

Roland Innerhofer

Kabarett als kondensierte Kritik

Alfred Polgars und Egon Friedells Unterhaltungskunst „besten Calibers“

In: Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekanntem Briefen. Hg. von Evelyne Polt-Heinzl. und Sigurd Paul Scheichl. Wien: Löcker 2007, S. 61-76.

1. Freundschaftliche Aversion

Alfred Polgars Arbeiten für das Kabarett 1908-1910 bilden in seinem umfangreichen Oeuvre eine markante Episode. Sie sind das Ergebnis einer ebenso kurzen wie fruchtbaren Zusammenarbeit mit Egon Friedell, einer Zusammenarbeit, der etwas später, Anfang der zwanziger Jahre, noch eine Reihe von Zeitungsparodien zu verdanken ist.

Es lässt sich keineswegs genau angeben, welchen Anteil Polgar und Friedell an ihren Gemeinschaftsproduktionen hatten. Schon während der ersten Aufführungen dieser Sketche bot den beiden Autoren die Frage nach dem jeweiligen Beitrag Anlass zur witzigen Selbstinszenierung. Zur Entstehung und Ausarbeitung der Texte wurden Legenden geschaffen, die auch als Vorspann zu den Kabarett Darbietungen vorgetragen wurden. In einem Supplement zur Grotteske „Goethe“ trug Friedell seine Entstehungsgeschichte vor, die so selbst zur Kabarettnummer wurde. Im Rückblick (1926) betonte Friedell die ambivalente Beziehung zwischen den „Kollaborateuren“:

„[...] es gibt (Schwägerinnen vielleicht ausgenommen) keine zweite Menschenklasse, innerhalb derer der gegenseitige Abscheu so ausgebildet wäre wie unter den literarischen Kollaborateuren.“^{vi}

Wird die Idee einer gemeinsamen literarischen Produktion auch abgewehrt, so kommt doch das durch Übertreibung distanzierte Selbstlob deutlich zum Vorschein:

„Von mir ist gewöhnlich der schöpferische Einfall, die treibende Grundidee. [...] Die mehr untergeordnete Arbeit der detaillierten Ausführung dieser fruchtbaren, zielweisenden Gedanken war dann Polgars Sache. Nur in einem ergänzen wir uns nicht: ich bin faul und er ist nicht fleißig.“ⁱⁱⁱ

In Polgars Werk, das hauptsächlich aus Kritiken und Feuilletons besteht, gehören die Kabaretttexte zu den umfangreichsten Arbeiten. Indem Friedell die Eigenheit von Polgars literarischer Produktion als mangelnden Sinn für größere Zusammenhänge abwertet, betont er die eigene Begabung eben in diesem Bereich, die ihn befähige, die Schwächen Polgars zu kompensieren.

Polgar beteiligte sich durchaus aktiv am Spiel der Selbstinszenierungen auf Kosten des literarischen Partners. Schon 1910 minimierte er in der „Schaubühne“ Friedells Beitrag zur Entstehung der Groteske „Goethe“.ⁱⁱⁱ Die asymmetrische Verteilung der Arbeitslast verallgemeinerte er später zu der Behauptung, Friedell sei

„jederzeit bereit, auf seinen Nutzen zu verzichten, wenn dabei ein persönlicher Vorteil herauschaut.“(4, 208f.)^{iv}

Ende der 20er Jahre verschärfte Polgar den Ausdruck seiner Aversion gegen den einstigen Kollaborateur in einem Nachruf auf dessen Hund Schnick:

„[...] als kluges Geschöpf, das er war – mag er bald zur Erkenntnis, dass er nur ein rezeptiver, kein produktiver Denker wäre, gekommen und ihm als höchstes Ergebnis seines Nachsinnens dessen Fruchtlosigkeit bewusst worden sein.“ (2, 227)

In dieser Einsicht, bemerkt Polgar bissig, sei Schnick „durchaus der Gegensatz seines Herrn“ (2, 228) gewesen. Erst 1950, 12 Jahre nach Friedells Freitod, werden die gegenseitigen Animositäten verharmlost:

„Die Konstitution unserer Freundschaft von Jugend her verbürgte wechselseitiges Recht auf Bosheit.“ (4, 65)

