

# Dada im Theater von Christoph Marthaler

---

Eine Analyse zweier Inszenierungen

Bachelorarbeit eingereicht bei Dr. Beate Schappach

**Saima Sägesser**

**1.6.16**

**69'000**

Universität Bern  
Institut für Theaterwissenschaft  
FS 16

Bachelor Major: Theaterwissenschaft  
Bachelor Minor: Kunstgeschichte

Saima Sägesser  
[REDACTED]  
[REDACTED]  
[REDACTED]  
Matrikelnummer: [REDACTED]  
saima.saegesser@students.unibe.ch

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG .....</b>	<b>3</b>
<b>2. MERKMALE DES DADA .....</b>	<b>4</b>
2.1 KÖRPER, MIMIK, GESTE, FIGUR .....	6
2.2 STIMME .....	9
2.3 TEXT, WORT, SPRACHE.....	11
2.4 ZWISCHENFAZIT .....	12
<b>3. MARTHALERS INSZENIERUNGEN.....</b>	<b>13</b>
3.1 <i>MURX DEN EUROPÄER! MURX IHN! MURX IHN! MURX IHN! MURX IHN AB! EIN PATRIOTISCHER ABEND .....</i>	15
3.1.1 <i>Körper/Figuren/Handlungen .....</i>	16
3.1.2 <i>Stimme.....</i>	20
3.1.3 <i>Text.....</i>	21
3.2 <i>STUNDE NULL ODER DIE KUNST DES SERVIERENS. EIN GEDENKTRAINING FÜR FÜHRUNGSKRÄFTE.....</i>	22
3.2.1 <i>Text und Stimme.....</i>	23
3.2.2 <i>Weitere Dada Aneignungen in Stunde Null .....</i>	28
<b>4. FAZIT .....</b>	<b>30</b>
<b>5. BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>36</b>

## **1. Einleitung**

Christoph Marthaler (1951) hat als Theaterregisseur einen eigenen Stil entwickelt. Diese Arbeit unternimmt den Versuch einer Definition des marthalerschen Stils aus der Sicht des Dada. Es ist bekannt, dass Marthaler Dada-Texte, so beispielsweise Kurt Schwitters' *Ribbel Bobbel Pimplico* in seinen Inszenierungen einsetzt. Zudem wurde Dada vor genau 100 Jahren im *Cabaret Voltaire* in Zürich ins Leben gerufen – dieses Jubiläum verleiht der Bewegung eine besondere Aktualität.<sup>1</sup>

Doch so einfach ist es nicht, Marthalers Theater mit Dada gleichzusetzen. Es stellt sich vielmehr die Frage: Eignet sich Dada als Beschreibungsmerkmal für Marthalers Ästhetik? Wie und wo wird Dada in Marthalers Theater integriert und sichtbar? Inwiefern ist Dada heute noch im Theatergeschehen präsent? Dies wird am Beispiel Marthalers aufgezeigt.

Als Kriterien für zwei Inszenierungsanalysen werden in einem ersten Schritt körperliche, stimmliche und textlich-sprachliche Stilzüge des Dada definiert. Dies geschieht anhand von Zeitzeugenberichten, künstlerischen Texten und Sekundärliteratur. Ein Teil der Sekundärliteratur wurde bereits in anderen schriftlichen Arbeiten zum Thema Dada diskutiert und daher können die Buchinhalte kritisch und mit einiger Distanz betrachtet werden. Dazu zählt unter anderem der zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich erschienene und als Grundlage dienende Katalog *Dada global* herausgegeben von Raimund Meyer und anderen.<sup>2</sup>

Die besonderen Strukturelemente des künstlerischen Dada sollen aufgezeigt werden. Dada ist sehr vielfältig, was davon findet sich bei Marthaler? Dada ist Vergangenes, zeitgenössische Aufführungsanalysen oder Filme fehlen und daher ist eine Dada-Beschreibung immer eine Konstruktion. Wir können nie genau sagen: So war es. Deshalb ist die Herauslösung der Merkmale des Dada als exemplarisch zu betrachten wie auch die Analyse der Inszenierungen. Es werden die Inszenierungen *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend (Murx)* von 1993<sup>3</sup> und *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte (Stunde Null)* von 1995<sup>4</sup> von Marthaler betrachtet.

---

<sup>1</sup> Vgl. Pellaton, Ursula: *Cabaret Voltaire*, Zürich ZH. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Bd. 1, Zürich 2005, S. 322–323.

([http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret\\_Voltaire,\\_Z%C3%BCrich\\_ZH](http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Voltaire,_Z%C3%BCrich_ZH), 08.10.14).

<sup>2</sup> Meyer, Raimund u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994.

<sup>3</sup> *Murx den Euorpäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend*, Regie: Christoph Marthaler, Premiere: 1993 Volksbühne Berlin, Video: 2007.

<sup>4</sup> *Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte*, Regie: Christoph Marthaler, Premiere: 1995 Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Video: 1996.

Die Inszenierungsauswahl konzentriert sich auf die 1990er-Jahre, um mit den Analysen eine ästhetische Gemeinsamkeit in jener Zeit festzustellen. Eine andere Möglichkeit wäre gewesen, eine ältere und eine jüngere Inszenierung zu betrachten und zu vergleichen. Aussagekräftige Szenen werden beschrieben und dann mit Hilfe der Dada-Merkmale in Hinsicht auf die Aneignung des Dada im marthalerschen Stil analysiert. Zu beachten ist, dass eine Videoanalyse von Inszenierungen immer auch andere Ergebnisse hervorbringen mag, als eine Aufführungsanalyse eines Theaterbesuchs es tun würde. In Ergänzung zu den eigenständig vorgenommenen Analysen wird auch Sekundärliteratur zu Marthalers Schaffen hinzugezogen.

Sowenig Dada ein Ismus ist, denn er „wollte nicht den Eindruck eines kohärenten Systems erwecken“, so wenig ist Marthaler einem Ismus oder einer Kunstrichtung zuzuordnen.<sup>5</sup> Marthalers Arbeit ist geprägt von der Musik.<sup>6</sup> In seinem Repertoire finden sich viele Musiktheaterstücke. Durchdringt der Dada den Stil Marthalers ebenso wie die Musikalität? Wie stark adaptiert Marthaler in seinen Inszenierungen den Stil des Dada? Wie rückt er sich den Dada zurecht und worin unterscheidet sich sein Stil vom Dada? Warum bestehen Unterschiede? Kann Dada als Analysewerkzeug verwendet werden? Die Analysen der beiden Inszenierungen sollen als Einblick in eine mögliche Beschreibung des marthalerschen Stils gesehen werden. Hugo Ball schreibt in seinem Dada-Manifest, dass Dada eine neue Kunstrichtung sei.<sup>7</sup> Auch Christoph Marthalers Stil, kann als neuer, einzigartiger Stil verstanden werden.

## **2. Merkmale des DADA**

In Zürich begann Dada 1916 als Mixtur von Theater, Musik, Literatur und bildender Kunst aus verschiedenen Kunstrichtungen wie Futurismus, Kubismus und Expressionismus und auch Dilettantismus. Hugo Ball (1886–1927), der Hauptgründer des Dada, kam vom deutschen Theater und brachte seine Kenntnisse nach Zürich mit. Er und seine Partnerin Emmy Hennings (1885–1945) verstanden es, die Bühnenform des Cabarets als geeignetes Format für den Dada zu organisieren.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Meyer, Raimund: Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou. In: ders. u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994, S. 21.

<sup>6</sup> Vgl. Hiss, Guido: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München 2005, S. 292.

<sup>7</sup> Vgl. Ball, Hugo: Eröffnungs-Manifest 1. Dada-Abend, Zuerich, 14. Juli 1916. In: Riha, Karl und Schäfer, Jürgen (Hg.) in Verb. mit Merte, Angela: *DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart 1994, S. 33.

<sup>8</sup> Vgl. Meyer, Raimund: Zürich. In: ders. u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994, S. 123–124.

Dada selbst hat nicht nur eine einzelne Strategie, sondern wendet auf vielen Ebenen verschiedene Stile gegen das Gewohnte und Alltägliche an. Der Kunsthistoriker George Baker erinnert in seinem Essay über Dada daran, dass Dada nicht einfach Anti-Kunst und Nihilismus war, sondern aufgebaut aus strategisch organisierten Aktivitäten, welche Objekte entfunktionalisierten und dekonstruierten. Zahlreiches wird dann wieder neu zusammengebaut. Gerade in der bildenden Kunst fiel es schwer, die Werke des Dada in eine Kategorie einzuordnen, denn Skulpturen waren zugleich Reliefs und Zeichnungen waren Fotografien.<sup>9</sup> Man könnte von einer intermedialen Kunstbewegung sprechen.

Die neue Kunst negierte das Alte, sie setzte etwas Neues an die Stelle der zu verneinenden Kunst.<sup>10</sup> Dada grenzte sich von allem ab. Ausgangspunkt war Balls Flucht vor dem Ersten Weltkrieg, der eine enorme Zerstörung und Anzahl Tote verursachte. Dada sei entstanden aus einem Bedürfnis nach Unabhängigkeit und aus dem Misstrauen gegen die Gemeinschaft. „[...] Macht man Kunst, um Geld zu verdienen und die netten Bürger zu streicheln?“<sup>11</sup> Dada wollte keine Meisterwerke schaffen, sondern erschuf Kleinkunst.<sup>12</sup> Vieles geschah im minimalen, reduzierten Massen und wurde dann variiert und wiederholt.<sup>13</sup> Minimalismus und Überfülle wechselten sich ab. Lärm und Klangwelten begleiteten kubistische Tänze, Jazzmusik interpretierte Bach und Cocteau neu. Gedichte wurden vertont, Musik konnte auch nur das Abbild von Noten sein und Stampfen, Kriechen, Springen gehörten zu den zentralen Fortbewegungsarten auf der Bühne.

Dada expandierte mit einer rasanten Geschwindigkeit in die umliegenden Länder und Grossstädte. Dort wurde die Bewegung weiterentwickelt und ausgebaut, nachdem Dada in Zürich 1917 bereits wieder erloschen war. Die folgende Analyse betrachtet nicht jede Stadt, in der Dada auftauchte, sondern verwendet zur Definition bestimmter Dada-Merkmale herausragende Ereignisse und Werke. Die Kategorien Körper/Mimik/Geste/Figur, Stimme und Text/Wort/Sprache werden aufgestellt. Es ist aber nicht immer möglich die Kategorien voneinander getrennt zu betrachten.

