

Gerhard Scheit

DIE SCHÖPFERISCHEN METHODEN DES WIDERSTANDS

Ansätze zu einer Begriffsbestimmung

Warum ist eine Satire über den Faschismus immer eine riskante Gratwanderung, bei der jederzeit ein Absturz in Verharmlosung oder Mißverständnis droht? Und warum haben dennoch so viele, der gegen den Faschismus Kämpfenden zu dieser künstlerischen Gestaltungsform gegriffen, sie oft sogar als tauglichstes Mittel der Kunst im Kampf gegen den Faschismus verstanden?

Diese Fragen ergeben sich fast zwangsläufig demjenigen, der sich mit antifaschistischem Kabarett und antifaschistischer Satire beschäftigt. Sie lenken den Blick auf die Besonderheit der satirischen Gestaltungsform; freilich gibt es diese Besonderheit nicht jenseits der Geschichte sondern nur in ihr, und daher wird immer sogleich zu fragen sein, inwieweit die Auseinandersetzung mit dem Faschismus die satirischen Darstellungsmöglichkeiten veränderte, beschränkte oder bereicherte.

Es ist natürlich hier nur möglich, einige wenige – wenn auch grundsätzliche – Probleme aufzugreifen, ohne sie in extenso behandeln zu können. Auch sollten die folgenden Überlegungen nicht als Definitionsversuch mißverstanden werden. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Bestimmung im strengen Sinn; die Bestimmung betrachtet sich von vornherein als etwas Vorläufiges, Ergänzungsbedürftiges, als etwas zu dessen Wesen es gehört, weitergeführt, konkretisiert zu werden (im Gegensatz zur Definition, die ihre eigene Partialität als etwas Endgültiges fixiert).



Gerd Arntz:
Das Dritte Reich, 1934/35

Noch bevor sich diese Fragen in dieser Brisanz stellen konnten – im Jahr 1932 –, versuchte Georg Lukács in seinem Aufsatz „Zur Frage der Satire“ aus der Kritik der Hegelschen Bestimmung der Satire seine eigene zu entwickeln. Hegels Verfahren, die Satire nicht als Gattung in sein System einzuordnen sondern als historisches Stadium in der Entwicklung der Idee des Schönen, des Ideals, führt Lukács über in die Erkenntnis, daß es sich tatsächlich nicht um eine Kunstgattung handle, sondern um eine „schöpferische Methode“, die in verschiedenen Gattungen und Medien Eingang finden kann.

Hegel wertete die Satire deutlich ab: Die ideale Identität von Bedeutung und Gestalt der griechisch-antiken Kunst tritt in ihr zum Gegensatz von abstrakten Grundsätzen und einer schlechten, „entarteten“ Wirklichkeit auseinander. Den Fortschritt gegenüber dem klassischen Ideal sieht zwar Hegel darin, daß hier erstmals „die geistige Welt für sich frei wird“; er gilt ihm jedoch als relativer: „Dies Subjekt aber, das die Äußerlichkeit von sich stößt, [...] ist, als von dem Gegensatz gegen das Wirkliche behaftet, eine bloß abstrakte, endliche unbefriedigte Subjektivität.“¹ Weil die Satire aber diesem Gegensatz verhaftet bleibt, weist sie Hegel als „prosaisch“ aus dem Reich

der Kunst. Zugleich bezieht und beschränkt er sie damit auf die „römische Welt“, die in seinem Denken, in seiner geschichtsphilosophischen Konzeption gerade diesen Gegensatz verkörperte, von diesem Gegensatz als Ganzes beherrscht ist. Die „römische Welt“ bedeutet bei Hegel jedoch so etwas wie eine Präformation der bürgerlichen – und oft kritisierte er an jener, was in Wahrheit der bürgerlichen Gesellschaft zugehört. Die Projektion der Kritik an bestimmten Erscheinungen der bürgerlichen Gesellschaft auf ihre historischen Vorstufen oder auf ihre frühen Stadien, um diese selbst davon freisprechen zu können, macht in gewisser Hinsicht das Geheimnis der Hegelschen Versöhnung mit der Gegenwart aus (sieht man einmal von der mystischen, totalen Versöhnung im identischen Subjekt-Objekt ab). So kann er auch im Fall der Satire schließlich zufrieden hinzufügen: „Heutigen-tags wollen keine Satiren mehr gelingen.“² Man könnte daher mit einigem Recht annehmen, daß Hegel die Satire deshalb in die Vergangenheit vedammt und selbst dort noch kritisch verfolgt wie sonst nur zeitgenössische Erscheinungen (etwa die „romantische Ironie“), weil er sie doch als Methode in der Gegenwart fürchtete, die seine große geschichtsphilosophische Anstrengung zur Ver-

söhnung gefährden könnte. Und es wirft wohl einiges Licht auf die Bedeutung der Hegelschen Philosophie und Ästhetik, daß sein aufmerksamer Schüler Heinrich Heine zum großen Satiriker wurde; auch Marx und Engels standen ja – besonders in der Phase ihrer Loslösung von Hegel und ihrer Auseinandersetzung mit den Linkshegelianern – der satirischen Ausdrucksweise nicht fern.

