
Peter Jelavich

Satiriker in der Sackgasse

- Das Berliner Kabarett der Weimarer Ära -

Die Widersprüche der Weimarer Republik boten den linken und links-liberalen Künstlern und Intellektuellen zwei Handlungsmuster an. Einerseits konnten sie eine Art Satire anwenden, die das ganze politische Spektrum der Weimarer Zeit kritisierte, und sich allmählich zum Zynismus entwickelte. Andererseits konnten sie eine agitatorische, auf radikale und revolutionäre Veränderungen gerichtete Kunst schaffen, deren Ziele aber in den gegebenen sozialen und politischen Zuständen des Weimarer Staates nicht verwirklicht werden konnten. Beide Handlungsmuster sind künstlerisch fruchtbar, jedoch politisch steril gewesen; und gerade diese Verbindung von kultureller Fruchtbarkeit und politischer Frustration ist ein bedeutendes Merkmal der Weimarer Ära. Diese Problematik kommt im Bereich des Kabarettts besonders prägnant zum Ausdruck. Ich gehe davon aus, daß die Widersprüche, die zur Entstehung der sogenannten »negativistischen« Tendenzen der Weimarer Kultur führten, schon bei der ersten Vorstellung des ersten bedeutenden Kabarettts der Weimarer Zeit in Erscheinung traten - also im Dezember 1919, bei Max Reinhardts Schall und Rauch in Berlin.

Der Ton der ersten Weimarer Kabarettts war weitgehend geprägt von den tragischen Bedingungen der Geburtsstunde der Weimarer Republik. Der verlorene Krieg, die zaghafte Revolution und die mit mehr Schlüssigkeit durchgeführte Konterrevolution im Winter und Frühjahr 1918/1919 bestimmten nicht nur das politische, sondern auch das kulturelle Klima. Weimar wurde oft eine Republik ohne Republikaner genannt, obwohl Carl von Ossietzky mit gleichem Recht von Republikanern ohne Republik sprechen konnte. Die mit übermäßiger Gewalt seitens der sozialdemokratischen Reichs- und Länderregierungen durchgeführten Auseinandersetzungen im Frühjahr 1919 - die Märzwoche in Berlin, die Niederschlagung der Räterepublik in München Anfang Mai - führten nicht nur zu einer unüberbrückbaren Spaltung der deutschen Arbeiterbewegung, sondern auch zu einer Verfremdung vieler progressiver, demokratischer und republikanischer Künstler und Intellektuellen. Zur selben Zeit, als die sozialdemokratischen Regierungen die Truppen der alten Reichswehr und der neuen Freikorps gegen die Linke in Bewegung setzten, trat die alte Ordnung auch an anderen Stellen wieder in Erscheinung. In den Behörden und erst recht in den Gerichtssälen konnten die alten, von den antidemokrati-

schen Werten der Vorkriegszeit immer noch geprägten Beamten und Richter sich wieder behaupten. Da das Wesen der Satire darin besteht, die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit bloßzulegen, bildeten die Widersprüche der Weimarer Republik ein breites Feld, das die Satiriker ohne allzu große Mühe ernten konnten.

Geerntet wurde zumeist im Kabarett. Das erste künstlerisch bedeutende Berliner Kabarett der Weimarer Zeit war Max Reinhardts Schall und Rauch, das am 8. Dezember 1919, dreizehn Monate nach Ausrufung der Republik, seine Eröffnung feierte. Zwei Wochen zuvor hatte Reinhardt sein Großes Schauspielhaus - den ehemaligen Zirkus Schumann am Schiffbauerdamm, mit 3500 Sitzplätzen - mit einer Aufführung der *Orestie* eröffnet. Er beschloß, auch ein Kabarett zu gründen, um seine seriösen Aufführungen zu ergänzen und sogar zu parodieren. Die Hauptnummer bei der Eröffnungsvorstellung von Schall und Rauch in den Kellerräumen des Großen Schauspielhauses war deshalb ein politisch-satirisches Puppenspiel, nämlich *Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang*.

Dieser Übergang von seriöser zu kabarettistischer Schauspielkunst war eine Umkehrung des Weges, den Reinhardt in der Vorkriegszeit beschritten hatte. Reinhardt war nämlich der Gründer eines der ersten Berliner Kabarets der Wilhelminischen Zeit, ebenfalls Schall und Rauch benannt. Bis zur Eröffnung des ersten Schall und Rauch im Januar 1901 war Reinhardt Schauspieler in modernen, d.h. zumeist naturalistischen Stücken. Seine Flucht ins Kabarett war die konsequente Folge seiner Unzufriedenheit mit dem naturalistischen Theater, welches bekannterweise eine möglichst genaue Wiedergabe der realen Welt anstrebte. Für Reinhardt war der Naturalismus viel zu »untheatralisch«, die Naturalisten verneinten die vielfältigen visuellen und gestischen Ausdrucksmöglichkeiten der Bühnenkunst. Diese von den Naturalisten abgelehnte Theatralik lebte aber weiter im Varieté, wo Sketche, Lieder, Tanznummern und andere Klein- und Kleinkünste zusammengewürfelt wurden. Reinhardts Wende zur populären Theatralik hatte darüber hinaus auch einen pragmatischen Grund. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts lockte das Varieté ein größeres, zunehmend aus bürgerlichen Schichten stammendes Publikum an als die literarischen Schaubühnen. Reinhardt und die anderen Schriftsteller und Schauspieler, die die Kabarettbewegung der Jahrhundertwende lancierten, hofften, einen Teil dieses Publikums zurückzugewinnen, indem sie anspruchsvolle Literatur in varieté-artige Formen verpackten; sie versuchten, die populäre Theatralik des Varietés mit den Themen des ernsten, vom liberalen Bürgertum geschätzten Dramas zu vereinen. Das Resultat war nicht nur eine Wiederbelebung der Lyrik und des Kunstliedes, sondern auch der politischen Satire und der künstlerischen Parodie.