---

<sup>9</sup> Vgl. Baker, George: Entr'acte. In: October, 105/2003, S. 159.

<sup>10</sup> Vgl. Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. [1916–1917] In: Riha, Karl und Schäfer, Jörgen (Hg.) in Verb. mit Merte, Angela: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994, S. 30.

<sup>11</sup> Tzara, Tristan: Manifest Dada 1918. In: Riha, Karl und Schäfer, Jörgen (Hg.) in Verb. mit Merte, Angela: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994, S. 38.

<sup>12</sup> Vgl. Baumann, Felix; Magnaguagno, Guido u. Spiess, Heiner: Vorwort. In: Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global. Zürich 1994, S. 8.

<sup>13</sup> Vgl. Raimund: Dada ist die Weltseele 1994, S. 29.

## 2.1 Körper, Mimik, Geste, Figur

„Im Vordergrund stand der offene künstlerische Prozess im Hier und Jetzt; im Zentrum waren die Körper der Künstlerinnen und Künstler, wobei sie das Groteske und Hässliche anstelle des Wohlgeformten und Schönen zeigten; den Rahmen bildeten die unmittelbare Beziehung zwischen Darstellenden und Publikum, in der sie selbst vor Beschimpfungen der Besucher nicht zurückschreckten und so an die Grenze der üblichen Verbindung zwischen Darstellern und Zuschauern gingen.“<sup>14</sup>

So folgert die Kulturwissenschaftlerin Ina Boesch in der neueren Publikation *Die Dada* über die Rolle der weiblichen Dada-Macherinnen<sup>15</sup>. Dada war offen für alle, Frauen wie Männer, Profis wie Dilettanten.<sup>16</sup>

Dada und seine Macher waren beweglich, sprunghaft und biegsam. Sie sprachen von einem „Kautschukmann“. Egal ob collagiert, gezeichnet, rezitiert, getanzt oder gesungen wurde, es musste mit einem bewegten körperlichen Ausdruck geschehen.<sup>17</sup> Der Körper wurde als physisches Material genutzt.

Dada-Figuren auf der Bühne, bei Performance-Spaziergängen und auch in der bildenden Kunst waren abgekehrt von festen Figurenumrissen. Figuren auf Bühnen lösten sich von Vorgaben dramatischer Texte. Es war eine Abkehr von der Mimesis selbst.<sup>18</sup>

Hugo Ball steckte bei einem seiner bekanntesten und wichtigsten Dada-Auftritten in einem steifen Kartonkostüm, als er zum ersten Mal seine Lautgedichte im *Cabaret Voltaire* vortrug. Das Kostüm wirkte sich auf seine Bewegungen aus, er musste auf die Bühne getragen werden.<sup>19</sup> Das Kostüm veranlasste Ball wahrscheinlich zu kleinen, langsamem und geometrischen Bewegungen. Es machte aus Ball einen „magischen Bischof“ wie er selbst schrieb.<sup>20</sup> Er präsentierte sich gleichzeitig als Autor und als eine andere Figur. Ball war nicht der einzige, der ein Kostüm aus Karton- und Papierröhren trug: „Revolutionär schliesslich waren die Tänze in Röhrenkostümen und Masken, die den Körper nicht mehr den Schönheitsidealen des klassischen

---

<sup>14</sup> Boesch, Ina: *Cherchez la femme*. Einleitung. In: dies. (Hg.): *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten*. Zürich 2015, S. 13.

<sup>15</sup> Fortan wird der Begriff *Dada-Macher* im Text als geschlechtsneutrale Bezeichnung verwendet.

<sup>16</sup> Vgl. Boesch 2015, S. 12–13.

<sup>17</sup> Vgl. Raimund: *Dada ist die Weltseele* 1994, S. 22.

<sup>18</sup> Vgl. Hiss 2005, S. 297.

<sup>19</sup> Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*. München und Leipzig 1927, S. 206.

<sup>20</sup> Ball 1927, S. 207.

Tanzes gehorchen liessen, sondern den Regeln von Polyrhythmik und Polyzentrik folgten.“<sup>21</sup> Auch Ball schrieb:

„[...] Sie [die Masken] erinnern an das japanische oder altgriechische Theater und sind doch völlig modern. [...] Wir waren alle zugegen, als Janco mit seinen Masken ankam und jeder band sich sogleich eine um. Da geschah nun etwas Seltsames. Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus. Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den absonderlichsten Figuren [...]. [...] Die Masken verlangten einfach, daß ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten.“<sup>22</sup>

Ob mit oder ohne Maske, Körpereinsatz in den verschiedensten Formen war üblich. Im Kontrast zu Balls Kostüm steht die damalige Mode. Raoul Hausmann (1886–1971), ein Berliner Dada-Macher, diskutiert in seiner Schrift *Fashion* die Mode der 20er Jahre. Bewegungsfreiheit wurde gewünscht.<sup>23</sup> Die neuen Körper inspirierten Dada-Künstler zu demontierten Körpern in Collagen und Skulpturen. Man strebte nicht den naturalistischen Stil an und begann den Menschen zu entmenschlichen und zu verdrehen. „Die Abstraktion ist Gegenstand der Kunst geworden. Ein Formprinzip vernichtet das andere, oder: die Form vernichtet den Formalismus.“<sup>24</sup> Bei Hanna Höch, Hans Arp und Kurt Schwitters, um nur einige zu nennen, gelangten unspektakuläre Materialien und Gegenstände ins Zentrum des Kunstschaaffens, wie beispielsweise Holz, Textilien und Zeitschriften.<sup>25</sup>

Neben dem menschlichen Körper und Skulpturen trat eine weitere entfremdete Körperlichkeit hinzu, jene der Puppen und Marionetten. Sophie Taeuber Arp (1889–1943) gestaltete farbige Marionetten mit mehreren Gliedmassen und Gelenken. Sie schmückte sie durch einzelne Accessoires aus, um so den Charakter der Marionetten zu unterstreichen.<sup>26</sup>

Die Dada-Macher schlüpften gerne in andere Rollen, indem sie Texte, Kompositionen und Choreografien von anderen Künstlern vortrugen. Es war üblich, dass Künstlerfreunde die Werke des anderen präsentierten, kommentierten oder gar

---

<sup>21</sup> Boesch 2015, S. 12.

<sup>22</sup> Ball 1927, S. 96.

<sup>23</sup> Vgl. Doherty, Brigid: Fashionable Ladies, Dada Dandies. In: Art Journal, Bd. 45, 1/1995, S. 46.

<sup>24</sup> Ball 1927, S. 90.

<sup>25</sup> Vgl. Burmeister, Ralf: Dada ist mehr als Dada: Hannah Höch. In: Boesch, Ina (Hg.): Die Dada. Wie Frauen Dada prägten. Zürich 2015, S. 120.

<sup>26</sup> Vgl. Krupp, Walburga: Sophie Taeuber: «Warum bin ich auch kein Dadaist...». In: Boesch, Ina (Hg.): Die Dada. Wie Frauen Dada prägten, Zürich 2015, S. 113.

neu interpretierten.<sup>27</sup> Sie veräppelten sich selbst und einander und setzten so einen Kontrapunkt zur düsteren Ernsthaftigkeit des Krieges. Theo van Doesburg (1883–1931) ist der Meinung, dass das „Sich-ernst-nehmen“ früher ein Fehler war und in der Dada-Bewegung zu recht missachtet werde.<sup>28</sup> Vor Ulk und Klamauk schreckten die Dada-Macher nicht zurück. Dieser „Blödsinn“ hätte eine heilende Wirkung, wofür in Dada-Flugblättern und -Magazinen geworben wurde.<sup>29</sup> Die Dada-Macher boten sich der Gesellschaft in der Rolle der Medizinhäger an. Der Gedanke der Heilung wurde zu einem tragenden Motiv dieser Bewegung.

Neben Marionettentheater, Gedichte-Soiréen und Tänzen wurden auch Theaterstücke inszeniert, welche auf einem vorgeschriebenen Text beruhten. In Paris wurden Theaterstücke von Tristan Tzara (1896–1963) aufgeführt. Die Dada-Macher tummelten sich in wildem Spiel auf der Bühne. Sie interpretierten gegenseitig Werke oder zeigten eine Gerichtsverhandlung mit einer Puppe. Francis Picabia steckte einmal in einem Sandwichkostüm. Es muss ein energiegeladener Abend gewesen sein und war ein Höhepunkt des Dada Jahres 1920. Das Publikum bewarf wie so oft die Darstellenden mit Tomaten und Fleisch.<sup>30</sup> Im Dada war es üblich, dass das Publikum zum Mitmachen angeregt wurde. Es reagierte auf das, was auf der Bühne gezeigt wurde mit Applaus, Schreien, Störungen oder stürmte gar die Bühne. Eine vierte Wand bestand kaum oder es wurde hin und her gewechselt zwischen ihr und dem direkten Publikumsbezug.

Richard Huelsenbeck (1892–1974) gestaltete seine Auftritte mit einer grossen Trommel, Fussschellen und einer Kindertrumpete. Bruitistische Musik und Lärm gaben den Ton an.<sup>31</sup> Die Instrumente beeinträchtigten die Bewegungen des Körpers. Die Fussschelle erschwerte das Gehen und erzeugte bei jedem Schritt ein Geräusch. Die Dada-Musik war durch technische Geräusche von Maschinen, Werkzeugen und anderen Gegenständen gekennzeichnet. „Die Dadaisten benutzten Krach und Lärm als provokativen Bruitismus und sprengten damit auch die anerkannten Grenzen zwischen Wort, Geräusch und Musik.“<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Vgl. Goergen, Jeanpaul: Musik der Ironie und Provokation. In: Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 155, 3/1994, S. 7–8.

<sup>28</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 10.

<sup>29</sup> Vgl. Raimund Dada ist die Weltseele 1994, S. 35–36.

<sup>30</sup> Vgl. Steiner, Juri: Paris. In: Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global. Zürich 1994, S. 97.

<sup>31</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 6.

<sup>32</sup> Goergen 1994, S. 7.