Während Polgar in der Polemik glänzte, war Friedell ein Meister des bissigen Bonmots und der persiflierenden Anekdote. Auf seinen Rezitationsprogrammen standen etwa selbst erfundene Altenberg-Anekdoten. Friedells parodistisches Talent ist auch in den Kabaretttexten spürbar. Polgars Texte zeichnen sich ihrerseits durch subtile Sprachreflexion aus: sprachliche Bilder und Wendungen werden verformt, indem sie wörtlich genommen und verschoben werden. Die prägnanten Formulierungen, die witzigen und ironischen Wendungen, der geschärfte Blick auf die Details, das Bewusstsein für die Zwischen- und Untertöne der Sprache: das sind die Qualitäten der Polgarschen Feuilletons und Aphorismen. Sein Talent zum Spiel mit der Sprache, sein trockener Witz, sein parodistischer Umgang mit abgegriffenen Sprachbildern und stereotypen Sprechweisen kam ihm als Kabarettautor zugute. Wenn auch Friedells Aussage, die ja keineswegs „untergeordnete Arbeit der detaillierten Ausführung“ der Ideen sei Polgars Sache gewesen, glaubwürdig klingt, lässt sich aufgrund des Stils keineswegs eine eindeutige Zuordnung der jeweiligen Anteile an den Texten treffen. Friedell und Polgar haben vielmehr die Frage nach der Autorschaft der Kabaretttexte als Anlass zu einem Versteckspiel benutzt, das nicht nur eine strenge Besitzangabe hinsichtlich des geistigen Eigentums aufweicht, sondern die Einzigartigkeit und Autorität des Autors überhaupt in Frage stellt.

2. Satire auf den Götzendienst am Autor

Es ist daher kaum verwunderlich, dass die Grotteske „Goethe“, die am 1. Januar 1908 im Kabarett „Fledermaus“ Premiere hatte, nicht zuletzt eine Satire auf die genialische Überhöhung des Autors ist: Nicht nur die positivistische Faktenhuberei der Goetheverehrer, sondern auch deren Geniekult wird hier aufs Korn genommen. Die Szenenfolge beginnt so:

„ZÜST *verzweifelt*: Es geht nicht, es geht nicht!

LINERL. Aber schau! Das bisserl Goethe wirst scho' a no derlerna.

ZÜST. Das bisserl?!? Hast du eine Ahnung? Bevor man die dreiundzwanzigste Epoche so eines endlosen Dichters auswendig kann, hat man die ersten zwölf schon längst wieder vergessen. Da ist der Körner ein anderer Bursch gewesen! Mit zweiundzwanzig Jahren war er schon tot! Aber dieser Goethe! Dieses olympische Monstrum, das allein mehr Jahreszahlen verbraucht hat als alle anderen Dichter zusammen! Dreiundachtzig Jahre hat er alt werden müssen; in alles hat er sich dreinmischen müssen, bei jedem Datum war er dabei; sooft er mit einem Frauenzimmer etwas zu tun gehabt hat, ist er fruchtbar geworden-

LINERL. Aber geh!

ZÜST. -und hat einen neuen Brocken gesammelte Werke von sich gegeben.

LINERL. Ah so!“ (6, 447f.)

Aus Mitleid mit dem lernschwachen Schüler springt der Dichturfürst, verkörpert von Egon Friedell, für ihn ein und lässt sich über sein Leben examinieren. Es stellt sich heraus, dass er sich in seinem eigenen Leben nicht genügend auskennt: weder erinnert er sich an alle Daten noch an alle Verwandten. Die vom Musterschüler Kohn genannten biographischen Daten zu Goethe sind dabei keineswegs immer korrekt, die zu Eckermann, zu Goethes Schwester Cornelia und zu ihrem Mann Johann Georg Schlosser sind frei erfunden. Am Ende der Grotteske vermischen sich die Prüfungsantworten vollends zum Datensalat:

„PROFESSOR. KOHN.

Geboren? 1780

Gestorben? 1824

Wo? In Magdeburg.

Wann? November.

Wie oft? Drei mal.

(Gleichzeitig im raschesten Tempo)

Warum? Wegen Herder.