Obwohl Reinhardt mit seinem ersten Schall und Rauch-Kabarett viel

Erfolg hatte, wandte er sich bald wieder dem Drama zu, diesmal jedoch auf ganz besondere Art. Ab 1902 spielte seine Kabarettgruppe, jetzt als Schauspielensemble umgebildet, klassische und moderne Dramen mit weitaus mehr Vitalität und »Theatralik« als alle anderen Bühnen der Zeit. Mit anderen Worten: nachdem er ein Jahr lang versucht hatte, das Varieté zu veredeln, strebte Reinhardt jetzt umgekehrt eine Popularisierung des literarischen Dramas an. Die Werke Shakespeares, Goethes, Schillers und anderer wurden durch Pantomime, Lieder, Tanz und andere Kleinkunstformen des Varietés belebt. Diese Verschmelzung von dramatischen Texten und populärer Theatralik war äußerst erfolgreich, Ruhm und Reichtum waren Reinhardts Lohn. Seine Suche nach einer dem modernen Massenpublikum adäquaten Theaterform gipfelte in den ersten Arena-Aufführungen der Neuzeit. 1910 und 1911 inszenierte Reinhardt *Ödipus* und die *Orestie* in Ausstellungs- und Zirkushallen in München und Berlin. Als er 1919 den Zirkus Schumann in Berlin erwarb und eine Wiederaufnahme der Orestiezustände brachte, erweckte er zugleich das Kabarett zu neuem Leben, das 1910 den Ausgangspunkt seiner Retheatralisierung des Theaters bildete. Während die *Orestie* oben in der ehemaligen Zirkusarena gespielt wurde, fanden die Aufführungen des neuen Schall und Rauch unten in den Kellerräumen statt, da, wo sich früher die Tierkäfige befanden.

Der Ton des im Dezember 1919 neueröffneten Schall und Rauch entsprach anfangs dem aus der Wilhelminischen Zeit bekannten Kabarett: Pierrot-Lieder, literarische Parodien und dergleichen waren zu hören. Eine neue Note entstand mit der Vorführung des Zeichentrickfilms, »Ein Tag im Leben des Reichspräsidenten.« Diese Parodie auf Friedrich Ebert begann mit der Nachahmung eines berüchtigten, in der *Berliner Illustrierten Zeitung* veröffentlichten Photos von Ebert und Gustav Noske in Badehosen. Danach sang Paul Graetz, später einer der bekanntesten Kabarettisten der Weimarer Zeit, ein Lied von Kurt Tucholsky, welches unter anderem Noske kritisierte. In den ersten Jahren der Republik war es überhaupt unter linksliberalen Satirikern *de rigueur*, den sozialdemokratischen Reichswehrminister, der Soldaten gegen Arbeiter einsetzte, an den Pranger zu stellen.

Den Höhepunkt des Abends bildete das Puppenspiel *Einfach klassisch*, womit die *Orestie* auf den neuesten Stand gebracht wurde. Agamemnon erschien darin als König, der eher aus dem preußischen als aus dem griechischen Fürstentum stammte: die klassische Verzierung seines Helms und seiner Gewänder wurde von seinem preußischen Offiziersmantel, seinem Monokel und seinen Duellschmissen in den Schatten gestellt. Im ersten der drei Akte wurde Agamemnon von Aegist entthront, der die Republik aufruft und sich selber zum Präsidenten ernennt. Aegist wurde als »Literat und Berufsethiker« dargestellt, eine Anspielung auf Kurt Eisner, den idealistischen Ministerpräsidenten Bayerns, der im Februar 1919 ermordet wurde.

Ermordung ist auch das Schicksal von Aegist, der im zweiten Akt von Orest - einem »Offizier eines attischen Freikorps,« der » alte Ordnung schaffen« will - umgebracht wird. Im dritten und letzten Akt droht Woodrow Apollon - im Personenverzeichnis als »ständig in Yankeeadress, lebt nur in höheren Sphären« beschrieben - mit der Wiedereinführung der Demokratie. Die naive Gutmütigkeit und politische Wirkungslosigkeit des Amerikaners erlauben Orest jedoch, wieder auf die Beine zu kommen. Am Ende führt Orest sein Freikorps nach den baltischen Ländern, wo die westlichen Alliierten in der Tat bewaffnete deutsche Einheiten zuließen, um die bolschewistische Gefahr aus Sowjetrußland zu bekämpfen. Zu den Nebenfiguren im Stück gehören u.a. ein Trio von liberalen, konservativen und sozialistischen Zeitungsredakteuren (als das moderne Äquivalent des griechischen Chors dargestellt), und eine äußerst geschmacklose »Electra von der Heilsarmee,« die für »hungernde Antisemiten« sammelt und »handelt nebenbei mit Apparaten/Für Kulturnationen zum Judenbraten.«

Diese kurze Beschreibung des Inhalts des Puppenspiels genügt vielleicht um anzudeuten, daß das Stück dahin tendiert, die wichtigsten Personen fast aller politischen Richtungen in den Jahren 1918-1919 - den Kaiser, die Generäle, die Freikorps, Ebert, Eisner, Wilson, die Antisemiten - auf einem gemeinsamen Niveau der Lächerlichkeit und Albernheit plattzudrücken. Diese Trivialisierung der Politik wird explizit gemacht in einem Monolog, den Aegist vorträgt, während er einen Punchingball schlägt:

Meine Herren und Damen! Sehr einfach zu lachen.
 Aber besser machen! besser machen!
 Überhaupt, haben Sie schon mal regiert?
 Bald wird man von links, bald von rechts sekkiert,
 Bald steht man im Morgenblatt blutbeschmiert,
 Im Beiblatt von Zille karikiert,
 Wird visitiert, persifliert, ausspioniert.
 Und dabei fehlt der Sache jede Romantik,
 Die Heldenpose, die Jambengigantik.
 Man krönt nicht mehr und man thront nicht mehr.
 Mit einem Worte: Es lohnt nicht mehr.
 Ob man Werfel oder Romain Rolland heißt,
 Sicher ist, daß auf Geist keine Katze mehr anbeißt.
 Hält man's mit den Intellektuellen,
 Gleich putschen die Dadaisten-Rebellen ...
 Schließlich merkt man betrubten Angesichts:
 Mit der Güte der Menschen war's wieder mal nichts.

Die Anspielung auf die Dadaisten war sehr apropos, da Dada die Quintessenz der Abwertung der deutschen Politik verkörperte. Tatsächlich war

Einfach klassisch selber eine Art Dada-Aufführung: der Text stammte von Walter Mehring, die Puppen wurden von George Grosz entworfen und von John Heartfield hergestellt, die Musik wurde von Friedrich Holländer komponiert. Alle vier gehörten zu den wichtigsten Repräsentanten dessen, was später als »Weimarer Kultur« betrachtet wurde: Grosz als verbitterter Karikaturist der Weimarer Politik und der bürgerlichen Gesellschaft, Heartfield als Bahnbrecher der linksradikalen politischen Photomontage, Mehring als Produzent vieler sozialkritischer Kabarettlieder und Holländer als Komponist zahlreicher Lieder und Chansons für Kabarets, Revuen und Filme. Drei dieser vier Künstler - Mehring, Grosz und Heartfield - nahmen schon in den letzten Kriegsmonaten an der Berliner Dada-Bewegung aktiv teil. Dada entstand als Protest gegen den Wahnsinn einer scheinbar zivilisierten Welt, die das längste und fürchterlichste Gemetzel der Neuzeit unternahm. Diese dadaistische Empfindung des Wahnsinns und der Absurdität der Politik wurde durch die Ereignisse der Nachkriegszeit gestärkt, als eine angeblich sozialdemokratische Regierung mit den militärischen Eliten der Vorkriegszeit konspirierte, um allen Forderungen nach radikalen Veränderungen in Politik, Wirtschaft oder Gesellschaft gewaltsam entgegenzutreten. Deshalb wurden sozialdemokratische Führer wie Ebert und Noske sowie die wiederhergestellten Institutionen der wilhelminischen Vergangenheit - die Kirche, die Justiz, die Armee - in Mehrings Liedern, in Grosz' Zeichnungen und in Heartfields Photomontagen geißelt.

Solche Angriffe nahmen in den Prozessionen, Ausstellungen und kabarettistischen Aufführungen der Dadaisten von 1918 bis 1920 immer provokantere Formen an. Den Höhepunkt ihrer Travestie der Politik bildete das Verhalten von Johannes Baader, der eine Sitzung der Weimarer Nationalversammlung unterbrach, indem er Flugblätter von einem Balkon auf die Delegierten hinunterwarf, in denen er sich zum Oberdada und Präsidenten des Erdballes erklärte. Nicht ohne bittere Ironie war dabei die Tatsache, daß Baader die Versammlung während der Abstimmung über Artikel 118 der Weimarer Verfassung unterbrach - demjenigen Artikel, der die Zensur abschaffte. Baader verhöhnte also den bürgerlichen Parlamentarismus gerade zu dem Zeitpunkt, als er den Künstlern, zu denen die Dadaisten gehörten, mehr Freiheit gewährte, als sie früher besaßen, und erst recht mehr, als sie in nicht Abu ferner Zukunft besitzen würden.

Während die Dadaisten die Politiker aller Richtungen von der Sozialdemokratie bis zu den äußersten Rechten verunglimpften, schenkten sie ihren Beifall nur der kommunistischen Linken. John Heartfield, sein Bruder Wieland Herzfelde, George Grosz und der junge Theaterdirektor Erwin Piscator wurden sogar kurz nach der Parteigründung Anfang 1919 Mitglieder der KPD. Die Ausbeutung und Unterdrückung der Arbeiterklasse bildeten die Hauptthemen der literarischen, künstlerischen und theatri-

schen Arbeiten dieser Gruppe. Wichtig ist aber die Tatsache, daß Grosz, Heartfield und Herzfelde in den Anfangsjahren der Weimarer Republik darauf verzichteten, die Errungenschaften der Arbeiter zu verherrlichen und die versprochene kommunistische Zukunftsgesellschaft zu verkünden. 1925 schrieb Gertrud Alexander in der *Roten Fahne* über George Grosz: »Allerdings hindert ihn das ... rein negative Element ... noch heute, seiner ätzenden Kritik der bürgerlichen Fratze *das positive Element der heutigen Gesellschaft*, den Kampf, das Heldentum des Proletariats entgegenzustellen, - ein Mangel übrigens, der nicht nur George Grosz, sondern den deutschen revolutionären künstlerischen Manifestationen überhaupt eigen ist «