Zurück zu Lukács: er wendet in seiner Kritik der Satiretheorie Hegels die Abwertung und „Historisierung“ der satirischen Methode um ins genaue Gegenteil. Indem er die Satire als „offen kämpferische literarische Ausdrucksweise“ begreift, gewinnt er gerade aus dem, von Hegel beklagten, Gegensatz zwischen Subjektivität und Äußerlichkeit ihre entscheidende Qualität: „Es wird in ihr nicht bloß das *wofür* und *wogegen* gekämpft wird, sowie der Kampf gestaltet, sondern die *Gestaltungsform selbst* ist von vornherein unmittelbar die des *offenen Kampfes*“³. Aus dieser positiven Bestimmung der Satire vor dem Hintergrund der Auffassung der Geschichte als eine von Klassenkämpfen ergibt sich wie von selbst die neue Historisierung und vor allem die Bedeutung der Satire für die Gegenwart, in der ja – nach Lukács damaliger Auffassung – der alles entscheidende, letzte dieser Kämpfe unmittelbar vor der Entscheidung steht.

Bei dieser vollständigen Umkehrung der Hegelschen Satiretheorie behält Lukács aber dennoch Hegels zentrale Bestimmung des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung im gesamten Bereich des ‚Lächerlichen‘ (also Satire, Komik, Humor und Albernheit umfassend) bei – „Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung werden“⁴ – und Lukács fügt hinzu: „Der schöpferischen Methode der Satire liegt der *unmittelbare* Gegensatz von Wesen und Erscheinung zugrunde“⁵. Im Unterschied nämlich zu allen anderen ästhetischen Verfahren schalte sie die vielfältigen Vermittlungen zwischen Wesen und Erscheinung ganz aus, sodaß der Gegensatz in voller Schärfe zutage tritt. Lukács schränkt aber in der Folge die Möglichkeiten satirischer Darstellung empfindlich ein, wenn er ihr nur zugesteht, Zufall und Notwendigkeit anders zu verknüpfen als die Wirklichkeit – „Die satirische Wirkung beruht darauf, daß wir den betreffenden Gesellschaftszustand, das betreffende System, Klasse etc. dadurch als charakterisiert ansehen, daß in ihr soetwas überhaupt möglich ist. Wir untersuchen gar nicht, ob es durchschnittlich, typisch oder wahrscheinlich ist, die bloße Möglichkeit – selbst wenn wir ihre ‚Zufälligkeit‘ zugeben – reicht aus, um den Gegenstand der Satire hinreichend charakterisiert zu finden.“⁶ Damit hat er unzweifelhaft einen wichtigen Typus der Satire tief erfaßt – man denke etwa an Karl Kraus. Die Dialektik von Zufall und Notwendigkeit ist aber nur eine Ebene des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung, das eben noch ganz andere Möglichkeiten für die satirische Gestaltung birgt. Und Lukács selbst bringt dafür reichlich Beispiele – etwa Swifts ‚Gullivers Reisen‘: Riesen und Zwerge, Pferde mit idealen menschlichen Eigenschaften wird man schwerlich als ‚Möglichkeiten‘ des Wirklichen betrachten können; so wird Lukács‘ Argumentation gerade bei den phantastischen Mitteln der Satire ungenau („die Satire steigert tatsächlich ihre Gestaltung in die Richtung des Phantastischen, des Grotesken, ja zuweilen des Gespenstischen hin“⁷). Auch beim Phanta-

stischen handelt es sich aber darum, daß die Satire Erscheinung und Wesen anders verknüpft als die Wirklichkeit – nur greift sie dabei über die Beziehung von Zufall und Notwendigkeit weit hinaus. So nimmt Swift zur Verkörperung menschlicher Tugenden eine Erscheinungsform, die möglichst weit abliegt von der menschlichen: die Pferdegestalt, um sie vollkommen entmenschten Lebewesen gegenüberzustellen, die nun aber die äußeren Züge des Menschen tragen; in dieser Konfrontation zweier ‚falscher‘, quasi vertauschter Erscheinungsformen versucht Swift gerade das Wesen der Entfremdung des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft zu fassen und zu gestalten.

Die Satire hat also auch die Möglichkeit, um ihren Gegenstand im Kern zu treffen, zu ganz anderen Erscheinungen – sogar möglichst weit abliegenden – zu greifen und sie an die Stelle der wirklichen zu setzen. Ihre Legitimation dazu hat sie in einem Gesellschaftszustand, in dem der Kontrast zwischen dem Wesen und bestimmten Erscheinungen zu solcher Schärfe gediehen ist, daß sie nach Vorgängen und Zuständen aus anderen, wirklichen und unwirklichen (phantastischen) Bereichen suchen muß, um die wirkliche, aber verzerrende Erscheinung zu unterlaufen.