Wo? In den "Horen".
Mit wem? Mit Schiller.
Erkrankt? Am vierzehnten.
Genesen? Am neunzehnten.
Woran? An Darmverschlingung." (6, 459)

Die Struktur der Szenenfolge ist durch Temposteigerung und harte Schnitte gekennzeichnet. Das *filmische* Element wird durch eine groteske, slapstickartige Gestik verstärkt. Diese Technik der Verknappung und Beschleunigung wendet sich provokant gegen die ehrfürchtige Zelebrierung von Hochkultur. Daher wurde auch etwa für den Futurismus das Varietétheater zum Vorbild avantgardistischer Kunstpraxis. Filippo Tommaso Marinetti forderte eine Aufführung von Wagners Parzival in 40 Minuten. Auch für Polgar und Friedell ist die Reduktion eine legitime Waffe, namentlich gegen eine philiströse Goetheverehrung. So werden die Litaneien einer harmonisierenden Biographik durch Goethes eigenes Zeugnis abgebrochen:

„PROFESSOR: [...] *Im Litaneiton*. Alles hat seine Bedeutung als organischer Tragbalken in dem tektonischen Gefüge dieser in ihrer harmonischen Gegeneinanderverwertung von Kraft und Last einzig dastehenden Biographie.
GOETHE *jovial*: No, so arch harmonisch war's ja gar net." (6, 454)

Solche Harmonisierung von Goethes Leben und Werk erweist sich als Effekt eines idealistischen Jargons:

„PROFESSOR: [...] Was wissen Sie über den Charakter des Tasso?
GOETHE. No, das is e kindischer, hysterischer Mensch, der sich net recht auskennt hat im Lewe, un...
PROFESSOR *schlägt auf den Tisch, starr*: Ich traue meinen Ohren nicht. *Automatisch, im lehrhaften Ton, der durch parallele Bewegungen der beiden Zeigefinger unterstützt wird*: Tasso zeigt den Kampf des Subjekts und seiner Gebundenheit, das, indem es sich in die Objektivität auseinanderlegt, notwendig an der inneren Zerrissenheit des Subjekt-Objekt, das heißt der nach außen projizierten Individualität, scheitern muß." (6, 455)

Das mechanische Geklapper einer epigonalen idealistischen Dialektik, deren Elaborate über alles wahllos gestülpt werden können, wird hier zum Gegenstand einer bissigen Parodie. Ironischerweise verbindet sich gerade ein solch hehres Goethebild mit einem stumpfsinnigen positivistischen Faktenwissen. Bei Polgar und Friedell resultiert dagegen aus einer handfesten Psychologie ein *materialer* Begriff von Kultur, der dem ausgehöhlten bürgerlichen Bildungsbegriff entgegengestellt wird. Indem Goethes Leben vornehmlich als Triebleben erscheint, entsteht ein subversiver Humor. Entgegen dem idealistischen Goethekult erscheint hier eine auf das Normale heruntergestufte Figur, die gerade in ihren alltäglichen Bedürfnissen und in ihrer saloppen Diktion frisch und populär wirkt.

„Goethe“ wurde im Kabarett „Fledermaus“ 202 Mal en suite aufgeführt und war die erfolgreichste unter Polgars und Friedells Kabarettproduktionen. Friedell spielte die Szene immer wieder bis 1938, wenige Wochen vor seinem Selbstmord. Die Revanche für die Disziplinierungsrituale des gymnasialen Literaturunterrichts und die Verspottung einer Biographik, die ihre eigene Bedeutung durch die Beschäftigung mit bedeutenden Personen zu erweisen suchte, fand offensichtlich das Gefallen des Publikums.

3. Ess- und Rauchtheater als Gesamtkunstwerk

Das Kabarett war allein schon durch seine Rahmenbedingungen ein Gegenmodell zu den Institutionen, die für die Vermittlung kanonisierter Literatur zuständig waren. Die kurzatmige Kleinkunst war ein Konkurrent der langatmigen Inszenierung der Klassiker in den Staatstheatern. Nicht repräsentative Kunst, sondern sinnliche Unterhaltung wollte das Kabarett bieten. Doch setzte die „Fledermaus“ dabei auf Distinktion. Unterhaltung wurde hier in ein Ambiente eingebettet, das in allen Einzelheiten durchstilisiert war.