Huelsenbeck wartete mit „Negerliedern und -tänzen“<sup>33</sup> auf, wobei die Tänzerinnen schwarze Kutten als Kostüme trugen.<sup>34</sup> Allgemein wurde oft getanzt im Dada. Ball schrieb, dass eine poetische Lautfolge genügte, um den Körper von Tänzerinnen in Schwingung zu versetzen und um die Worte in den Gliedern der Tänzerinnen sichtbar zu machen.<sup>35</sup> Ball studierte für eine weitere Soirée einen Tanz ein, bei dem die „Mimik von ausgesuchter, krüppelhafter Hässlichkeit“ war.<sup>36</sup> Die Dada-Macher waren unter anderem auch mit der Tänzerin Mary Wigman (1886–1973) bekannt, welche den deutschen New Dance und Ausdruckstanz beeinflusste. Man feierte Kostümfeste bei ihr, an denen Verse von Arp vorgetragen wurden.<sup>37</sup>

## 2.2 Stimme

Neben dem Körper war die Stimme, sei es eine politische, gesangliche oder sprachliche, ein wichtiges Mittel im Dada. Grenzen zwischen Wort und Musik verschwammen in den Dada-Spektakeln. Lautgedichte wurden zu Gesängen, Simultangedichte zu kanonischen und chorischen Rezitationen, begleitet von Pianoklängen. Volkslieder und Sirenengeheul untermalten das Bühnengeschehen.<sup>38</sup> Die Stimme wurde reduziert auf die Wiedergabe von Worten und Buchstaben. Sie wurde zu einer Produktions-Maschine für Klangwelten.

Verschiedene Sprachen fanden an den Dada-Soirées ihren Platz. Russische und serbische Volkslieder und Chansons wurden vorgetragen und von wilden Tänzen begleitet.<sup>39</sup> Jede Sprache hat ihren eigenen Klang. Neben Volksliedern fanden aber auch der Ragtime und die Jazzmusik ihren festen Platz in der Dada-Gesellschaft.<sup>40</sup> „Negerlieder“ und „Negertänze“ wurden interpretiert. Mit primitiven Instrumenten wurden Klänge erzeugt und komponiert.<sup>41</sup> Man versuchte den Tänzen und Gesängen Afrikas, das man als exotisch empfand, nahe zu kommen.

Obwohl Krieg herrschte, wurde dieser in den Texten der Dada-Macher kaum thematisiert. Sie kritisierten eher die Kriegspropaganda. Emmy Hennings interpretierte Balls *Totentanz* mit einer fröhlichen, anmutigen Stimme, welche

<sup>33</sup> Die Begriffe „Negerlied“ und „Negertanz“ wurden im Dada von den Machern geprägt. Ball verwendet in seinem Tagebuch *Flucht aus der Zeit* die französische Form Chant nègre, die Sekundärliteratur meist die deutsche Formulierung.

<sup>34</sup> Vgl. Ball 1927, S. 86.

<sup>35</sup> Vgl. Ball 1927, S. 154.

<sup>36</sup> Vgl. Ball 1927, S. 157.

<sup>37</sup> Vgl. Ball 1927, S. 151.

<sup>38</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 7.

<sup>39</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 7.

<sup>40</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 10.

<sup>41</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 9.

zugleich den Sarkasmus und Hass gegenüber dem Krieg hören liess.<sup>42</sup> Der Inhalt stimmte oft nicht mit der Darstellungsweise überein. Man spielte gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen.

Im Konzert *Simultanes Krippenspiel* wurden von mehreren Dada-Vertretern Tierstimmen, Wind und Engelsstimmen nachgeahmt, welche sich im Chor massen:

„Unter dem Impuls von Hugo Ball wurde der Dadaismus als Gesamtkunst begriffen, auch wenn dieses Totaltheater vorerst nur auf der Kleinkunstbühne möglich war. So setzte Ball auch sein als bruitistisches Konzert angelegtes Krippenspiel in Szene: Hinter einem weißen Vorhang kamen neben lautmalerischen Elementen Nebelhörner, Kettenrasseln, Geräusche von Kupfergeräten und ein Propeller, Hammerschläge, Schalmeien, Trompete, Okarina, usw. zum Einsatz. Nach der Theatermusik von Adolf Horn-Nori zu *Das Leben des Menschen* von Leonid Andrejew, das Ball 1912 in München dramaturgisch betreut hatte, wurden kubistische Tänze gegeben. Andere Dada-Aufführungen mit Tanz, Musik und Masken zielten ebenfalls in Richtung Totaltheater [...].“<sup>43</sup>

Bei den Simultangedichten wurde nicht nur der Text radikal dekonstruiert, sondern auch die Stimme. Es wird gesungen, geschrien, geflüstert, gesprochen und gepfiffen.<sup>44</sup>

„Das „Poème simultan“ handelt vom Wert der Stimme. Das menschliche Organ vertritt die Seele [...]. In typischer Verkürzung zeigt es den Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrickenden und zerstörenden Welt deren Takt und Geräuschablauf unentzinnbar sind.“<sup>45</sup>

Durch die Simultangedichte versuchen die Referenten gegen den Takt der Welt mit ihrer Stimme anzukämpfen.

Stets geschahen die Auftritte mit einem innerlich oder äusserlich sichtbaren Lachen. Satire, Ironie und Parodie prägten Leben und Werk der Dada-Macher.<sup>46</sup> Die Stimme wurde an den Dada-Spektakeln herausgefordert und deren Grenzen wurden erkundet. Man experimentierte mit Lautstärke und Tempo.

---

<sup>42</sup> Vgl. Boesch 2015, S. 11.

<sup>43</sup> Goergen 1994, S. 7.

<sup>44</sup> Vgl. Boesch 2015, S. 12.

<sup>45</sup> Ball 1927, S. 86.

<sup>46</sup> Vgl. Boesch 2015, S. 12.

## 2.3 Text, Wort, Sprache

Dada war zwar eine Bewegung, welche jede Kunstgattung einverleibte, doch primär wurde mit Text und Sprachen gearbeitet, welche dann durch Tänze und Musik ergänzt wurden.

„Wir haben die Plastizität des Wortes jetzt bis zu einem Punkte getrieben, an dem sie schwerlich mehr überboten werden kann.“<sup>47</sup> Hugo Ball erfand eine neue Versgattung, wie er selber in *Flucht aus der Zeit* schrieb. Verse ohne Worte, Lautgedichte seien es.<sup>48</sup> Es sind Buchstabenkombinationen und Aneinanderreihungen, welche in der deutschen Sprache keinen Sinn ergeben. Sie erinnern an fremdländische Sprachen oder Geplapper von Kleinkindern, welche Wörter noch nicht richtig aussprechen können. „gadji beri bimba, glandridi lauli lonni cadori [...]“.<sup>49</sup> Ball beschreibt, dass gegen Ende seines Auftritts, die Stimme in eine Art Sprechgesang wie an Kirchenpredigten überging. Er begann zu lamentieren.<sup>50</sup> Ball wollte auf die verdorbene Sprache des Journalismus verzichten, wie er selber schrieb, und zu den Urworten zurückkehren. Die Sprache wird zerhackt und aufgelöst.

„Ich lese Verse, die nichts weniger vorhaben als: auf die Sprache zu verzichten. [...] Ein Vers ist die Gelegenheit möglichst ohne Worte und ohne Sprache auszukommen. [...] Das Wort [...] ist eine öffentliche Angelegenheit ersten Ranges.“<sup>51</sup>

Dadurch, dass Ball einigen seiner Lautgedichte konventionelle Titel gab wie *Katzen und Pfauen* oder *Totenklage*, könnte man meinen, dass er die Geräusche der im Titel genannten Dinge zu imitieren versucht hätte. Titel und Text stehen jedoch im Kontrast zueinander.

Eines dieser Gedichte taucht in Dada-Publikationen und entsprechender Sekundärliteratur immer wieder auf, es ist *Karawane*. Bei diesem Lautgedicht ist die Erscheinungsart wichtig. Jede Zeile wurde in einer anderen Schrift gedruckt.<sup>52</sup> Abwechslung, Unterscheidung und Hervorhebung sind Stichworte, welche allgemein den Druckerzeugnissen der Dada-Zeit zugeschrieben werden können. Die Dada-Macher versuchten ihre Produkte anders als die alltäglichen Medien zu gestalten. Sie

---

<sup>47</sup> Ball 1927, S. 101.

<sup>48</sup> Vgl. Ball: Flucht aus der Zeit 1994, S. 27.

<sup>49</sup> Vgl. Ball: Flucht aus der Zeit 1994, S. 27.

<sup>50</sup> Vgl. Ball: Flucht aus der Zeit 1994, S. 28.

<sup>51</sup> Ball: Eröffnungsmanifest 1994, S. 34.

<sup>52</sup> Vgl. Ball, Hugo: Karawane. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957, S. 53.

suchten neue Mittel der Gestaltung von Worten im Bereich der Aussprache, aber auch im Bereich des Aussehens.

Hans Arp (1886–1966) zählt mit Hugo Ball und anderen zu den Gründern des Dada und schrieb ebenfalls Gedichte. Arp schreibt beispielsweise in *Kaspar ist tot* über die Dinge, welche Kaspar vor seinem Tod tat. Er habe Kaffeemühlen im Uhrfass gedreht, Pyramiden entgrätet und das Reh aus der versteinerten Tüte gelockt.<sup>53</sup> Der Inhalt ist sinnentleert und kreiert eine Welt für sich. In *Die Schwalbenhode* verdichtet Arp die Sprache auf bestimmte Silben und Buchstaben. Die zwei ersten Zeilen einer Strophe werden stets wiederholt: „immer mit dem Hammer, edeldene besen vereden lammer“.<sup>54</sup>

Tristan Tzara schrieb einige seiner Gedichte in Französisch.<sup>55</sup> Im Dada herrschte Mehrsprachigkeit. Während sich die Nationen im Ersten Weltkrieg bekämpften, schlossen sich Deutsche, Franzosen, Rumänen in der Schweiz zu einer Kunstbewegung zusammen.