In Anbetracht dieses Vorwurfs des »Negativismus« seitens der KPD mußten Grosz, Heartfield und ihre Kollegen sich entscheiden, inwiefern sie sich der kommunistischen Politik verpflichten würden. Heartfield und Herzfelde blieben der Partei treu und widmeten sich der politischen Journalistik und Photomontage für die kommunistische Presse. Gustav von Wangenheim, der am Eröffnungsabend von Schall und Rauch äußerst nostalgische Pierrot-Lieder gesungen hatte, trat 1923 in die KPD ein und wurde die führende Persönlichkeit in der Arbeiter-Sprechchor-Bewegung. Noch berühmter wurde Erich Weinert, der anfangs als Satiriker in bürgerlichen Kabaretts auftrat, ab 1924 aber einer Aufforderung der Redaktion der *Roten Fahne* folgte, vor Arbeiterversammlungen aufzutreten. Schon 1926 sagte sich Weinert in einem Aufsatz über die »Politische Satire« von seiner »bürgerlichen,« »negativistischen« Haltung los:

Mit dem Wort Satire wird heute reichlich Unfug getrieben. Seit es Mode geworden ist, gespenstert ein gewisser Literatentypus durch die bürgerlichen Kabarette, der sich geschwollen als politischer Satiriker plakatiert, frisierte Pointen ins Publikum wirft, wie der liebe Gott von oben runter Weltanschauungsgegensätze überkleistert und niemandem wehe tut.

Diese Witzböldchen wissen jedoch nicht, daß es keinesfalls der Beruf des Satirikers ist, durch konziliante Nettigkeiten nach allen Seiten ausgleichend zu wirken, sondern, im Gegenteil, die gesellschaftlichen Gegensätze mit aller Deutlichkeit aufzuzeigen, Natur gegen Unnatur, Unterdrückte gegen Unterdrücker, Vorwärts gegen Rückwärts zu stellen. Die Kabarethumoristen mit >satirischem< Einschlag kitzeln gelegentlich den rudimentären Revolutionsnerv beim guten Bürger, aber sie stürzen nichts um.

In politischer sowie künstlerischer Hinsicht am interessantesten war die Entwicklung Erwin Piscators. Diesem Veteran des Berliner Dada war es gelungen, kabarettistische Formen in den Dienst der politischen Agitation zu stellen. Im Hinblick auf die Reichstagswahlen vom Dezember 1924 forderte die KPD Piscator auf, eine satirische und agitatorische Revue zu

schreiben und auf die Bühne zu bringen. Diesem Auftrag folgend, kreierte Piscator die Revue Roter Rummel, die Ende November und Anfang Dezember vierzehn Mal in verschiedenen Arbeitervierteln Berlins gespielt wurde. In einer Reihe kurzer, das Kabarett und das Varieté nachahmender Sketche wurden Themen der Tagespolitik aufgegriffen - die Wahlkampagnen der bürgerlichen Parteien wurden als Zirkusnummern dargestellt; die Versuche von Stinnes, den Acht-Stunden-Tag zu verlängern, wurden durch ein Jonglierspiel parodiert; und in einer als Boxkampf gestalteten Parodie auf den Wahlkampf kämpften Ludendorff gegen Stresemann und Wilhelm Marx gegen Noske. Die letzte und längste Szene zeigte eine Revue innerhalb der Revue: ein bürgerliches Kabarett wurde dargestellt, um die Geschmacklosigkeit und Verworfenheit der bürgerlichen Unterhaltungskale bloßzulegen. Auf diese Weise hat die Revue Roter Rummel ihr eigenes bürgerliches Vorbild zugleich vorgeführt und abgelehnt.

Der enorme Erfolg der Revue Roter Rummel führte unmittelbar zur Entstehung der Roten Rummel- und Agitprop-Bewegung. Ab 1925 entstanden Agitproptruppen in verschiedenen deutschen Städten, zumeist unter der Leitung des Kommunistischen Jugendverbands. Berlin besaß verständlicherweise die größte Anzahl solcher Truppen, die in einer bunten Reihe von Sketchen und Liedern Themen der internationalen, nationalen und auch Berliner Lokalpolitik auf kritische und - dies muß auch gesagt werden - äußerst naive Weise darstellten. Auf Agitpropbühnen in ganz Deutschland reimte sich »Sowjetunion« auf »Revolution« und »Amerika« auf »Bourgeois«, aber nur an der Spree reimte sich »Berlin« auf »Lenin«. (Vielsagend ist die Tatsache, daß in bürgerlichen Kabarets »Berlin« albuoft auf »Kokain« gereimt wurde.) Die Agitpropbewegung entstand zum Teil als Zugeständnis an das Bedürfnis der Arbeiterklasse nach leichter Unterhaltung, ähnlich wie das bürgerliche Kabarett der Jahrhundertwende als Zugeständnis an das Begehren des Mittelstands und des Bürgertums nach Varieté. Ein Leiter des Kommunistischen Jugendverbands schrieb rückblickend: »Was nutzten die besten und längsten politischen Referate, wenn unsere Versammlungen nur von einem kleinen Teil der Jugend besucht wurden? Aber Zehntausende gingen zum »Schwof« oder vergnügten sich auf den Rummelplätzen. Also mußten wir an diese Formen der Unterhaltung anknüpfen, mußten ihnen einen politischen Inhalt geben.« Wie Radio und Film waren auch das Kabarett und die Revue Medien, die in den Dienst der Politik gestellt werden konnten.