Fritz Wärndorfer, der Financier der Wiener Werkstätte, gab die Einrichtung des Jugendstilkabarets „Fledermaus“ in Auftrag. Die „Fledermaus“ war bewusst als *Gesamtkunstwerk* konzipiert.^v Das Programmheft zur Eröffnung propagierte die Einheit von Poesie, Musik, Tanz, Malerei und Architektur und war mit seinen farbigen Bildern von Oskar Kokoschka, Bertold Löffler und Fritz Zeymer selbst ein Kunstwerk.

Die Einrichtung des Kellertheaters wurde von der Wiener Werkstätte unter der Leitung von Joseph Hoffmann gestaltet. Das Kabarett war ein Beispiel des totalen Designs: nicht nur die Räume, sondern auch das Geschirr, das Besteck und die Ansteckknöpfe für die Platzanweiserinnen wurden von der Wiener Werkstätte entworfen. Schon beim Eintritt in das Kabarett wurde der Besucher in eine Inszenierung einbezogen: Er passierte ein schmales, von Stablampen flankiertes Portal und gelangte über eine ebenso schmale, an den Seitenwänden mit senkrechten weißen und schwarzen Marmorstreifen dekorierte Treppe in den im Keller gelegenen Barraum.^{vi} Dessen Wände wie auch die Gardarobe waren mit einem Mosaik von 7000 Majolikaplatten bedeckt, auf denen „Karikaturen, Portraits, Allegorien und Humoresken“^{vii} zu sehen waren. Was auf der Kabarettbühne geboten wurde, Ironisches, Karikaturistisches und Satirisches, wurde hier bildlich präludiert. Berta Zuckermandl bezeichnete in ihrer Besprechung für die „Wiener Allgemeine Zeitung“ diesen Barraum als „eine geniale Einleitung, ein[en] tolle[n] Denkprolog, einen Stimmungseinpeitscher raffiniertester Art“^{viii}. Im effektvollen Kontrast zum bunten Barraum stand der Theaterraum, in dem schlichtes Weiß dominierte. Der edel-elegante Eindruck wurde durch Wand- und Brüstungsverkleidungen aus graumeliertem Marmor erhöht. Wie sehr das Interieur der „Fledermaus“ den Effekt eines Gesamtkunstwerks zu erzeugen versuchte, zeigt darüber hinaus die Position der halbrunden Bühne, deren Podium sich in den Zuschauerraum vorschob und so den Eindruck vermittelte, mitten in diesen hineinversetzt zu sein. Angestrebt war die Atmosphäre eines

intimen Raumes, in dem sich die Zuschauer als Teil des Spektakels empfinden und mit den Darbietenden Tuchfühlung haben konnten.

Gerade diese Einbindung des Publikums in ein ästhetizistisches Gesamtkunstwerk wird in Polgars und Friedells Sketch „Die zehn Gerechten“, der am 1. Februar 1909 in der „Fledermaus“ uraufgeführt wurde, satirisch aufs Korn genommen. Die zehn Zuschauer, die hier auf der Bühne auftreten, entsprechen keineswegs den verfeinerten Geschmackspostulaten des Spätjugendstils. In einer subtilen Form der Publikumsbeschimpfung wird den Kabarettgästen der Spiegel vorgehalten. Zum einen ist die Intimität des Spielraums Zielscheibe der Kritik. Zum anderen blamiert sich das Konzept des totalen Designs: in einer Vorwegnahme des Funktionalismus wird die Dysfunktionalität des Essbestecks zum Objekt des Spotts. Schon Karl Kraus mokierte sich über „die Messer, die beim besten Willen kein Wiener Snob in den Mund, und die Löffel, die keiner in die Tasche stecken kann.“^{ix} In Polgars und Friedells „Kabarettrevue“ entspinnt sich folgender Dialog:

„HR. HUTTENBERGER: Sie Kellner, s' Messer lassen S' da, womit soll i denn ´n Salat essen?
FR. ZEHETBAUER (*leise*): Du, wie ißt man denn mit die Löffeln?
HR. ZEHETBAUER (*leise*): Schau ma zu, wie's die anderen machen.
HR. V. ARTHAMMER: Wenn's Programm so lustig wär', wie's Besteck.“^x

Wenn in Friedells und Polgars kabarettkritischem Kabaretttext das von Joseph Hoffmann entworfene Esszeug origineller als das Programm ist, dann triumphieren die Dekoration und das Design über die Performance auf der Bühne.