Ob die Satire nun ihre Wirkung aus dem Zufall, dem in der Wirklichkeit bloß Möglichen gewinnt oder aus der Konfrontation mit phantastischen – von der Wirklichkeit sozusagen weiter als der Zufall entfernten – Erscheinungen, in jedem Fall konstituiert sie eine neue Einheit zwischen Wesen und Erscheinung, die gerade durch ihren unvermittelten Gegensatz unmittelbar wirkt. Diese Einheit muß für den Rezipienten geradezu unwiderstehlich sein, sodaß er gar nicht dazu kommt, die Zufälligkeit oder Phantastik des gezeigten Geschehens als „unwahr“ zu empfinden. Wenn sie ganz ausgestaltet ist und bis ins kleinste Detail hinreicht – der Gegensatz aus jedem Detail herauspringt – und nichts von außen erklärt und vermittelt werden muß, sondern alles mit unmittelbarer Evidenz und sofortiger Suggestionskraft wirkt – dann tritt der typische satirische Effekt ein: Das Wesen eines Gesellschaftszustands, eines gesellschaftlichen Verhältnisses wird *entlarvt*; das Lachen dabei entzündet sich an dem geschafften „fiktiven“ Kontrast zwischen Wesen und Erscheinung, mit dem die Satire den realen Kontrast parodiert. Im Rahmen dieser sehr allgemeinen Bestimmung wären nun die zahlreichen und vielfältigen speziellen Methoden der Satire zu begreifen: Montage, Übertreibung, Parodie, Travestie, „Beim-Wort-Nehmen“, ...

Die satirische Methode setzt gegenüber anderen Gestaltungsformen einige besondere Fähigkeiten voraus, um zur Anwendung und zur Wirkung zu kommen. Entschiedene Parteilichkeit und Widerstandshaltung, Analyse und Wertung eines gesellschaftlichen Phänomens oder Zustands – Lukács spricht vom „heiligen Haß“ des Satirikers – bilden die Antriebskräfte, mit denen sich der Satiriker von der unmittelbaren Wirklichkeit weit entfernen kann, ohne ihre wesentlichen Zusammenhänge aus den Augen zu verlieren. Diese Haltung ist dem eigentlichen Schaffensprozeß vorausgesetzt, sie ist das Motiv, das den Schriftsteller zur Satire greifen läßt. Das Gegenstück zu dieser Voraussetzung stellt bei den Rezipienten eine Haltung und ein Wissen dar, die sie die neue Verknüpfung

von Wesen und Erscheinung auf Antrieb erkennen lassen. So hat die Satire auf der Seite der Rezeption eine Gemeinschaft relativ Gleichgesinnter zur Bedingung ihrer Wirkung und stellt auch in dieser Hinsicht andere Ansprüche. Freilich handelt es sich hierbei nur um Bedingungen und Voraussetzungen. Die eigentliche Mission der Satire kann sich nicht darauf beschränken, eine solche Gemeinschaft Gleichgesinnter – ein Gemeinschaftsgefühl angesichts eines gemeinsamen Gegners – zu erzeugen und zu befestigen oder bloße Parteilichkeit und Widerstandshaltung zu demonstrieren. Sie bestünde vielmehr darin, durch die überraschende Verknüpfung des Wirklichen mit dem Unwirklichen, des Zufalls mit der Notwendigkeit etc. Einsichten, Gefühle und Erkenntnisse über die verhassten Verhältnisse zu vermitteln, die den Kampf gegen sie leichter und aussichtsreicher machen können; sie kann einen Prozeß der Bewußtmachung über bisher nicht oder unzureichend wahrgenommene Seiten dieses Kampfes einleiten und damit eine Vertiefung des eigenen Selbstbewußtseins befördern, die auf einer realen Bereicherung beruht.

Im antifaschistischen Widerstand erhielt die Satire schlagartig eine ungewöhnlich große Bedeutung für viele Künstler, die mitunter ganz verschiedene ideologische Positionen und ästhetische Konzepte vertraten und auch innerhalb verschiedener Gattungen und Medien wirkten. Sie alle einte das Bestreben, angesichts der unmittelbaren Bedrohung durch den Faschismus die Gestaltungsform selbst zum Instrument des Kampfes zu machen. Man wollte nicht nur den Gegner und die Ziele sowie den Kampf selbst in den Werken abbilden, diese nicht nur als neue Inhalte aufnehmen, sondern griff – um den Ausdruck von Lukács wieder heranzuziehen – zur Gestaltungsform des unmittelbaren Kampfes. Die Bedeutung der satirischen Methode für die antifaschistische Kunst läßt sich gerade aus dem Willen und der Entscheidung vieler Künstler zum „Gegenangriff“ ableiten, aus dem Bestreben den faschistischen Angriff sofort zurückzuschlagen, wissend, daß man selbst bereits mit dem Rücken an der Wand steht. Gerade darin trifft das Wort von Heinrich Heine – das wir uns als Motto wählen – Wesen und Bedeutung der antifaschistischen Satire.