Texte konnten auf Basis von Allem entstehen. Verschiedene Autoren schrieben für Simultangedichte gemeinsam oder getrennt Texte und trugen die Zeilen dann gleichzeitig vor. Es wird durcheinander rezitiert und gesungen. Zu verständlichen Gedichtzeilen mischen sich Lautgedicht-Geräusche.<sup>56</sup> Die Dada-Macher nutzten Werbungen, Zeitungsartikel, Postkarten und vieles mehr für ihre Textcollagen.<sup>57</sup> Sinnfreiheit trug dazu bei, dass alles geschrieben und festgehalten werden konnte, worauf man Lust hatte. Huelsenbeck plädierte laut Ball zudem für mehr Rhythmus: „Er möchte am liebsten die Literatur in Grund und Boden trommeln.“<sup>58</sup>

## 2.4 Zwischenfazit

Im Dada herrschte der Zufall, das Sinnfreie, Losgelöste, Bruitistische und Unbekannte. Man zerhackte Formen, Sprachen und Wörter, Bedeutungen waren

---

<sup>53</sup> Vgl. Arp, Hans: *Kaspar ist tot*. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: *Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*. Zürich 1957, S. 31.

<sup>54</sup> Vgl. Arp, Hans: *Die Schwalbenhode*. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: *Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*. Zürich 1957, S. 36–37.

<sup>55</sup> Vgl. Tzara, Tristan: *La revue Dada 2*. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: *Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*. Zürich 1957, S. 68–69.

<sup>56</sup> Vgl. Arp, Hans: *te gri ro ro*. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: *Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*. Zürich 1957, S. 33–34.

<sup>57</sup> Vgl. Raimund Dada ist die Weltseele 1994, S. 33.

<sup>58</sup> Ball 1927, S. 78.

zweitrangig, Lärm war das Ziel. Geräusche wurden mit allen möglichen Objekten erzeugt. Die Stimme diente als Instrument, das in verschiedensten Weisen genutzt wurde. Als Mittel dienten auch Zeitungen, Briefe und Fotografien für Collagen. Was nicht zusammenpasste, wurde zusammengesetzt. Man entwickelte neue Formen in der bildenden Kunst. Aber auch im Tanz und Puppentheater wurde der Körper verformt, unkenntlich gemacht und verdreht. Steife Kostüme und Masken schränkten die Bewegungsfreiheit ein oder man blieb einfach nackt wie auf dem *Monté Verità*.<sup>59</sup> Auf den Bühnen geschah vieles gleichzeitig. Pianos begleiteten kubistische Tänze und Lautgedichte. Simultangedichte wechselten sich mit „Negerliedern“ oder Maskentänzen ab. Alles wurde mit einer Ernsthaftigkeit ausgeführt, als ob es um Leben und Tod ginge. In Texten wurden Stellen wiederholt und minim variiert, Buchstaben wurden vertauscht und neue Sprachen erfunden. Texte waren rhythmische Klangteppiche auf der Bühne oder visuelle Meisterwerke in Pamphleten und Zeitschriften. Man nahm sich die Freiheit, Bestehendes zu mischen und das Alte zu verwerfen. Dada entfunktionalisierte, rekonstruierte, reinterpretierte. Es war ein Neuanfang in einer Endzeitstimmung ausgeführt von Individualisten.

### **3. Marthaler's Inszenierungen**

Marthaler's Inszenierungen werden oft mit Tempo, Stimmen, Sprachen und Texten experimentellen Charakters und mit musischen Elementen in Verbindung gebracht. Jede seiner Inszenierungen ist rhythmisch organisiert und strukturiert.<sup>60</sup>

Guido Hiss, seit 1995 Lehrstuhlinhaber für Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum, erwähnt in seiner Arbeit *Synthetische Visionen*, dass Marthaler von Kritikern und Literaten in die Reihe der Dada-Leute eingefügt werde. Er sei als Nachfolger zu betrachten, der Texte des Dada und die Aufsplitterung von Sprache und Stimme als zentrale Elemente verwendet.<sup>61</sup> Marthaler's Arbeiten, welche nicht auf bestehenden Stücke basieren, knüpfen laut Hiss mehr an das Gesamtkunstwerk *Merz* von Kurt Schwitters (1887–1948) als an den Dada an. Schwitters Merz-Kunst ist ein Querschnitt von Dada und Konstruktivismus und bildete zugleich ein Gegenstück zum Dada. Gemein haben Schwitters und Marthaler die „Hülsen“ der

---

<sup>59</sup> Vgl. Pellaton, Ursula: Monte Verità, Ascona TI. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Bd. 2, Zürich 2005, S. 1265–1268.

<sup>60</sup> Vgl. Hiss, Guido: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München 2005, S. 292.

<sup>61</sup> Vgl. Hiss 2005, S. 293.

Worte und Dinge“.<sup>62</sup> Banalitäten und Alltägliches werden zu Kunst erkoren und wieder verworfen. Der Kritiker Günther Rühle beschreibt Marthaler als „Dadaisten“, der Kontinuität und Sinnzusammenhänge zerlege. Sein Werk sei textlich mit jenen von Walter Serner und Kurt Schwitters und musikalisch mit Kompositionen von John Cage und Erik Satie vergleichbar.<sup>63</sup> Hiss meint hingegen, dass Marthaler nicht nur zu den Dadaisten oder Symbolisten gezählt werden könne, sondern sich durch eine eigene Ästhetik auch von ihnen abhebt.<sup>64</sup> Er betrachtet Marthalers Theater als Musiktheater. Denn Marthalers Inszenierungen sind ein „faszinierendes Beispiel für ein musikalisches Theater jenseits von opernhafter Partiturfixierung und diesseits von angereichertem Sprechtheater.“<sup>65</sup> Schwitters zog Inspiration, Montagetechnik und Rhythmisierung für seine Werke aus der Musik.<sup>66</sup> Auch Marthaler holt sich musikalische Inspiration beispielsweise vom Dada-Musiker Erik Satie, wie dies anhand seiner Inszenierung *Blanc et immobile* nach Erik Satie gedeutet werden kann.

Kurt Schwitters verfasste ein Manifest *An alle Bühnen der Welt*, welches teilweise auch ironisch zu lesen ist, aber Marthaler als Input auf den Weg hin zu Dada geführt haben könnte. In *An alle Bühnen der Welt* steht, dass alle Künste zusammengefasst werden sollen für ein Gesamtkunstwerk. Schwitters fordert, dass verschiedene Materialien verwendet und verdreht werden müssen. Menschen bezeichnet er auch als Material. Schon im Manifest deutet er die Zerstückelung der Sprache und die Sinnfreiheit an. Unmögliches soll aufgeführt und dabei von Musik begleitet werden. Marthaler nutzt Arbeiterlieder, wie es Schwitters in seiner Schrift vorschlägt.<sup>67</sup> Auf Schwitters Merzbühne soll alles möglich sein. Sie zeichnet sich durch das direkte Erleben vor Ort aus:

„Im Gegensatz zum Drama oder zur Oper sind sämtliche Teile des Merzbühnenwerks untrennbar mit einander verbunden; es kann nicht geschrieben, gelesen oder gehört, es

---

<sup>62</sup> Vgl. Hiss, Guido: Marthalers Musiktheater. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen 1999, S. 217.

<sup>63</sup> Vgl. Günther Rühle: Musik in den Höllen des Lebens. Über die Inszenierung des Christoph Marthaler. Ein Versuch. In: Der Tagesspiegel, 6.7.1994. Vgl. auch Hiss 2005, S. 293.

<sup>64</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 212.

<sup>65</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 210.

<sup>66</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 218.

<sup>67</sup> Vgl. Schwitters, Kurt: An alle Bühnen der Welt 1919. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 5. Schauberg 1973, S. 39–42.

kann nur im Theater erlebt werden. [...] Die Merzbühne kennt nur die Verschmelzung aller Faktoren zum Gesamtwerk.“<sup>68</sup>

Und:

„Ich fordere Einheitlichkeit in der Raumgestaltung.

Ich fordere Einheitlichkeit in der Zeitformung.“<sup>69</sup>

Marthalers Inszenierungen sind meist einheitlich im Raum und in der Zeit – es gibt keine Zeitsprünge, keine Ortswechsel.

Merz war mehr oder weniger eine Ein-Mann-Kunst, denn Schwitters agierte meist autonom.<sup>70</sup> Marthalers Theater kann auch als „Ein-Mann-Schöpfung“ gesehen werden. Er arbeitet aber immer mit den gleichen Leuten zusammen, welche seinen Stil kennen und prägen. Was sie anbieten, aggregiert er in der Inszenierung und komponiert es zu einem Stück. Von den Schauspielenden Marthalers wird körperlich, stimmlich und sprachlich viel abverlangt. Alle Ensemblemitglieder bringen eigene Talente mit, die Marthaler einsetzt und inszeniert. Die Körper und Stimmen der Schauspielenden dienen als Basis für die Figuren und sie unterstützen die Differenzierung und Individualisierung gegenüber den anderen Figuren.<sup>71</sup>

Bei den folgenden Inszenierungsbesprechungen ist zu beachten, dass von *Murx* und *Stunde Null* nur Videoaufnahmen gesehen wurden. Die *Murx*-Videoaufnahme stammt aus dem Jahr 2007, diejenige der *Stunde Null* von 1996. Die Filmregie schneidet mehrmals das Bild ab und verdeckt andere Aktionen auf der Bühne. In *Murx* werden mehrere Sequenzen der Inszenierung betrachtet und in *Stunde Null* eine einzelne Szene.

### **3.1 *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend***

*Murx* zeigt viele kleine und kurze Momente, die mit Dada-Merkmalen übereinstimmen.

Elf Figuren befinden sich in einem braun getäfelten, hohen Saal. Sie sitzen an Tischen. Am hinteren Ende des Saals befindet sich ein Lift, der sich drei Mal während der Inszenierung öffnet. An der hinteren Wand hängt eine stehen

---

<sup>68</sup> Schwitters, Kurt: Die Merzbühne. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 5. Schauberg 1973, S. 42.

<sup>69</sup> Schwitters Alle Bühnen 1973, S. 41.

<sup>70</sup> Vgl. Elger, Dietmar: Hannover. In: Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global. Zürich 1994, S. 59.

<sup>71</sup> Vgl. Schulz 2002, S. 26–28.

gebliebene Uhr und Buchstaben, welche während des Abends zu Boden fallen. Zwei weitere Türen können als Eingänge zu Toiletten interpretiert werden. Rechts im Saal stehen grosse Feueröfen, welche von einer Figur bedient werden und an den Wänden sind Radiatoren verteilt. Links ist ein Piano zu sehen. Allgemein wird in dieser Inszenierung viel gesungen sowohl im Kanon oder im Chor als auch durcheinander. Ein Grossteil des Bühnengeschehens geschieht im Kollektiv. Jede Figur hat aber ihre Eigenheit und lebt diese im Laufe der Inszenierung mal mehr oder mal weniger stark aus.