Offener als andere Kunstformen waren Kabaretttexte auf unmittelbaren Erfolg angewiesen. Kommerzielle Interessen ließen wenig Raum für ästhetische Vielschichtigkeit und Irritation. Das Wiener Kabarett war Gebrauchskunst in einem sehr konkreten, ökonomischen Sinn: Es diente

als Köder für Speise- und Nachtlokale, deren Besitzer mit ihm Kundschaft anzulocken und so den Konsum zu steigern versuchten.^{xi}

Polgar und Friedell haben von Anfang an im Rahmen des Kabarett dessen institutionelle Voraussetzungen kritisch reflektiert. Kabaretttexte mussten kurz sein, sie waren auf schnelle Szenenfolge und plakative Effekte angewiesen, um dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums entgegenzukommen, sie mussten mit Auftritten konkurrieren, die mehr die Sinne als den Intellekt ansprachen. Gerade diese Vorgaben, welche die Struktur des Kabaretttextes prägten, bildeten für Polgar und Friedell den Anlass, die Grenzen des Genres abzuschreiten und innerhalb der Institution Institutionskritik zu üben. Diese Texte machen sich über ihr Setting lustig. Sie sind subversiv im wörtlichen Sinne: Sie kehren die Rückseite des Plakativen nach vorne und beschreiben sie, sodass das Plakative wieder zur Kunst wird. So wird im Sketch „Der Kabarettgedanke. Szenischer Prolog zur Wiedereröffnung des Kabarett ‚Fledermaus‘^{xii}, uraufgeführt am 1. 12. 1908, der Vorrang des Ökonomischen in der Praxis des Kabarett bloßgestellt: Der künstlerische Leiter erweist sich als noch opportunistischer und erfolgsorientierter als der geschäftliche Leiter. In seiner Positionierung auf dem Gebiet der Unterhaltungskunst setzte das Kabarett nicht auf originäre Diskurse, sondern bekannte sich offen zum Parasitären. Zu den stärksten Konkurrenten des Kabarett im Bereich der leichten Muse gehörte die Operette, und ihre Persiflage in Friedells und Polgars „Musteroperette“ „Der Petroleumkönig oder Donauzauber“^{xiii}, die zur Eröffnung der 2. Saison des Kabarett „Fledermaus“ am 1. 10. 1908 erstmals aufgeführt wurde, war eine der erfolgreichsten Kabarettnummern des Autorenduos. Allerdings schien die Unsinnigkeit der zeitgenössischen Operette in der Parodie kaum mehr überholbar und die Parodie vom Original kaum mehr ununterscheidbar zu sein, sodass Karl Kraus kritisch anmerken konnte, die Musteroperette verdanke Ihren Erfolg nicht dem Spott, „sondern dem Interesse des Publikums an dem Objekt des Spottes“.^{xiv}

Die Reklame spielte in der Vermarktung des Unterhaltungsprodukts Kabarett eine wichtige Rolle. Arthur Schnitzler, den eine Intimfeindschaft mit Polgar verband, sagte diesem am Weihnachtstag 1908 im Verkaufslokal der Wiener Werkstätte, „seine Operette (Der Petroleumkönig) werde auffallend oft zum 100. Mal aufgeführt“.^{xv} Schnitzler hatte schon zuvor, nachdem er am 5. 10. 1908 ins Kabarett „Fledermaus“ eingeladen war, seine Kritik an Polgars und Friedells Operettenparodie dem Tagebuch anvertraut: „nett“ ist das Attribut, das er ihr zugesteht, und er bemängelt, dass sie „über Spassettelei (wenn auch oft besten Calibers) nicht hinauskommt“.^{xvi}