Die Situation des Gegenangriffs zwingt dazu, jede Schwäche des Gegners zu nützen, jeden Schritt, den er tut, direkt zu beantworten; die Realität des Faschismus gibt der Satire unmittelbarer als sonst ihre genauen Antrittspunkte vor – und sie tut es in reichlichem Maß. Die Eigenart faschistischer Herrschaftsformen provoziert geradezu ihre satirische Darstellung; Uwe Naumann hat diesen Zusammenhang hervorgehoben, um das Aufleben der Satire im Kampf gegen den Faschismus und überhaupt bei seiner Darstellung zu begründen – "[...] die Darstellungsform Satire wird offenbar nahegelegt vom literarischen *Gegenstand* Faschismus [...] – „Wenn Faschisten in der deutschsprachigen Kunst der letzten sechzig Jahre als Lügner, Schauspieler, Masken, Marionetten dargestellt werden, wenn in antifaschistischen Satiren das Überleben oft als nur in der Opportunisten- oder Schelmenrolle möglich erscheint, das Widerstehen als ohne Verstellung nicht denkbar, dann ist das kein immanent ästhetisches Phänomen, sondern ein Reflex auf die reale Erfahrung faschistischer Wirklichkeit. Der Faschismus als Herr-

schaftssystem legitimiert sich durch eine nur scheinhafte Auflösung und Harmonisierung sozialer wie politischer Gegensätze und Spannungen; Lüge und Verstellung gehören zu seiner Herrschaftspraxis."⁸ Der Aufwand an Schein und Inszenierung – die Theatralik der Massenveranstaltungen, die Ritualisierung des öffentlichen Lebens – der ganze „Pomp“, den der Faschismus zu seiner Herrschaft benötigte, ist bereits vielfach beschrieben worden – von Walter Benjamin etwa als „Ästhetisierung der Politik“, um nur einen prominenten zeitgenössischen Theoretiker zu nennen. Ernst Bloch hat als erster darauf hingewiesen, wie sehr der Faschismus bei seiner Verstellung und Kostümierung die großen sozialen Bewegungen – insbesondere die Arbeiterbewegung – bestohlen hat; durch diese „Entwendungen aus der Kommune“ dienten die verschiedenen Ausdrucksformen nun der Verstellung und der täuschenden Kostümierung. Nur darum konnte es wohl auch Klaus Mann gelingen, mit einer Schauspieler-Biographie – „Mephisto“ – das faschistische Herrschaftssystem so tiefgreifend zu entlarven. Auf die Funktionen des gigantischen Aufwands an theatralischer Täuschung und Verstellung wies bereits das Zitat Uwe Naumanns hin: Er dient zur Herstellung von „Volksgemeinschaft“ – zur scheinhaften Auflösung und Harmonisierung sozialer und politischer Gegensätze und Spannungen und bildet im System faschistischer Herrschaft das Pendant zum unermeßlichen Terror. Der Gegensatz zwischen jener auf die Spitze getriebenen Scheinhaftigkeit unter faschistischen Verhältnissen und den realen Lebensumständen greift aber die menschliche Identität in besonderem Maß an, er durchdringt das Leben des einzelnen Menschen. Wenn nun die antifaschistische Satire sich gerade und bevorzugt an diesen Schein heftet, um ihn als Schein zu zerstören, so gibt sie zum einen – mehr oder weniger bewußt – das Wesen faschistischer Herrschaft preis: die Weiterführung der Klassengesellschaft mit anderen Mitteln; zum anderen entblößt sie den Zustand der menschlichen Identität im Faschismus – „Wer am herrschenden System erfolgreich partizipieren will, muß ein Schauspieler, ein Lügner, eine Marionette sein. Wer überleben will, muß sich verstellen können. Wer widerstehen will, muß listig seine Identität verleugnen und seine Rollen besser spielen können als die Faschisten. Satirische Faschismuskritiken handeln daher von Masken und Schelmen, von Schauspielern und Doppelgängern, von Vorspiegelung und Nachahmung. In der ästhetischen Konzeption dieser Satiren steckt eine politische Kritik: die Menschen unter dem Faschismus kommen nicht zu sich selbst."⁹ Die Kostümierung und Ausstaffierung der Menschen in den Satiren, die jene realen Entstellungen und Täuschungen überbieten will, reflektiert einerseits diesen Angriff auf die menschliche Identität, andererseits wird gerade die Ausstaffierung zur entscheidenden satirischen Waffe gegen den Faschismus gewendet, mit ihr wird in den Satiren der Faschismus bekämpft oder entlarvt. Es läßt sich kaum ein besseres Beispiel finden für diese Methode, den Spieß immer wieder umzudrehen, den der Faschismus den Menschen an die Brust setzt, als die Schwejk-Figur, die in verschiedensten Varianten zu einem bevorzugten Topos der antifaschistischen Satire wurde. Sie nämlich treibt in Rede und Handlung die Entfremdung (des „kleinen Manns“) durch faschistische Ideologie und Militarismus

derart auf die Spitze, daß das Einverständnis mit dem System – bewußt oder unbewußt – umschlägt ins Gegenteil und das System entweder beeinträchtigt oder entlarvt – oder beides. (Während etwa Brecht bei seinem „Schwejk“ die Unterwerfung und die „Blödheit“ als eine Frage von Strategie und Taktik vorführt, gleicht der „Hirnschal“ Robert Lukas eher dem ursprünglichen „Schwejk“ Haseks, bei dem das umschlagende Einverständnis scheinbar ohne Absicht und Bewußtsein der Figur geschieht.)