Eine Übereinstimmung von *Murx* und Dada zeigt sich schon mit dem Raum in dem die Figuren sitzen. Die Figuren können den Saal in *Murx* nicht verlassen. Sie verlassen die Bühne nur, wenn sie aufs Klo gehen und die Türen schliessen. Pianomusik, welche weit aus der Ferne hereinklingt, deutet auf eine Aussenwelt hin. Die Figuren lauschen dieser Musik zweimal andächtig, während sie alle ihre Tätigkeiten unterbrechen.<sup>72</sup> Sie sitzen fest und das Aussen bleibt im Dunkeln.<sup>73</sup> Auch während den Dada-Soirées des *Cabaret Voltaires* war der Innenraum von der Aussenwelt abgeschottet. Die Leute, die sich im Innenraum aufhielten, waren meist selber am Bühnengeschehen beteiligt. Es entstand ein Mikrokosmos, in dem jede Figur ihre Bestimmung hatte.

In *Murx* werde Deutschland unter anderem als Irrenhaus gezeigt.<sup>74</sup> Die Figuren könnten Insassen einer Anstalt sein. Marthalers Theater kann als Bestandsaufnahme Deutschen Gemüts verstanden werden.<sup>75</sup> Es sind Stillstände in leeren, isolierten Räumen, die er zeigt. Der Titel des Stücks ruht auf einem Gedicht des deutschen Prä-Dada-Dichters Paul Scheerbart.<sup>76</sup>

### 3.1.1 Körper/Figuren/Handlungen

Es sind Figuren mit verlorenen Identitäten, welche sich in *Murx* tummeln. Jede hat ihren Tick, ihre Eigenheit oder Vorliebe.<sup>77</sup> Dies zeigt sich beispielsweise an der Körperlichkeit. Sie kann spastisch sein wie bei der Figur im roten Pulli<sup>78</sup>, die oft

---

<sup>72</sup> *Murx* 1:24:50

<sup>73</sup> Vgl. Hiss 2005, S. 295.

<sup>74</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 213.

<sup>75</sup> Vgl. Dieckmann, Friedrich: „Murx“ den Sturm! Christoph Marthalers Schau- und Hör-Spiele in Berlin und Hamburg. In: Theater der Zeit, Juli/August 1994, S. 49. Vgl. auch Hiss, 2005, S. 301.

<sup>76</sup> Vgl. Scheerbart, Paul: Indianerlied. In: Markus Feuerstack, [www.scheerbart.de](http://www.scheerbart.de) ([http://www.scheerbart.de/gedichte\\_all/indianerlied-gedicht/](http://www.scheerbart.de/gedichte_all/indianerlied-gedicht/), 4.5.16).

<sup>77</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 213.

<sup>78</sup> Der Einfachheit halber werden in diesem Text den Figuren Namen gegeben, welche auf deren Erscheinung beruhen.

umfällt und nur stolpernd gehen kann.<sup>79</sup> Eine andere Figur präsentiert immer ihre Muskeln und lässt sie spielen. Die Hose hängt dabei gefährlich tief und entblösst einen Teil der Pobacken.<sup>80</sup> Beziehungen zwischen Figuren äussern sich durch kurze Dialoge oder gestisches Agieren. So verscheucht der Muskulöse einige Male die dickliche Frau, indem er seinen Bizeps zeigt.<sup>81</sup> Interaktion konzentriert sich auf das Minimum. Vieles geschieht ohne ersichtlichen Grund und wird als Situation im Raum stehen gelassen. Es ist anzunehmen, dass sich, ähnlich wie bei Marthaler, im Dada Kollektiv und Individualität ergänzten. Man schuf gemeinsam eine Aufführung, trug aber teilweise seine Werke alleine vor. Man wechselte sich ab.

Montagetechnik zeigt sich in den verschiedenen Abläufen auf der Bühne von *Murx*. Sie wiederholen sich im Laufe der Inszenierung und werden leicht variiert.<sup>82</sup> Wiederholung und Variation zeigt sich stark in den Texten des Dada. Das Montage-Prinzip lässt sich leicht auf Handlungen übertragen. Die Bewegungen, Gänge, Gesten und Mimik fügen sich im Laufe der fortschreitenden *Murx*-Inszenierung zu einer Art Tanz zusammen.<sup>83</sup> Es sind streng choreografierte und aufeinander abgestimmte Abläufe, die aber den Eindruck von Zufälligkeit erwecken. Wirklich tanzen mehrere Figuren gleichzeitig beispielsweise während der Fidschi-Szene.<sup>84</sup> Die Figur mit den Stützstrümpfen, stoisch ein Gedicht aufsagend, greift sich die Dame im lila Kleid und will mit ihr tanzen. Daneben betrachtet die Figur im blauen Poloshirt afrikanische Holzpuppen auf seinem Tisch.<sup>85</sup> Exotik kam auch bei den Dada-Machern vor, sie sagten „Negergedichte“ auf und liessen sich von südländischen Tänzen, Künsten, und Sprachen inspirieren. Text und Handlung gingen wie bei *Murx* nicht immer einher.

Der Körper wurde im Dada entgrenzt, das Schöne nicht angestrebt und neue Formen wurden entdeckt. Die Figuren in *Murx* scheuen sich auch nicht vor seltsamen Bewegungen oder steifen Tänzen. Besonders eine Figur sticht ins Auge. Ein debil wirkender Mann sabbert sich regelmässig auf seine Kleider und leckt die Finger ab, um sie dann an seinem Bauch zu reiben.<sup>86</sup> Ein anderes Mal greift er sich in die Hose und scheint zu masturbieren. Zwischen ihm und dem Mauerblümchen, einer Dame

---

<sup>79</sup> *Murx* 0:41:50

<sup>80</sup> *Murx* 1:03:00

<sup>81</sup> *Murx* 1:10:00

<sup>82</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 214.

<sup>83</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 214.

<sup>84</sup> *Murx* 0:38:30

<sup>85</sup> *Murx* 0:40:00

<sup>86</sup> *Murx* 1:23:39

im blauen Kleid, besteht eine Beziehung. Er will sie, sie stellt ihm aber immer das Bein, sodass er fällt.<sup>87</sup> Später führt er einen Balletttanz nur für sie auf.<sup>88</sup> Er wirbelt umher und dreht sich ungeachtet seiner Körperfülle. Die Aktion wirkt zerbrechlich, aber dennoch sportlich und energiegeladen. Er macht, was ihm scheinbar gerade einfällt, wie dies die Dada-Macher auch taten.

In späteren Phasen waren Dada-Abende strukturiert, in ihren Anfängen aber chaotisch. Scheinbares Chaos und Eskalation findet sich auch in *Murx*. Zwei Frauen schreien, kurz aber intensiv, wie Sirenen.<sup>89</sup> Besonders der Begriff des Simultanen passt hier. Die Simultaneität während chorischen Rezitationen und Gesängen, führt zu Lachern im Publikum.<sup>90</sup> Es reagiert auf das Geschehen auf der Bühne wie das Publikum zur Dada-Zeit.

Variation äussert sich in einer Szene, als der Pianist die vorher ausgeteilten Teebeutel wieder einsammelt. Nur eine Figur schafft es, den Teebeutel auf dem Teller abzulegen, während alle anderen in steifen, ruckartigen Bewegungen die Teebeutel nach dem Teller oder sonst wohin werfen.<sup>91</sup> Es geht nicht darum, den Teebeutel am richtigen Ort zu platzieren, sondern aus einer scheinbar bedeutungslosen, alltäglichen Tätigkeit etwas Komisches zu schaffen. Diese Szene erzeugt beim Zuschauer grosses Lachen, weil sie so fern von der Realität scheint. Marthalers Inszenierungen sind ein klar durchstrukturiertes Durcheinander. Die Figuren folgen einigen wenigen Aufträgen, variieren gering ihr Verhalten, schliessen sich dem Kollektiv an und warten darauf, was als nächstes geschieht. Marthaler zieht als Regisseur die Fäden der entsubjektivierten Figuren – was an Marionetten denken lässt.<sup>92</sup> Marionetten waren im Dada auch gängige Mittel auf der Bühne:

„Einige Kritiker haben zurecht auf die Marionettenhaftigkeit der Kreaturen verwiesen, die zwanghaften Repetitionen, die Abwesenheit jeglicher Willensäußerung, die roboterhafte Präzision, mir [sic!] der die Zeitschleifen durchlaufen werden – all dies befördert Assoziationen des Mechanischen, des Puppenhaften, einer Welt am Draht.“<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> *Murx* 1:15:40

<sup>88</sup> *Murx* 1:38:30

<sup>89</sup> *Murx* 1:34:00

<sup>90</sup> Vgl. Schulz, Susanne: Die Figur im Theater Christoph Marthalers. *Gardez! Hochschulschriften*, Bd. 8, St. Augustin 2002, S. 90.

<sup>91</sup> *Murx* 0:19:00

<sup>92</sup> Vgl. Hiss, 2005, S. 300.

<sup>93</sup> Hiss 1999, S. 216.