4. Subversion im Kleinen

Dass Polgar/Friedells Kabaretttexte nicht nur, wie Schnitzler unterstellt, eine unkritische, „kulinarische“ Konsumhaltung bedienten, zeigt beispielsweise die Szenenfolge „Soldatenleben im Frieden. Ein zensurgerechtes Militärstück, in das jede Offizierstochter ihren Vater ohne Bedenken führen kann“ (6, 484-497). In Wien konnte das Stück nicht aufgeführt werden, es hatte 1911 im Münchner „Großen Wurstel“ Premiere. Es handelt sich um die parodistische „Gegendarstellung“ zu „Der Feldherrenhügel“, einer Militärsatire Roda-Rodas, die selbst Opfer der Zensur wurde.^{xvii} Die beiden Kollaborateure verwenden in ihrem 1910 erschienenen Stück den Topos des *Mundus inversus*, der verkehrten Welt: Die Soldaten wollen fleißexerzieren, der Wachtmeister umsorgt die Rekruten, der Leutnant ist jungfräulich, der Regimentsarzt studiert ununterbrochen die neuesten medizinischen Journale. Das outrierte Lob von Menschlichkeit und Sittsamkeit beim Militär wirkte so absurd, dass selbst der Zensor seine ironische Note wahrnahm.

Ironisch-groteske Inversion ist eine Methode der Sozialkritik, die auch Polgars und Friedells Kabarettstück „Die Wohltäter“, uraufgeführt am 17. 3. 1908 in der „Fledermaus“, zugrunde liegt. Auch hier kommt es auf hohes Tempo an. Im Bühnenkommentar heißt es:

„Die Szenen haben raschest – kaleidoskopartig – einander zu folgen. Das Spiel soll den Charakter eines vorübergehenden, grotesken Reigens haben. Also im Stil etwa eines Kinematographentheaters.“^{xviii}

Stärker als „Goethe“ ist die Groteske „Die Wohltäter“ sozialpsychologisch und sozialkritisch orientiert. Kapitalistische Ökonomie und Geldwirtschaft erweisen sich als existenzielle Bedrohung. Der Zynismus der Geschäftswelt mündet im Selbstmord des verschuldeten Commis, dem keiner zu helfen bereit ist. Diesen Selbstmord kommentiert der mitschuldige Verwaltungsrat Pollak nicht nur mit Worten, sondern auch gestisch:

DER ALTE POLLAK (er fingert eine ungeheure Havanna aus seinem Portefeuille, beißt sie melancholisch ab. Nimmt ein Streichholz, schaut sich nach einer Reibefläche um. Er entdeckt den Stiefel des Commis, entzündet das Streichholz daran, steckt die Cigarre in Brand). T, t, t, harte Zeiten!^{xix}

In radikaler Verdichtung wird aufgezeigt, was für eine Zeit, eine Gesellschaftsordnung typisch ist. Kabarett erscheint als Abkürzung historischer und sozialer Zusammenhänge. Die Momentaufnahme, der fragmentarische Ausschnitt, fungiert als Prisma, in dem sich die Gesellschaft verzerrt spiegelt.

Die Zerrbilder des Kabarett sind aber nicht unbedingt subversiv. Die groteske Reduktion kann ins simple Klischee umkippen. So wird der alte Pollak als „*sehr jüdisch, dick, Pelz*“^{xx} vorgestellt und entspricht damit den zeitgenössischen Karikaturen eines jüdischen Bankiers.

Die Tendenz zu einer simplifizierenden Formelhaftigkeit resultierte aus einer Wettbewerbssituation, in der sich die Wortkunst mit den performativen Künsten des Tanzes und der Pantomime messen musste. Wie sehr diese den gesprochenen Text in den Hintergrund zu drängen vermochten, demonstriert eine Kritik, die Peter Altenberg über einen Abend in der „Fledermaus“ am 4. Februar 1908 in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ veröffentlichte. Altenberg beschäftigt sich hauptsächlich mit den Tanznummern, und es ist besonders eine

marokkanische Tänzerin, die das Interesse des Rezensenten gefangen nimmt:

„Wie wunderbar ist der Frauenleib ohne die Verlogenheit der Gewandung! Es ist so natürlich, daß man dieses Verbrechen „Trikot“ nicht mehr begreifen kann.“^{xxi}

