die, die im Kabarett sitzen, die san' um kaa' Gramm blöder als der Kabarettist, sondern die zahlen deswegen Eintritt, weil sie genau des [wollen], womit's net überfordert wern, aber aa net unterfordert, sondern genau des, wos sie hean wuin, wos ihna' g'foit. Und insofern hot si' aa der Aufklärungsgedanke im Kabarett erledigt.⁶⁵⁷

Auch den gesellschaftlich-sozialen Aspekt des Kabarett reflektiert Hader^{Hader}, vgl. „Dass a bissl diese Kabarettstimmung is', [...] do hob' i ma' denkt, dass ma' hergangen und suchen uns irgendwie gonz gemütlich a paar gemeinsame Feindbilder“ (*Bunter Abend*), „Stelln S' Ihna' doch in an' Stau!“ (*Hader muss weg*) sowie die Beziehung des Kabarettisten zum Publikum, vgl. etwa die praktizierte An- und Abstoßung in *Bunter Abend*. Mehrere Charaktere Haders^{Hader} stellen zudem ‚personifizierte‘ Metaisierungen dar: Beteiligte am Kabarettscenario – die Kabarettisten sowie die fiktiven Zuseher_innen.

Hader^{Hader} schreibt sich mit expliziten produktionsästhetischen Thematisierungen in eine lange Tradition der *metafiction* ein. Der Kabarettist bei Hader^{Hader} ist, etwa in *Privat*, ein „conversationalist“ in der Tradition von Ich-Erzählern wie Tristram Shandy, „dependent on the reader for identity and sympathy“⁶⁵⁸. Beide hadern etwa mit dem Anfang ‚ihres‘ Texts, ein Motiv, das bei Hader^{Hader} immer wieder variiert wird:

So... was des Kabarett an sich betrifft, wär' vielleicht gleich amoi' des Erste, dass wir das Kabarett an sich zunächst noch einmal ganz kurz ausklammern, vielleicht könnt'at ma' noch einmal richtig Licht machen?
(IMWNiedermaier1986⁶⁵⁹)

⁶⁵⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁵⁷ ebd.

⁶⁵⁸ Waugh 1984. S. 26.

⁶⁵⁹ Hader, Josef: Im milden Westen. Audiodatei. Mitschnitt von Hannes Vogler. Wien. Kabarett Niedermaier: 17.05.1986.

Und, jo... kumma' zum Anfang, nen? Würd' i sogn... Der Anfang, der Anfang is' *jetzt*... und der is' offen, gö? Des is' des Angenehme...
(LL1988)

Jo... des Programm haaßt *Privat*... I waaß aa net, gibt's Frogn? Guat... san' oft kaa'... am O'fang... und i muass donn afoch weitermochn imma'... wos jo bled is', weil es waa' so lebendig, wonn jetzt so fuffz'g Frogn waan'... Oba' donn dazöh' i moi' a wen'g wos, wonn Frogn san', donn hebn S' afoch d'Hond ... guat?
(PDVD1997)

Ich mag noch nicht anfangen, wirklich. Ich mag noch nicht anfangen, weil i... Ich mog den Moment so gern, wenn no nix war ... oder? Wir sitzen jetzt da, wir wissen no net, was des jetzt wird. Wir sind noch nicht enttäuscht voneinander.
(HspH2009⁶⁶⁰)

Was den Text zu einem ‚abgeschlossenen Ganzen‘ und ‚befriedigenden Kunstwerk‘ macht, wird auch durch die Thematisierung eines adäquaten ‚Aufhörens‘ angeschnitten: „Das is' aber ein schiacher Schluss“ (*Bunter Abend*); „Der Schluss hot Schwäch'n“ (*Privat*). Vgl. Waugh: „Metafictional novels often begin with an explicit discussion of the arbitrary nature of beginnings, of boundaries [...]. They often end with a choice of endings. Or they may end with a sign of the impossibility of endings.“⁶⁶¹

31.7. Dialogisches Kabarett

Der Wechsel von Annäherung und Abstoßung, Affirmation und Negation, Destruktion und Konstruktion lässt sich auf mehreren Ebenen als Strukturprinzip in den Texten Haders^{Hader} festmachen: in Bezug auf den Aufbau und die Zerstörung von Illusion; die Befolgung und Unterwanderung von Konvention; die Erfüllung und Enttäuschung von Erwartungshaltungen; Irritation und Versöhnung; die Annäherung an, beziehungsweise die Ablehnung des Publikums. Das Bekannte wird durch eine Grenzüberschreitung erneuert und transformiert, die neue Grenze wird wiederum in das Bekannte integriert. Haders^{Hader} Kabarett ist geprägt von einem ‚Mehr‘, einer Ambiguität der Widersprüche vergleichbar mit Bachtin'scher Dialogizität.

⁶⁶⁰ Hader, Josef: Hader spielt Hader [II]. Nummern aus fünf Programmen. Live. CD. Köln: WortArt 2009.

⁶⁶¹ Waugh 1984. S. 29.

In den frühen Programmen ist die Hader^{Hader}'sche Destruktion noch nicht mit produktiver Konstruktion/Illusion verwoben, etwa wenn zuvor gebrachte ‚traditionelle‘ Nummern metaisierend ‚zerpflückt‘ werden wie in der Schlussnummer von *Im milden Westen*⁶⁶². In den Programmen ab *Biagn oder Brechn* sind Destruktion und Konstruktion allerdings dialogisch produktiv verbunden, sei es in der inneren Zerrissenheit der Spielfigur *Biagn oder Brechns*, den Angriffen und Annäherungen des Kabarettisten in *Bunter Abend* oder den paradoxen narrativen Illusionsbrüchen in *Privat*. Auch das Changieren zwischen Unterhaltendem und Brutalität in *Hader muss weg* kann als derartiger Hader^{Hader}'scher Grenzgang gelesen werden.

Hader^{Hader} bricht mit ‚Gleichklang‘ im Kabarett, um diesen durch ein dynamisches Spiel mit dem Publikum zu ersetzen. Das Prinzip von Irritation und Emotion, Abstoßung und Annäherung reflektiert und verbalisiert Hader^{Hader} auch in produktionsästhetischen Äußerungen, vgl. „Ich will böse sein und trotzdem geliebt werden.“⁶⁶³ Hader^{BookletHMW2005}:

Wahrscheinlich will ich geliebt werden, obwohl ich nicht brav bin. Ich möchte garstige Sachen so gut machen, dass mich trotzdem alle mögen. Das ist der Grundantrieb, glaube ich.⁶⁶⁴

Hader^{SüddeutscheZeitung2014}:

Die große Frage vor meinem nächsten Programm lautet: Wie kann ich diese Wohlfühlzone wieder verlassen? Wie schaffe ich es, dass das Dargebotene für den Zuschauer bis zu einem gewissen Grad eine Zumutung ist? So sehr, dass manche rausgehen. Weil Sie es nicht aushalten. [...] Das probier' ich ja immer. Das Blöde ist, dass ich auch geliebt werden will.⁶⁶⁵

Hader^{tipBerlin2009}:

Als Autor bin ich eh noch halbwegs wild, aber wenn ich auf der Bühne stehe, möchte ich geliebt werden – oder zumindest, dass nicht zu viele aus dem Saal rennen. Da spiel ich dann so, dass sie dableiben.⁶⁶⁶

⁶⁶² Vgl. Graff 2011. S. 103f.

⁶⁶³ Hader, Josef: [Interview] In: Kölner Stadtanzeiger: Kabarettist im Interview. Josef Hader: „Böse sein, aber doch geliebt werden“. <https://www.ksta.de/kultur/kabarettist-im-interview-josef-hader---boese-sein--aber-doch-geliebt-werden--1030890> [18.03.2018.]

⁶⁶⁴ Hader, Josef im Interview mit Wolfgang Kralicek. In: BookletHMW.

⁶⁶⁵ Hader, Josef: [Interview] In: Süddeutsche Zeitung: „Das Blöde ist, ich will auch geliebt werden“. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kabarettist-josef-hader-im-gespraech-das-bloede-ist-dass-ich-auch-geliebt-werden-will-1.1853752> [18.03.2018.]

⁶⁶⁶ Hader, Josef: [Interview] In: tip Berlin: Schauspieler und Komiker Josef Hader im Gespräch. <https://www.tip-berlin.de/schauspieler-und-komiker-josef-hader-im-gesprach/> [18.03.2018.]

Was Hader^{Hader} hier als ‚böse‘ bezeichnet, ist die Grenzüberschreitung, das Metaisierende, das Konventionen-Unterwandernde: der Bruch, sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene; während ‚Geliebt-Werden‘ aus Identifikation entsteht, Erzählen, ästhetischer Illusion, Authentizität, *make-believe*.

Analysiert man Bruch und Illusion in Haders^{Hader} Texten genauer, variiert die Art der Illusion mit der diegetischen Ebene: Während Metaisierung und Destruktion meist von den Charakteren innerhalb der Diegese ausgehen, vgl. *Biagn oder Brechn*, *Bunter Abend* oder *Hader muss weg*, fußt die Identifikation mit diesen Charakteren auf einer realistisch aufgebauten Illusion. Die Kabarettisten-Charaktere sind illusionsabbauende Zerstörer, während Haders^{Hader} Darstellungsweise ebendieser eine theatrale und realistische ist, authentisch und affektiv ‚näher‘ als hinlänglich im Kabarett üblich. Somit fußt die Hader^{Hader}’sche Destruktion auf einer soliden Illusion.

Die Hader^{Hader}’sche Dialogizität von Illusion und Destruktion, das ‚Mehr‘ dieser Widersprüche lässt affektive Distanz wie im ‚traditionellen‘ Kabarett nicht zu, weder beim Kabarettisten noch bei den Rezipient_innen. Metaisierung ist also kein zerebrales ‚Zerdenken‘ oder Formübung, sondern Katalysator der Emotionalität der Texte, der Identifikation und affektiver Nähe. Der typisch Hader^{Hader}’sche Wechsel von Distanz und Annäherung, Affirmation von Bekanntem und dem Bruch mit diesem, lässt eine Dialogizität der Gegensätze entstehen, die – wie die sokratische Methode – zwar keine Antworten enthält, aber Zu-wissen-Geglaubtes infrage stellt, siehe *Sokrates*, S. 278.

31.8. Erneuerung

In Rekurs auf Barth lassen sich Metaisierungen in Haders^{Hader} Werk in zwei Phasen unterteilen: eine „Literature of Exhaustion“ und eine „Literature of Replenishment“⁶⁶⁷. Haders^{Hader} formale Brüche und experimentelle Leerläufe in den frühen Nummernprogrammen sind Ausdruck einer ‚*exhaustion*‘ der Kunstform,⁶⁶⁸ während die

⁶⁶⁷ Vgl. Barth 1966. u. Barth 1979.

⁶⁶⁸ Vgl. Graff 2011. S. 28.

metareferentiellen Textstrategien ab *Im Land des Lächelns* und *Biagn oder Brechn* durch die Potenzierung diegetischer Ebenen zu neuen Formen führen – im Sinne einer Barth'schen „Literature of Replenishment“⁶⁶⁹:

The simple burden of my essay was that the forms and modes of art live in human history and are therefore subject to used-upness, at least in the minds of significant numbers of artists in particular times and places; in other words, that artistic conventions are liable to be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work.⁶⁷⁰

Haders^{Hader} Metaisierungen ab *Biagn oder Brechn* sind handlungsstiftend, generieren ästhetische Illusion, irritieren, erzeugen Spannung: „[E]s is' spielerischer. [...] [E]s is' völlig integriert in aner Spü'handlung.“⁶⁷¹ Hader^{Hader} errichtet auf den Scherben, die er durch Metaisierungen hinterlässt – „Die an' zerhaun Fensterscheiben, i zerhau' mei' Kabarettprogramm“ (*Bunter Abend*) – wiederum realistischen Maximen folgende Illusion. Thema des Texts wird so eher der Gemütszustand des Kabarettisten als das reine Formspiel; Selbstthematizierungen dienen der Charakterisierung, etwa als Ausdruck der Sinnkrise der Figur.

Metaisierung wird so zum Vehikel lebensweltlicher Inhalte. Wenn die/der Kabarettist_in am Kabarett scheitert, scheitert respektive die/der Lokführer_in am Lokführen, die/der Philosoph_in am Philosophieren, schlicht jeder am Leben. Haders^{Hader} ‚Kabarett übers Kabarett‘ ist also sehr wohl auch über ebenjenes, aber bei Weitem nicht nur. *Bunter Abend* etwa, das durchgehend das Kabarett als Kunstform reflektiert, erzählt als Theaterstück vom Scheitern eines Individuums und handelt somit nur so weit vom Kabarett, wie etwa der *Quijote* vom Ritterroman.

31.9. Was wirklich wichtig ist

Metaleptik ist eine erkenntnistheoretische Fragestellung nach den Grenzen des Erzählens inhärent, dem Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit. Als Grenzüberschreitungen der Kluft von Zeichen und Bezeichnetem sowie Kunst und Lebenswelt reflektieren

⁶⁶⁹ Vgl. Barth 1979. S. 19-39.

⁶⁷⁰ ebd. S. 38.

⁶⁷¹ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Metaisierungen das Verhältnis von Sprache und der empirischen Welt – und letztlich, was diese über jene wirklich aussagen kann, vgl. Waugh:

What has to be acknowledged it that there are two poles of metafiction: one that finally accepts a substantial real world whose significance is not entirely composed of relationships within language; and one that suggests there can never be an escape from the prisonhouse of language and either delights or despairs in this.⁶⁷²

Haders^{Hader} Metaisierungen sind an beiden Polen anzutreffen. Während frühe Nummern Form- und Sprachspiele ausreizen und dabei in logikwidriger Aporie enden, wird in den späteren Programmen die Sehnsucht nach und die Unerreichbarkeit von emotionalem Realismus zum Thema. Zunächst noch ironisch: „Was betrifft uns wirklich? Do’ net Kabarett-Themen! Wirklich betrifft uns... Was betrifft uns wirklich? Gut leben, lang schlafen, spät sterben. Das sind Themen!“ (*Biagn oder Brechn*). Später auch in Form eines ‚Sinns‘, den Haders^{Hader} Charaktere zu artikulieren versuchen:

Schatzi, sag’ amal... ah, Schatzile, gibt’s in deim’ verdammten depperten blöden scheid’ Leben an’ Sotz, der je an’ Sinn g’hobt hot? Aha, gibt’s... na schen... jo, na, bei mir net, na... bei mir net, du, in meinem Leben, jo? ... gibt’s kaan anzign Sotz... Na jo, an’ Sotz gibt’s Schatzi... »Bitte, wo is’n do des Klo?« Ja, des is’ der anzige Sotz, der mi’ je weiterbrocht hot... wonn die Häusln g’scheid ong’schriebn waan, hätt’ i überhaupt nix redn brauchn... (IKCD1993)

[...] I maan’, i denk’ ma’ hoit, die wirklich wichtigen Sochn kumman eigentlich aus an’ söba’ aussa’... durch Erfahrung oder steigen langsam auf. So... oder a guater Freind um viere in da’ Fruah sogt’s am’, wonn ma’ Glick hot... owa’ des is’ donn kaaner, den S’ kennan zwaa Stund’ long, sondern a wirklich guater Freind. Drum denk’ i ma’, denken S’ Ihna’ murgn selber wos... (PDVD1997)

Die Aporie wird hier im Gegensatz zum Frühwerk auf eine emotionale Ebene verschoben, sie ist kein Resultat paradoxer Logik, sondern eine Frage des Nicht-Weiterwissens, der emotionalen Erschöpfung, vgl. auch *Hader spielt Hader*:

Oft waaß i ehrlich net, wer schuid is’... wirklich. [...] Und donn denk’ i ma’, na jo, donn waaß i’s net... nen? Donn waaß i’s eben net... Denk ma’ noch! Net? Mia’ kennan jo nochdenkn... Sie denken noch, i denk’ noch... wonn’s irgendwonn wer waaß... donn sog ma’s uns. Und solange ma’s net wissen, wiss’ ma’, dass ma’s net wissen. (HspHDonauarena2009⁶⁷³)

⁶⁷² Waugh 1984. S. 53.

⁶⁷³ Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Maria Antonia Graff. MiniDisc. Melk: Donauarena: 23.07.2009. [Kurztitel: HspHDonauarena2009.]

Das einordnende, beurteilende, vereinfachende Denken des ‚traditionellen‘ Kabarett wird aufgebrochen. Die reale Welt bleibt in ihrer chaotischen Form bestehen, ohne dass Sprache oder das Kabarett sie ordnen könnte.

Die Haders^{Hader} Metaisierungen eingeschriebene Überlegung davon, was ‚echt‘ ist und was ‚fiktiv‘ („wos g’heert dazua?“⁶⁷⁴), passt zu diesem emotionalen Narrativ. Auch hier wird gefragt: Was ist ‚echt‘, was ist ‚wirklich wichtig‘?:

Verstengan S’, jo? Wonn ma’ oiwei’ frog: Warum? Do kannst bei vü’ sogn warum! Oder? Do kemma’ ochz’g Prozent von dem vergessen, wos ma’ mochn, nen? Is’ a Scheiß, oder? Ochz’g, neinz’g Prozent von dem, wos ma’ olle mochn is’ a Scheiß, nen? [...] Wonn’st überoi’ frogst *warum*, konnst’ des ois weglossn, net? Net? Warum... warum stengan S’ in der Fruah auf, wonn S’ lieber liegn bleiben mechn? Warum leben S’ mit wem zamm’, mit dem S’ net zammleben wuin, jahrzehntelang? Warum, warum... warum hau’ i mein’ Anrufbeantworter net aus’m Fenster? Warum?
(SbSt1989)

Die Fragestellung bezieht sich auch auf die Nützlichkeit des Kabarett: „Was nehmen die Leut’ mit, was ham’ die davon?“⁶⁷⁵ Dies passt wiederum zur Hader^{Hader}’schen und sokratischen Fragestellung nach einem Guten und Schönen – siehe *Sokrates*, S. 278 – manifest im Versuch, dass der Text doch etwas Wahres, Nützliches mitgeben solle:

[I] hätt’ zum Beispiel... also i hob’... i hob’ den Anspruch, wonn i an’ Schluss wirklich moch’... Wonn Sie murgn in der Fruah aufstengan und Sie gengan ins Bod... und schau in Spiagl... und sengn *Ihna*. I hätt’ irrsinnig gern an Schluss, der Ihna donn hüft.
(PDVD1997)

Dieser Wunsch nach Trost und die Suche nach einer allgemeinen, brauchbaren Lebensweisheit wird wiederum als zwecklos dargestellt (vgl. den Duschkabinen-Ratschlag in *Privat*), doch die Ermächtigung des Subjekts und ein Appell zum eigenständigen Denken erzeugt emotionale Resonanz:

I maan’, i denk’ ma’ hoit, die wirklich wichtigen Sochn kumman eigentlich aus an’ söba’ aussa, durch Erfahrung... oder steigen longsom auf. [...] Drum denk’ i ma’, denken S’ Ihna’ murgn söba’ wos... Sogn S’ zum Spiagl: »Recht host!« oder »Trott!«, oder... nen?
(PDVD1997)

Das Hader^{Hader}’sche Meta-Kabarett sucht also nach gültiger emotionaler Tiefe – und kommt dieser durch die Absage an eben eine solche auf sokratische Weise näher.