In den Satiren vom Typus Schwejks tritt – so könnte man sagen – der Satiriker selbst ins Werk hinein; d.h. erst durch sein Auftreten wird die dargestellte Welt der Lächerlichkeit preisgegeben, von ihr aus fällt das satirische Licht auf die faschistische Macht und durch sie verliert diese ihre Ungreifbarkeit und Allmächtigkeit. Dies bringt der Satire den Vorteil ein, daß sie die Herrscher und Büttel zunächst und immer wieder dazwischen in ihrer ganzen Unmenschlichkeit und Gefährlichkeit zeigen kann und so der Gefahr entgeht, sie zu verharmlosen. Ebenso verhindert auf der anderen Seite das Auftreten der Schwejk-Figur mit ihrem umschlagenden Einverständnis das Erstarren der dargestellten Welt zu einer des lückenlosen und darum unangreifbaren Unheils. Diese Gratwanderung zwischen Verharmlosung und Dämonisierung faschistischer Macht muß jede Satire bewältigen. (Die „Groteske“ – sofern sie sich zur eigenständigen Gestaltungsform entwickelt und nicht als Mittel der Satire – ließe sich vielleicht so bestimmen, daß hier zwar ebenso die reale Entfremdung überboten und übertrieben wird, dies aber nicht zum Angriff und zur Entlarvung der entfremdenden Mächte gewendet werden kann. So erschöpft sich ihr „Angriff“ in Unbestimmtheit, in der bloßen Verzerrung der äußeren Erscheinungsformen.)

Die Satire vom „aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui“ zeigt uns eine geschlossene, vollständige Welt des Unheils und Verbrechens; man kann darin etwa nicht mit einer Schwejk-Figur sympathisieren. Warum diese Darstellung des Faschismus dennoch nicht zum lückenlosen und unaufhaltsamen Unheil des Absurden und Grotesken gerät, liegt eben daran, daß Brecht die „Spiele der Mächtigen“ vollständig umkleidet in die gewaltsamen Auseinandersetzungen von Shakespeare-deklamierenden Chicagoer Gangsterbanden. Weil diese Analogie bis ins einzelne Detail durchgeführt und ausgestaltet ist, gelingt die Entlarvung und Ausleuchtung der Mechanismen faschistischer Herrschaft. Durch den konsequent durchgehaltenen Bezug auf die Gangsterwelt werden sie wie an einem Gipsabdruck sichtbar.

Die Qualität dieser Satire Brechts zeigt sich im Vergleich mit dem früheren Versuch „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“; in diesem gelingt es noch nicht die faschistische Ideologie und Politik in eine andere Sphäre vollständig zu übersetzen, sodaß ein lehrhaftes, episches Subjekt einspringen muß, um diese Vermittlung zu leisten und die alte Lehrstück-Schematik von abstrakter These und abstraktem Beweis wieder durchdringt. Im „Arturo Ui“ Stück hingegen ist kein Beweis einer These – die „Herr Bertolt Brecht“ aufgestellt hat – mehr notwendig – „Denn was sie heute abend sehen, ist nicht neu/ Nicht erfunden und ausgedacht/ Zensuriert und für sie zurechtgemacht:/ Was wir hier zeigen, weiß der ganze Kontinent/ Es ist das

Gangsterstück, das jeder kennt!“¹⁰ Für den Rezipienten werden durch diese Analogie gewisse faschistische Strukturen durchschaubar und damit angreifbar, das falsche Pathos in der Sprache der Gangster macht jenes der faschistische Führer lächerlich (ohne die dahinterstehende Brutalität und Grausamkeit zu eskamotieren) – der Aufstieg Uis erscheint als aufhaltsamer. Jedoch erscheint er dies sowenig für die Person des Stücks, wie es möglich ist, mit der Analogie zur Gangsterwelt die Totalität der realen gesellschaftlichen Zusammenhänge wiederzugeben. Einmal und nur ganz kurz taucht im „Arturo Ui“ ein Opfer – und zugleich eines, das zum Widerstand aufruft, – auf. (Szene Nr. 9a „Die Frau“) Nicht zufällig herrscht Unsicherheit über die Anordnung dieser Szene mit der „blutüberströmten Frau“, die nur wenige Sätze gegen „Ui und den Rest“ ausschreien kann, bevor sie von einem Maschinengewehr niedergeschossen wird, und nicht zufällig wird gerade diese Szene bei vielen Aufführungen nicht gespielt¹¹ – sie bricht in gewisser Weise mit der satirischen Gestaltungsform. Es scheint, als ob der Preis, den der Satiriker für seine aggressive Kritik und seine leidenschaftliche Negativität zu zahlen hat, eine charakteristische Verengung seines Blickwinkels bedeutet, oder anders ausgedrückt: bestimmte Schwierigkeiten bei der Darstellung der Opfer und des aktiven Widerstands, die in der Wirklichkeit den zu negierenden Mächten gegenüberstehen. Er zieht quasi die Funktion und die Situation von Opfer und Widerstand auf seine Gestaltungsweise zusammen, sodaß sie im Dargestellten nur bruchstückhaft zurückbleiben oder überhaupt verschwinden. Die vorhin angedeutete Gratwanderung der Satire läßt sich so etwa konkretisieren: Fehlt in der satirischen Handlung der aktive Widerstand, so droht die Dämonisierung des Faschismus – fehlen hingegen die Opfer, dann muß der Satiriker gegen die Verharmlosung des Faschismus ankämpfen. Im übertragenen Sinn könnte man vielleicht für die Satire doch auch anwenden, was Hegel allein für den aristophanischen Humor gelten lassen wollte: Im *Widerschein* der Zerstörung des Nichtigen, sollen wir das Wahre erblicken.