Im Gegensatz zu Piscator, Wangenheim, Weinert, Heartfield und Herzfelde hatten andere linke und linksliberale Satiriker und Kabarettisten überhaupt keine Neigung, der KPD zu dienen. Zugleich fühlten sie sich aber von der SPD und den Parteien der bürgerlichen Mitte verraten. Diese Gruppe bildete den Kern der »freischwebenden« Satiriker der Weimarer Ara, die in

die Fahrwasser der sogenannten »negativistischen« Strömungen der Weimarer Kultur gerieten. Das Fehlen von Orientierungspunkten im politischen Spektrum von Weimar machte es dieser Gruppe leicht, sich in die immer mehr auf belanglose Unterhaltung gerichtete Kabarettkultur zurückzuziehen. Diese Tendenz ist gerade bei den Meistern des Weimarer Kabarett - bei Walter Mehring, Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Friedrich Holländer - besonders ausgeprägt. Ohne Mühe fanden diese hervorragenden Satiriker Angriffspunkte in den sozialen und politischen Zuständen ihrer Zeit: nicht nur die politische Rechte, sondern auch die republikanische Mitte und die kommunistische Linke waren Ziele ihrer Parodien. Ihre Bemühungen produzierten jedoch kaum mehr als Lachen bei ihrem bürgerlichen Publikum und führten häufig zu einer Unterschätzung oder Trivialisierung der Parteipolitik. Die politische Satire der Weimarer Ara war letzten Endes eher humorvoll als politisch und wurde bald zur Kleinkunstform innerhalb der kabarettistischen Vergnügungsindustrie. Kurt Tucholsky, der regelmäßig Beiträge zum Schall und Rauch-Programm lieferte, schrieb schon 1919 über die Unmöglichkeit einer gezielten republikanischen Satire auf der Bühne:

Es ist alles beim alten.

Das liegt daran, daß die härteste und unerbittlichste deutsche Zensur gar nicht in dem Amtszimmer der Behörden sitzt, sondern im Parkett. Mitten im Parkett sitzt sie rund und dick und erlaubt keinem Künstler, der da oben sein Liedel bläst, auch nur einen Finger breit von der herkömmlichen Linie abzuweichen.

Nun ist das eine traurige Angelegenheit: der Mittelstand, der Bürger ist empört und in seinen heiligsten Gefühlen verletzt, wenn einer da oben etwa wagen würde, anderer Meinung als er zu sein - Radikalismus duldet er nicht im Varieté und verzeiht ihn seinem Sänger nie.

Dementsprechend gab Schall und Rauch dem Geschmack seines Publikums nach. Während des Jahres 1920 verrieten die Lieder von Tucholsky und anderen immer häufiger die teils pikante, teils sentimentale Note der herkömmlichen Amüsierkabarett. Im März 1921 wurde Schall und Rauch von Reinhardt an neue Direktoren verpachtet, die alle Ansprüche auf literarische und politisch-satirische Unterhaltung aufgaben. Schall und Rauch scheiterte als künstlerisch anspruchsvolles, satirisches Kabarett nach fünfzehn Monaten, andere Kabarett machten es aber kaum besser: Rosa Valettis Größenwahn und Trude Hesterbergs Wilde Bühne konnten ihre literarische und politische Note höchstens zwei Jahre beibehalten. Schon 1925 schrieb Max Hermann-Neisse, der beste und bekannteste Kabarettkritiker der Weimarer Zeit: »Ein entschieden selbständiges, zielbewußt geistiges und kämpferisches Brett gibt es nicht mehr, nur noch Unterhaltungsstätten von ungefähr gleichem Niveau ... «

Die Kabarets und Revuen, die noch etwas zum Thema Politik zu sagen hatten, parodierten zumeist die führenden republikanischen Politiker, was - angesichts der republikanischen Gesinnung der meisten Kabarett- und Revue-Texter - nicht immer politisch klug war; zweifellos war es überflüssig, da man die gleiche Art Kritik in den Organen der linken und der rechten Opposition lesen konnte. 1927 schrieb zum Beispiel der Kritiker des *Berliner Tageblatt* über Friedrich Holländers Revue *Das bist du!*: »Seine politischen Spitzen sind sogar ziemlich stumpf; wenn er die Republik - aus Liebe zu ihr - verspottet und wenn er Stresemann anulkt, den man als den schwer kämpfenden Vertreter der deutschen Außenpolitik jetzt überhaupt besser aus dem Spiel liesse.« Diese Tendenz zur ungezielten »Anulkung« der Politik wurde 1931 von Walter Benjamin heftig angegriffen, zu einer Zeit also, als politische Verantwortlichkeit mehr denn je vonnöten war. In seinem Aufsatz über »Linke Melancholie« warf er Mehring, Tucholsky und Kästner eine »groteske Unterschätzung des Gegners« vor und behauptete: »Ihre politische Bedeutung aber erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie im Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsemments, die sich dem Konsum zuführen liessen. ... Kurz, dieser linke Radikalismus ist genau diejenige Haltung, der überhaupt keine politische Aktion mehr entspricht. Er steht links nicht von dieser oder jener Richtung, sondern ganz einfach links vom Möglichen überhaupt. Denn er hat ja von vornherein nichts anderes im Auge als in negativistischer Ruhe sich selbst zu genießen. Die Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand des Vergnügens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel - das ist der letzte Schlagler dieser Literatur.« Was war aber die Alternative? Benjamins Antwort auf Mehring, Tucholsky und Kästner war Bertolt Brecht - das war aber schon der Bertolt Brecht, der *Die Maßnahme* schrieb; und Benjamins Politik war die der KPD, die sich 1931 kaum von ihrer glanzvollsten Seite zeigte. Die Alternativen, die sich die linken Literaten der Weimarer Zeit gestellt hatten - KPD oder linke Melancholie - bildeten zweifellos eine falsche Dichotomie; nachdem sich aber diese Dichotomie festgesetzt hatte, war es sicherlich nicht leicht, eine Entscheidung zu treffen.