⁶⁷⁴ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁶⁷⁵ ebd.

31.10. Krise der Repräsentation

Kabarett handelt selbstreflexiv von der eigenen Textentstehung und verhandelt somit auch ein Text- und Autor_innenverständnis – besonders explizites Meta-Kabarett, vgl. *Bunter Abend*:

Wir wollen eine ordentliche Gesellschaftskritik! Wir wollen eine ordentliche, lustige Gesellschaftskritik! Mit an' vernünftigen Künstler! Meine Damen und Herren, jetzt wird's langsam Zeit, dass Sie autogenes Training betreiben. Ich amüsier' mich, ich amüsier' mich, ich amüsier' mich ...
(MA1991)

Die spielerische metaisierende Frage nach der Redundanz und Irrelevanz von Kunst⁶⁷⁶ hinterfragt, wie *metafiction* im Allgemeinen, kulturelle Formen von Repräsentation, vgl. Waugh:

So, in metafiction, a convention is undermined, or laid bare, in order to show its historical provisionality: to show, for example, that the use of an implicitly male omniscient author in popular continuations of realism is tied to a specific ideological world-view which continues insidiously to pass itself off as 'neutral' or 'eternal' or 'objective' [...].⁶⁷⁷

Das ‚traditionelle‘ Kabarett zeugt zwar nicht ausschließlich von einem allwissenden männlichen Erzähler (meistens allerdings schon), doch von der/dem ‚traditionellen‘ Kabarettist_in geht eine autoritative Souveränität aus, die Weltgeschehnisse einordnet und bewertet. Texte der sogenannten deutschsprachigen ‚Comedy‘ zeugen oftmals von einem bewertenden, männlichen Blick, vgl. Dirk Sterman^{taz2007}:

[In der Comedy] geht es um Ausgrenzung, darum, sich selbst zu überhöhen und andere niederzumachen. Die Comedians nehmen selbst für sich in Anspruch, "Normalität" zu repräsentieren, und "Normalität" ist immer rechts. Männer sind so, Frauen können nicht Auto fahren [...].⁶⁷⁸

Kabarettist_innen und Comedians wissen was richtig, falsch, wichtig oder ‚nervig‘ ist. Sie haben Antworten, sie definieren, bezeichnen und beurteilen, maßen sich moralische Deutungshoheit an; im Extremfall über den anderen stehend, sie belehrend, sich über sie lustig machend: Die/Der Kabarettist_in ist die/der Einzige, die/der ‚Wahrheiten‘ ausspricht, die das Publikum vermeintlich nicht auszusprechen wagt. Auch wenn derartige ‚Wahrheiten‘ anmaßende Urteile und Verkürzungen darstellen können.

⁶⁷⁶ Vgl. Waugh 1984. S. 8.

⁶⁷⁷ ebd. S. 67.

⁶⁷⁸ Stermann, Dirk: [Interview] In: taz: „Comedy ist in Wahrheit total rechts“. <http://www.taz.de/!303678/> [09.03.2018.]

Hader^{Hader} unterwandert diesen Typus des ‚souveränen‘ Kabarettisten, hinterfragt die zugrunde liegenden Denkschemata und resultierenden Einordnungen und zerpflückt derartiges Kabarett nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Haders^{Hader} Meta-Kabarett reflektiert nicht nur die Krise der Außenwelt oder der Kunstform, sondern besonders die Krise des Kunstschaffenden. Mit Haders^{Hader} Kabarettisten ‚stimmt etwas nicht‘, sie können und wollen keine Deutungshoheit beanspruchen, sie zerbröseln ob der Anmaßung und Verantwortung. Hierbei zeugen die einzelnen Haders von verschiedenen emotionalen Tonalitäten; man vergleiche etwa den verzweifelten Wahnsinn *Bunter Abends* mit der versöhnlichen Gelassenheit eines Nicht-Weiterwissens in *Privat*. Die Krise der Repräsentation und die dazugehörige Sinnsuche begegnet uns in Haders^{Hader} Programmen in unterschiedlicher Ausformung:

Mit lauter sehr wichtigen Falten auf ’n Hirn
 Taumelst du mit deine dicken Brilln durch ’n Lurch
 So unabhängig wie a Sau auf ’n Eis
 Bastelst jedn Tag neiche Fiaß fia’ deine Schuach
 (SbSt1989)

I mecht’ so gern... i mecht’ so gern, dass in dem verdommten schieß Leben
 amoi’ irgendwos *gonz* is’, des geht ma’ so am Wecker. Dass nie was *gonz* is’.
 (IKCD1993)

Was is’n des fia’ a Gott, den i dauernd suachn kann wie an verlegtn Sockn?
 [...] Oder den Sinn leicht, muass ma’ firekletzn dauernd so deppert... [...]
 Verstehst, mia’ hom’s so schwaa’, jo? Kaaner kennt si’ aus, jeder hirscht
 umadam...
 (PDVD1997)

Der ‚traditionelle‘ Kabarettist kennt ‚richtig‘ und ‚falsch‘, gibt sich souverän. Haders^{Hader} hilflose Figuren tun das Gegenteil; sie attestieren dem Kabarett Nutzlosigkeit, kurzum selbst ein ‚Witz‘ zu sein. Hader^{Hader} stellt Repräsentation im Kabarett grundsätzlich infrage; inwiefern es überhaupt zu komplexen Themen Stellung nehmen kann, wie verkürzend es dabei sein muss – sowie ob Kunst ‚das Schöne in uns wecken‘ (*Bunter Abend*) oder dem Menschen helfen kann: ‚Waaß i... Sie denken morgen vielleicht dron und hom’ donn a Lächeln... jo, oba’ mia’ is’ nix eing’foin...‘ (*Privat*)

Die generelle Unmöglichkeit einer Beschreibung, des Verstehens und der Repräsentation der Welt, somit die Unmöglichkeit von Realismus, ist zentrales Thema metafiktionaler Texte, vgl. Waugh:

Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists.⁶⁷⁹

Bleibt nur die sokratische Feststellung des Einzigen, was zu wissen ist: des Nicht-Wissens. „Sengn S’ eh, nen? Jetzt is’ irgendwie... Jetzt wiss’ ma’ nimma’ weider... Erlösung gibt’s kaane [...].“ (*Bunter Abend*)

Die Bruchstellen und Irritationen in *Bunter Abend*, *Privat* und *Hader muss weg*, die keine glatte Versöhnung mit realistischem Erzählen erlauben, führen zu einer grundsätzlichen Hinterfragung von Narrativen und Kategorisierungen. Die/Der Zuseher_in muss bei jedem Diskursbruch und *frame*-Wechsel das Rezipierte aufs Neue rekontextualisieren; ein solches Lesen spiegelt – analog zum Widerlegen von Scheinantworten – die sokratische Maieutik wider. Sokrates und die Postmoderne treffen also aufeinander, wenn Waugh betont, dass Postmodernismus und *metafiction* die Begrenztheit einer jeden Art von Bewusstsein aufzeigt.⁶⁸⁰

31.11. Heisenberg’sche Autofiktion

In a sense, metafiction rests on a version of the Heisenbergian uncertainty principle: an awareness that 'for the smallest building blocks of matter, every process of observation causes a major disturbance' (Heisenberg 1972, p. 126), and that it is impossible to describe an objective world because the observer always changes the observed. [...] How is it possible to describe anything?⁶⁸¹

Die von Waugh konstatierte Heisenberg’sche Widersprüchlichkeit von *metafiction* lässt sich besonders auch in Bezug auf performative Autofiktion verorten. Die Schwierigkeit eines erzählten ‚Ichs‘ wird evident: „To write of ‘I’ is to discover that the attempt to fix subjectivity in writing erases that subjectivity, constructs a new subject.“⁶⁸², vgl. Bachtin zur Doppelung des Ich im Erzählakt.⁶⁸³ Es wird zu einer metaleptischen, Heisenberg’schen Angelegenheit ‚Ich‘ zu sagen: Das erzählende Zeichen dissoziiert sich vom Erzählten, das

⁶⁷⁹ Waugh 1984. S. 7.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd. S. 27.

⁶⁸¹ ebd. S. 3.

⁶⁸² ebd. S. 135.

⁶⁸³ Vgl. Bachtin 1975. S. 194f.

erzählte ‚Ich‘ ist nicht mehr länger Ich – vgl. auch Waughs Verweis auf Merleau-Ponty⁶⁸⁴:
„I am never at one with myself“⁶⁸⁵

Haders^{Hader} Meta-Kabarett bezieht sich auf dieses paradoxe Verhältnis von Selbstbild, -darstellung und Identität. Es verweist auf die Zersplittertheit des Ichs – etwa durch explizite Spaltungen wie in *Bunter Abend* oder *Biagn oder Brechn* – sowie seine Konstruiertheit, da das Ich im Kabarett durch seinen Daseinsstatus in der Performance nicht deckungsgleich mit einem empirischen Subjekt sein kann, vgl. „Keins eurer Bilder bin ich gewesen.“ (*Bunter Abend*)

Das ‚Ich‘ wird bei Hader^{Hader} in mehrere Rollen auf verschiedenen ontologischen Ebenen aufgesplittert: Erzähler, intradiegetische Spielfiguren, Schauspieler, Autor, ‚Autor-Funktion‘ et cetera. Es gibt kein souveränes ‚Ich‘ mehr, auf das ein Hader^{Hader} sprachlich zurückgreifen kann. Hader^{Hader} schreibt mit jedem Programm ein neues, auf dem Palimpsest Hader^{‚Autor-Funktion‘} basierendes ‚Ich‘, dessen Eigenschaften und das ontologische Regelwerk, das es befolgt, erst in Text und Performance determiniert werden müssen: „Im Grund‘ kann ma’ schon sogn, dass i ma’ immer irgendan’ bestimmten Hader erfinde, den i für mei’ Spü’ brauch.“⁶⁸⁶

Hader^{Hader} bricht für das Kabarett mit einem „ungebrochenen Ich-Bewusstsein“⁶⁸⁷. Die Darstellung eines souveränen Kabarettisten-Subjekts wird durch selbstreflexive Dekonstruktion zur Unmöglichkeit: „„Ich? Ich... bin Ich.« »Konn jo a jeder sogn, hom’ S’ an’ Lichtbildausweis mit?«“ (*Privat*) Die Kohärenz der Darstellung des Subjekts wird im Barthes’schen Sinne einer Abstrahierung und Poetisierung angegriffen: „All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanperson gesagt wird.“⁶⁸⁸

„I kann auf der Bühne kaan’ anzign ehrlichn Sotz sogn“ (*Hader spielt Hader*). Was die autofiktionale Spielfigur sagt, ist, selbst wenn sie ‚ehrlich‘ sein will, fiktional. Die

⁶⁸⁴ Vgl. Bachtin 1975. S. 135.

⁶⁸⁵ Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. [Phénoménologie de la perception. 1945.] Übersetzt v. Donald A. Landes. London u. New York Routledge 2012. S. 362.

⁶⁸⁶ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁸⁷ Wagner-Egelhaaf 2005. S. 11.

⁶⁸⁸ Barthes 1975. S. 5.

Repräsentation von Wirklichkeit, besonders eines ‚wirklichen‘ Selbst, muss auf der Bühne, und potentiell auch im Leben, scheitern, denn, wer sagt, dass wir nicht alle im Alltag ebenso ‚autofiktionale‘ Spielfiguren sind? Vgl. Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* oder Waugh: „[...] we now occupy 'roles' rather than 'selves' [...].“⁶⁸⁹ Interagiert eine autofiktionale Figur oder ein ‚performtes‘ Selbst mit der Lebenswelt, kann sich dieses ‚Performen‘ eines Selbst reziprok auf Kunst und Leben auswirken, vgl. Errol Morris über *Nathan For You*:

To what extent are we all play-acting through our lives? [...] Maybe we are all poseurs pretending to be real people. Or possibly the other way around. The series [*Nathan For You*], and this episode especially, is a perfect imitation of life. I mean, a perfect imitation of an imitation of life.⁶⁹⁰

In *Privat* vermischt Hader^{Privat} die Ich-Kategorien in einem ironisierenden Spiel:

Des is' zum Beispiel bei mir so, dass i privat gor net richtig aus mir ausse' gehen kann... emotional... dass i echt Schwierigkeiten hob', dass i emotional so wirkli-... ausse' geh'... jetzt *privat*... auf der Bühne kaa' Problem, wo i zoiht krieg' und so... super... hob' I überhaupt kaa' Schwierigkeit, aber so jetzt gonz privat im engsten Familienkreis... wo i ma' denk', ah, des san' zwaa', drei Leit'... geh', do gas' i net so an heit', des' jo a Bledsinn...
(PDVD1997)

Haders^{Hader} Kabarett metaisiert den auktorialen Referenzcharakter des ‚traditionellen‘ Kabarett und hinterfragt besonders in Bezug auf Autofiktion das Verhältnis von Realität und Fiktion. Es kommt zu einer „pervasive insecurity about the relationship of fiction and reality“⁶⁹¹; vgl. „[T]he main concern of metafiction“ is precisely the implications of the shift from the context of 'reality' to that of 'fiction' and the complicated interpenetration of the two.“⁶⁹² Es erschließen sich die weitreichenden erkenntnistheoretischen Implikationen von *metafiction*:

In providing a critique of their own methods and construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.⁶⁹³

⁶⁸⁹ Waugh 1984. S. 3.

⁶⁹⁰ Morris, Errol: The „Nathan For You“ finale, my new favourite love story. In: The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-nathan-for-you-finale-my-new-favorite-love-story> [19.2.2018.]

⁶⁹¹ Waugh 1984. S. 2.

⁶⁹² ebd. S. 36.

⁶⁹³ ebd. S. 2.

32. Sokrates

Haders^{Hader} Programmen ist die Sehnsucht eines Erkenntnis bringenden Nutzen eingeschrieben, ein Bemühen nach Gültigkeit und anwendbaren Lehren. Gleichzeitig illustrieren sie das Scheitern dieses Anliegens, die Absenz einer souveränen Lösung oder eindeutiger ‚Wahrheit‘. Das Streben danach ist zwar notwendig, kann aber nicht gelingen und sorgt somit für komisch-tragische Kippmomente. Die Literatur und das Kabarett können keine Antworten liefern, das Leben wird den Wünschen und Idealen des Menschen nicht gerecht: „Es is’ ollas enttäuschend, nen? Die Kinder... und die Liebe... und die Akropolis... immer olles vü’ klaaner und dreckiger und schircher... Des Leben verliert dadurch, dass ma’s kennalernt... finden S’ net?“ (*Im Keller, Hader spielt Hader*)
Hader^{Interview}:

Diese nachdenklichen Stellen [in den Programmen], wo man versucht Dinge zu entwerten, die ma’ grad’ g’mocht hot... I sog’ des gern in Interviews, dass noch mein’ Programm die Leit’ weniger wissen suin. Und net mehr. Des is’ schon a stoarke Beeinflussung a bissl vom Humanistischen, von Sokrates... Es entspricht aa mei’ Lebens-... dadurch is’ aa authentisch und i föhl’ mi’ nie foisch damit, weil i wirklich fost nix fix annimm’, ausser im täglichen Leben natürlich tuat ma’ des... aber so richtig? Is olles sehr ungewiss...⁶⁹⁴

I denk’ am Schluss müsste sein, dass der Nachdenkprozess nicht durch Lösungen kommt, die man vorgeschlagen bekommt, sondern dadurch, dass a paar eigene Überzeugungen leicht baufällig geworden sind.⁶⁹⁵

Die sokratische Hinterfragung von Angenommenem und Erwartungshaltungen ist zentrales produktions- und rezeptionsästhetisches Prinzip der Texte Haders^{Hader}.

Analog zu Hader^{Hader} soll uns im Folgenden also die ‚Autor-Funktion‘ Sokrates^{Hader} beschäftigen; auf welche Weise Sokrates im Werk Haders^{Hader} zutage tritt und wie diese ‚Autor-Funktion‘ mit der ‚Autor-Funktion‘ Haders^{Hader} vergleichbar ist.

32.1. Sokrates bei Hader^{Hader}

Sokratische Anklänge manifestieren sich bei Hader^{Hader} meist über das Motiv des Nicht-Wissens und eine resultierende Aporie. So bereits in den frühen Texten: In *Im Land des*

⁶⁹⁴ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

⁶⁹⁵ ebd.

Lächelns und in der *Hauspostille* findet sich etwa das „**Zweite oberflächliche Liedlein**“⁶⁹⁶; ein Kabarett-reflexives Gedicht, beziehungsweise Lied, in dem das Nicht-Wissen – „Wir wissen eben viel zu wenig über das Leben“ – durch Programme kompensiert wird: „Wir brauchen Programme“, denn „ohne Programme und bei hoher Miete weiß man nicht weswegen“; „Wir programmen uns ein wenig übers Schlamme doch nicht zu tiefe, denn ohne weswegen [...] wär viel zu tiefe und gar nicht zu leben.“ (*Hauspostille*)

Später treten Sokrates und Platon dann als komische Figuren in den „Schnurren“ des Entertainers in *Bunter Abend* auf, als Pointengeber in absurden „Humanismus light“-Diskursen, und nach Zertrümmerung von Kabarett und Scheinwissen endet der Abend in der Aporie:

Sengn S' eh, nen? Jetzt is' irgendwie... Jetzt wiss' ma' nimma' weider... Erlösung gibt's kaane, do können S' noch Moskau foahrn oder zum Billa gehen, da wern S' nirgends a Lösung kriagn... geistreich samma' olle net, wahrscheinlich muss jeder von uns unhamlich longe schon amoi' überlegen, dass eam einfoit, was er im Supermarkt einkaufn sui'... des is' schon die höchste Anstrengung des Geistes, die es so gibt... jo, des is' total schwaa', nimm' i jetzt a Butter... normale Butter, g'soizene Butter, süßsaure Butter, Sauerrahm-Butter, Primina oder Becel Leichtmargarine? Keiner weiß die Lösung! I aa net. Jo, was tua' ma denn, wonn ma' nimma' weiterwissn, nen? Sport betreiben mochn vü', net? Wenn Sie net weiterwissn, einfoch Sport betreiben... oder in die Sauna oder ins Kabarett (*lacht*) Eigentlich waa's mei' Job! Hader ex machina!
(Vindobona1990)

Auch die Ausweglosigkeit, die Hader^{Privat} gegenüber dem Kaiser von Afrika verspürt oder der Werbetexter *Im Keller*, sind Momente eines solchen Nicht-Weiterwissens.