Jedoch blickt der Humor bereits von versöhnten Verhältnissen, von einem versöhnten Bewußtsein auf das ‚Wahre‘ – während die Satire gewissermaßen mit dem ‚Nichtigen‘ noch Aug‘ in Aug‘ steht und kämpft, weil es eben noch nicht ‚nichtig‘, d.h. überwunden ist. Jede humorvolle Darstellung des Faschismus hat auch darum heute etwas Schamloses.

Adorno hat am prononciertesten gegen die antifaschistische Satire als solche Einspruch erhoben; etwa im Fall von Brechts „Arturo Ui“ oder Chaplins „Großer Diktator“ – „Anstelle der Konspiration hochmöglicher Verfügender tritt eine läppische Gangsterorganisation, der Karfiolltrust. Das wahre Grauen des Faschismus wird eskamotiert; es ist nicht länger ausgebrütet von der Konzentration gesellschaftlicher Macht, sondern zufällig wie Unglücksfälle und Verbrechen. So verordnet es der agitatorische Zweck; der Gegner muß verkleinert werden, und das fördert die falsche Politik [...]“ – Es ist jedoch bei seiner Argumentation bemerkenswert, wie deutlich er dabei das Wesen und die Besonderheit der satirischen Gestaltungsform überhaupt verkennt, ja verkennen muß – so heißt es z. B. an derselben Stelle: „Hegels Logik hat gelehrt, daß das

Wesen erscheinen muß. Dann ist aber eine Darstellung des Wesens, welche dessen Verhältnis zu Erscheinung ignoriert, auch an sich so falsch, wie die Substitution der Hintermänner des Faschismus durchs Lumpenproletariat.¹² Dabei verlangt auch Adorno in seiner Ästhetik – die nicht unwesentlich durch die Erfahrung des Faschismus geprägt ist – die reale Entfremdung des Menschen im Kunstwerk noch zu überbieten, um ihr überhaupt standhalten zu können. Doch darf dies bei ihm niemals umschlagen in den offenen Kampf, ohne sofort als „Verkleinerung des Übels“, als Akkomodation ans falsche Ganze, zu gelten; Adorno verlangt von der Kunst nur mehr ihre „Vergrößerung“ und die endgültige Preisgabe jener Perspektive, die sie immer wieder zum „Engagement“ gegen das „Falsche Ganze“ wenden könnte: die Perspektive auf eine menschliche Identität. Bei Kafka und Beckett fand er seine Gegenkonzeption zur antifaschistischen Satire.

Auf derartige Vorwürfe gegen die antifaschistische Satire antwortet Uwe Naumann mit zwei Einschränkungen: Erstens gelange die satirische Methode als solche an die Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeiten, dort, wo sie die Totalität von Faschismus erfassen will, also auch die Widerstandskräfte und Opfer; und zweitens kann sie sich thematisch auf Teilaspekte der Wirklichkeit beschränken, weil sie primär ein Medium der politischen Selbstverständigung unter gleichgesinnten Zeitgenossen im Exil ist. Sowenig aber die Rezeptionsästhetik von der ästhetischen Wertung, der Betrachtung des Form-Inhalt-Verhältnisses suspendieren kann, sowenig können diese beiden Einschränkungen davon entheben zu entscheiden, ob eine bestimmte Satire dieses Verhältnis bewältigte oder ob sie scheiterte und zur Verharmlosung oder Dämonisierung ihres Gegenstands tendiert. Die Widersprüche zwischen den Intentionen der Satiriker und der Rezeption, die vielen Mißverständnisse rund um die antifaschistischen Satiren verweisen eben nicht nur auf die Spezifik der Satire, sondern auch auf die Frage der Qualität der einzelnen Satire. Diese läßt sich freilich nur am konkreten Gegenstand, in der Analyse der einzelnen Satire selbst beantworten. Als ersten Schritt dazu wird man zunächst die Besonderheit der Gattung oder des Mediums, deren sich die satirische Methode „bedient“, in die Betrachtung hereinnehmen müssen. In unserem Fall heißt daher die Frage: In welchem Verhältnis stehen Satire und dramatische Gattung bzw. Theater? In welchen Formen findet die Satire ihren Ausdruck im politischen Kabarett?

Doch scheint es insgesamt ein Merkmal der Satire zu sein, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gattungen zu minimieren, um umso leichter von einer zur anderen zu wechseln: So finden wir immer wieder das Phänomen, wie einzelne satirische Motive und Typen von einem Medium zum anderen wandern, gleichsam im System der Gattungen flottieren, ohne viel von ihrer Substanz und ihrem Gehalt einzubüßen oder zu verändern. Ebenso auch zieht die Satire das Band ganz eng zusammen, das das Alltagsleben mit dem großen Kunstwerk verbindet. Vom Flüsterwitz über literarische und kabarettistische Kleinformen bis zur großangelegten Gestaltung der ganzen Epoche im Roman oder Drama reicht ihr Wirkungsfeld; und wie schnell wandert darin ein Flüsterwitz aus dem Alltag ins Kabarett oder vergegenständlicht sich