Grundsätzlich könnte man fragen, ob es überhaupt Sinn hat, mit Kunst Politik zu machen, ob solche Mittel für diesen Zweck geeignet sind. Und dieser Frage standen die Satiriker der Weimarer Zeit mit einer gewissen Ratlosigkeit gegenüber. Schon während des Krieges begannen die Dadaisten, das klassische Kulturerbe sowie die Moderne anzugreifen; sie betonten den Widerspruch der deutschen Nation, die Goethe und Schiller verehrte und zugleich den grausamsten Krieg der Neuzeit führte. 1925 schrieb Grosz rückblickend: »Der Dadaismus war keine >gemachte< Bewegung, sondern ein organisches Produkt, entstanden als Reaktion auf die Wolken-

wanderertendenzen der sogenannten heiligen Kunst, deren Anhänger über Kuben und Gotik nachsannen, während die Feldherrn mit Blut malten. Der Dadaismus zwang die Kunstbeflissenen, Farbe zu bekennen.« Farbe bekennen hieß aber die Farben verneinen, die Kunst im herkömmlichen Sinn zu leugnen. Das Motto der Dadaisten war: »Kunst ist Scheiße« - von der Kunst als Angriffsziel und zugleich als Medium des Angriffs kamen sie aber nicht los. Bald mußten die Dadaisten die Widersprüchlichkeit dieses Verhaltens einsehen. Einige Künstler gewannen die Überzeugung, daß die Kunst doch eine Funktion haben könnte, nämlich die des Trägers von politischen Ideen und Parolen, welche Begeisterung oder Empörung im Publikum erwecken konnten; diese Künstler wandten sich zur KPD. Die anderen aber, die sich zu keiner Partei bekennen konnten, waren nicht sicher, was sie mit der Kunst, was sie aus der Kunst machen sollten. Ihrer politischen und künstlerischen Ratlosigkeit entsprach die Neigung zur Kleinkunst und zu satirischen Formen; die Satire erlaubte es ihnen, literarisch und künstlerisch tätig zu sein, und sich zugleich von den gegebenen Kunstrichtungen und der politischen Realität fernzuhalten. Gerade diese Kunstformen paßten zur Umbruchsituation und zur Umbruchstimmung der Weimarer Ära. Raoul Hausmann, der zur Berliner Dada-Gruppe gehörte, schrieb 1921: »Wenn wir mit der alten Welt gebrochen haben und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Groteske, die Karikatur, der Clown, die Puppe auf.« Und auch - könnte man ergänzen - das Kabarett.

Das Kabarett bot aber nicht nur Satire; noch mehr bot es - wie bereits erwähnt - Unterhaltung. Die Verführung, dem Geschmack des Publikums nachzugeben und leichte, witzige, unverbindliche Unterhaltung zu bieten, war groß. Schon im zweiten Schall und Rauch-Programm, im Januar 1920, wurde »Das kesse Lied« von Walter Mehring vorgetragen, in dem die zwei Tendenzen des Kabarett mit leichter Ironie angedeutet wurden. In diesem von Friedrich Holländer vertonten Chanson finden sich die Zeilen:

Fräulein, kenn Se schon das neueste Lied,
 eh Sie weiterschieben?
 Doch der Refrain, der Refrain, der Refrain -
 Ach, Fräulein, da ist was von Noske drin
 und was vom Lieben.

In diesem klassischen Rezept für ein Kabarettchanson - was von Noske, was vom Lieben - war Noske von Anfang an immer nur als Beigeschmack präsent: bald wurde er nur noch eine kulinarische Erinnerung. Liebeslieder - teils ironisch, teils kritisch, öfter sentimental, zumeist aber pikant - beherrschten die Programme von Schall und Rauch und den folgenden Weimarer Kabarett, und sie waren auch in den Werken von Tucholsky,

Mehring, Kästner und Holländer gegenwärtig. Dagegen ist natürlich nichts zu sagen; diese Lieder waren zumeist von hoher Qualität, voller Witz und Charme. Dennoch zeugen sie von einer gewissen Entpolitisierung des schon allzu wenig politisierten Kabarets, und sie dokumentieren ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack. Worauf dieser Geschmack letzten Endes hinauslief, zeigt die Tatsache, daß gerade die ersten Nachkriegsjahre das goldene Zeitalter des sogenannten Nackttanzes in Berlin waren. Auftritte völlig unbedeckter Frauen, die erst ab 1923 ein klein wenig anziehen mußten, als der Berliner Polizeipräsident auf Grund der Notstandsgesetze zur Zeit der Ruhrbesetzung ein Bekleidungsminimum auf den Berliner Bühnen verordnete, fanden rasch Verbreitung. Schon im Schall und Rauch-Programm vom Januar 1920 machte sich Tucholsky über die Nackttanzwelle lustig, profitierte aber zugleich davon mit seinem populären Lied: »Zieh dich aus, Petronella, zieh Dich aus!.« Ab Mai 1923 wurde Schall und Rauch von Max Reinhardt an Erna Offeney verpachtet, also an eine der bekanntesten Nackttänzerinnen und Nackttanz-Regisseurinnen der Zeit. Ein Jahr später wurde das Große Schauspielhaus - die Zirkusarena »oben« - an Eric Charell verpachtet, einem ehemaligen Choreographen bei Reinhardt, der jetzt äußerst grandiose, luxuriöse Revuen inszenierte mit Dutzenden mit dem Bekleidungsminimum bedeckten Frauen.