Analog dazu finden sich bei Hader^{Hader} Figuren, die Scheinwissen proklamieren, vgl. etwa Miniaturen wie „**Der Landwirt**“ oder „**Es geht hoit leider net**“ (*Biagn oder Brechn*). Hader^{Hader} stellt hier die Antwortgeber dar (bei Sokrates die ‚Fachmänner‘) und entlarvt ihr Unwissen, oftmals in dialogischer Wechselrede. Vgl. Sokrates^{Platon}: „[E]s macht ihnen Freude, zuzuhören, wie Leute auf die Probe gestellt werden, die sich für weise halten, ohne es zu sein. Das ist nämlich recht vergnüglich.“⁶⁹⁷; ähnlich verhält es sich mit dem

⁶⁹⁶ Vgl. Graff 2011. S. 90f.

⁶⁹⁷ Platon: Apologie des Sokrates. In: Fuhrmann, Manfred (Hg.): Platon: Apologie des Sokrates. Griechisch/Deutsch. Übersetzt v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2001. [Kurztitel: Platon: Apologie.] S. 61.

Entertainer in *Bunter Abend*, dem Werbetexter in *Im Keller* oder Werner in *Hader muss weg*. Dabei variiert das Ausmaß der Selbsterkenntnis der Figuren; während manche ihr Nicht-Wissen zugeben, auch daran verzweifeln, bleiben andere unbeirrt und machen nach Fortschritten wieder Rückschritte. *Im Keller* etwa kann als Prozess vom Scheinwissen zur Aporie und zurück gelesen werden.

Dem Nicht-Wissen steht im ‚traditionellen‘ Kabarett die/der souveräne Kabarettist_in gegenüber. In einer Variante von *Hader spielt Hader* geht Hader^{Hader} auf diese Rolle als Antwortgeber ein:

Frauen, Amerikaner, Franzosen, Politiker... Hollodero! Willkommen im Kabarett! [...] Wer hot Schuid? [...] Is' oft schwer. Oft waaß i net, wer Schuid hot. I waaß oft net, wer Schuid hot, wirklich... [...] Verstehen Sie? Und es is' das System schuid! Und i waaß wiederum net, wie ma' des System besser mochn kann, konkret jetzt... also i steh' auf der Bühne und sog' es is' schlecht, owa' waaß kaa' Lösung. [...] Do kannst' ois Kabarettist eigentlich des Eintrittsgeld z'ruckgebn! Wonn i nimmer waaß, wer schuid is', wonn wir Kabarettisten, *wir*; nimmer wissen, wer schuid is', mia' Kabarettisten, mia' Volvofahrer, mia' Ruccola-Leit' aus dem Innenstadtbezirk, wir Hedonisten-Wixer... [...] Wonn wir nimmer wissen, wer schuid is', wer donn? [...] Oft waaß i ehrlich net, wer schuid is', wirklich. [...] Und donn denk' i ma', na jo, donn waaß i's net... nen? Donn waaß i's eben net... Denk' ma' noch! Net? Mia' kennan jo nochdenken, Sie denken noch, i denk' noch, wonn's irgendwonn wer waaß... donn sog' ma's uns. Und solang ma's net wissen, wiss' ma', dass ma's net wissen... (HspHDonauarena2009)

Hader^{Interview}:

[Bei *Hader spielt Hader*] am Schluss vor der Pause hob' i ma' so a Nummer g'strickt, wo ma' immer stärker mit Vorurteilen arbeitet. Und hob' mir eigentlich von überoi' die Brüller rausg'numman, weil die für die Vorurteile guat san'. Und dann am Schluss her' i eigentlich ziemlich sokratisch auf, mit: Dann wiss' ma' wenigstens, dass ma' nix wissen. Das wär' so die aktuelle Version zu dem Thema.⁶⁹⁸

Ohne Antworten gibt es auch keine Schuldzuweisung. ‚Traditionelle‘ Kabarettisten wären im sokratischen Vergleich die ‚Sophisten‘, diejenigen, die so tun, als hätten sie Antworten, vgl. in *Der Witzableiter und das Feuer*: „Ich habe schon ein wenig vorgegaukelt und war betroffen, wo mich kaum etwas betraf, und habe vieles unter meiner Haut geschaukelt, was dort nicht hingehörte für den Fremdbedarf.“

⁶⁹⁸ Josef Hader im Gespräch vom 15.06.2009.

Haders^{Hader} Texte hingegen hinterfragen den Vorgang des Antwortens und Definierens an sich:

Und definier' ma'! Und definier' ma'! Bis ma' die Welt im Griff ham' wie an' Setzkasten! ... Aufsteiger, Absteiger, Hits, Flops, Trends, Superaufsteiger, Totalversager, Megastar, Tipps, Tricks, Vips, Drinks, Dings, Dums, Dums, Dums! ... Was is' denn? Was is' denn? Is' Ihna' koid? Wird Ihna' koid? ... Ziagn S' doch in a Super-Hip-Traumwohnung mit einer Multi-Top-VIP-Heizung!
(MA1990)

In Haders^{Hader} Programmen ist auch sokratische Kalokagathie, ein Streben nach dem Schönen und Guten, enthalten: „Wie soll die Kunst das Schöne in uns wecken?“, „So total schöne Lieder, wo man den Menschen total eine Sehnsucht einpflanzen kann, in ihr Herz, nach einer anderen Welt.“ (*Bunter Abend*); „Irgendwann und irgendworin, steckt wo was drin und sogt »Servas, I bin da' Sinn«“ (*Hader spielt Hader*). Zugleich sehen wir, dass das ‚Ideale‘ und ‚Schöne‘ gar nicht erreichbar ist, vgl. „Es is' ollas enttäuschend, nen?“ (*Im Keller*); „Es geht hoit leider net. Leider geht's hoit net. Es geht hoit nur a bissl wos. Des ander'ne geht net.“ (*Biagn oder Brechn*); „Ollas blunzn... [...] Mocht's eich net ins Hemmat, is' eh wurscht, wie's kummt, so kummt's, irgenwonn hert's auf...“ (*Privat*)

Für Hader^{Hader} ist also nicht nur die Destruktion von Scheinwissen zentral, sondern auch der maieutische Weg, obgleich seine Ergebnislosigkeit ihm unweigerlich eingeschrieben bleibt. Zumindest gibt es eine versöhnliche Hoffnung auf eine individuelle Form der Einsicht: „Denken S' Ihna' murgn selber wos...“ (*Privat*)

Hader^{Interview}: „I glaub' insgesamt sollte man am Schluss doch das Gefühl haben, dass das für irgendwas gut war, man kann durchaus ein bissl verwirrt sein, das hätt' ich gern.“⁶⁹⁹

32.2. Sokrates als Kabarettist

Die Vergleiche, mit denen Sokrates in der Antike beschrieben wird – die Stechmücke⁷⁰⁰, der Satyr⁷⁰¹ und der Zitterrochen⁷⁰² – sind Bilder des Aufrüttelns, Lästigseins, Erweckens und besonders der gewinnbringenden Irritation, die wir auch von Hader^{Hader} kennen.

⁶⁹⁹ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁷⁰⁰ Vgl. Platon: Apologie. S. 52f.

⁷⁰¹ Vgl. Platon: Symposion. In: Paulsen, Thomas u. Rudolf Rehn (Hg.): Platon: Symposion. Übersetzt v. Thomas Paulsen u. Rudolf Rehn. Stuttgart: Reclam. [Kurztitel: Platon: Symposion.] S. 133f.

Sokrates erinnert durch seine herausfordernde Gesprächsführung und die ‚Überlistung‘ seiner Gesprächspartner zudem an literarische Schelme und Traditionen des Volkstheaters.

In Egon Friedells *Kulturgeschichte Griechenlands* heißt es:

Sokrates war der athenischste Athener und wie Nestroy, der wienerischste Wiener, gerade aus dieser tiefsten Verbundenheit heraus der umbarmherzigste Kritiker seiner Vaterstadt. Man sollte sich nicht scheuen, diese beiden unvergleichlichen Originale miteinander zu vergleichen: beide waren unsterbliche Volksphilosophen, beide waren Meister des schöpferischen Witzes und der messerscharfen Dialektik, beide waren geniale Entlarver alles Allzumenschlichen und unter der Maske des Hanswursts Erzieher zur Wahrheit. [...] Ein höchst philosophischer und geradezu künstlerischer Zug war es aber, daß er [Sokrates] das Zwielflicht seiner Ironie auch immer auf sich selbst fallen ließ: andernfalls wäre sein ewiges Definieren und Desavouieren unerträglich gewesen.⁷⁰³

Den Aufrüttlern Sokrates^{Platon} und Hader^{Hader} ist gemein, dass sie sich selbst in den Prozess der Entlarvung einbeziehen, vgl. Platon:

[Menon:][...] [I]ch finde du bist in jeder Hinsicht, äußerlich und auch sonst, wie ein Zitterrochen, dieser platte Meeresfisch. Jedesmal, wenn sich ihm einer nähert und ihn berührt, betäubt er ihn, und ich finde, du hast so etwas mit mir gemacht. Ich bin nämlich wirklich an Mund und Seele betäubt und weiß nicht, was ich dir antworten soll.⁷⁰⁴

[...]

[Sokrates:] Ich meinerseits gleiche einem Zitterrochen nur, wenn er selbst so betäubt ist, wie er die anderen betäubt; wenn das nicht so ist, dann gleiche ich ihm auch nicht. Denn ich bringe ja nicht die anderen in die Lage, nicht mehr weiterzuwissen, während ich selbst zurechtkomme, sondern ich weiß selbst nicht weiter und bewirke damit, daß die anderen auch nicht weiterwissen.⁷⁰⁵

Vgl. Haders^{Hader} Kabarettist in *Fort geschritten*:

Also bitte... bitte... ich wollte nur nicht verschwiegen haben, im Interesse der Gleichberechtigung, wenn wir schon von (*deutet an »Arschlöchern« zu sagen*) reden, dass Sie und Sie und Sie und Sie und Sie und Sie und ich und wir alle zeitweilig auch welche sind. Danke.
(Niedermaier 1984)

Hader^{Interview}:

Ich wär' mir unglaublich blöd vorgekommen, wenn i gegenüber Politikern oder Personen des öffentlichen Lebens Maßstäbe anlege, die i net aa mir gegenüber und dem Zuschauer gegenüber anleg'. Und des is' des, was in vü'

⁷⁰² Vgl. Platon: Menon. In: Kranz, Margarita (Hg.): Platon: Menon. Griechisch/Deutsch. Übersetzt v. Margarita Kranz. Stuttgart: Reclam 2015. [Kurztitel: Platon: Menon.] S. 33.

⁷⁰³ Friedell, Egon: Kulturgeschichte Griechenlands. [1949, posthum] München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009. [Kurztitel: Friedell 1949.] S. 270f.

⁷⁰⁴ Platon: Menon. S. 33.

⁷⁰⁵ ebd. 35.

billigen Kabarettis passiert, dass wir fordern, von Personen des öffentlichen Lebens, eine Moral und eine Ehrlichkeit... Wir fordern was, was wir selber überhaupt net hom'.⁷⁰⁶

Auch die Performativität ihrer Methode vereint Kabarettist und Philosoph: Sokrates wirkte, soweit wir zu wissen glauben, im Gespräch, performativ, seine Dialoge sind ‚Theater‘/Performance, finden aber wie das Kabarett im Austausch mit der Lebenswelt statt. Von sokratischer Maieutik, der performativen Heranführung an einen Erkenntnisprozess, profitieren die/der Gesprächspartner_in, die/der Zuhörende, aber auch die/der Lesende der Dialoge. Friedell konstatiert:

[Sokrates] spielt sein ganzes Leben lang die Komödie Philosophie und inszeniert an dessen Schluß ganz bewußt und souverän die Tragödie Sokrates. Seine Biographie bis in seine letzten Augenblicke ist eine Kette von virtuos gestellten Auftritten und brillant geschliffenen Pointen. [...] Die Erfüllung des griechischen Dramas ist Sokrates.⁷⁰⁷

Der platonische Sokrates^{Platon} ist also letztlich, so wie Hader^{Text}, eine ‚fiktive‘⁷⁰⁸ Figur, nicht autofiktional, aber die Fiktionalisierung einer historischen, empirischen Persönlichkeit. Wie Hader^{Text} eine Spielfigur für Hader^{Hader} darstellt, ist Sokrates^{Dialog} für Platon^{Platon} eine solche.

32.3. Dialog

Hader^{Hader} und Sokrates^{Platon} ist gemein, dass mündliche Praxis die Wirkweise ihrer Texte ausmacht. Eine Verschriftlichung ginge gegen die Ausrichtung ihrer ‚Lehren‘ und deren performativen Charakter: „[Sokrates:] Wer also glaubt, seine Kunst in Buchstaben zu hinterlassen, und wer sie wieder aufnimmt, als ob etwas Klares und Festes aus Buchstaben zu gewinnen sei, der strotzte von Einfalt [...]“⁷⁰⁹

Es geht also nicht um formulier- und reproduzierbare Lehrsätze, sondern den mündigen, selbst erfahrenen Weg einer Suche nach solchen. Platons Dialoge führen durch Schlussfolgerungen zu hypothetischen Feststellungen, die letztlich weitere Fragen

⁷⁰⁶ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁷⁰⁷ Friedell 1949. S. 273.

⁷⁰⁸ Vgl. etwa Woodruff, Paul: Socrates Among the Sophists. In: A Companion to Socrates. S. 36.

⁷⁰⁹ Platon: Phaidros. Übersetzt v. Kurt Hildebrandt. Stuttgart: Reclam 2002. S. 87.

aufwerfen. Auch Hader^{Hader} arbeitet einem Erkennen entgegen, oft in ironischer Umkehrung:

Und wann des jeder mocht von uns, wann jeder an' Bunker hot... mit Topfpflanzen, wo wirklich Frieden herrscht, is' des Waldsterben überhaupt kaa'... Na, der, tschuldigen S', der... haha... der Fri-... der Friede kein Problem... der Fri-... na... na... so: der Krieg eigentlich kaa' Problem mehr.
Ha!
(MA1991)

Hierzu verlangt es immer ein Gegenüber: Haders^{Hader} Programme sind strukturell von implizitem Dialog geprägt, der ‚Ansprechpartner‘ Publikum dem Kabarett inhärent. Die Antwort auf die Anrede bleibt zwar aus, wird aber durch Hader^{Hader}'sche Irritationen herausgefordert und in Reaktionen, Haltungen und Affekten manifest.

32.4. Ironie

Ironie ist als ‚uneigentliche‘ Rede in Satire und Kabarett ein nur allzu allgegenwärtiges Stilmittel. Im Kontext einer ‚sokratischen‘ Ironie scheint mir fürs Haders^{Hader} Texte besonders die im Bachtin'schen Sinne dialogische Interpretation einer solchen als ambivalente, unvereinbare Gegensätzlichkeit von Ideal und Realität aufschlussreich: Ironie als die Widersprüchlichkeit des Daseins, vgl. Ziegler: Die objektive Ironie habe ihre Wurzeln „in der Ideenlehre des Platon“⁷¹⁰. Ironie ist, was bleibt, wenn wir erkennen, dass unser Scheinwissen durch nichts ‚Ideales‘ ersetzt werden kann. Dies lässt wiederum an Schillers Definition von Satire denken:

Satyrisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [...] zu seinem Gegenstande macht. [...] In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt.⁷¹¹

Die Divergenz von Ideal und Realität ist rekurrierendes Motiv in Haders^{Hader} Texten. Hader^{Hader} betont die Gegensätzlichkeit von Ideal/Erwünschtem und der realen Lebenswelt. So ist in *Im Keller* oder *Hader spielt Hader* alles „dreckiger und schircher“ „als im Katalog“, sogar die Akropolis: „Es is' olles enttäuschend irgendwie, net? Die Kinder und

⁷¹⁰ Ziegler, Heide: Ironie ist Pflicht. John Barth und John Hawkes Bewußtseinsformen des amerikanischen Gegenwartsromans. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995. (Britannica et Americana; Folge 3. Bd. 15) [Kurztitel: Ziegler 1995.] S. 9.

⁷¹¹ Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. [1795] In: Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008. (Band 23) S. 740f.

die... Akropolis und alles, nicht? Das Leben verliert so dadurch, dass man's kennenlernt.“ Das alltägliche Leben wird dem Ideal eines καλὸς und ἀγαθός nicht gerecht. Diese Unvereinbarkeit ist gewissermaßen Kern des tragikomischen Moments: Mit ironischer Distanz ist es zum Lachen, erlebt zum Weinen. Tragisches wird durch eine metaisierende Perspektive zum Komischen und umgekehrt. Diese Kippbewegungen sind typisch für Hader^{Hader}. Auch Sokrates^{Platon} meint im Symposium, es sei „die Aufgabe ein und desselben Mannes [...], sich auf die Dichtung von Komödien und Tragödien zu verstehen“⁷¹². Siehe *Metaisierung und Ironie*, S. 287.

Weimann sieht die ironische Komik der Narrenfigur ebenfalls in ihrer Funktion begründet, das Mythische mit der realen Welt zu konterkarieren. Die Narrenfigur – und als solche kann sowohl die/der Kabarettist_in als auch Sokrates gelten – ist Vertreter eines „plebeian standard whose collision with the mythical is the crux of comedy“⁷¹³:

His perspective reflects a dramatic and social position that rejects the assumptions of the mythical or heroic theme in favor of the common sense attitude of a plebeian or secularized audience.⁷¹⁴

Wenn Hader^{Hader} uns als im Leben einzig hilfreiche Wahrheit präsentiert, dass es beim Duschen besser ist, den Vorhang innen zu haben als außen, so ist dies als Kompromiss von Ideal und Realität komisch und ironisch zugleich: Ironisch, oder gegenteilig, insofern, als dass es sich nicht um eine *große* Wahrheit handelt – sowie auch in jenem Sinne, als dass es völlig ehrlich dennoch eine *Wahrheit* ist. Diese widersprüchlichen Nuancen sind Teil ein und derselben Ironie. Zwischen Wunsch und Wirklichkeit liegt eine Traurigkeit über den missglückten Kompromiss, die in ihrer Ehrlichkeit wieder versöhnlich ist. Haders^{Hader} wiederkehrender Wunsch einer Kalokagathie, den Zuseher_innen etwas Brauchbares und Nützliches mitzugeben, ist in seiner Unmöglichkeit also zutiefst ironisch: „[E]s lässt sich nicht so in Worte fassen, wie ich vortäusche, dass man das machen könnte.“⁷¹⁵

Die Ironie bei Hader^{Hader} und Sokrates als erkenntnistheoretische Haltung ist nicht dadurch bestimmt, dass ein Gegenteil ausgedrückt wird, sondern eine Zweideutigkeit, das Eine *und* das Andere zugleich – ein *Mehr* als die Gegensätze bedeuten. Diese Mehrdeutigkeit ist

⁷¹² Platon: Symposium. S. 159.