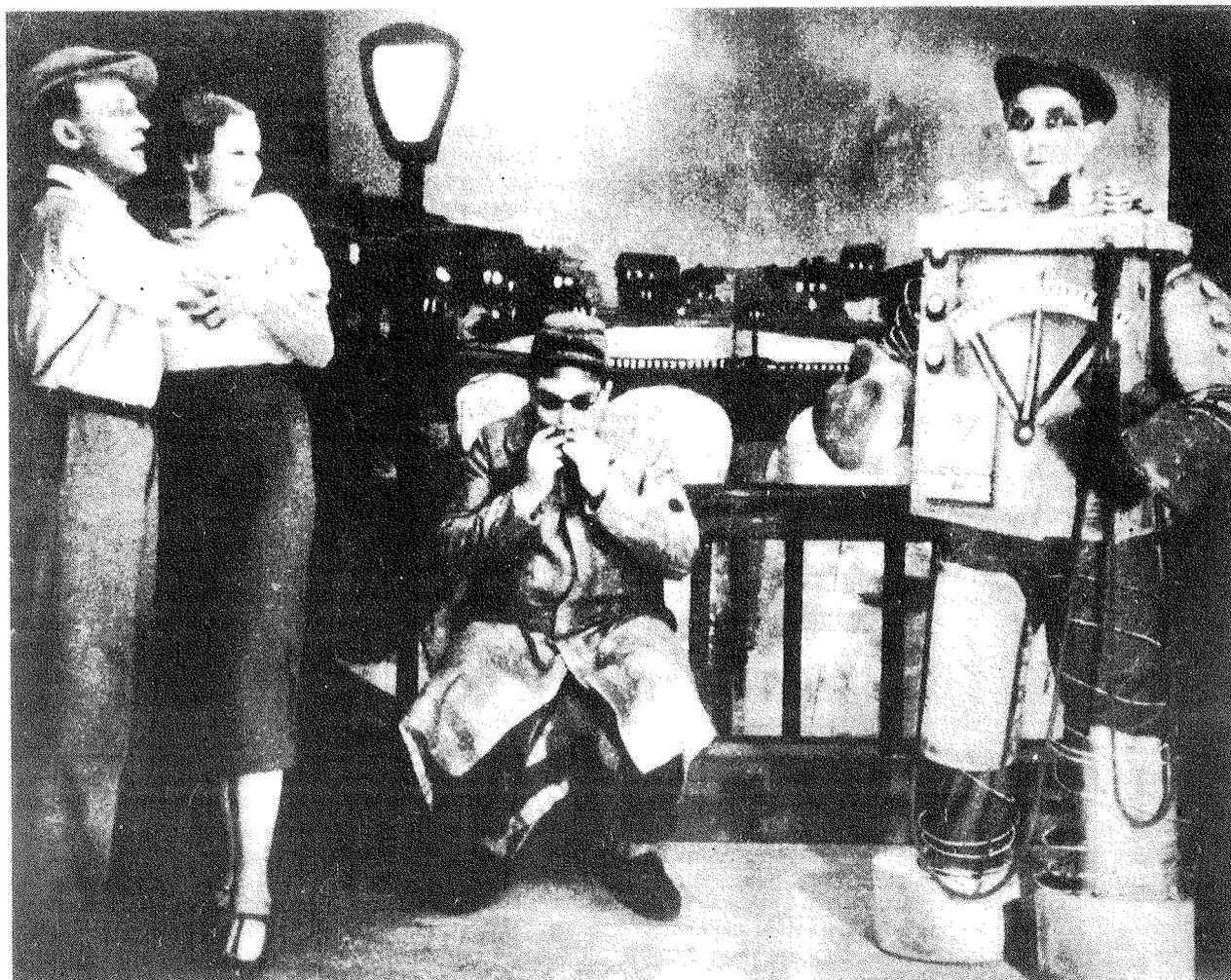
in einer Photomontage und vice versa. Nicht zuletzt daraus ergibt sich der große Reichtum satirischer Darstellungen und vor allem auch ihre unmittelbare Volkstümlichkeit, ihre Fähigkeit, die tiefe Problematik der modernen Kunst mit der Kraft des Lachens zu überspringen.

Das politische Kabarett läßt sich zunächst bestimmen als satirische Kleinform am Theater; mit seinem Nummern-Programm übernimmt es die Revue-Form und integriert darin „nahezu alles, was sich mit dem Begriff ‚kleine Form‘ umschreiben läßt, vom Chanson über Blackout, Sketch und Szene bis zum Klaviersolovortrag und zur Tanzdarbietung“.¹³ Zusammengehalten sind diese Szenen und Nummern einzig durch den gemeinsamen Gegner, den sie satirisch attackieren. Geht dieses einheitsstiftende Zentrum verloren, so droht das Kabarett – begünstigt durch seine Form – in Albertheit zu zerbröckeln. Diese Gefahr verweist auf die zwiespältige Herkunft des Kabarett: Zum einen ging es aus dem ‚Cabaret‘, dem elitären Amusement-Betrieb des Bürgertums, hervor, zum anderen reicht es zurück in die Praxis des Arbeitertheaters – nicht nur des Agit-Prop der 20er Jahre, sondern auch des Arbeitertheaters des 19. Jahrhunderts.¹⁴ Jura Soyfers Entwicklung vom satirischen Agitprop-Stück zu den sogenannten Mittelstücken der Wiener Kleinkunsthöfen ist wohl das bekannteste Beispiel für die Verschmelzung beider Traditionen unter dem Druck des Faschismus. Die Satire der Agitprop-Stücke – es handelte sich meist nur um kurze Szenen – war auf den Klassenfeind konzentriert: *der Hausbesitzer, der Großgrundbesitzer, der Bankier* etc. boten die Zielscheibe; oft griff sie dafür zur Allegorie, sodaß das Kapital ‚leibhaftig‘ auf die Bühne trat. Ihre Schlagkraft bestand meist noch nicht in der Fähigkeit, aus der Entstellung der menschlichen Identität unmittelbar die Waffen zur Entlarvung und komischen Preisgabe der entstellenden Mächte zu gewinnen; ihre satirischen Effekte beruhten eher darauf, die sonst so ungreifbaren oder selbstherrlichen Mächte und Mächtigen entweder in allegorischer Verkörperung oder in Gestalt eines lebendigen Exemplars, jedenfalls aber greifbar und zur Lächerlichkeit ‚verkleinert‘ vor das Publikum zu stellen.