Solche Revuen, wie die Amüsierkabarets überhaupt, waren auf Publikumswirksamkeit eingestellt und zwar auf ein Publikum, das sowohl aus Einheimischen bestand wie auch den vielen Touristen, die die Reichshauptstadt jahraus, jahrein besuchten. Und für dieses Publikum war Berlin als drittes Thema erdacht, neben Noske und neben Liebe in all ihren Un- und Abarten. Das »Image« von Berlin wurde auf den Bühnen der Hauptstadt geprägt oder eher »gemacht.« Die zwei Tendenzen dieser Berlin-Image-Macherei - einerseits das nostalgische Rückblicken auf die »gute alte Zeit« vor dem Krieg, andererseits das Preisen der Nachkriegsmetropole als Inbegriff an Vitalität, Hektik, moderner Nervosität, alles aber im positiven Sinne - findet man in vielen Liedern Tucholskys. Schon am ersten Abend des neuen Schall und Rauch sang Paul Graetz Tucholskys »Wenn der alte Motor wieder tackt ...«, ein Lied, das trotz einigen wenigen gegen Noske und Valuta-Schieber gerichteten Spitzen doch hauptsächlich von einer Berlin-bleibt-doch-Berlin-Stimmung geprägt ist. Diese sentimentale Note findet man selten bei Mehring, dafür vielmehr ein Lob auf Berlins moderne Vitalität. Besonders in den großen Revuen Mitte der zwanziger Jahre wurde Berlin gerühmt und zwar aus zwei Gründen. Einerseits wollte man den Touristen die Reichshauptstadt anpreisen, damit sie sich wohl fühlen, Geld ausgeben und wiederholt zurückkommen würden. Dieser Berliner Reklamerummel hatte nicht nur eine kommerzielle Funktion, sondern spielte andererseits auch eine wichtige Rolle in der Selbstdefinition der Stadt bzw.

ihrer Einwohner. Berlin war schon um die Jahrhundertwende und erst recht in den zwanziger Jahren nicht mehr Berlin - das heißt, aus der alten königlichen Hauptstadt war eine moderne Metropole der Industrie und der Finanz, der Reichsverwaltung und der Massenkultur geworden, in der nicht einmal die Hälfte der Bevölkerung einheimisch war. Den alleingesessenen sowie den zugereisten Berlinern mußte man eine Identifikation anbieten, ihnen mußte gesagt werden, was es überhaupt bedeutete, ein Berliner zu sein. Gerade die Kabarets und Revuen trugen dazu bei, das Bild Berlins zu prägen, ein Bild, das in der Realität selten zu finden war, aber dennoch große Überzeugungskraft besaß. Wenn Eric Hobsbawm von der »invention of tradition« in Europa spricht, wenn er behauptet, daß viele »alte« europäische Traditionen Produkte des letzten Jahrhunderts sind, dann gilt das erst recht für Berlin.

Am Beispiel Claire Waldoff läßt sich dieses Phänomen am besten zeigen. Als Urbild und Urtyp des Berlinertums von allen Leuten (inklusive Tucholsky) gefeiert, verkörperte sie völlig das gemachte, das erfundene, das künstliche Berlin. Selber keine Berlinerin - sie stammte aus Gelsenkirchen - hatte sie sich schon vor dem Ersten Weltkrieg eine Berliner Aussprache angeeignet und ließ berlinisierende Lieder für sich schreiben, die sie in einer von ihr erfundenen, teils kessen, teils burschikosen, teils sentimental-art vortrug. Ihre Art zu sprechen, sich zu kleiden, ihre Beschreibung des Berliner Lebens wurden als echt empfunden, deckten sich aber selten mit den Erfahrungen ihres Publikums, eigentlich auch nicht mit ihren eigenen. 1923 - also nachdem sie jahrelang Lieder u.a. auch über die Panke gesungen hatte - sagte sie in einem Interview: »Vor einigen Tagen habe ich zum ersten Male in meinem Leben - seit Jahren sing und preise ich ihren internationalen Ruf - die Panke gesehen - und habe mich totgelacht!« Das Berlinertum der Waldoff, ihrer Texte und ihres Publikums sowie das der anderen Kabarets und Revuen war zumeist eine erfundene Sache, die aber der Suche nach einer verlorengegangenen, nicht mehr zu findenden gemeinsamen Identität in der Großstadt entsprach.

Auch andere psychologische Bedürfnisse der Großstadtmenschen, der Berliner oder der Deutschen der Weimarer Zeit überhaupt, spiegeln sich in den Kabarets und Revuen wider, darunter ein Phänomen, das Siegfried Krakauer in den Filmen dieser Epoche ausführlich analysiert hat: nämlich eine Anspielung auf aggressive, sadistische Impulse im Publikum. Ein sicherlich extremes, aber beredtes Beispiel war das sogenannte Kabarett der Namenlosen von Elow (Erwin Lowinsky). Ab 1926 begann Elow, Insekte in den Berliner Zeitungen zu veröffentlichen, worin er unbekannte Talente aufforderte, auf seiner Kabarett-Bühne aufzutreten. Kleinkunst-amateure, Anfänger, manchmal aber auch Geistesschwache oder Schizophrenen folgten dieser Aufforderung, landeten aber in einer Falle, da sie bei