⁷¹³ Weimann 1987. S. 14.

⁷¹⁴ ebd. S. 13f.

⁷¹⁵ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

genuine Ambivalenz und damit wiederum ein Paradox: Jemand der nichts weiß, weiß nichts, aber auch am meisten. Die sokratische Ironie umfasst die Ambiguität von Behauptungen, Definitionen und Annahmen sowie ihre prinzipielle Unmöglichkeit. Damit begibt sich die Ironie in metaleptische Gefilde – denn wenn etwas die Kluft von Bezeichnetem und Zeichen überbrücken kann, so ist es die Ironie, die immer ein bisschen *mehr* bedeutet als was sie bedeutet, siehe *Metaisierung und Ironie*, S. 287.

Es ist also weder ein Wörtlichnehmen noch ein abgeklärtes Verlachen, das die Hader^{Hader}'sche Ironie seinen in sich selbst widersprüchlichen Figuren gegenüber ausmacht, sondern eben gerade eine Meta-Position, das Aushalten ihrer Ambivalenz, des aus Widersprüchlichkeiten resultierenden Zustands der Aporie.

Die sokratische Methode kann in der Annahme eines latenten Inhalts, einer Erkenntnis, der performativ zur ‚Geburt‘ verholfen werden soll, in Zusammenhang mit der Freud'schen Analyse gedacht werden. Lear zufolge bringen beide die Ironie der Disparität von *aspiration* und *pretense* zutage.⁷¹⁶ Er beschreibt sokratische Ironie als „gap between pretense and aspiration“⁷¹⁷, also als Differenz von dem, *was man vorgibt*, und dem, *was man anstrebt*. Auch Haders^{Hader} Charaktere winden sich in geradezu ‚ironischem Dasein‘ zwischen Fassade (*pretense*) und ihren Wünschen (*aspiration*). Ironie ist das Erfühlen, die Einsicht in diese Widersprüchlichkeit. Sokrates^{Lear} zeichnet sich wiederum durch die Absenz von *pretense* aus:

Socrates is the man without pretense. He makes no claim to know. *He is all aspiration and no pretense*. [Fußnote: See Apology 29a-b] And thus ironically, while Socrates can bring out the irony in others – that is his Socratic irony – there is nothing *about him* that is ironic at all. At one point Phaedrus and, at another point, Alcibiades say that Socrates is the most unique, the strangest person who has ever lived [Fußnote: Phaedrus 230c; Symposium 221c]. The Greek word is "*atopōtatos*": literally, the person most lacking a *topos* – a place, position, or location. But think of *topos* in terms of pretense: the putting forth of a claim is precisely taking up a position in argumentative space. It is saying, for example, "When it comes to justice, I have a position; I know what it is."⁷¹⁸

⁷¹⁶ Vgl. Lear, Jonathan: *The Socratic Method and Psychoanalysis*. In: Ahbel-Rappe, Sara u. Rachana Kamtekar (Hg.): *A Companion to Socrates*. Malden: Blackwell Publishing Ltd 2006. (Blackwell companions to philosophy 34) [Kurztitel: Lear 2006.] S. 453.

⁷¹⁷ ebd. S. 449.

⁷¹⁸ ebd. S. 459. [Kursivierung lt. Original. Fußnoten in eckiger Klammer.]

Auch das sokratische Nicht-Wissen als Wissen ist in diesem Kontext zu verstehen: „Socrates has no such position – he is *atopos* – and this turns out to be the quintessence of human wisdom.“⁷¹⁹ So ‚atopos‘ ist auch Hader^{Hader}. Vgl. Hader^{Myway1995}:

»Privat« ist ein Programm ohne Standpunkte. Es ist wie ein Kaleidoskop, durch das man blickt und alles hundertmal kristallisiert. [...] Ich will vor allen Dingen, daß [der Zuseher] unsicher wird und nachdenkt. Aber nicht darüber, ob der Hader recht hat oder nicht, sondern daß er grundsätzlich nachdenkt.⁷²⁰

Gerade aus der Pluralität multipler Haders ergibt sich, dass es eben *keinen* Standpunkt Haders^{Hader} gibt, sondern eine dialogische Polyphonie der Haders, vgl. *Hader^{Hader} spielt Meta-Hader*, S. 295. Hader^{Hader} wird unverortbar, ist wiederkehrende, alles infrage stellende Instanz – Ironiker und Zitterrochen.

32.4.1. Metaisierung und Ironie

Ironie als unvereinbare Ambivalenz der Gegensätze liegt Metaisierung zugrunde, eine abstrahierende Perspektive. Erst durch eine Distanzgewinnung, ähnlich der Abstraktion der ‚poetischen Funktion‘ von Sprache, also eine Abkehr vom Wörtlichen wird sie möglich, eröffnet sich ein Spektrum an Bedeutungen, das Gegensätzliches vereinen und Ambivalenzen ausdrücken kann.

Heide Ziegler interpretiert Ironie in Bezug auf postmoderne Texte als „Ausdruck des sich selbst erkennendes Geistes“⁷²¹, als „Form der Subjektivität, die sich mit jeder Stufe der Selbstreflexion potenziert, bis sie, virtuell absolut, in Objektivität umschlägt“⁷²². Ironie als ‚Bewusstsein‘, die speziell in der literarischen ‚Postmoderne‘⁷²³ Züge annehme, entstehe durch sich „ständig potenziierende Ironie“⁷²⁴, also perpetuierte Selbstreflexion. Metaisierungen und Metalepsen sind Manifestationen eines solchen selbstreflexiven, ironischen Distanzgewinns. Ziegler vergleicht zudem die Präsenz der platonischen Dialogpartner mit jener der Leser_innen des postmodernen Texts: „Zur sokratischen Ironie

⁷¹⁹ Lear 2006. S. 460. [Kursivierung lt. Original.]

⁷²⁰ Josef Hader im Interview mit Georg Harrer 1995. S. 12.

⁷²¹ Ziegler 1995. S. 6.

⁷²² ebd. S. 6.

⁷²³ Vgl. ebd. S. 14.

⁷²⁴ ebd. S. 6.

und zur platonischen Beweisführung gehört immer der Blick auf den Dialogpartner – so wie in der 'Postmoderne' der Autor-im-Text immer den Leser-im-Text im Auge hat⁷²⁵; so hat auch die/der Kabarettist_in das Publikum im Auge, also die Metaebene der Rezeption.

An dieser Stelle treffen sich die theoretischen Stränge der vorliegenden Arbeit: Die künstlerische Abstraktion von etwas Lebensweltlichem – Metaisierung – wird zum Ausgangspunkt für Ironie. Wird also Hader^{Hader} fiktionalisiert, so wird er einerseits metaisiert, poetisch abstrahiert, aber auch ironisiert. Er ist nicht mehr Hader, aber dennoch Hader; er ist ein selbstreflexiver, ironischer Hader[?]. Auch Ziegler spricht bei der Selbstschöpfung eines fiktiven Autor-Ichs im Text von einem „ironischen Ich“⁷²⁶, von welchem nicht „Erlebtes erzählt“ würde, sondern „Erzähltes erlebt“.⁷²⁷ In der Doppelung des ‚Ich‘ der/des Kabarettist_in durch performative Autofiktion manifestiert sich eine ebensolche ironische Distanz, die Genette'sche autofiktionale Ambivalenz vereinernd: „Ich bin es und ich bin es nicht.“⁷²⁸ Vgl. wiederum Ziegler:

[Die Ironie] bewegt sich [...] auf der Grenzscheide zwischen Subjektivität und Objektivität. Man könnte sogar zugespitzt sagen: jene Haltung, die sich ständig ihres Balanceaktes zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Ich und Nicht-Ich bewußt ist, kann als Ironie bezeichnet werden.⁷²⁹

Widersprüchlichkeit und Metaisierung, beides Merkmale von Ironie, sind eng mit Komik und ironischerweise ebenso mit Tragik verbunden. Für den Ironiebegriff gilt dies ebenso.⁷³⁰ Ironie als potenzierte Selbstreflexion ermöglicht Paradoxie, eine Verbundenheit der Gegensätzlichkeiten. Sein selbstreflexiver, ironischer Atopos ermöglicht Hader^{Hader} wiederum eine Synthese der Widersprüche auf allen Ebenen; Komik und Tragik, Annäherung und Abstoßung, „geistreich und ordinär“ (*Bunter Abend*) oder das Hader^{Hader}'sche „Böse-Sein“ und „Geliebt-Werden“ (S. 268).

Die vielfältigen Bezüge von Komik, Ironie, Metaisierung und Selbstreflexion sowie ihre Interferenzen werden spürbar. Haders^{Hader} Metaisierungen, Irritationen und Brüche dienen

⁷²⁵ Ziegler 1995. S. 333.

⁷²⁶ ebd. S. 93.

⁷²⁷ ebd. S. 143.

⁷²⁸ Genette 1991. S. 87.

⁷²⁹ Ziegler 1995. S. 26.

⁷³⁰ Vgl. ebd. S. 64ff.

der Distanzgewinnung, als Mittel zur ironischen Einsicht oder Aporie. Nicht zuletzt ist es auch ironische Selbstreflexivität, also eine ‚Philosophie der Metaebene‘, die Sokrates^{Platon} zur Erkenntnis des eigenen Nicht-Wissens bringt:

Denn wahrscheinlich weiß ja keiner von uns beiden etwas Ordentliches und Rechtes; er aber bildet sich ein, etwas zu wissen, obwohl er nichts weiß, während ich, der ich nichts weiß, mir auch nichts zu wissen einbilde. Offenbar bin ich im Vergleich zu diesem Mann um eine Kleinigkeit weiser, eben darum, daß ich, was ich nicht weiß, auch nicht zu wissen glaube.⁷³¹

Insofern schließt sich der quadratische Kreis dieser Arbeit in der Figur des Sokrates^{Sokrates} und seiner Gemeinsamkeit mit Hader^{Hader} – beide machen als Ironiker die Widersprüchlichkeit menschlichen Daseins erfassbar.

32.4.2. Ironie und Karneval

Bachtins *Literatur und Karneval* erforscht die Querverbindungen von Ironie, Humor und Polyphonie im Roman. Die motivischen, strukturellen und historischen Parallelen des Kabarett zu der von Bachtin konstatierten Lachkultur sind mannigfach.

Bachtins Vorstellung einer historischen Lachkultur umfasst performative ‚Rituale‘, die sich gegen bestehende Ordnungen richten. Aus diesem Erbe entwickeln sich parodistische Gattungen und der polyphone Roman. Es ist anzunehmen, dass das Kabarett sich aus einer solchen von Bachtin angenommenen performativen Tradition entwickelt und anschließend wiederum Impulse der später daraus gewachsenen literarischen übernommen hat – Bachtin konstatiert eine parallele Entwicklung für Maskerade oder Schaubudenkomik.⁷³²

Besonders in Gattungen „oppositionelle[n] Charakter[s]“⁷³³ lebt die karnevaleske Tradition fort, „auch auf der Volksbühne“⁷³⁴. Die Bachtin’sche Lachkultur ist, wie das in dieser Arbeit entwickelte Ironieverständnis, von einer Ambivalenz geprägt, die Gegensätze und Antithesen vereint: „[D]ie Gegensätze begegnen sich, blicken sich an, spiegeln einander,

⁷³¹ Platon: Apologie. S. 19.

⁷³² Vgl. Bachtin 1969. S. 60.

⁷³³ ebd. S. 46.

⁷³⁴ ebd. S. 46.

kennen und verstehen einander.⁷³⁵ Das karnevaleske Konzept ist also von Polyphonie und Dialogizität geprägt:

Alles muß in Kontakt treten, sich von Angesicht zu Angesicht begegnen, miteinander ins Gespräch kommen. Alles muß einander spiegeln, einander dialogisch beleuchten. Deshalb muß alles Getrennte und Ferne in einen räumlichen und zeitlichen Punkt zusammenrücken.⁷³⁶

In dieser Ambivalenz bedingen die Gegensätze einander. Das karnevaleske Lachen ist ein zutiefst ironisches, es enthält immer auch das ‚Gegenteilige‘. Analog dazu ist ein karnevaleskes Weltempfinden ein paradoxes und metaisierendes, Gegensätze vereinendes – wie das zuvor besprochene ironische ‚Bewusstsein‘, vgl. *Ironie*, S. 284. Bachtin schreibt auch dem sokratischen Dialog eine Form des karnevalesken Lachens zu.⁷³⁷

Über den Autor im polyphonen Roman meint er: „Diese Position schließt jede einseitige dogmatische Ernsthaftigkeit aus, läßt nicht zu, daß sich ein einzelner Standpunkt, ein einzelner Pol des Lebens und Denkens absolut setzt.“⁷³⁸ Diese Polyphonie entspricht dem ironischen Atopos, wie wir ihn für Sokrates und Hader^{Hader} besprochen haben, vgl. S. 286.

⁷³⁵ Bachtin 1969. S. 83.

⁷³⁶ ebd. S. 84.

⁷³⁷ Vgl. ebd. S. 67.

⁷³⁸ ebd. S. 68.

33. *Hader spielt Hader*

Hader spielt Hader bezeichnet eine CD aus dem Jahr 1997 sowie ein immer wieder verändertes Mischprogramm, das seit den späten 1990er Jahren in unregelmäßigen Abständen bis heute [2019] zur Aufführung kommt.

33.1. Quellen

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: *Hader spielt Hader* [I]. CD. Wien: Hoanzl 1997.
[Kurztitel: **HspH1997**]
- Hader, Josef: *Hader spielt Hader* [II]. Nummern aus fünf Programmen. Live. CD. Köln: WortArt 2009.
[Kurztitel: **HspH2009**]
- Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. DVD. Wien: Hoanzl. 2011.

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Waldhausen: 05.07.1997.
Fragment
- Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wien: Orpheum Juni 1998.
[Kurztitel: **HspHOrpheum1998**]
- Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wels: Schlachthof 2002.
- Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Peter Katlein. CD. Köln: WDR 30.03.2009.
- Hader, Josef: *Hader spielt Hader*. Privatmitschnitt von Maria Antonia Graff. MiniDisc. Melk: Donauarena: 23.07.2009.
[Kurztitel: **HspHDonauarena2009**]

33.2. Die CD von 1997

Hader spielt Hader (1997) besteht aus neu kontextualisierten Textteilen und Liedern vorhergehender Programme – besonders *Biagn oder Brechn*, *Bunter Abend* und *Im Keller*. Hader^{Hader} verbindet etwa den Scheidungsmonolog des Entertainers aus *Bunter Abend* mit Teilen aus *Im Keller* und dem Sammler aus *Biagn oder Brechn*, der nicht „so vü’ Menschen“ braucht. Aus der motivischen Kombination der Texte entsteht ein neuer, von anderer Dynamik und Tonalität getragener Text, der auf der CD von einem nicht näher bestimmten Meta-Hader^{Hader} vorgetragen wird. Dieser Hader^{spieltHaderCD} ist relativ schwer als Charakter fassbar, da er nicht durch eine durchgängige autofiktionale Performance ausgestaltet ist. Zwar stammen die Aufnahmen von Live-Auftritten, ihre Anordnung ist jedoch nicht durch einen Verlauf verbunden.

Eine Besonderheit der CD stellt auch die Audiocollage „**Ende der Diskussion**“ dar, ein polyphones Stimmengewirr verschiedener von Hader^{Hader} gespielter Charaktere, die zu Themen wie Gesellschaftspolitik, Diskurs, Apathie und kritischer Kunst aneinander vorbeireden. Am Schluss bleibt nur ein geschrienes „Bemühen!“. Die Nummer entstammt im Gegensatz zu anderen Tracks der CD keinem Live-Auftritt.

2009 und 2011 erschienen neue Versionen von *Hader spielt Hader* auf CD und DVD, die geschlossene Bühnenversionen darstellen.

33.3. Das Programm

Hader spielt Hader entwirft mit jeder Aufführung eine spezifische Hader-Spielfigur durch die Kombination verschiedener Texte. Das Programm hat also über die Jahre hinweg schon mehrere Hader-Inkarnationen hervorgebracht, vom *Privat*-ähnlichen Hader^{spieltHader} zum Hader^{Entertainer} in Leopardenhemd und Sonnenbrille:

Des san’ olles so Dinge, die ma’ mocht, weil am’ fad is’. Plötzlich hot ma’ des G’fühl, man mecht’ irgend an’ großen Showauftritt mochn, mit fünf Liedern, und damals hab’ i stehend g’spielt auf an’ ganz an’ andern Keyboard, und so... und do bin i jetzt wieder weg und [...] jetzt is’ eher

wieder basic... Man wechselt... wenn man was so lang spüt, is' immer gut, wenn man so gewisse Dinge manchmal wechselt.⁷³⁹

Auch der Textverlauf ist ständig Wandlungen unterzogen. Somit ist in Bezug auf *Hader spielt Hader* von einem Meta-Konzept und Gestaltungsprinzip zu sprechen und nicht von einem spezifischen Programm. Es ist performtes Experiment sowie ein Erinnern an vorherige Haders^{Text} – und insofern eine performative autofiktionale Übung im Doubrovsky'schen Sinne:

Des is' mehr so a Format würd' i sogn, in dem Sinn, dass ich es immer gespielt hab' zwischen den Programmen... [...] Das hat's immer gegeben mit verschiedenen Inhalten, meistens war der Hauptgedanke, dass ma' das letzte Programm nicht vorkommen lässt... oder fast nicht, möglichst wenig, und andere stärker vorkommen lässt, des wor so die Grundidee immer. Und nach *Privat* war *Hader spielt Hader* viel theatralischer, weil i so a Sehnsucht g'hobt hob' noch aner theatralen Form, donn hob' i *Hader muss weg* g'mocht, donn hob' i die theatrale Form bis do her g'hobt, und I hob' so Sehnsucht wieder g'hobt afoch Stand-Up z'mochn, auf die Bühne z'gehn mit an' Mikrophon und gonz normal mit de' Leit' zu reden. Also *Hader spielt Hader* san' so unterschiedlich... Es is' immer a bissl a Gegenbewegung zum aktuellen Programm.⁷⁴⁰

Ma' holt sich da auch immer so verschiedene Dinge her aus verschiedenen Perioden und kriegt dann a Lust auf was Bestimmtes, das ma' neu variieren möchte.⁷⁴¹

[Jetzt] moch' i längere Liederblöcke in *Hader spielt Hader*, weil mi' des interessiert... I sing' so gern, i hob' extra jetzt in die erste Hälfte auch einen Liederblock einbaut, i hob' den Liederblock in der zweiten Hälfte so gern megn, jetzt hob' i in der ersten Hälfte aa an', hob' weniger Text und dafür mehr Lieder, weil i plötzlich so a Lust krieg' drauf.⁷⁴²

Die Haderfigur in *Hader spielt Hader* erweist sich als kommunizierendes Gefäß vorangegangener Haders^{Text} und Haders^{„Autor-Funktion“}. Sie wird nicht durch Abgeschlossenheit und Einheitlichkeit definiert, sondern gerade ihre Variation macht die ‚Funktion‘ Hader^{spieltHader} aus:

Die [Kunstfigur] verändert si'. Durch die theatralische Form wor sie beim vorigen *Hader spielt Hader* a Spur mehr wie bei *Biagn oder Brechn*, ich hab' auch Teile aus *Biagn oder Brechn* gespielt mit dem Liegen [Anm. den „Anfall auf der Straße“] und so... und sie is' jetzt bei *Hader spielt Hader* so eine Mischung aus dem zynischen Entertainer aus *Bunter Abend* und dem Hader von *Privat*. Also nimmer so naiv, nimmer so freundlich aa, sondern a bissl zackiger, bissl zynischer aa... Wahrscheinlich is' des aa so Ausdruck

⁷³⁹ Josef Hader im Gespräch vom 18.10.2016.