Mit solcher Sinnlichkeit können Texte nur schwer Schritt halten. Wenn Altenberg am Ende seiner Kritik auf den Vortrag von Lina Loos eingeht, so gilt seine Aufmerksamkeit wieder mehr als den Worten der Inszenierung: den „Tönen der Oboe im blauen Mondenschein“: „Man erblickt wirklich eine wunderbar anziehende und enttäuschte Frau, vernimmt direkt ihre Klage, nicht mehr nur auf dem Umwege des mitfühlenden Dichterherzens!“^{xxii}

Was die Schauspielerin vorträgt, spielt keine Rolle mehr, wichtig ist allein die Performance: die Stimme, der Gesichtsausdruck, die Kleidung, die Beleuchtung, die Musik. Zelebriert werden eine Unmittelbarkeit und eine sinnliche Evidenz, die jede Form der Reflexion als störend erscheinen lassen. In der Konkurrenz mit solchen Aufführungen wurde die Wortkunst, auch wenn sie sich greller Effekte und grober Schematik bediente, an den Rand gedrängt. Die zahlreichen erotischen Darbietungen und dekorativen Tanznummern in Jugendstilkostümen und -masken, mit denen das Kabarett „Fledermaus“ sein Publikum unterhielt – und zwar schon, wie Altenberg betont, um 5 Uhr nachmittags – lassen die Tatsache, dass es schon nach zwei Saisonen, ab Herbst 1909 in ein anspruchsloses Amüsierlokal umgewandelt wurde, nicht so sehr als Bruch denn als folgerichtige Weiterentwicklung im Sinne zunehmender Kommerzialisierung erscheinen.

Doch ist die *Forcierung des Performativen gegenüber dem Repräsentationscharakter* von Sprache nicht nur als Symptom einer planen Unterordnung künstlerischer unter wirtschaftlichen Interessen zu verstehen. Wenn etwas später, inmitten des Ersten Weltkrieges, im

Zürcher Cabaret Voltaire die dadaistische Avantgarde in bruitistischen „Krippenspielen“, in Simultangedichten oder im Lärm von Kesselpaukenschlägen Sinn und Bedeutung der Kunst eskamotierte, zeigte sich die subversive Funktion der Performance gegenüber den tradierten Repräsentationsformen der Kunst. Dass umgekehrt die Attraktionen der Amüsierlokale Sinnlichkeit nach bewährten Mustern organisieren und damit die Herrschaft der konventionellen kulturellen Kodierungen perpetuieren, versteht sich beinahe von selbst.

Da das Kabarett „Fledermaus“ in seinen ersten beiden Spieljahren eine Bildungselite anzusprechen versuchte, die sich durch Aufgeschlossenheit für ästhetische Neuerungen vom konservativen Bürgertum zu unterscheiden trachtete, konnte es als Experimentierbühne fungieren. Das Kabarettprogramm der „Fledermaus“ bildete einen Gegenpol und eine komplementäre Ergänzung zu den zahlreichen Tanznummern mit ihren spätsecessionistischen und frühexpressionistischen Kostümen und Masken, mit denen es den oft grotesken Einschlag teilte.

In der Steigerung des parodistischen, karikaturistischen Witzes ins Groteske liegt die Stärke von Friedells und Polgars Texten. Sie machen aus der Not der im Kabarett gebotenen Kürze eine Tugend. Friedells Vorliebe für das Anekdotische und Pointierte trifft auf Polgars Meisterschaft in der „kleinen Form“.^{xxiii} Walter Benjamin hat 1929 Polgar „emblematischen Lakonismus“^{xxiv} bescheinigt. Polgar selbst formuliert 1926 in „Die kleine Form“: „Das Leben ist zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten [...]“ (3, 372) Deutlich wird der Zusammenhang von Lakonik und gesteigertem Tempo. Das Geschehen wird skelettiert und spitzt sich auf die sarkastische Schlusspointe zu.

Friedells und Polgars Kabaretttexte sind keineswegs als „minor works“ abzutun. Sie zeugen vielmehr von einer Belebung des Kabarett, das seine Vitalität gegen die Vereinnahmungsversuche durch die künstlichen Paradiese des totalen Designs wie durch eine seichte Spaßkultur des zeitgenössischen Amüsierbetriebs zu verteidigen wusste.