Wie die Dada Medizimänner heilen auch Marthalers Figuren unsere Gesellschaft, jedenfalls jene, welche seine Aufführungen besuchen. Sie entschleunigen für einen Augenblick unseren von Reizen überfluteten Alltag. Langsamkeit, Dehnung der Abläufe, minimales Handeln stellen sich als Reizarmut der medialen Flut von heute entgegen.<sup>94</sup> Alltagshandlungen werden in *Murx* und Dada umgedeutet und neu eingesetzt. Mittels Tempo und Lautstärke werden sie variiert. Wiederholungen lassen ein beständiges Muster erkennen. Gerade bei der Figurencharakterisierung sind es einzelne Ticks und Bewegungen, welche sie voneinander differenzieren lassen. Es sind Handlungen und Berührungen, die an die Spitze getrieben oder vergrößert ausgeführt werden. Marthalers Figuren sind wie Vervielfältigungen eines Typs, doch sie unterscheiden sich immer voneinander durch einzelne Attribute und durch die Körperlichkeit.<sup>95</sup> Gesten und Gänge zerfallen. Die Figuren sind Bestandteile eines sozialistischen „ballet mécanique“.<sup>96</sup> Marthalers Menschen wirken mechanisch und puppenhaft. Wie automatisiert führen sie Gesten und Handlungsabläufe aus. Das Gewohnte wird absurd durch das Mechanische.<sup>97</sup>

Willkür, Spontaneität und keine kohärenten Dialoge sind wichtige Merkmale dieser Inszenierung.<sup>98</sup> Marthaler baut seine Inszenierungen auf Alltagsbeobachtungen auf. Es sind einsame, erschöpfte Männer in Bahnhofsbiotrots und Hallen, die warten und sich anschweigen, welche ihn inspirieren. Minuten später kommt eine Aussage von irgendjemandem, von irgendwoher und treibt die Situation voran.<sup>99</sup> Marthaler ist ein Beobachter von Menschen und Objekten. Dann karikiert er sie.<sup>100</sup> Im Dada wurde weniger auf etwas Bestehendem aufgebaut, sondern man suchte das gänzlich Neue und Andere.

Marthaler zeigt keine Schauspieler, sondern Menschen.<sup>101</sup> Marthaler zeigt aber auch Typen wie Anzugträger, welche in Situationen gesteckt werden, die sie niedlich und bemitleidenswert erscheinen lassen. Das wirkt tragikomisch.<sup>102</sup>

---

<sup>94</sup> Vgl. Hiss. 2005, S. 297.

<sup>95</sup> Vgl. Schulz 2002, S. 91.

<sup>96</sup> Vgl. Dermutz, Klaus: Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Salzburg 2000, S. 11.

<sup>97</sup> Vgl. Thurner, Christina: Wut im Bauch, Melancholie in den Gliedern.

Choreographierte Körper bei Christoph Marthaler. In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): Christoph Marthaler. Bern 2011, S. 175.

<sup>98</sup> Vgl. Dermutz 2000, S. 11.

<sup>99</sup> Vgl. Dermutz 2000 S. 12. Vgl. auch Dermutz, Klaus: Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. In: Die Zeit, 5.9.97,

([http://www.zeit.de/1997/37/Die\\_einsamen\\_Menschen\\_sind\\_die\\_besonderen\\_Menschen/seite-7](http://www.zeit.de/1997/37/Die_einsamen_Menschen_sind_die_besonderen_Menschen/seite-7)).

<sup>100</sup> Vgl. Muscionico, Daniele: Arbeiten mit Christoph Marthaler oder «I Have A Dream...». In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): Christoph Marthaler. Bern 2011, S. 34.

<sup>101</sup> Vgl. Muscionico 2011, S. 115.

### 3.1.2 Stimme

Marthalers Darsteller sind nicht nur Schauspieler, sondern auch Sänger, welche häufig chorisch und kanonisch agieren. Auch hier ist das Simultane wichtig. In verschiedenen Tonlagen werden in *Murx* Arbeiterhymnen der 20er-Jahre oder Schlagerhits gesungen.

Das Lied *Danke, für diesen guten Morgen* wird in einer, einem Tischgebet ähnlichen Situation verulkt. Der Pianist begleitet auf dem Piano und singt die Strophen, während alle andere Figuren am Tisch sitzend immer das „Danke“ singen.<sup>103</sup> Sie halten ihre Teetassen in der Hand, doch dürfen noch nicht trinken. Ton für Ton wird jedes „Danke“ höher gesungen, bis es in einem kreischenden Ton endet. Die Stimmen der Figuren werden an die Grenzen des Machbaren geführt, wie dies auch oft in den Dada-Vorstellungen geschah. Die Entwicklung zu diesem kreischenden „Danke“ dauert verhältnismässig lange. Mit jeder Wiederholung wird die Tonlage minim verändert, was das Publikum zum Lachen bringt.

Mit Lärm, Objektgeräuschen und Instrumenten wurden im Dada Geräuschkulissen entwickelt. In *Murx* geschieht dies meist nur mit der Stimme, führt aber zu einer ähnlichen Wirkung.<sup>104</sup> Man versucht die verschiedenen Stimmen und Töne den Figuren zuzuordnen und den Ursprung auszumachen.

Das Piano war im Dada das wichtigste Instrument. Rhythmisierung und Aufspaltung von Takten und Tönen konnten damit gut verwirklicht werden. Das Piano diente an Soiréen der Begleitung von Tänzen und Gesängen und von Gedichtrezitationen. In *Murx* haben das Piano und sein Spieler auch eine wichtige Rolle inne. Sie bestimmen den Rhythmus und den Ablauf des Abends und strukturieren diesen in Szenen. Verschiedene Stimmungen können mit Musik erzeugt werden. Wie im Dada verwirklicht sich der Pianist in *Murx* in seinem Solo frei nach seinen Wünschen. Töne werden auch mal zerhackt und abgeschnitten.<sup>105</sup> Musikalität verbindet Dada und Marthalers Theater.

Die Stimme entspricht oft nicht dem, was der Text aussagt. Fröhliche Texte werden nüchtern, teilnahmslos aufgesagt oder bedeutungslose Texte werden gesteigert, laut

---

<sup>102</sup> Vgl. Chaperon, Danielle: *Dornröschen und der Prinz der Langsamkeit* (dt.). In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): *Christoph Marthaler*. Bern 2011, S. 35.

<sup>103</sup> *Murx* 0:20:00

<sup>104</sup> *Murx* 0:35:00

<sup>105</sup> *Murx* 1:01:00

und überartikuliert rhythmisiert.<sup>106</sup> Das Pfeifen wurde im Dada ebenfalls zur Erzeugung von Geräuschkulissen und Lärm verwendet. In *Murx* pfeifen alle Figuren gemeinsam gegen Ende des Stücks ein Lied.<sup>107</sup>

### 3.1.3 Text

Auch im Text zeigt sich die Dada Montagetechnik in *Murx*. Lyrisches und Poetisches wechselt sich mit banalen, sinnfreien Textfetzen ab. Sie ergänzen sich oder haben keinen Bezug zueinander. Es geschieht nie eine Entwicklung, sondern nur Variation, Wiederholung und Rhythmisierung.<sup>108</sup>

Politisches äussert sich in Arbeiterhymnen, dem Schlagersong *Ich lass mir meinen Körper schwarz bepinseln* von Willy Fritsch oder Soldatenliedern. Subtil wird in *Murx* eine Kritik an vergangenen Systemen der deutschen Gesellschaft geäussert, während die Dada-Macher durch Lärm und Bruitismus kritisierten.

Gedichte, Witze und andere Texte werden in *Murx* gleichzeitig vorgetragen.<sup>109</sup> Die Bedeutung rückt in den Hintergrund. Es geht nicht um das Was, das Verständnis des Inhalts, sondern um das Wie, um eine Klang- und Lärmwelt wie in den Simultangedichten der Dada-Macher. Assoziationen sollen bei den Zuschauern geweckt werden. Beispielsweise mit dem Songtext eines Schlagers, welcher auf die abschätzige Bezeichnung „Fidschi“ für Ausländer hinweist.<sup>110</sup>

Witze werden in *Murx* immer wieder mit kleinen Abänderungen vorgetragen. Das Lachen der Zuschauer ist gross, weil sie sich an die vorherige Version erinnern und die winzige Nuance der Änderung in den Wiederholungen erkennen. Die Figur mit dem Toupet versucht sich immer an den Ausgangswitz zu erinnern, wandelt ihn aber ab, teils unabsichtlich.<sup>111</sup> Der Muskulöse erzählt auch einen Witz. Später greift er abermals die Pointe auf und ruft sie der Figur mit dem roten Pulli zu.<sup>112</sup> Der Witz ist nicht mehr lustig aufgrund der Pointe, sondern der ernsten Art und Weise, wie sie bis ins endlose wiederholt wird.

In *Murx* wird vorwiegend Deutsch gesprochen bis auf einen Moment. Die Figur im roten Pulli zieht aus der Hosentasche ein Stück Papier und liest in einer anderen

---

<sup>106</sup> *Murx* 1:29:00

<sup>107</sup> *Murx* 1:59:00

<sup>108</sup> Vgl. Hiss 1999, S. 214.

<sup>109</sup> *Murx* 0:13:49

<sup>110</sup> *Murx* 0:36:00

<sup>111</sup> *Murx* 0:45:00

<sup>112</sup> *Murx* 1:28:10

Sprache vor.<sup>113</sup> Es klingt wie Schwedisch. Im Dada wurden verschiedene Sprachen verwendet und Texte waren immer griffbereit.

Man könnte meinen, alles oder wenigstens einiges, was in *Murx* gesagt oder getan wird, sei bedeutungslos, doch meist verbirgt sich ein Hinweis auf ein historisches Ereignis, auf Zitate von berühmten Leuten oder auf gesellschaftliche Umwälzungen. Im Dada schien auch vieles sinnfrei. Das vermeintlich Sinnfreie hatte aber als Ganzes eine grosse Wirkung auf das spätere Kunstschaften, auf den Theaterbegriff und auf die Medienfreiheit.

### **3.2 Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte.**

Während der Dada-Bewegung verbreiteten ihre Macher viele eigene Magazine, Pamphlete oder Flugschriften. Diese enthielten Collagen, Gedichte, Manifeste, Fotografien und Veranstaltungshinweise.<sup>114</sup> Ähnliches gilt für Marthalers Programmheft zu der Inszenierung *Stunde Null*, welches voller Textausschnitte ist und ein collageartiges Design aufweist.<sup>115</sup>

*Stunde Null* spielt in der Zeit von der Stunde 0 nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1995 irgendwo in Deutschland. Sieben Politiker proben das Führen und Politisieren. Dies geschieht unter der Leitung von Frau Stunde Null. Sie kontrolliert den Fortschritt der Proben und unterrichtet beispielweise das Turnen, wobei unter anderem das Händeschütteln geprobt wird.

Die Szene aus *Stunde Null*, welche hier betrachtet wird, beginnt in der Videoaufzeichnung bei 1:38:00 und endet 1:48:00. Die Szene befindet sich ungefähr im vierten Fünftel des Stücks. Vorher übten die Politiker an Mikrofonen Reden, hatten eine Turnstunde zu absolvieren und unterhielten sich bei einem Kaffeekränzchen. Es folgt eine Sequenz, in der jeder der sieben Politiker eine Einzelrede vorne an der Bühnenrampe hält – immer etwas anders gesprochen mit anderer Mimik und anderem Text.