In den späteren Mittelstücken erlaubt die Zauber-Dramaturgie der Alt-Wiener Volkskomödie Soyfer, verschiedenste satirische Effekte innerhalb größerer einheitlicher Handlungskonzeptionen anzuwenden. Mit ihr gelingt es Soyfer nämlich, seine Hauptfiguren (Lechner-Edi, Hupka, Jonny, ...) in die satirische Darstellung eines gesellschaftlichen Phänomens (technischer Fortschritt, faschistischer Staat, moderne Entfremdung) hineinzuzaubern; meist ist es sogar erst die Konfrontation einer dieser Figuren mit der „verkehrten Welt“, aus der die satirische Wirkung und Entlarvung entspringt. Durch die Zauber-Dramaturgie behalten jedoch – und dies unterscheidet die Mittelstücke von anderen Satiren – diese zentralen Figuren ihre Selbständigkeit, ihr eigenmächtiges Handeln und Entscheiden gegenüber der sonst alles unterwerfenden satirischen Perspektive. Sie werden zwar in das satirisch Dargestellte, in den satirisch dargestellten Gegenstand (durch den Zauber) verwickelt, Soyfer kann sie aber wieder aus der Satire „herausnehmen“. Dadurch aber kann er auch die Situation der Opfer und die aktive Widerstandshaltung gestalten; er entgeht – etwa in „Vineta“ – auf diese Weise der Gefahr, nur mehr die Aussichtslosigkeit

keit des lückenlosen Unheils menschlicher Entfremdung zu reproduzieren, wie er – etwa in „Astoria“ – verhindern kann, den Faschismus und seine Macht zu unterschätzen, obwohl er ihn der Lächerlichkeit preisgibt. Diese Bereicherung der satirischen Gestaltung gewann Soyfer aus einer spezifischen Tradition der dramatischen Gattung: aus der Wiener Volkstheater-Tradition. Sie vor allem ermöglichte es ihm auch, zu großen einheitlichen Handlungskonzeptionen zu finden. Als einzigem aus der Sphäre der Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre gelingt es ihm, die Nummern-Programme und die Revue-Form hinter sich zu lassen; seine Stücke sind „Mittelstücke“ im emphatischen Sinn: Sie drängen die übrigen Nummern und Szenen des Abends an den Rand und stehen heute für sich selbst. Auch dies macht Soyfers Einzigartigkeit unter den österreichischen antifaschistischen Satirikern aus.

„Der Lechner Edí schaut ins Paradies“ von Jura Soyfer.
Literatur am Naschmarkt, 1936



Anmerkungen

- 1 G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke Bd. 14, Frankf./M. 1980, S. 122
- 2 Ebd. S. 125
- 3 Georg Lukács: Zur Frage der Satire. In: G. L. Werke Bd. 4 (Essays über Realismus), Neuwied, Berlin 1971, S. 87
- 4 G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke Bd. 15, Frankf./M. 1980, S. 527
- 5 Georg Lukács: Zur Frage der Satire, a. a. O. S. 90
- 6 Ebd. S. 93
- 7 Ebd. S. 91
- 8 Uwe Naumann: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945. Köln 1983, S. 12 und S. 14/15
- 9 Ebd. S. 8/9
- 10 Bertolt Brecht: Ges. Werke Bd. 4. Frankf./M. 1982, S. 1723
- 11 Vgl. hierzu die editorische Anmerkung in Bd. 4 der Ges. Werke Brechts, wo angedeutet wird, daß die betreffende Szene auch als Schlußszene gedacht sein könnte.
- 12 Theodor W. Adorno: Engagement. In: Th. W. A.: Ges. Schriften Bd. 11 (Noten zur Literatur), Frankf./M. 1974, S. 417 u. 419
- 13 Rainer Otto u. Walter Rösler: Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett. Berlin/DDR 1977, S. 9
- 14 Friedr. Knilli u. Ursula Münchow (Hrsg.): Frühes deutsches Arbeitertheater 1847–1918. Eine Dokumentation. Berlin/DDR 1970 und
Richard Hamann u. Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 3: Impressionismus. Frankfurt 1977, S. 122ff.