-
- ⁱ Egon Friedell: Dramaturgie des Dichters. In: Neues Wiener Journal. 23. 5. 1926. Zitiert nach: Egon Friedell: Ist die Erde bewohnt? Gesammelte Essays 1919-1931. Hrsg. von Heribert Illig. Zürich: Diogenes 1985. S. 194-198, S. 197.
- ⁱⁱ Ebd., S. 197f.
- ⁱⁱⁱ Vgl.: Alfred Polgar: Historie einer Dichtung. In: Die Schaubühne. (6) 5. 5. 1910. Nr. 18, S. 490-496.
- ^{iv} Erstveröffentlichung: Alfred Polgar: Literaturhistorisches zur Szene „Goethe“. In: Die Schaubühne. (18) 3. 5. 1932. Nr. 18, S. 675-677.
- ^v Vgl.: Hans Veigl: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien. Wien: Löcker 1986, S. 28.
- ^{vi} Zur architektonischen Gestaltung der „Fledermaus“ vgl.: Gertrud Pott: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater. Wien: masch. Diss. 1970, S. 193ff..
- ^{vii} Werner J. Schweiger: Meisterwerke der Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk. Mit 294 Abbildungen, davon 262 in Farbe, und über 200 Künstlerbiographien. Wien: Chr. Brandstätter 1990, S. 31.
- ^{viii} Zitiert nach: Pott, Sezessionismus, 1970 (Anm. VI), S. 196.
- ^{ix} Zitiert nach: Veigl, Lachen, 1986 (Anm. V), S. 31.
- ^x Egon Friedell, Alfred Polgar: Die zehn Gerechten. Eine Kabarettrevue. In: dies.: Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett. Hrsg. und mit einem Nachwort „Kollaborateure“ von Heribert Illig. Wien: Löcker 1986, S. 67-72, S. 70.
- ^{xi} Vgl.: Veigl, Lachen, 1986 (Anm. V), S. 20.
- ^{xii} In: Friedell, Polgar, Goethe, 1986 (Anm. X), S. 61-66.
- ^{xiii} In: Friedell, Polgar, Goethe, 1986 (Anm. X), S. 31-49.
- ^{xiv} Karl Kraus: Grimassen über Kultur und Bühne. In: Die Fackel. (10) 19. 1. 1909. Nr. 270/71, S. 1-18, S. 10. Zu Kraus' Polemik gegen Friedell und Polgar vgl.: Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar. Eine Biographie. Frankfurt/M.: Fischer 1995, S. 74.
- ^{xv} Arthur Schnitzler: Tagebucheintrag vom 24. 12. 1908. Zitiert nach: Weinzierl, Polgar, 1995 (Anm. XIV), S. 73.
- ^{xvi} Arthur Schnitzler: Tagebucheintrag vom 5. 10. 1908. Zitiert nach: Weinzierl, Polgar, 1995 (Anm. XIV), S. 73.
- ^{xvii} Vgl.: Heribert Illig: Kollaborateure. In: Friedell, Polgar, Goethe, 1986 (Anm. X), S. 249-258, S. 252.
- ^{xviii} Egon Friedell, Alfred Polgar: Die Wohltäter. Eine gespenstische Komödie in 12 Szenen. In: dies., Goethe, 1986 (Anm. X), S. 21-30, S. 21.
- ^{xix} Ebd., S. 30.
- ^{xx} Ebd., S. 26.
- ^{xxi} Peter Altenberg: Kabarett „Fledermaus“. 4. Februar 1908. In: ders.: Wiener Nachtleben. Hrsg. von Burkhard Spinnen. Frankfurt/M.: Schöffling & Co. 2001, S. 50-52, S. 51.
- ^{xxii} Ebd., S. 52.
- ^{xxiii} Zur Tendenz der Miniaturisierung in der modernen Literatur vgl.: Marianne Schuller, Gunnar Schmidt (Hrsg.): Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen. Bielefeld: transcript 2003.
- ^{xxiv} Walter Benjamin: Alfred Polgar, Hinterland. In: W. B.: Gesammelte Schriften III. Frankfurt/M. 1972, S. 199f., S. 200.