⁷⁴⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁷⁴¹ ebd.

⁷⁴² ebd.

meiner Entwicklung, dass ma' so a bissl in die Richtung geht, oder es is' des, dass i mit an' neuen Programm wieder gonz woanders hinkumm', des waaß i jetzt no' net...⁷⁴³

Im ersten *Hader spielt Hader* war das noch eine Kunstfigur, die unter Anspannung gestanden is', so a bissl wie in *Biagn oder Brechn*. Und im neuen *Hader spielt Hader* wird des immer stärker so a bissl a existenzialistischer Entertainer, der a poar Spuren sogar hot von *Bunter Abend*, dieses Sarkastische, aber vü' elastischer und vü' entspannter doch a poar Ungeheuerlichkeiten formuliert... Es is' die Suche nach einer Kunstfigur quasi fürs nächste Programm.⁷⁴⁴

33.4. Gestaltungsprinzip

Hader^{Hader} experimentiert seit Jahrzehnten unter anderem bei Fernsehauftritten mit der Neuordnung von Textteilen und Haderfiguren sowie ihrer darstellerischen Neuinterpretation. Die resultierenden Monologe und ihre jeweiligen Haders sind unterschiedlich stark von vorhergehenden Hader-Hypotexten beeinflusst. Das Ganze unterliegt einer spielerischen Prozesshaftigkeit.

Das Prinzip *Hader spielt Hader* als performativer Hypertext und produktionsästhetisches Konzept resultiert in einer Variation der Tonalität und des emotionalen Verlaufs der Texte. So wird etwa der Entertainermonolog über Frau und Scheidung aus *Bunter Abend* – kombiniert mit Textteilen aus *Im Keller* und gebracht in melancholischer Lethargie – zu einem gänzlich neuen Text.

Durch die zunächst undeterminierte Rolle und Sprechposition des Kabarettisten Hader^{spieltHader} werden die Texte aus den Programmen mehrdeutig, da sie nicht mehr im Dienste einer geschlossenen Figurengeschichte stehen. Die Pluralität Haders^{Hader} sowie die Mitrezeption der ‚Autor-Funktion‘, die sich nicht mit dem Dargebrachten decken muss, macht die Lokalisation und Interpretation des Spiel-Haders^{spieltHader} zu einer vielschichtigen Angelegenheit. Man kann auf der Bühne nicht man selbst sein, und dieser Hader^{spieltHader} ist mehrere zugleich. Hader^{spieltHader} spielt mit metaisierender Distanz zu vorhergehenden Haders^{Text} und Haders^{‚Autor-Funktion‘} sowie der daraus folgenden Abstraktion, Komik und

⁷⁴³ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

⁷⁴⁴ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

Ironie. Hader^{spieltHader} ist der verkörperte sokratische Atopos (siehe S. 286) und Hader^{spieltHader} erhält als ‚Unverorteter‘ und ‚Unverortbarer‘ im Laufe des Auftritts seinen eigenen Figurenverlauf auf dem Palimpsest der von der/dem Zuseher_in mitgelesenen Haders.

34. Hader^{Hader} spielt Meta-Hader

Hader^{Text}, Hader^{Autor-Funktion} und auch Hader^{Hader} sind keine geschlossenen Entitäten, sondern sich fortschreibende Funktionen: Sämtliche Haders beziehen sich durch ihre Namensgleichheit indirekt, beizeiten direkt aufeinander. Die heterogene diskursive Gestalt Hader^{Hader} wird angesichts ihrer multiplen Konkretisierungen immer mehr atopos, immer schwerer fassbar.

Hader^{Hader} kann mit seinen Ich-Figuren den bestehenden Diskurs zu Hader^{Autor} bestätigen, entkräften, ad absurdum führen et cetera. Die Ich-Figur kann ‚authentische‘ Selbstinszenierung sein oder das Zerrbild einer solchen. Die/Der Zuseher_in bleibt nur übrig, die Figur in das von ihr/ihm internalisierte ‚Haderbild‘ zu integrieren, es zu interpretieren oder das eigene Haderbild zu revidieren.

34.1. Autofiktionale Vielstimmigkeit der Haders

Haders^{Hader} Programme entstammen der Kabaretttradition, in der eine starke Autor_inneninstanz als scheinbar lebensweltliche Entität eine Haltung vertritt, die direkt auf die empirische Welt bezogen werden soll. Auf dem Nährboden dieses starren Gattungsübereinkommens gestaltet Hader^{Hader} seine Programme hinweg keinen ‚stimmigen‘, ‚durchgängigen‘ oder ‚auktorialen‘ Hader, sondern eine widersprüchliche Vielstimmigkeit an autofiktionalen Haders.

Diese Haders^{Text} schreiben sich wiederum in eine – mit dem Kabarett nicht direkt verwandte – Tradition der textlichen Selbstthematisierung von Autor_innen und Künstler_innen ein. Genette verweist im Kontext solcher auf die Commedia dell'Arte

sowie frühe Stummfilmkomiker, die ihre bürgerlichen Namen für Charaktere gebrauchten.⁷⁴⁵ Vgl. außerdem selbstreferentielle Textfiguren wie Selbstportrait, Doppelgänger, Alter Ego, Cameo et cetera.

Hader^{Hader} vermengt die Kabaretttradition, in der ein strikter Authentizitätsgestus dominant ist, mit einer spielerischen, literarischen Tradition von Autofiktion, die ein fabuliertes, fiktives Parallel-Ich entwirft.

34.2. ‚Hader‘ = Text

Ausgehend von Kapitel *Palimpsest der Darstellung*, S. 66, fungiert die ‚Darsteller_innenfunktion‘ wie ein durch die Performance ‚schimmernder‘ Text. Performative Autofiktion fordert zu einer im hypertextuellen Sinne ‚relationalen Lektüre‘⁷⁴⁶ von diesem heraus, bei der ‚zwei oder mehrere Texte in bezug aufeinander‘⁷⁴⁷ gelesen werden, nämlich die Spielfigur und die ‚Autor-Funktion‘ – Hader^{Text} und Hader^{‚Autor-Funktion‘}.

Haders^{Hader} äußere Erscheinung und sein Name verbinden hierbei die multiplen Texte. Hader^{Hader} selbst wird zum wandelnden Text. Die empirische Person ‚Josef Hader‘ ist originärer Hypotext all seiner Hypertexte.

Mit dieser Lesart der Person als Text, einerseits als lesbarer und interpretierbarer Zeichengeber, andererseits als wandelnde ‚Autor-Funktion‘, lässt sich auch die Metaleptik von Kabarett aufs Neue argumentieren, sein Erzählen an der Grenze des Erzählens: Ein textintern Erzähltes (Hader^{Text}) wird textextern, in der Lebenswelt wahrhaftig – und umgekehrt, ein textexternes Element (Hader^{‚Autor-Funktion‘}) innerhalb des Texts. Man liest also nie nur den im Jetzt agierenden Hader^{Aufführung}, sondern zugleich den lebensweltlichen, eine Perspektive auf die ‚Darsteller-/Autor-Funktion‘, oder auch vorhergehende fiktionale

⁷⁴⁵ Vgl. Genette 2004. S. 121.

⁷⁴⁶ Genette 1982. S. 532f.

⁷⁴⁷ ebd. S. 533.

Haders mit. Somit entsteht im Genette'schen Sinne ein Text zweiten Grades, „wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist.“⁷⁴⁸

Das hypertextuelle Konzept ‚Hader spielt Hader‘ lässt sich zudem auf jede einzelne Kabarettvorstellung anwenden, die immer ihr eigenes Palimpsest darstellt: Jede Vorstellung ist ein performatives Neuschreiben des bestehenden Programms, ein Neuschreiben von Hader^{Text} und Hader^{Autor-Funktion}. Dies ist mit Genettes ‚Auto-Hypertextualität‘⁷⁴⁹ vergleichbar, bei der Varianten in ihrer Pluralität gleichbedeutend existieren, die chronologisch letzte ersetzt vorhergehende Versionen ausdrücklich nicht.

Die Verbindung von Autofiktion und ephemerer Performativität im Kabarett schreibt also mit jeder Aufführung einen neuen meta- und hypertextuellen Hader^{Text} und jede/jeder Zuseher_in im Zuge der Rezeption einen ebensolchen. Hader-Palimpseste werden in Rezeption und Produktion reziprok ‚aufeinandergeschrieben‘; insofern erscheint auch die hochgestellte Schreibweise ‚Hader^{Hader}‘ als adäquate Repräsentation der Relation des Hypotexts empirischer ‚Hader‘ und des Hypertexts Hader^{Hader}.

In diesem Prozess der unendlichen Hader^{Hader}-Palimpseste unterscheidet sich jeder Hader^{Text} jeder Aufführung. Der einzige Zeuge all dieser Manifestationen ist letztlich der empirische Autor Hader^{Hader}. Die vergängliche und undeterminierbare Entität Hader^{Text} lässt sich also nur in der jeweiligen konkreten Aufführung beobachten, sozusagen durch eine Messung seines quantenmechanischen Zustands, bei der der einzelne Hader^{Text} immer anders als die Summe seiner Vielfalt sein muss. Es gibt somit keinen ‚einen‘ Hader^{Privat}, es gibt streng genommen nicht einmal das ‚Programm‘ *Privat*, es gibt nur erinnerte und festgehaltene Momentaufnahmen eines Palimpsests und Prozesses, vgl. Hader^{Interview}:

Ein Programm ist irgendwie wie ein Organismus, nen? Der ist zerscht jung und kräftig und a bissl unbeholfen, und dann wird er immer älter und raffinierter, vielleicht auch schwächer ... mit der Zeit. Und irgendwann ist er weg.⁷⁵⁰

Das Programm und Gestaltungsprinzip ‚Hader spielt Hader‘ ist also kein ‚Best of‘, sondern gerät zum ontologischen Prinzip und zur Definition von Haders^{Hader} Kabarett. Das Neuschreiben des Haders^{Text} macht den Kabaretttext. Performative Autofiktion lässt keinen

⁷⁴⁸ Genette 1982. S. 15.

⁷⁴⁹ ebd. S. 527.

⁷⁵⁰ Josef Hader im Gespräch vom 15.11.2016.

‚echten‘ Hader zu, sondern nur einen Hader^{Text} spielenden Hader^{Hader}. Genauso wie das Kabarett nur eine ephemere Vielfalt an Texten zulässt und keine verschriftlichte Form, bei der sein performativer Palimpsest-Charakter verloren ginge. Der Kabaretttext = die/der Kabarettist_in schreibt sich stetig intertextuell selbst, schreibt *über* vorhergehende ‚Ichs^{Text}‘. Spuren dieser Ichs^{Text} bleiben erhalten, sowohl in Bezug auf einen Text – jeder Abend *Privat* schreibt *Privat* neu – aber auch textübergreifend – Hader^{mussweg} schreibt Hader^{Privat} neu.

Kabarett ist selbstreflexive, hypertextuelle performative Autofiktion. Dabei entstehen vielfältige, potenzierte Interferenzen von Rezeption und Produktion. Im Prozess dieses produktiven Überschreibens wird nicht nur aus textlichem und schauspielerischem Repertoire geschöpft, sondern ebenso aus dem Rezeptionsvorgang und seinem Ergebnis – nicht zuletzt durch das Hinterfragen und Revidieren von Autor- und Gattungsfunktionen, Annahmen und Erwartungshaltungen schöpft der Hypertext seine erneuerndes Potential. Genette verortet die Kunst ‚aus Altem Neues zu machen‘⁷⁵¹ in der Hypertextualität:

Ja, in jeder Form der Hypertextualität steckt ein gewisses Maß an Spiel, das mit der Praktik der Wiederverwendung existierender Strukturen wesensgleich ist: Im Grunde ist die Bastelei, so dringlich sie auch sein mag, immer zumindest insofern ein Spiel, als sie einen Gegenstand auf unvorhergesehene, nicht programmierte und somit »unstatthafte« Weise bearbeitet und verwendet.⁷⁵²

In Hinblick auf Haders^{Hader} Spiel mit Erwartungshaltungen kann Genettes Zitat als zentrales Prinzip gelten; in Bezug auf die Signale und Konventionen eines Theaterbesuchs, die Gattung ‚Kabarett‘, die autofiktionale Spielfigur et cetera. Metaisierung und Hypertextualität ist hierbei komisches Potential inhärent.⁷⁵³

34.3. Selbstreflexivität des Helden

Bachtin konstatiert in Hinblick auf den polyphonen Roman, dass sich der ‚Held‘ und seine ‚Stimme‘ von der/dem Autor_in emanzipieren, also dass eine komplette Dissoziation von

⁷⁵¹ Genette 1982. S. 532.

⁷⁵² ebd. S. 533.; vgl. auch Barths *literature of replenishment*, siehe S. 269.

⁷⁵³ Vgl. Genette 1982. S. 534.

Autor_in und Erzähler_in stattfindet. Im Zuge dieser rückt die/der Autor_in immer mehr in den Hintergrund, bis sie/er letztlich nicht mehr fassbar ist:

Das, was bisher Sache des Autors war, führt jetzt der Held selbst aus, indem er sich von allen möglichen Standpunkten beleuchtet, während der Autor nicht mehr die Wirklichkeit des Helden, sondern dessen Selbstbewußtsein, gleichsam als Wirklichkeit zweiter Ordnung, erhellt. Die Dominante der künstlerischen Sicht und Konstruktion hat sich verschoben.⁷⁵⁴

Bachtin beschreibt hier genau die perspektivische Verschiebung, die wir auch bei Hader^{Hader} beobachten können: Haders^{Hader} Kabarett ist Kabarett zweiter Stufe, seine Kabarettisten sind nicht Sprachrohre und ‚Kunstfiguren‘ des empirischen Autors, sondern fiktive Charaktere, deren Blick auf die Welt, getrennt vom Autor, Zentrum des Texts wird: Hader^{Hader} „baut das Wort des Helden über sich selbst und über seine Welt“⁷⁵⁵.

Dies resultiert in einer Art „strukturell-künstlerischen Unabschließbarkeit des Helden“⁷⁵⁶ sowie einem „Aufstand“ des Helden gegen seine literarische Abgeschlossenheit⁷⁵⁷ – die Spielfigur entwickelt Eigendynamik, ist nicht literarische Funktion, sondern „Mensch mit Alltag und Versagen“⁷⁵⁸, „steht in irgandan’ potscherten Leben“⁷⁵⁹, während die Stimme des empirischen Autors in den Hintergrund rückt, atopos wird.

Analog dazu macht Hader^{Hader} nicht die Kommentare eines souveränen Kabarettisten über die Welt zum Thema, sondern den Erzähler selbst. Die Perspektive des Texts wird auf die Innerlichkeit der Spielfigur verschoben, die wiederum auf ihr eigenes Bewusstsein zurückgeworfen wird: „Red’ I no’ mit Ihna’ oder scho’ nur mehr mit mir?“ (*Bunter Abend*) Der Autor und seine ‚Intention‘ verschwindet hinter dem Helden, der orientierungslos und ohne Plan zurückbleibt:

Das Selbstbewußtsein als künstlerische Dominante der Konstruktion der Gestalt des Helden reicht aus, um die monologische Einheit der künstlerischen Welt zu zersetzen. Jedoch nur unter der Bedingung, daß der Held als Selbstbewußtsein wirklich dargestellt, nicht aber ausgedrückt wird. Das heißt: er darf nicht mit dem Autor verschmelzen, darf nicht zum Sprachrohr für die Stimme des Autors werden. Die Akzente des

⁷⁵⁴ Bachtin 1969. S. 88.

⁷⁵⁵ ebd. S. 94.

⁷⁵⁶ ebd. S. 96.

⁷⁵⁷ ebd. S. 98.

⁷⁵⁸ Josef Hader im Gespräch vom 07.02.2011.

⁷⁵⁹ ebd.

Selbstbewußtseins des Helden müssen wirklich objektiviert, die Distanz zwischen Held und Autor im Werk muß eingehalten werden.⁷⁶⁰

Dieses Bachtin'sche Selbstbewusstsein wird bei Hader^{Hader} eine *self-awareness*: Die Hader^{Hader}'sche Spielfigur weiß, dass sie eigentlich gerade die soziale Rolle eines Kabarettisten einnehmen sollte, verweigert sich dieser aber und scheitert an den dazugehörigen Zwängen und Anforderungen. Das Selbstbewusstsein des Helden und die Dissoziation von Autor und Spielfigur bei Hader^{Hader} ermöglicht die Dekonstruktion des auktorialen Kabarettisten-Subjekts.

Haders^{Hader} Kabarett ist mit Bachtin ein ‚polyphones‘ Kabarett: Der souveräne Meinungskabarettist wird durch multiple mehrstimmige Charaktere und unterschiedliche Haders^{Text} ersetzt, die jeweils Spielbälle ihrer Realitäten sind. Man denke an Haders^{Hader} polyphone Diskursparodien, die **„Beislszene“** und **„Es geht hoit leider net“** (*Biagn oder Brechn*), **„Es muass weitergehn“** (*Bunter Abend*) oder **„Ende der Diskussion“** (*Hader spielt Hader*). Hier treten Dialogizität, polyphones Stimmengewirr und einander brechende und überlagernde Diskurse in den Vordergrund, während der Autor als Instanz in den Hintergrund rückt: Das Hader^{Hader}'sche Kabarett wird von ironischer Ambivalenz geprägt und nicht von einer auktorialen Stimme.

Polyphonie hat Auswirkungen auf das Subjekt, vgl. Bachtin über Dostojewskij: „Laut Dostojewskij vollzieht sich das wahre Leben der Person gleichsam an der Stelle der Nichtidentität des Menschen mit sich selbst“⁷⁶¹. Der Held im polyphonen Roman kann nie ‚abgeschlossen‘ sein: „Der Mensch fällt niemals mit sich selbst zusammen. Die Identitätsformel A=A ist auf ihn nicht anwendbar.“⁷⁶²

Dies gilt uneingeschränkt auch für das ‚polyphone‘ Hader^{Hader}'sche Kabarett: „Ich bin es und ich bin es nicht“⁷⁶³; „I kann auf der Bühne kaan' anzig ehrlichn Sotz sogn“ (*Hader spielt Hader*); „Die Geschichten sind alle wahr – zumindest behaupte ich das...“⁷⁶⁴

Der literarische Hader^{Hader} fällt niemals mit sich selbst zusammen.