ihren Auftritten von Elow ausgeschimpft und vom Publikum ausgelacht wurden. Jahrelang war das Kabarett der Namenlosen ein großer Erfolg. Es besaß eine Art symbolische Bedeutung und entlarvte ein Verhaltensmuster, das auch beim Publikum der politischen Kabaretts, ebenso wie bei den Textern der politischen Kabarettnummern zu finden war. Die Republik, die auf den Kleinkunsthöfen ausgelacht wurde - war sie nicht auch ein Anfänger, der noch lernen mußte, wie man mit demokratischen und parlamentarischen Umgangsformen auftreten sollte? War sie nicht auch in gewisser Hinsicht schizophren, litt sie nicht auch an einem Bewußtsein, das teils sozialdemokratisch, teils bürgerlich-republikanisch war, belastet aber mit einem aus der wilhelminischen Zeit stammenden Beamtentum und Justizwesen, und angefochten von immer stärker werdenden Parteien der äußersten Linken und Rechten? Das Publikum, das bei Elow Laienkünstler, Anfänger und Schizophrene auslachte, war dasselbe Publikum, das sich über die Anfängerrepublik lustig machte. Gewiß, man hatte das Recht, die Politik der Zeit zu kritisieren, ja sogar die Verpflichtung, dies zu tun. Problematisch war nur, daß die Parodie der Republik mit satirischen Mitteln, wenn auch aus Liebe zu ihr - das Aufzeigen der Schwächen der Republik, ohne konkrete Gegenvorschläge zu machen - allzu leicht dazu führen konnte, die Republik überhaupt als lächerlich, ungeschickt oder sogar als nicht lebensfähig erscheinen zu lassen - eine Vorstellung, von der die Republikfeinde mehr zu gewinnen hatten, als die Freunde Weimars. Das allzu oft unbeholfene Auftreten der Republikaner konnte man leicht parodieren; zudem machte man sich damit bei einem Publikum beliebt, das teils aus politischem Zweifel, teils aus Aggressivität gerne auf die Republik schimpfte. Dabei verfiel man aber ebenso leicht in eine Art Zynismus, die zum politischen Fatalismus führen konnte. Im August 1929 schrieb ein Kritiker des *Berliner Tageblatt* über das sogenannte Kūka (Künstlerkabarett): » Chansons, Moritaten, aggressive Lyrik und satirische Prosa von Kurt Tucholsky u.a. alle gegenwärtig und politisch, ohne von Politik zu sprechen, kaum je in solcher Fülle gehört, geben dem Abend Gesicht. Es ist selten angenehm, was man zu hören kriegt. Alles handelt von der Verkommenheit des Lebens in einer philiströsen Republik. Es werden bestimmte Dinge genannt; aber Einzelheiten prägen sich weniger ein als die Luft, in der alles einen grauslich-lächerlichen, lapidaren Ablauf zu einem kleinen Untergang sich hinnehmen muß. Lichter werden auf Dunstschwaden über einen Sumpf geworfen, so daß sie farbig schillern: darin die Anstrengungen von Puppen. Man lacht, aber es ist einem nicht wohl dabei. Die Melodie so einer Moritaten, von leicht singbarer Blödigkeit, hängt noch nach, und man fühlt sich jämmerlich im Spülicht treiben.« August 1929 - die Weltwirtschaftskrise und damit der Todeskampf der Republik traten noch nicht in Erscheinung, die Republik war aber schon grau auf grau gezeichnet und als leblos aufgegeben.

Zum Schluß und zusammenfassend könnte man sagen, daß Grosz, Meh-ring, Heartfield, Holländer und die anderen Teilnehmer am Eröffnungs-abend des ersten bedeutenden Berliner Kabarettis der Nachkriegszeit vor einem ernsthaften Dilemma standen. Obwohl sie engagierte Künstler sein wollten, konnten sie keine der republikanischen Parteien befürworten und zweifelten auch, ob man mit Kunst überhaupt Politik machen konnte. Ihre politische Ratlosigkeit und ihre daraus resultierende Neigung zu verantwortungsloser Satire zeigte sich unabsichtlich während der Vorstellung von *Einfach klassisch!*, als Grosz und sein dadaistischer Kollege Richard Huelsenbeck, die unauffällig in der ersten Reihe saßen, plötzlich aufstanden und gegen ihr eigenes Programm protestierten. Natürlich war das als Jux gedacht, entsprach aber ihrer Ambivalenz zu ihrer eigenen Kunst. Wichtiger ist die Tatsache, daß dieser Jux mit einem eher geschmacklosen Witz endete. Obwohl das anwesende Publikum, ihre wahre Identität nicht erkennend, auf Grosz und Huelsenbeck wegen der Störung schimpfte, versuchte niemand, die zwei zu entfernen. Darauf sagte Huelsenbeck: »Was ist denn das hier für eine Ordnung? Wo bleibt denn die Polizei, die uns raus-schmeißt?« Schon zu der Zeit, Dezember 1919, hätten Arbeiter und viele engagierte Linke kaum über einen solchen »Witz« gelacht, und in nicht allzu ferner Zukunft würde er den anderen Künstlern und dem liberalen Bürgertum auch nicht so komisch erscheinen. Die Fähigkeit, über Politik und Kunst, sogar über polizeiliche Repression zu lachen, gehörte zum Stil der Weimarer Kabarettis; man fragt sich aber, ob solcher Zynismus und solche politische Verantwortungslosigkeit das Lachen verdiente, das sie erregten.