Dem Reden wird in Marthalers Inszenierungen auch im Bühnenbild eine besondere Stellung anerkannt.<sup>116</sup> In *Stunde Null* wird dies durch Mikrophone verbildlicht. Die Figuren sind in ihren eigens geschaffenen Situationen gefangen. Die Zeit ist stehen

---

<sup>113</sup> *Murx* 1:35:30

<sup>114</sup> Vgl. Raimund Dada ist die Weltseele 1994, S. 27.

<sup>115</sup> Vgl. Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): *Stunde Null oder die Kunst des Servierens*. Von Christoph Marthaler. Schauspielhaus Programmhefte. Hamburg 1995.

<sup>116</sup> Vgl. Chaperon 2011, S. 42.

geblieben. Dada-Bühnen waren meist auch von der Ausstattung her auf eine klassische Rednersituation vorbereitet. Inhaltlich boten sie dann aber etwas der Erwartungshaltung nicht Entsprechendes.

Der heimatlose Alliierte, wie er im Programmheft der Inszenierung aufgeführt ist<sup>117</sup>, gespielt vom schottischen Schauspieler Graham F. Valentine, hält die letzte und längste aller Reden in *Stunde Null*. Seine Rede beginnt als nachvollziehbarer Text und wandelt sich dann immer mehr ins Unverständliche. Dada-Texte fliessen ein und es wird englisch, französisch, russisch und deutsch gesprochen. Verschiedene Akzente, Tonhöhen und Geschwindigkeiten treten auf. Krampfhafte Artikulation, Geräuschteppiche sowie Wortfetzen zeugen von angespannter Stimmakrobatik. Ein sich spastisch krümmender Körper, an dem die Adern hervortreten und das Gesicht sich rötet, steht im Zentrum.

Diese Szene wurde bereits in einer vorherigen schriftlichen Arbeit in Bezug auf das Groteske in der Inszenierung *Stunde Null* behandelt.<sup>118</sup> In dieser Arbeit soll mehr auf den tatsächlichen Dada-Inhalt der Szene eingegangen werden. Was macht das in der Rede verwendete Dada-Gedicht *Ribbel Bobbel Pimlico* von Kurt Schwitters mit dem Körper und der Figur des Schauspielers? Was macht es mit den anderen verwendeten Texten? Hierzu werden, anders als bei der *Murx*-Analyse, zuerst der Text und die Stimme gemeinsam betrachtet und abschliessend werden Bemerkungen gemacht, wie und wo Dada sonst noch in *Stunde Null* auftaucht.

### 3.2.1 Text und Stimme

Die Dramaturgin Stefanie Carp (1956) hat als Stückvorlage für *Stunde Null* eine Textcollage zusammengestellt. Die Texte sind meist amtliche Verlautbarungen von Nachkriegspolitikern und am Krieg Beteiligten und Ausschnitte aus Dada-Gedichten.<sup>119</sup> Die Rede des heimatlosen Alliierten scheint aber der Schauspieler selber geschrieben zu haben, wie er in einem Interview sagte:

„In der Stunde Null halte ich eine lange Rede. Diese Rede habe ich aus Texten zusammengebastelt, die von der damaligen Regierung von Groß-Berlin stammten. Es waren Verordnungen, die über die Deutschen verfügt wurden, damit sie sich nach dem

---

<sup>117</sup> Vgl. Deutsches Schauspielhaus Hamburg 1995.

<sup>118</sup> Vgl. Sägesser, Saima: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* von Christoph Marthaler. Eine Untersuchung einer Schlüsselszene im Zusammenhang zur Groteske. Bern 2015.

<sup>119</sup> Vgl. Balme, Christopher: *Christoph Marthalers Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (1995). In: Eke, Norbert Otto u. a. (Hg.): *Neulektüren – New Readings*. Festschrift für Gerd Labroisse zum 80. Geburtstag. Amsterdam – New York 2009, S. 311–312.

Krieg besser benehmen. Auch Auszüge aus Texten von Kurt Schwitters und aus Reden von Winston Churchill sind in meinen Stunde-Null-Monolog eingeflossen. Dabei habe ich immer wieder den gleichen Text in einer anderen Sprache wiederholt. Wie es in den Dokumenten geschrieben stand – in einer französischen, englischen, russischen und deutschen Spalte. Manchmal sagte ich die Texte in allen vier Sprachen. Ich animiere diese Texte durch Dynamik, wodurch sich ein dadaistischer Eindruck ergibt.“<sup>120</sup>

Kurt Schwitters taucht in Marthalers Werk immer wieder auf. Marthaler verwendet Texte von ihm und setzt ähnliche Mittel wie der Künstler ein. 1988 inszenierte Marthaler im Keller des Schauspielhauses Zürich *Ribbel Bobbel Pimlico* von Schwitters. Der Abend trug sogar diesen Titel.<sup>121</sup> Der Schauspieler Graham F. Valentine spielte bereits in dieser Inszenierung mit und trug Schwitters Gedicht vor. Er kennt den Text und hat wahrscheinlich auf ähnliche Weise für *Stunde Null* damit gearbeitet.<sup>122</sup>

Man zitiert sich in den verschiedenen Marthaler-Inszenierungen immer wieder aufs Neue, so Valentine.<sup>123</sup> Und weiter meint er, dass sie mit Marthaler gemeinsam viel Blödsinn machen. Dabei waren Saties Musik und Schwitters Texte immer zentral und daraus entwickelte sich das, was sie heute machen.<sup>124</sup> Aus Gedankenlosigkeit entwickelte sich ein Stil wie im Dada. „Es ist unglaublich, was man machen kann, wenn man das Leben nicht ernst nimmt. Es stört dich als Schauspieler nichts. Und das Publikum genießt diese Freiheit. Alles ist Spiel.“<sup>125</sup>

Es geht in *Stunde Null* nicht per se um Dada, wie eben in *Ribbel Bobbel Pimlico*, vielmehr wird der erwähnte Text von Schwitters als Lautmaterial durch Valentine verwendet und reinterpretiert.

Alle Figuren in *Stunde Null* halten zu Beginn der Inszenierung und auch dazwischen Reden. Sie lesen diese von Blättern ab, welche sie in der Hosentasche oder im Jacket aufbewahren. Die Dada-Macher lebten so zusagen aus dem Koffer. Kunstwerke wurden über die Grenzen getragen und mussten daher handlich und klein sein. Dasselbe gilt für die Texte. Sie konnten immer und überall entstehen und

---

<sup>120</sup> Valentine, Graham F. zitiert in Dermutz 2000, S. 80.

<sup>121</sup> Vgl. Schulz 2002, S. 146.

<sup>122</sup> Vgl. Dermutz 2000, S.35.

<sup>123</sup> Vgl. Valentine, Graham F. zitiert in Dermutz 2000, S. 71.

<sup>124</sup> Vgl. Valentine, Graham F. zitiert in Dermutz 2000, S. 73.

<sup>125</sup> Valentine, Graham F. zitiert in Dermutz 2000, S. 81.

vorgetragen werden. Man trug die Literatur auf sich.<sup>126</sup> So handhaben es auch die Figuren in *Stunde Null*.

Der heimatlose Alliierte beginnt englisch zu sprechen. Er betont bereits zu Beginn einige Wörter und Silben stärker, als man dies gewöhnlich tun würde. Er verzerrt die Stimme manchmal zu hohen Tönen oder dehnt Wörter und deren Silben in die Länge. Der Eiserne Vorhang wird erwähnt und Deutschland, Frankreich, Grossbritannien und Russland stehen im Zentrum des Texts. Ohne den Satz zu beenden, beginnt er mit Textfetzen wie: *Ribbel, Ribbel, Ribbel* und fährt dann mit dem Text weiter. Die Stimme wird oft verzerrt, wie man dies aus einem Horrorfilm kennt. Wieder folgen Textfetzen, wobei das *Ribbel* mit *Riddel* ergänzt wird. Er spricht immer noch englisch, doch deutsche Wörter, welche in der NS-Zeit zum gängigen Wortschatz gehörten, rutschen hinein. Er atmet mehrmals hörbar ein. Es folgt Französisch, dann wieder Englisch, was er normal und dann mit aufgerissenen Augen und mit Horrorstimme spricht. Die Stimme klingt dabei tiefer und brummiger als sonst und manchmal scheint er zu knurren. Bei der nächsten *Ribbel*-Sequenz gestaltet er den Text stark rhythmisch. In seiner Stimme schwingt Versessenheit mit. Erstmals beginnt er russisch zu sprechen. Danach zählt er auf deutsch einige Bundesstaaten Deutschlands auf und wiederholt diese auf französisch. Beim nächsten *Ribbel*-Teil steigert er sich. Das Tempo wird bei den normalen Wörtern erhöht. Die Sprachen sind durchmischt. Das *Ribbel* wird zum *Rib-bib* in hohem Ton. Wörter, welche mit Gewalt zu tun haben, werden in den vier Sprachen rezitiert. Er wiederholt mehrmals das Wort „Chardonnay“ und dann drei Mal „good deal easier“. Er rezitiert weiter durchmischt in den vier Sprachen. Es folgt eine *Bab*-Sequenz. Er haucht beinahe die Buchstabenkombination *Babh*, was sich zu *Bäbh* wandelt. Der Rhythmus wird schneller. Mit grosser Mühe spricht er über die vorherigen Themen weiter, wird aber von den undefinierbaren Geräuschen und Wörtern übermannt. Wieder versucht er zu sprechen, dies gelingt ihm aber nicht lange, denn abermals wird er von Blubber-Lauten eingenommen, die er regelrecht ausstösst. Er steigert sich zum *Rib-bibebi-bap*. Das *bap* jeweils am Schluss wird höher ausgesprochen oder besser ausgeschrien als die vorherigen Wortfetzen. Es wirkt kindlich. Dies geschieht so lange bis nur noch Geräusche, die einem Blubbern ähneln, entstehen. Er spricht weiter englisch, die Wörter drückt er unter Anstrengung heraus. Fetzen aus

---

<sup>126</sup> Vgl. Raimund: Dada ist die Weltseele 1994, S. 30.

dem Lied *Umpa, Umpa, Stick it up your jumper* folgen.<sup>127</sup> Wieder verfängt er sich wegen einem Wort in unsinnigen Silben, die er herauspresst. Nur mit Mühe gelingt es ihm, einige sinnvolle Wörter zu sagen. Er verzerrt die Stimme. Das letzte Wort, das er in seiner Erschöpfung herauspressen kann, ist „Atombomb“. Es folgen abgehackte *Pft*-Geräusche, wie bei einem kaputten Radio oder Funkgerät.