⁷⁶⁰ Bachtin 1969. S. 91.

⁷⁶¹ ebd. S. 100.

⁷⁶² ebd.

⁷⁶³ Genette 1991. S. 87.

⁷⁶⁴ Hader, Josef über *Privat* zitiert in: Theater Wien. In: Der Standard. 01.03.1994. S. 22. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]

34.4. Hader^{Hader} als Viele

Es ergeben sich unzählige Haders: auf der Ebene der Produktion, der Rezeption, des öffentlichen Diskurses et cetera. Somit schließt sich der Kreis zur Ego-Pluralität der/des Autor_in, vgl. *Autofiktion und Partial-Ichs*, S. 34.

Die abstrakte Summe dieser unzähligen Bilder – „Keins eurer Bilder bin ich gewesen“ (*Bunter Abend*) – bildet in all ihren Interferenzen die ‚Autor-Funktion‘. Hierbei sind wiederum die Projektionen, die diese ausmachen, jeweils Perspektiven auf sie selbst: ein paradoxes Rezeptions-Mis en abyme. Die ‚Autor-Funktion‘ – also ‚Hader‘ – ist niemals gleich, ein Heraklit’scher Fluss, in den es sich nicht zweimal steigen lässt, ein quantenmechanischer Zustand, dessen Beschreibung ihn verändert.

Im Zuge einer postmodernen Krise der Repräsentation spielen meta-autobiographische Fiktionen mit der Schwierigkeit, Identitäten und Subjekte zu beschreiben. So auch Haders^{Hader} Texte, in denen postmodernes Stimmengewirr explizit Thema ist, vgl. „die Postmoderne!“ (*Bunter Abend*) oder „**Ende der Diskussion**“ (*Hader spielt Hader*) sowie Hader^{Hader} als „(post)kabarettistische Sensation“⁷⁶⁵.

Haders^{Hader} Umgang mit der eigenen ‚Autor-Funktion‘ und der Vielzahl und Potenzierung autofiktionaler Haders^{Text} ist eine Frage nach dem ‚Selbst‘ eingeschrieben, vgl. „»Ich? Ich... bin Ich.« »Konn jo a jeder sogn, hom’ S’ an’ Lichtbildausweis mit?«“ (*Privat*); sowie:

(als Gott) »[...] Wir kommen zur Anklage: Josef, du warst schlecht, du warst *sehr* schlecht, aber waaßt’, wos vü’ schlimmer is’, du warst nie wirklich *du* selber.«
(als Hader) I hob’ g’sogt... »Einspruch! Wonn i nie i söber woa’, woa’ net i schlecht, sondern a onderer...«
(PDVD1997)

Dies ist allerdings nicht als Suche nach einem ‚genuinen‘ Hader^{Hader} zu verstehen, also keine Variation der Ringparabel, sondern einer widersprüchlichen ‚Selbsterfahrung als Viele‘ geschuldet, vgl. etwa die destruktive Zerrissenheit im Frühwerk (der „Widerspruch im Hut“⁷⁶⁶), die gegensätzlichen Hälften in *Biagn oder Brechn* sowie die Spaltungen in

⁷⁶⁵ Schödel: *Alles bääh!* 1991.

⁷⁶⁶ Hauspostille. S. 42f.; hierzu siehe auch Graff 2011. S. 101ff.

Bunter Abend, das rezeptionsästhetische Konzept eines ‚Böse-Sein‘ und ‚Geliebt-Werdens‘, die Unmöglichkeit einer Privatperson in *Privat*, das grundsätzliche Man-selbst-Sein und Jemand-anderer-Sein der autofiktionalen Performance, das absurde „einzig wahre Ich“:

Und direkt daneben wo a Tür, do is g’standn: Einzig wahres Ich. Eintritt auf eigene Gefahr... Und i moch’ die Tia’ auf... drinnen is’ irrsinnig koid, riesige Eiszopfn hängen von da’ Deckn und mitten im Raum steht a Fruchtjoghurt mit obgelaufenem Datum. Daneben a leerer Eierbehälter und daneben liegt a Wurscht... und auf der Wurscht steht drauf... Wurscht... (PCD1995)

34.5. Der Autor muss weg

Vom polyphonen Roman bis zu postmoderner Subjektivität: Die/Der Autor_in wird immer weniger lokalisierbar. Barthes’ ‚Tod des Autors‘ nimmt durch multiple Autofiktionen Form an: „The more the author appears, the less he or she exists.“⁷⁶⁷ Je mehr Haders es gibt, umso unfassbarer wird Hader^{Hader}.

Während das ‚traditionelle‘ Kabarett die/den Kabarettist_in als auktoriale Instanz inszeniert, erschafft Haders^{Hader} Kabarett eine Bachtin’sche Polyphonie autofiktionaler Haders. Die auktoriale Souveränität der empirischen Person ‚Hader‘, der Instanz ‚Autor‘ wird gebrochen, in der Performance begegnen wir hingegen dem textimmanenten Hader^{Text}, in dem vorhergehende Haders und Projektionen der ‚Autor-Funktion‘ mitschwingen.

Es ist also durchaus stimmig, dass Hader^{Hader} in *Hader muss weg* den ‚Tod des Autors/Kabarettisten‘ inszeniert. In seinen Kabaretttexten ist der ‚postmoderne‘ Bruch erkennbar, im Zuge dessen von einem affirmativen Autor_innenbild zu einem dekonstruierten, brüchigen umgeschwenkt wird:

In der Postmoderne zählt die Unterminierung und Auflösung auktorialer Identität und die Kennzeichnung von Authentizität und Originalität als Illusion zu den wichtigsten literarischen Strategien, die Wirklichkeit und deren Abbildbarkeit grundsätzlich in Frage stellen.⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ Waugh 1984. S. 134.

⁷⁶⁸ Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 428f.

Entsprechende Brüche finden sich bereits in den frühesten Programmen Haders^{Hader}. Die erste in einer solchen Brüchigkeit ausgestaltete Spielfigur begegnet uns in *Biagn oder Brechn*.

Hader^{Hader} ist als Wegbereiter eines Kabarett anzusehen, das Vexierspiele mit dem Autorschafts- und Kabarettist_innenbegriff zum Stilmerkmal und Gravitationszentrum erhebt. Es kommt zu einer Dekonstruktion von Subjektivität, nicht aber einer radikalen Loslösung des Texts von der Figur des Autors – im Gegenteil, thematisch geht es explizit um das Spiel mit Auto- und Autorfiktionen und die Instrumentalisierung von ‚Autor-Funktionen‘. Es entsteht eine Dialogizität der polyphonen, ironischen Haders.

Kabaretttexte verweisen als autofiktionale Textgattung permanent, direkt oder indirekt, auf die Kommunikationssituation und auf die/den physisch anwesende/n Autor_in. Das Kabarett ist somit eine performative Inszenierung von Autorschaft, die die ‚Autor-Funktion‘ metaleptisch reflektiert. Während ‚traditionelle‘ Kabaretttexte sich des subversiven Potentials dieser Konstruktion nicht bewusst sind und affirmative Selbstinszenierungen vorlegen, perfektioniert Josef Hader^{Hader} die dekonstruktive Sprengkraft einer solchen autofiktionalen Performance.

Das Kabarett kann so zu einer radikalen Dekonstruktion auktorialer Subjektivität von Autorschaft werden, autobiographische Diskurse infrage stellen und nicht zuletzt Referentialität und Identität im Allgemeinen verhandeln.

Quellenverzeichnis

Gespräche mit Josef Hader

- Gespräch vom 15.06.2009.
- Gespräch vom 07.02.2011.
- Gespräch vom 18.10.2016.
- Gespräch vom 15.11.2016.

Programme bis 1988

Fort geschritten

Hader, Josef: Fort geschritten [Auszüge]. Niedermaier Kabarettfest. Audiodatei. Mitschnitt von Hannes Vogler. Wien: Kabarett Niedermaier 30.06.1984.
[Kurztitel: **Niedermaier1984**]

Der Witzableiter und das Feuer

Hader, Josef: Der atemfreie Tag. Audiodatei. Mitschnitt von Hannes Vogler. Journal Panorama. Ö1. Jänner 1985.

Hader, Josef: Der Witzableiter und das Feuer [Auszüge]. Salzburger Stier 1985. Audiodatei. Mitschnitt vom Bayerischen Rundfunk. Salzburg: 14.06.1985.

Hader, Josef: Der Witzableiter und das Feuer. Audiodatei. Mitschnitt von Eckhart Köll. Innsbruck. Treibhaus: 20.10.1985.

Hader, Josef: [Auszüge aus Der Witzableiter und das Feuer und Im milden Westen.] In: Showbühne. Bayerisches Fernsehen. 08.02.1987.

Im milden Westen

Hader, Josef: Im milden Westen. Audiodatei. Mitschnitt von Hannes Vogler. Wien. Kabarett Niedermaier: 17.05.1986.
[Kurztitel: **IMWNiedermaier1986**]

Hader, Josef: Im milden Westen [Auszüge]. Audiodatei. Mitschnitt von Hannes Vogler. In: Sonntagsradio. Ö1. 26.10.1986.

Hader, Josef: [Auszüge aus Der Witzableiter und das Feuer und Im milden Westen.] In: Showbühne. Bayerisches Fernsehen. 08.02.1987.

Hader, Josef: Im milden Westen. In: Heute Nacht Live. ORF. 02.05.1987.

Tausche Witze gegen Geld

Hader, Josef: Tausche Witze gegen Geld. CD. Mitschnitt von Radio Niederösterreich. 03.06.1987.

Hader, Josef: Tausche Witze gegen Geld [Auszüge]. Archivmaterial. ORF [die Aufnahmen wurden von der Autorin vor Ort transkribiert]. 1987.

Hader, Josef: Tausche Witze gegen Geld [Auszüge]. In: Mund-Art. extra. Funkausstellung 1987. Berlin. ZDF. 04.09.1987.

Schriftliche Quellen

Faltl, Christian (Hg.): Berthold Brecht's [sic!] & Josef Hader's [sic!] Hauspostille. [ca. 1984-1988] Wien: Text+Satz Verlag. o.J.
[Kurztitel: **Hauspostille.**]

Der Witz misst sich ja immer an der Katastrophe. Ein Interview mit Josef Hader. Von Wolfgang Karlicek. In: Booklet zu Hader, Josef: Hader muss weg [2005]. 2 CD. Wien: Hoanzl 2005.
[Kurztitel: **BookletHMW.**]

Programme ab 1988

Im Land des Lächelns

- Hader, Josef u.a.: Im Land des Lächelns. Mitschnitt von Peter Katlein. CD. Wien: Spektakel Mai 1988.
[Kurztitel: **LL1988**]

Biagn oder Brechn

- Hader, Josef: Biagn oder Brechn [Auszüge]. In: 1989 Salzburger Stier. Ö1. CD. Mitschnitt ORF Salzburg 1989.
[Kurztitel: **SbSt1989**]
- Hader, Josef: Biagn oder Brechn [Auszüge]. München: Lach- und Schießgesellschaft 12.10.1989. In: Samstagsbrett. Auf Biagn oder Brechn. Soloprogramm von und mit Josef Hader. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **L&S1989**]
- Hader, Josef: Biagn oder Brechn [Auszüge]. In: Samstagsbrett. Salzburger Stier 1989 (I) mit Josef Hader und Irene S. Sendedatum: 12.08.1989. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **BRSbSt1989**]
- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: 3sat-Kleinkunstfestival. Mund-Art vom 28.08.1990. DVD. Mitschnitt ZDF.
[Kurztitel: **MA1990**]
- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: Mund-Art vom 23.11.1991. Mitschnitt ZDF.
[Kurztitel: **MA1991**]

Auszüge auf

- Hader, Josef: Hader fürs Heim [1991]. Auf: Im Keller. DVD. Wien: Hoanzl 2000.
[Kurztitel: **HfH1991**]
- Hader, Josef: Hader spielt Hader [I]. CD. Wien: Hoanzl 1997.
[Kurztitel: **HspH1997**]

Bunter Abend

Audio Mitschnitte

- Hader, Josef: Bunter Abend. Privatmitschnitt von Iris Fink. Graz: Orpheum Graz [ohne Datum] 1990. MC. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **Orpheum1990**]
- Hader, Josef: Bunter Abend. Privatmitschnitt von Peter Katlein. Wien: Vindobona 05.06.1990. Audiodatei.
[Kurztitel: **Vindobona1990**]

Radio

- Hader, Josef: Bunter Abend [Auszüge]. München: Lach- und Schießgesellschaft 27.11.1990. In: Samstagsbrettl. Bunter Abend. Ausschnitte aus einem Kabarettprogramm von und mit Josef Hader. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **L&S1990**]
- Hader, Josef: Bunter Abend [Auszüge]. Mainz: Mainzer Unterhaus 17.02.1991. In: Samstagsbrettl. Verleihung des Deutschen Kleinkunstpreises 1990 an Josef Hader. CD. Mitschnitt Bayerischer Rundfunk.
[Kurztitel: **BR1990**]
- Hader, Josef: Bunter Abend [Auszüge]. In: Bunter Abend im Keller. Ein Portrait des Kabarettisten Josef Hader. Contra. Ö1. Sendedatum: 09.05.1993. CD. Mitschnitt ORF.
[Kurztitel: **Contra1993**]

Video

- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: 3sat-Kleinkunstfestival. Mund-Art vom 28.08.1990. DVD. Mitschnitt ZDF.
[Kurztitel: **MA1990**]
- Hader, Josef: [Mischprogramm Biagn oder Brechn/Bunter Abend]. In: Mund-Art vom 23.11.1991. Mitschnitt ZDF.
[Kurztitel: **MA1991**]
- Hader, Josef: Bunter Abend. [Auszüge]. Theater Marl: 27.03.1992. Auf: Hader, Josef: Bunter Abend. DVD. Hoanzl: Wien 2013. (Kurier edition Best of Kabarett 127)
[Kurztitel: **Grimme1992**]
- Hader, Josef: Bunter Abend. DVD. Hoanzl: Wien 2013. (Kurier edition Best of Kabarett 127)
[Aufnahme: Bunter Abend. Von und mit Josef Hader. Berlin: Rundfunk Berlin Brandenburg, ehemals Sender Freies Berlin. Sendedatum: 05.12.1992]
[Kurztitel: **RBB1992**]
- Hader, Josef: Bunter Abend. Privatmitschnitt. Privatarchiv Peter Katlein. Mainz: Mainzer Unterhaus Februar 1992. DVD.
[Kurztitel: **Unterhaus1992**]

Im Keller

Manuskript

- Hader, Josef: Im Keller. Digitales Manuskript. o.J. .
[Kurztitel: **IKManus**]

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: Im Keller [1993]. 2 CD. Wien: Hoanzl 1993. [Aufzeichnung: Graz: Orpheum: 17. und 18. Jänner 1993.]
[Kurztitel: **IKCD1993**]
- Hader, Josef: Im Keller [1994]. DVD. Wien: Hoanzl 2000. [Aufzeichnung: Graz: Orpheum: Mai 1994.]
[Kurztitel: **IKDVD1994**]

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: Im Keller. Oktober 1991. Mitschnitt von Peter Blau. MC. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **IKBlau1991**]
- Hader, Josef: Im Keller. München: Lach- und Schießgesellschaft 1993. DVD. [Archiv der Lach- und Schießgesellschaft. Bei der Aufnahme handelt es sich laut Auskunft des Theaters wahrscheinlich um die Premiere vom 21.09.1993; damalige Spielzeit von *Im Keller*: 21.09.1993 – 02.10.1993.]
[Kurztitel: **IKL&S1993**]

Hader fürs Heim

- Hader, Josef: Hader fürs Heim [1991]. Auf: IKDVD1994.

Privat

Manuskript

- Hader, Josef: Privat. Digitales Manuskript. o.J.
[Kurztitel: **Pmanus**]

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: Privat. [1995]. 2 CD. Wien: Hoanzl 1995. [Aufzeichnung: Wien: Audimax. 19. und 26. März 1995.]
[Kurztitel: **PCD1995**]
- Hader, Josef: Privat [1997]. DVD. Wien: Hoanzl 2001. [Aufzeichnung aus der Burgarena Finkenstein]
[Kurztitel: **PDVD1997**]

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: Privat. Wien: Vindobona 25.03.1994. 3 MCs. Mitschnitt von Peter Blau. 3 MCs. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **PBlau1994**]
- Hader, Josef: Privat. Luzern: 13.06.1997. Mitschnitt von Peter Blau. MC.
[Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: **PBlau1997**]
- Hader, Josef: Privat. München: Lach- und Schießgesellschaft 18.09.1995. DVD.
[Archiv der Lach- und Schießgesellschaft]
[Kurztitel: **PL&S1995**]

Hader muss weg

Manuskript

- Hader, Josef: Hader muss weg. Digitales Manuskript. o.J.
[Kurztitel: **MWManus**]

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: Hader muss weg [2005]. 2 CD. Wien: Hoanzl 2005.
[Kurztitel: **MWCD2005**]
- Hader, Josef: Hader muss weg [2006]. Dialekt Light. 2 CD. Aufzeichnung:
Lustspielhaus München. Hamburg: Indigo Musikproduktion 2006.
- Hader, Josef: Hader muss weg [2006]. DVD. Wien: Hoanzl 2006.
[Kurztitel: **MWDVD2006**]

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: Hader muss weg [Lesung]. Mitschnitt von Peter Katlein. CD.
Innsbruck: o.D. [vor der offiziellen Premiere]
- Hader, Josef: Hader muss weg [Lesung]. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD.
Innsbruck: 09.11.2004. [vor der offiziellen Premiere]
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Innsbruck:
30.11.2004. [vor der offiziellen Premiere]
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wien: Theater
am Alsergrund 23.12.2004.
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wels:
Stadttheater. 29.11.2005.
- Hader, Josef: Hader muss weg. Mitschnitt von Peter Katlein. DVD. Linz:
Landestheater. 30.11.2005.

Hader spielt Hader

Publizierte Mitschnitte

- Hader, Josef: Hader spielt Hader [I]. CD. Wien: Hoanzl 1997.
[Kurztitel: **HspH1997**]
- Hader, Josef: Hader spielt Hader [II]. Nummern aus fünf Programmen. Live. CD. Köln: WortArt 2009.
[Kurztitel: **HspH2009**]
- Hader, Josef: Hader spielt Hader. DVD. Wien: Hoanzl. 2011.

Mitschnitte der Bühnenfassung

- Hader, Josef: Hader spielt Hader. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Waldhausen: 05.07.1997.
- Hader, Josef: Hader spielt Hader. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wien: Orpheum Juni 1998.
[Kurztitel: **HspHOrpheum1998**]
- Hader, Josef: Hader spielt Hader. Privatmitschnitt von Peter Katlein. DVD. Wels: Schlachthof 2002.
- Hader, Josef: Hader spielt Hader. Privatmitschnitt von Peter Katlein. CD. Köln: WDR 30.03.2009.
- Hader, Josef: Hader spielt Hader. Privatmitschnitt von Maria Antonia Graff. MiniDisc. Melk: Donauarena: 23.07.2009.
[Kurztitel: **HspHDonauarena2009**]

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: Ist die Kunst heiter? [1967]. In: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften Band II. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1974. S. 599-606.
[Kurztitel: Adorno 1967.]

Alewyn, Richard: Das große Welttheater [1959]: Die Epoche der höfischen Feste. München: C.H. Beck 1989. (Beck'sche Reihe BsR 389)
[Kurztitel: Alewyn 1959.]

Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. [1975] In: Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Übersetzt v. Michael Dewey. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1879)
[Kurztitel: Bachtin 1975.]

Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. [1969] Übersetzt v. Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main: Fischer 1996.
[Kurztitel: Bachtin 1969.]

Bader, Angela u.a. (Hg.): Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1994.

Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative [1985]. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press. 2004. S. 3.
[Kurztitel: Bal 1985.]

Bal, Mieke: Reading Rembrandt. Beyond the World Image Opposition. Cambridge: Cambridge University Press 1991.
[Kurztitel: Bal 1991.]

Barth, John: The Literature of Exhaustion [1966]. In: The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment. Northridge, California: Lord John Press 1982. S. 1- 17.
[Kurztitel: Barth 1966.]

Barth, John: The Literature of Replenishment [1979]. In: The Literature of Exhaustion and The Literature of Replenishment. Northridge, California: Lord John Press 1982. S. 19-39.
[Kurztitel: Barth 1979.]

Barthes, Roland: Über mich selbst [Roland Barthes par Roland Barthes. 1975]. Übersetzt v. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes & Seitz 2010.
[Kurztitel: Barthes 1975.]

Ben-Amos, Dan: Toward a definition of Folklore in Context. In: The Journal of American Folklore. Vol. 84, No. 331. 1971. S. 3-15.

Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons ‚erinnerte Gegenwart‘. In: Parry, Christoph u. Edgar Platten (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicum 2007. S. 293-303.
[Kurztitel: Benne 2007.]

Biron, Georg: Quasi Herr Karl. Helmut Qualtinger. Kultfigur aus Wien. Wien: Braumüller 2011.
[Kurztitel: Biron 2011.]

Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. [1976-1978] Hg. v. u. übersetzt v. Marina Spinu u. Henry Thorau. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016.
[Kurztitel: Boal 1976-1978.]

Borges, Jorge Luis: Magische Einschübe im *Quijote*. In: Inquisitionen. Essays 1941-1952. [1952] Übersetzt v. Karl August Horst u. Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer 1992. (Jorge Luis Borges Werke in 20 Bänden. Bd. 7.) S. 56-59.
[Kurztitel: Borges 1952.]

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vierter Band. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003.
[Kurztitel: Brauneck 2003.]

Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper. [1928] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. I. Stücke I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 393-497.
[Kurztitel: Brecht: Dreigroschenoper.]

Brecht, Bertolt: Die Straßenszene. [o.J. In: Der Messingkauf 1937-1951. S. 499-657.] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. VII. Schriften I. Zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 546-558.

Brecht, Bertolt: Realistisches Theater und Illusion. [o.J. In: Über eine nichtaristotelische Dramatik 1933-1941. S. 227-336.] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. VII. Schriften I. Zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 250-251.

Brecht, Bertolt: Die Sichtbarkeit der Lichtquellen. [o.J. In: Über Bühnenbau und Musik des epischen Theaters. 1935-1942. S. 437-497.] In: Gesammelte Werke in acht Bänden. VII. Schriften I. Zum Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 454.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in acht Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Brenner, Katharina: Die autobiographische Kunstfigur. Österreichisches Kabarett am Beispiel von Josef Hader, Alfred Dorfer und Thomas Maurer. Univ. Wien: Diplomarbeit 2014.
[Kurztitel: Brenner 2014.]

Campbell, Joseph: The Hero With A Thousand Faces [1949]. Novato: New World Library 2008.

Cerisuelo, Marc: Hollywood A L'Ecran. Essai de poétique historique des films: L'exemple des métafilms américains. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 2000. (l'œil vivant)

Clar, Peter: "Ich bleibe, aber weg." Dekonstruktion der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek*. Dissertation. Univ. Wien 2015.

Classen, Albrecht: Self-Enactment of Late Medieval Chivalry: Performance and Self-Representation in Ulrich von Liechtenstein's Frauendienst. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies. Vol. 39. No. 2. 2003. S. 93-113.
[Kurztitel: Classen 2003.]

Cohn, Dorrit: The Distinction of Fiction. Baltimore u. London: Johns Hopkins University Press 1999.

Cordie, Ansgar M.: Raum und Zeit des Vaganten. Formen der Weltaneignung im deutschen Schelmenroman des 17. Jahrhunderts. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2001.
[Kurztitel: Cordie 2001.]

Darrieussecq, Marie: Fiction in the First Person, or Immoral Writing. In: L'Esprit Createur. Vol. 50. No. 3. 2010. S. 70-82.

de Man, Paul: Autobiographie als Maskenspiel [1984]. In: Menke, Christoph (Hg.): Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015. (Aesthetica edition suhrkamp 1682) S. 131-146.
[Kurztitel: de Man 1984.]

Defert, Daniel u. François Ewald (Hg.): Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Übersetzt v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1675)

Deist, Tina: Störende Sprachspiele. Literaturtheoretische Reflexionen zu Erika Manns Kabarett "Die Pfeffermühle" im europäischen und amerikanischen Exil. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Bd. 719)
[Kurztitel: Deist 2011.]

Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24)

Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung. [1980] Übersetzt v. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Brinkmann & Bose 1982.

Ditschke, Stephan: „Ich sei dichter, sagen sie.“ Selbstinszenierung beim Poetry Slam. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 169-184.
[Kurztitel: Ditschke 2008.]

Dorfer, Alfred: Totalitarismus und Kabarett. Diplomarbeit. Wien: 2006.
[Kurztitel: Dorfer 2006.]

- Dobrovsky**, Serge: Fils. Paris: Galilée 1977.
[Kurztitel: Dobrovsky 1977.]
- Dreyfus**, Hubert L. und Paul Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michel Foucault. Übersetzt v. Claus Rath und Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. (Die weiße Reihe)
- Durrani**, Osman: Die Masken des Herrn Karl: Das österreichische Kabarett der Nachkriegszeit. In: McNally, Joanne u. Peter Sprengel (Hg.): Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S. 117-126.
- Eagleton**, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. [1983] Übersetzt v. Elfi Bettinger u. Elke Hentschel. Stuttgart u. Weimar: Metzler ⁴1997.
- Erbacher**, Brigitte (Hg.): Qualtinger's [sic!] beste Satiren. Vom Travnicek zum Herrn Karl. mit Texten von Helmut Qualtinger, Gerhard Bronner und Carl Merz. München/Wien: Langen Müller 1973.
- Ehrismann**, Otfried: Fabeln, Mären, Schwänke und Legenden im Mittelalter. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011. (Einführungen Germanistik)
[Kurztitel: Ehrismann 2011.]
- Fässler**, Simone: Das Etikett ›Schweigen‹. Ilse Aichingers Interview. In: Gisi, Lucas Marco u.a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Wilhelm Fink 2013. S. 179-191.
[Kurztitel: Fässler 2013.]
- Fleischer**, Michael: Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material) Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer 1989. (Bochumer Beiträge zur Semiotik 19)
[Kurztitel: Fleischer 1989.]
- Fleischer**, Michael: Kabarett. In: Fricke, Harald, u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II H-O. Berlin/New York: Walter de Gruyter ³2000. S. 209-212.
[Kurztitel: Fleischer 2000.]
- Fludernik**, Monika: Narrative and Drama. [2008] In: Pier, John u.a. (Hg.): Theorizing Narrativity. Berlin: Walter de Gruyter 2011. (Narratologia 12) S. 355-384.
- Fludernik**, Monika: Towards a 'Natural' Narratology [1996] London u. New York: Routledge 2005.
[Kurztitel: Fludernik 1996.]

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? [1969]. Übersetzt v. Hermann Kocyba. In: Defert, Daniel u. François Ewald (Hg.): Michel Foucault: Schriften zur Literatur. Übersetzt v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp ³2012. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1675) S. 234-270.
[Kurztitel: Foucault 1969.]

Foucault, Michel [Interview]. In: Dreyfus, Hubert L. und Paul Rabinow: Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik. Mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michel Foucault. Übersetzt v. Claus Rath und Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. (Die weiße Reihe). S. 263-292.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. [1908] In: Freud, Sigmund: »Der Dichter und das Phantasieren«. Schriften zur Kunst und Kultur. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2010. S. 101-112.

Fricke, Harald u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. (Band II H-O). Berlin u. New York: Walter de Gruyter ³2000.

Friedell, Egon: Kulturgeschichte Griechenlands. [1949, posthum] München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2009.
[Kurztitel: Friedell 1949.]

Gass, William H.: Fiction and the Figures of Life. New York: Alfred A. Knopf. 1970.
[Kurztitel: Gass 1970.]

Gasser, Peter: Autobiographie und Autofiktion. In: Pellin, Elio u. Ulrich Weber (Hg.): „... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs“. Autobiographie und Autofiktion. Zürich: Wallstein Chronos 2012. S. 13-27.

Genette, Gérard: Diskurs der Erzählung [1972]. In: Genette, Gérard: Die Erzählung. [Discours de récit. 1972 u. Nouveau discours du récit. 1983] Übersetzt v. Andreas Knop. Paderborn: W. Fink UTB ³2010. (UTB 8083) S. 7-175.
[Kurztitel: Genette 1972.]

Genette, Gérard: Die Erzählung. [Discours de récit. 1972 u. Nouveau discours du récit. 1983] Übersetzt v. Andreas Knop. Paderborn: W. Fink UTB ³2010. (UTB 8083)

Genette, Gérard: Fiktion und Diktion [1991]. Übersetzt v. Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink Verlag 1992. (Bild und Text)
[Kurztitel: Genette 1991.]

Genette, Gérard: Métalepse. Paris: Éditions du Seuil 2004.
[Kurztitel: Genette 2004.]

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. [1982] Übersetzt v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. (Aesthetica edition suhrkamp 1683)
[Kurztitel: Genette 1982.]

- Gentile**, John S.: Cast of One. One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage. Urbana u. Chicago: University of Illinois Press 1989.
- Giese**, Wilhelm: Sind Märchen Lügen. In: Cahiers Sextil Pușcariu I. 1952. S. 137-140. zitiert nach Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960] In: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262) S. 111.
- Gisi**, Lucas Marco u.a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Wilhelm Fink 2013.
- Goffman**, Erving: Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. [1974] Boston: Northeastern University Press ¹²1986.
[Kurztitel: Goffman 1974.]
- Goffman**, Erving: The Presentation of Self in Everyday Life. [1959] New York: Anchor Books. ⁷⁴o.J.
[Kurztitel: Goffman 1959.]
- Graff**, Maria Antonia: Jimmy der Kabarettist. Metaisierung im Frühwerk Josef Haders. Diplomarbeit. Univ. Wien 2011.
[Kurztitel: Graff 2011.]
- Greiner**, Norbert u.a.: Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer. München u. Wien: Carl Hanser 1982. (Band II Figur, Szene, Zuschauer)
- Greul**, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett. Band 1. [1967] München: dtv 1971.
[Kurztitel: Greul 1967.]
- Grimm**, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.
- Grimm**, Jacob u. Wilhelm: Der Bauer und der Teufel. In: Grimms Märchen. Text. Kommentar. Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2015². (Band 16) S. 726f.
- Gymnich**, Marion u. Eva Müller Zettelman: Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen. In: Hauthal, Janine u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007. (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 12) S. 65-91.
- Hamburger**, Käthe: Die Logik der Dichtung. [1957] Stuttgart: Ernst Klett Verlag ²1968.
[Kurztitel: Hamburger 1968.]
- Harris**, Joseph u. Karl Reichl: Performance and Performers. In: Reichl, Karl (Hg.): Medieval Oral Literature. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter 2012. S. 141-202.

Hassan, Ihab: Postmoderne heute. In: Wege aus der Postmoderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hg. v. Wolfgang Iser. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1988. S. 47-56.

Hauthal, Janine: Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Texten. Trier: Wissenschaftlicher Verlag WVT 2009. (CDE Studies 18)
[Kurztitel: Hauthal 2009.]

Hauthal, Janine u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007. (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 12)

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.
[Kurztitel: Hein 1997.]

Henningsen, Jürgen: Theorie des Kabarett. Ratingen: A. Henn Verlag 1967.
[Kurztitel: Henningsen 1967.]

Herchert, Gaby: „niht anders kann ich iu verjehen...“ Zur Topik der Selbstrepräsentation mittelalterlicher Autoren. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 14-23.
[Kurztitel: Herchert 2008.]

Hermsdorf, Klaus: Lachen in der Zeit und in der Geschichte. In: Bader, Angela u.a. (Hg.): Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1994. S. 523-536.
[Kurztitel: Hermsdorf 1994.]

Horváth, Ödön v.: Gebrauchsanweisung [1932]. In: Kasimir und Karoline. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. (Suhrkamp BasisBibliothek 28) S. 81-87.
[Kurztitel: Horvath 1932.]

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960] In: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262) S. 83-121.
[Kurztitel: Jakobson 1960.]

Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262)

Jakobson, Roman: Was ist Poesie [1934] In: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 262) S. 67-82.
[Kurztitel: Jakobson 1934.]

Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 540-556.

Kehlmann, Michael u. Georg Biron: Der Qualtinger. Ein Porträt. Andrä-Wördern: Hannibal 1995.

Knopf, Jan: „Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.“ Legenden von und um Bertolt Brecht. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis 2008. S.103-115.

Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Hg. v. Wilfried Barner u.a. Berlin u. New York: Walter de Gruyter 2014. (Studien zur deutschen Literatur. Edition Niemeyer 206)
[Kurztitel: Kreknin 2014.]

Krumrey, Brigitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress 2015.
[Kurztitel: Krumrey 2015.]

Kurzenberger, Hajo: Zuschauer. In: Greiner, Norbert u.a.: Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer. München u. Wien: Carl Hanser 1982. (Band II Figur, Szene, Zuschauer) S. 123-191.
[Kurztitel: Kurzenberger 1982.]

Lear, Jonathan: The Socratic Method and Psychoanalysis. In: Ahbel-Rappe, Sara u. Rachana Kamtekar (Hg.): A Companion to Socrates. Malden: Blackwell Publishing Ltd 2006. (Blackwell companions to philosophy 34) S. 442-462.
[Kurztitel: Lear 2006.]

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. [Le pacte autobiographique. 1975.] Übersetzt v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp ⁴1994. (Aesthetica edition suhrkamp 1869)
[Kurztitel: Lejeune 1975.]

McNally, Joanne u. Peter Sprengel (Hg.): Hundert Jahre Kabarett. Zur Inszenierung gesellschaftlicher Identität zwischen Protest und Propaganda. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003.

Menke, Christoph (Hg.): Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp ⁴2015. (Aesthetica edition suhrkamp 1682)

Merlau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception. [Phénoménologie de la perception. 1945.] Übersetzt v. Donald A. Landes. London u. New York Routledge 2012.

Morioka, Heinz u. Miyoko Sasaki: Die Erzählkunst des Rakugo. München: iudicium Verlag 1992.

[Kurztitel: Morioka u. Sasaki 1992.]

Niefanger, Dirk: Der Autor und Sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer) In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 521-539.

[Kurztitel: Niefanger 2002.]

Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen. In: Parry, Christoph u. Edgar Platten (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicum 2007. S. 269-292.

[Kurztitel: Nünning 2007.]

Nünning, Ansgar u. Roy Sommer: Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama. [2008] In: Pier, John u.a. (Hg.): Theorizing Narrativity. Berlin: Walter de Gruyter 2011. (Narratologia 12) S. 331-354.

Oberhuber, Sabine: Solokabarett in Österreich. Unter besonderer Berücksichtigung der Spielsaison 1988/89. Univ. Wien: Diplomarbeit 1990.

Olsen, Stein Haugom: The structure of literary understanding. London, New York u. Melbourne: Cambridge University Press 1978.

Ott, Christine u. Jutta Weiser: Einleitung. In: Weiser, Jutta u. Christine Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013. S. 7-16.

Parry, Christoph u. Edgar Platten (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicum 2007.

Petersen, Christer: Der Postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel: Ludwig 2003.

Petzoldt, Leander: Einführung in die Sagenforschung. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. ³2002. (UTB für Wissenschaft 2353)

[Kurztitel: Petzoldt 2002.]

Phettberg, Hermes: Frucade oder Eierlikör. Präsentiert von Kurt Palm. München: Knauer 1996.
[Kurztitel: Phettberg 1996.]

Pier, John u. Jean-Marie Schaeffer (Hg.): Métalepses. Entorses aus pacte de la représentation. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales 2005. (Studies in History and the Social Sciences 108)

Pier, John u.a. (Hg.): Theorizing Narrativity. Berlin: Walter de Gruyter 2011. (Narratologia 12)

- Piscator**, Erwin: Das politische Theater. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1963.
- Platon**: Apologie des Sokrates. In: Fuhrmann, Manfred (Hg.): Platon: Apologie des Sokrates. Griechisch/Deutsch. Übersetzt v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2001.
[Kurztitel: Platon: Apologie.]
- Platon**: Menon. In: Kranz, Margarita (Hg.): Platon: Menon. Griechisch/Deutsch. Übersetzt v. Margarita Kranz. Stuttgart: Reclam 2015.
[Kurztitel: Platon: Menon.]
- Platon**: Phaidros. Übersetzt v. Kurt Hildebrandt. Stuttgart: Reclam 2002.
- Platon**: Symposion. In: Paulsen, Thomas u. Rudolf Rehn (Hg.): Platon: Symposion. Übersetzt v. Thomas Paulsen u. Rudolf Rehn. Stuttgart: Reclam.
[Kurztitel: Platon: Symposion.]
- Polaschegg**, Andrea: Diskussionsbericht. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 310-323.
[Kurztitel: Polaschegg 2002.]
- Rauchenbacher**, Marina: *Karoline von Günderode*. Eine Rezeptionsstudie. Dissertation. Univ. Wien 2012.
- Reichl**, Karl (Hg.): Medieval Oral Literature. Berlin u. Boston: Walter de Gruyter 2012.
- Röhrich**, Lutz: Sage und Märchen. Erzählforschung heute. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1976.
[Kurztitel: Röhrich 1976.]
- Rötzer**, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam 2009.
[Kurztitel: Rötzer 2009.]
- Roxin**, Claus: »Dr. Karl May, genannt Old Shatterhand« Zum Bild Karl Mays in der Epoche seiner späten Reiseerzählungen. In: Roxin, Claus u. Heinz Stolte (Hg.): Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft 1974. Hamburg: Hansa-Verlag 1974. S. 15-73.
- Sahlinger**, Max: Helmut Qualtingers Kleinbürgerfiguren unter besonderer Berücksichtigung der Gemeinschaftsarbeiten mit Carl Merz. Diplomarbeit. Univ. Wien 2002.
- Schaff**, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 426-443.
- Schiller**, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. [1795] In: Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008. (Band 23) S. 706-810.

Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet) [1784] In: Schiller, Friedrich: Theoretische Schriften. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2008. (Band 23) S. 185-200.

Schiller, Friedrich: Wallensteins Lager. Die Piccolomini. Stuttgart: Reclam 2017. [E-Book] Prolog. Vers 129-138.

Schniedt, Helmut: Karl May – ein früher Popstar der deutschen Literatur. In: Grimm, Gunter E. u. Christian Schärf (Hg.): Schriftsteller-Inszenierungen. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008. S. 59-70.

[Kurztitel: Schniedt 2008.]

Schneider, Jost: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004.

[Kurztitel: Schneider 2004.]

Shakespeare, William: Hamlet. Band 1. Hg. v. Holger M. Klein. Stuttgart: Reclam 2006.

Spechtler, Franz Viktor: Ein „lächerlicher Minneritter“? Zur Funktion der Komik bei Ulrich von Liechtenstein Wege der Forschung. In: Bader, Angela u.a. (Hg.): Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1994. S. 144-154.

[Kurztitel: Spechtler 1994.]

Sorg, Reto: Pose und Phantom. Robert Walser und seine Autorenporträts. In: Gisi, Lucas Marco u.a. (Hg.): Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. München: Wilhelm Fink 2013. S. 105-128.

Thums, Barbara: Wanderende Autorschaft im Zeichen der Entsagung. Goethes Wanderjahre. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 501-520.

Ulrich von Liechtenstein: Frauendienst. Übersetzt v. Franz Viktor Spechtler. Klagenfurt: Wieser Verlag 2000.

Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett. Paderborn u.a.: Schöningh 1993. (Explicatio)

[Kurztitel: Vogel 1993.]

Voorwinden, Norbert: Oral Poetry. In: Fricke, Harald u.a. (Hg.): Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. (Band II H-O) Berlin u. New York: Walter de Gruyter ³2000. S. 757-760.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie: Stuttgart u. Weimar: J.B. Metzler ²2005. (Sammlung Metzler 323)

[Kurztitel: Wagner-Egelhaaf 2005.]

Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013. S. 7-21.

Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

Waldow, Stephanie: Diskussionsbericht. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 582-590.

Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. [1984] London u. New York: Routledge 1996.
[Kurztitel: Waugh 1984.]

Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora [1894]. In: Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Harmut Vinçon. Darmstadt: Häusser 1996. Band 3/I. S. 145-311.

Weimann, Robert: Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie. Dramaturgie. Gestaltung. Berlin: Henschelverlag 1967.
[Kurztitel: Weimann 1967.]

Weimann, Robert: Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre: Studies in the Social Dimension of Dramatic Form and Function. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1987.
[Kurztitel: Weimann 1987.]

Weiser, Jutta u. Christine Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013.

Winko, Simone: Autor-Funktionen. Zur argumentativen Verwendung von Autorkonzepten in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002. (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24) S. 334-354.
[Kurztitel: Winko 2002.]

Winko, Simone u. a. (Hg.): reVisionen 2. Grenzen der Literatur. Berlin: Walter de Gruyter 2009 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 2)

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen: Max Niemeyer 1993.
[Kurztitel: Wolf 1993.]

Wolf, Werner: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine u. a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven - Metagattungen - Funktionen. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2007. (spectrum Literaturwissenschaft/spectrum Literature 12) S. 25-64.

[Kurztitel: Wolf 2007.]

Woodruff, Paul: Socrates Among the Sophists. In: Ahbel-Rappe, Sara u. Rachana Kamtekar (Hg.): A Companion to Socrates. Malden: Blackwell Publishing Ltd 2006. (Blackwell companions to philosophy 34) S. 36-47.

Young, Christopher: Einleitung. In: Ulrich von Liechtenstein: Das Frauenbuch. Mittelhochdeutsch Neuhochdeutsch. Stuttgart: Reclam 2003. S. 8-49.

[Kurztitel: Young 2003.]

Ziegler, Heide: Ironie ist Pflicht. John Barth und John Hawkes Bewußtseinsformen des amerikanischen Gegenwartsromans. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995. (Britannica et Americana; Folge 3. Bd. 15)

[Kurztitel: Ziegler 1995.]

Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone u. a. (Hg.): reVisionen 2. Grenzen der Literatur. Berlin: Walter de Gruyter 2009. (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 2) S. 285-314.

[Kurztitel: Zipfel 2009.]

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt 2011. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2)

[Kurztitel: Zipfel 2011.]

Fernsehauftritte

Hader, Josef: [Beitrag und Sketche] In: X-Large. ORF. 07.05.1989.

Hader, Josef: Bunter Abend. [Auszüge]. Theater Marl: 27.03.1992. Auf: Hader, Josef: Bunter Abend. DVD. Hoanzl: Wien 2013. (Kurier edition Best of Kabarett 127)
[Kurztitel: Grimme1992]

Hader, Josef: [Interview] In: Neu im Kabarett. ORF. 06.04.1990.

Radiosendungen

Hader, Josef: [Interview]. In: Hader spielt Hader. Eine kabarettistische Werkschau. Komödiantisches, Kabarettistisches und Musikalisches aus dem Repertoire eines vielseitigen Künstlers. Contra. Ö1. 13.07.2003.
[Kurztitel: Contra 2003.]

Hader, Josef: [Interview]. In: Menzinger, Sigrid: Ernst ist das Leben und heit a die Kunst. Ein Porträt des Wiener Kabarettisten Josef Hader. Bayern2Radio. 12.02.1994.

Zeitungsartikel

Demmer, Erich: Hüsch, hüsch ins Kabarettchen! In: AZ 29.09.1988. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv.]

Hader, Josef im Interview mit Georg Harrer: Josef Hader, Sprechsteller. In: Mein Interview. Myway. Februar 1995. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]
[Kurztitel: Josef Hader im Interview mit Georg Harrer 1995.]

Hader, Josef im Interview mit Thomas Thieringer: Mit dem Zeitgeist in den Keller. Josef Hader über sein Gastspiel in der Lach- und Schieß. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 218. 21.09.1993. S. 15. [Sammlung Lach- und Schießgesellschaft]

Höbel, Wolfgang: Gehäkelter Schmä. In: Süddeutsche Zeitung. 02.04.1987. o.S. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv.]

Josef Hader neu. In: Kurier. 14.05.2004. o.A. o.S. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]

Kabarett Niedermair Kleinkunstblätter. Hg. v. Kabarett Niedermair, Verein zur Förderung der Kleinkunst. Wien: März bis Mai 1990.

Kabarett Niedermair Kleinkunstblätter. Hg. v. Kabarett Niedermair, Verein zur Förderung der Kleinkunst. Wien: Nr. 2/88. 1988.

Koberg, Roland: »Bitte, wo ist hier das Klo?«. In: Falter Nr. 43. 1991. S. 24.

Kralicek, Wolfgang: Hader unser. In: Falter Nr. 49. 2004. S. 26f. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv.]

[Kurztitel: Kralicek 2004.]

R., H. [ohne Namensangabe]: Glänzend gehalten! In: TZ. 04.10.1989. [Sammlung Deutsches Kabarettarchiv.]

Ritter, Barbara: Ois is schee schiach ... In: Mittelbayerische Zeitung. 15.03.1992. o.S. [Sammlung Lach- und Schießgesellschaft]

Schödel, Helmut: Kabarett in Wien: »Im Keller« von und mit Josef Hader. Mir wolln nix mehr. In: Die Zeit. Nr. 41. 01.11.1991. [Online: <https://www.zeit.de/1991/45/mir-wolln-nix-mehr>] [12.03.2019]

Schödel, Helmut: Kabarett nach dem Kabarett »Biagn oder Brechn« Alles bääh! In: Die Zeit. 14.06.1991. [Online: <https://www.zeit.de/1991/25/alles-baeah/komplettansicht>] [12.03.2019] [Kurztitel: Schödel: Alles bääh! 1991.]

Steiner, Bettina: Vom Bauernbuben zum Stadthumoristen. In: Die Presse. 03.03.1994. S. 25.

Theater Wien. In: Der Standard. 01.03.1994. S. 22. [Sammlung Österreichisches Kabarettarchiv]

Thieringer, Thomas: Joh! Super! In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 229. 05.10.1989. S. 51. [Kurztitel: Thieringer: Joh! Super! 1989.]

Thieringer, Thomas: »Wirst schon wieder jünger« Ein Gespräch mit dem Kabarettisten Josef Hader. In: Süddeutsche Zeitung. Nr. 60. 12.03.1992. S. 18.

Torberg, Friedrich: Ohne Titel. In: Die Presse. [1957]. zitiert nach: Biron, Georg: Quasi Herr Karl. Helmut Qualtinger. Kultfigur aus Wien. Wien: Braumüller 2011. S. 31.

Vindobona Zeitung. Kabarett. Theater. Musik. Tanz. Hg. v. Verein der Freunde der Klein- und Mittelbühnen. Nr. 1/94. Wien: 1994.

Online

Biographie Josef Haders. Auf: Austria-Forum. https://austria-forum.org/af/Biographien/Hader,_Josef [14.03.2019]

Colonna, Vincent: L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature. Dissertation. Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris 1989. <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> [11.07.2011] [Kurztitel: Colonna 1989.]

FWF Projekt: Anton Kuh: Publizist und Performer. <https://scilog.fwf.ac.at/kultur-gesellschaft/7908/anton-kuh-publizist-und-performer> [07.08.2019]

Hader, Josef: [Interview] In: Kölner Stadtanzeiger: Kabarettist im Interview. Josef Hader: „Böse sein, aber doch geliebt werden“. <https://www.ksta.de/kultur/kabarettist-im-interview-josef-hader---boese-sein--aber-doch-geliebt-werden--1030890> [18.03.2018]

Hader, Josef: [Interview] In: Süddeutsche Zeitung: „Das Blöde ist, ich will auch geliebt werden“. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kabarettist-josef-hader-im-gespraech-das-bloede-ist-dass-ich-auch-geliebt-werden-will-1.1853752> [18.03.2018]

Hader, Josef: [Interview] In: tip Berlin: Schauspieler und Komiker Josef Hader im Gespräch. <https://www.tip-berlin.de/schauspieler-und-komiker-josef-hader-im-gesprach/> [18.03.2018]

Hader, Josef: [Interview]. In: Ö1 Online: „Hader muss weg“. <http://oe1.orf.at/artikel/207337> [15.2.2018.]

[Kurztitel: Hader. Ö1 Online.]

Hader, Josef: [Interview] In: Vorarlberg Online. <https://www.youtube.com/watch?v=POfjyT5N8Kg> [15.2.2018.]

[Kurztitel: Hader. Vorarlberg Online.]

Hader, Josef: [Interview] In: Stuttgarter Nachrichten: „Als Teenager dachte ich: Beziehungen sind unmöglich“. <http://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.josef-hader-ueber-sein-regiedebuet-wilde-maus-als-teenager-dachte-ich-beziehungen-sind-unmoeglich.f4cf527a-2791-4148-a85b-993463022558.html> [07.03.2017]

Harvey, Alex: In the Neighbourhood: Tom Waits. In: LA Review of Books. <https://lareviewofbooks.org/article/in-the-neighborhood-tom-waits/#> [23.09.2016]

Hühn, Peter (Hg.) u.a.: *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. http://www.lhn.uni-hamburg.de/contents_ [05.04.2018]

Josef Hader. Offizielle Website. Film. Indien. <http://www.hader.at/film/indien/> [30.06.2019]

Josef Hader. Offizielle Website. Kabarett. Die Achtziger. <http://www.hader.at/kabarett/die-achtziger/> [12.04.2018]

[Kurztitel: <http://www.hader.at/kabarett/die-achtziger/>]

Josef Hader. Offizielle Website. Kabarett. Bunter Abend. <http://www.hader.at/kabarett/bunter-abend/> [12.04.2018]

[Kurztitel: <http://www.hader.at/kabarett/bunter-abend/>]

Josef Hader. Offizielle Website. Kabarett. Privat. <http://www.hader.at/kabarett/privat/> [25.02.2019] [Kurztitel: <http://www.hader.at/kabarett/privat/>]

May, Karl: Freuden und Leiden eines Vielgelesenen [1896]. Auf: Karl-May-Gesellschaft. Primärliteratur. <https://www.karl-may-gesellschaft.de/kmg/primlit/bio/freuden/freuden-und-leiden-eines-vielgelesenen.php> [22.03.2019]

Morris, Errol: The „Nathan For You“ finale, my new favourite love story. In: The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-nathan-for-you-finale-my-new-favorite-love-story> [19.2.2018]

Pier, John: Metalepsis [„revised version“; 13.07.2016] In: Hühn, Peter (Hg.) u.a.: *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> [07.02.2017]

[Kurztitel: Pier 2016.]

Reich, Hermann: Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher [sic!] Versuch. Erster Band. Erster Teil. Theorie des Mimus. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1903. S. 182. In: Archive.org
<https://ia902702.us.archive.org/9/items/reichdermimusei00reicgoog/reichdermimusei00reicgoog.pdf>
[S. 202 der Datei]

Stadt Wien: Wien Geschichte Wiki. Josef Hader. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Josef_Hader [17.03.2018]

Stermann, Dirk: [Interview] In: taz: „Comedy ist in Wahrheit total rechts“. <http://www.taz.de/!303678/> [09.03.2018]

Thompson, Stith: Motif-Index of Folk-Literature (1955-1958) Auf: Wikisource. *unique prohibition*: https://en.wikisource.org/wiki/Motif-Index_of_Folk-Literature/Volume_1/C/600#C600 (C600) und *speaking tabu: the one forbidden expression*: https://en.wikisource.org/wiki/Motif-Index_of_Folk-Literature/Volume_1/C/400 (C498) [12.08.2019]

LPs

Allen, Woody: Woody Allen. Standup Comic [1964-1968]. CD/digital. Rhino: 1999.

Kreisler, Georg: Das Kabarett ist tot. Auf: Vorletzte Lieder. LP. Wien: Preiser Records 1972. [Kurztitel: Kreisler: Das Kabarett ist tot.]

Kreisler, Georg: Entweder Oder. Auf: Vorletzte Lieder. LP. Wien: Preiser Records 1972.

Filme

Heller, André: Qualtinger. Ein Film von André Heller. DVD. Wien: Hoanzl 2012. [Kurztitel: Heller 2012.]

Scorsese, Martin: The King of Comedy [1982]. DVD. Regency 2004. [Kurztitel: The King of Comedy.]

Abstract (D)

Die vorliegende Dissertation ist eine erste umfassende erzähltheoretische Analyse der Kabarett-Soloprogramme Josef Haders. Die Arbeit denkt den Begriff ‚Kabarett‘ neu und definiert es als autofiktionale Performance, performative Autofiktion.

Theoretische Grundpfeiler stellen hierbei Genettes, Fluderniks und Waughs Thesen zu Metaleptik, Narrativität und *metafiction* dar, Werner Wolfs Definitionen der Begriffe Metaisierung und ästhetischer Illusion sowie Bachtins Dialogizität und Goffmanns Thesen zur Selbstinszenierung im Alltag. Das Kabarett wird schließlich als im Genette’schen Sinne metaleptische Textgattung verstehbar und seine Gattungsgeschichte neu gedacht. Es erweist sich als vielschichtiges performatives Palimpsest – sowohl in Bezug auf die einzelne Aufführung, ganze Programme oder ein Gesamtwerk: Hader schreibt immer einen neuen (Meta-)Hader, dessen einziger allen Varianten Beiwohnender er selbst ist. Die Foucault’sche ‚Ego-Pluralität‘ der ‚Autor-Funktion‘ wird performativ potenziert.

Schließlich ergibt sich ein stimmiges, aber vielbödiges Bild: Das Kabarett enthält das Genette’sche Paradoxon der Autofiktion („Ich bin es und ich bin es nicht.“) sowie jenes des Barthes’schen ‚Tod des Autors‘ in der Aufführung: Die/Der Kabarettist_in ist sie/er selbst und sie/er ist es nicht.

Haders Kabarettprogramme erschaffen eine Dialogizität der polyphonen, ironischen Haders, die nicht zuletzt Referentialität und Identität im Allgemeinen verhandelt. „Keins eurer Bilder bin ich gewesen“ widmet sich der dekonstruktiven Sprengkraft von performativer Autofiktion und fragt: Was ist ‚Kabarett‘, was ist ‚Hader‘?

Abstract (E)

The thesis at hand deals with texts of the Austrian ‚Kabarett‘-tradition, a term referencing one-person-shows comparable to the English-language tradition of ‚stand-up comedy‘.

It is the first comprehensive analysis of the ‚Solokabarettprogramme‘ (solo one-person-shows/stand-up specials) of renowned Austrian ‚Kabarettist‘ Josef Hader. The thesis defines the term ‚Kabarett‘ anew as autofictional performance, performative autofiction, proposing for the first time a narratological view on the genre. The thesis’ theoretical background is constituted by Genette’s, Fludernik’s and Waugh’s theories on metalepsis, narrativity and metafiction, Werner Wolf’s definitions of metaization and aesthetic illusion, as well as Bakhtin’s dialogism and Goffman’s thoughts on the presentation of the self in everyday life. Thus the term ‚Kabarett‘ and its entire tradition is reframed: ‚Kabarett‘ is understood as a multi-layered, metaleptic performative palimpsest – concerning individual performances, entire ‚Kabarettprogramme‘ (one-person-shows/specials), or a whole body of work: Hader rewrites Hader with every performance, creating new (meta-)Haders, the sole witness of all varieties being Hader himself. Foucault’s ego-plurality of the author function is exponentially multiplied through performance. ‚Kabarett‘ thus encompasses the core paradox of autofiction as well as Barthes’ ‚death of the author‘ in a nutshell: The ‚Kabarettist_in‘ is her-/himself and she/he is not.

Haders ‚Kabarettprogramme‘ create a dialogism of polyphonic, ‚ironic‘ Haders, who question referentiality and identity as such. The thesis “Keins eurer Bilder bin ich gewesen” (“I have been none of your conceptions”) analyzes the deconstructive force of performative autofiction and asks: What is ‚Kabarett‘, what is ‚Hader‘?