Unbekannte Wörter und Laute, sinnfreie Buchstabenkombinationen und wilde Rhythmen zählen zu den Merkmalen der Dada-Gedichte und der Rede des heimatlosen Alliierten.<sup>128</sup> Christopher Balme stellt zu der Rede fest:

„Aufgrund des dadaistischen Collage-Verfahrens ergeben die Texte keinen durchgehenden Sinn und schon gar keine narrative Entwicklungslinie. Am ehesten könnte man von einem sich intensivierenden Prozess des ‚Textverfalls‘ sprechen [...].“<sup>129</sup>

Im Textfluss des heimatlosen Alliierten sind die einzelnen Sätze und Wörter teils schwer auszumachen und zu verstehen. Mit Grund dafür sind die verschiedenen Stimmlagen und Tonhöhen. Er knurrt, schnauft und blubbert. Sein Text ist eine Collage. Valentine erschafft in seiner Rolle eine neue Geräuschwelt. Er hantiert mit den einzelnen Silben wie mit Musiknoten und setzt sie neu zusammen. Diese Geräuschwelt entsteht infolge der Kombination der unterschiedlichen, bekannten und ungewöhnlichen Klänge von Sprachen. Durch Rhythmisierung, Lautstärke und Dynamik entsteht eine eigenartige Klangspur, ein „Valentine’scher“ Geräuschteppich. Jedes Klangelement, jede Silbe und jede Tonlage zerstückelt Valentine in seinem Mund und scheint jeden einzelnen Buchstaben präzise zu setzen und geplant auszustossen. Hinzu kommt, dass er Teile wiederholt. Diese Stimm- und Wortmodulation entspricht dem Dada. Teilweise klingt es, als würde er das Sprechen neu zu erlernen versuchen. Die Sprachen und Texte haben keine Grenzen, sie verwischen und mischen sich untereinander. So entsteht ein Gemisch aus verständlichen Textfetzen, sinnlos erscheinenden Wortkombinationen und bedeutungslosen Buchstabenreihen. Der „Textverfall“ tritt ein. Marthaler und somit auch Valentine wüssten, wie die „Sprache unabhängig von ihrer Funktion als

---

<sup>127</sup> Vgl. *Umpa, Umpa, Stick it up your jumper* ist ein englisches Lied, welches 1935 von *The two Leslies* kreiert wurde. Der Vers kann nur schlecht ins Deutsche übersetzt werden. Ein Vorschlag: Umpa, Umpa, kleb es an deinen Pulli.

<sup>128</sup> Vgl. Pellaton: Cabaret Voltaire 2005, S. 322–323.

<sup>129</sup> Balme 2009, S. 314.

Bedeutungsträger und Kommunikationsmittel zu verwenden“ sei.<sup>130</sup> „Er stellt ihren klanglichen Aspekt heraus und setzt sie als reines Tonmaterial ein.“<sup>131</sup>

Die Szene des heimatlosen Alliierten trägt die Dada-Motive Dynamik, Wiederholung, Variation, Collage, Rhythmus und Lautstärke in sich. Schwitters Gedicht *Ribbel Bobbel Pimlico* wurde aufgespaltet und Teile davon flossen als Fragmente in die Rede ein. Es dient als Basis für die Verschachtelung der weiteren Texte. *Ribbel Bobbel Pimlico* ist ein Text, der aus unbekannten Worten und Buchstabenkombination besteht, die immer wieder leicht variiert werden. In Schwitters Gedicht wird Verständliches in zerhackte Passagen eingeschoben, wie beispielsweise die Sequenz „Good deal easier“, was so viel heisst wie „viel einfacher“. Davor und danach kommen *Ribbel Bobbel Pimlico* Passagen, welche in einzelne Bestandteile wie *Rib* oder *Bap* aufgeteilt werden.

Valentine greift Elemente aus dem Gedicht auf. Zwischen sinngebenden Texten in verschiedenen Sprachen schiebt er *Ribibibib*-Passagen oder *Bap*-Ausstösse ein.<sup>132</sup> Vielleicht wählte er schon vor Jahren dieses Schwitters-Gedicht aus, weil der Name *Andrew Invergowrie* im Text verwendet wird. Bei der Internetrecherche zu diesem Namen zeigte sich, dass Invergowrie ein Dorf in Schottland in der Nähe von Dundee ist. Valentine stammt aus Dundee. Ist dies bloss ein sonderbarer Zufall wie vieles im Dada oder hat der Sprechkünstler absichtlich auf dieses Gedicht zurückgegriffen?<sup>133</sup> Die Aufspaltung der Sprache, welche schon dem Gedicht inhärent ist, wird in der Rede nochmals auf die Spitze getrieben. Es wird „überdadaisiert“.

Schwitters *Ursonate* ist eines seiner bekannteren Werke. Buchstaben und deren Kombinationen sind wie in einer Musikpartitur aufgeschrieben. Dazu sind Anweisungen zu Intonation, Aussprache und Lautstärke notiert, wie „gekreischt, mit erhobener stimme“.<sup>134</sup> Einzelne Themen ziehen sich wie eine Art Refrain durch die Sonate hindurch und werden wiederholt, variiert und weiterentwickelt. Diese seien zum Teil „karakteristisch [sic] verschieden vorzutragen“.<sup>135</sup> Dies deutet

---

<sup>130</sup> Vgl. Kandinskaia, Natalia: Postmoderne Groteske – groteske Postmoderne? Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters. Hg. von Ingrid Hentschel, Berlin 2012, S. 90.

<sup>131</sup> Kandinskaia 2012, S. 90.

<sup>132</sup> Vgl. Schwitters, Kurt: Ribbel Bobbel pimlico 1946. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 1. Schauberg 1973.: S. 256-260.

<sup>133</sup> Vgl. Schwitters Ribbel Bobbel pimlico 1973, S.260.

<sup>134</sup> Vgl. Schwitters, Kurt: Ursonate. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 1. Schauberg 1973, S. 221.

<sup>135</sup> Vgl. Schwitters Ursonante 1973, S. 223.

augenscheinlich auf verschiedene darzustellende Figuren hin. Es ist gut möglich, dass Valentine bei seiner Stimmakrobatik auf die *Ursonate* als Inspiration zurückgriff. Es ist auch denkbar, dass Valentine das surrealistisch-dadaistische Verfahren der *Écriture automatique*, also das automatische Schreiben, verwendete. Die Vernunft soll keine Kontrolle über den Schreibprozess haben. Der Begriff des Automatismus ist zentral. Ästhetische Absichten treten vollkommen in den Hintergrund. Ein Trancezustand soll erreicht werden, um Eindrücke von aussen und das kreative Denken des Autors oder der Autorin abzusondern.<sup>136</sup> Schrift ist immer Abbild eines Ichs. Im automatischen Schreiben soll die Autorschaft allerdings zweitrangig sein und es soll nicht auf die Psyche des Verfassers oder der Verfasserin geschlossen werden können.<sup>137</sup> Die Sprache und die Schrift als solches werden in der *Écriture automatique* hinterfragt, verworfen, umgedeutet und entgrenzt. Zudem spielt der Zufall eine grosse Rolle.<sup>138</sup> Das Motiv des automatischen Schreibens taucht bei Valentines Rede letztendlich aber mehr in der Stimmodulation auf. Es scheint, als würde er ohne nachzudenken auf die Texte mit seiner Stimme reagieren.

### 3.2.2 Weitere Dada Aneignungen in *Stunde Null*

Neben der Szene des heimatlosen Alliierten tauchen weitere Bezüge zum Dada in der Inszenierung *Stunde Null* auf. Eine Fotografie von Dada-Machern in Anzügen und Kostümen und eine Frau in der Mitte erinnert beispielsweise stark an die Figuren aus *Stunde Null* (Abb.1). Die Gruppierungen unter den Männern des *Cabaret Voltaire* änderten sich immer wieder. Kleine Ereignisse führten zu Konstellationswechseln.<sup>139</sup> Auch Marthalers Figuren finden sich zu Paaren und Gruppen zusammen, die sich dann im Laufe des Abends wieder trennen. In der besprochenen Szene ist der heimatlose Alliierte der Aussenseiter.

---

<sup>136</sup> Vgl. Anders, Richard: Wolkenlesen, Über hypnagogische Halluzinationen, automatisches Schreiben und andere Inspirationsquellen. Greifswald 2003, S. 148–149.

<sup>137</sup> Vgl. Höller, Gerd: Surrealismus und Identität, André Breton „Theorie des Kryptogramms“, Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks. Paderborn 1990, S. 29–30.

<sup>138</sup> Vgl. Höller 1990, 34.

<sup>139</sup> Vgl. Ball 1927, S. 95.



Abb. 1: Die Autorin als Herausgeberin: Céline Arnauld und ihre Zeitschrift *Projecteur*. In: Die Dada, S. 124.

Die Musikalisierung in Marthalers Inszenierungen führe dazu, dass die Figuren nicht hierarchisch geordnet würden und Teil einer Gesamtstruktur seien, so Susanne Schulz.<sup>140</sup> Individuen stechen zeitweise hervor und reihen sich dann wieder in die Gruppe ein. Dada „richtete sich gegen die Vertreter von Staat, Kirche und Kultur.“<sup>141</sup> Die Dada-Macher parodierten diese Figuren und machten sich auch über sozialistische und kommunistische Politiker lustig. Sie nahmen jeden aufs Korn und erlaubten sich gegenüber allem und jedem ein Spässchen. Dada richtete sich stets gegen Hierarchien, Klasseneinteilung und Machtausübung. Man hatte eine Vorstellung von Freiheit, die jedem und jeder zustehen sollte.<sup>142</sup> Die *Stunde Null*-Figuren parodieren auch ganz klar staatliche Vertreter und Politiker.

Valentines Figur nennt sich zudem der heimatlose Alliierte: „Passend dazu wird die Deutsche Emmy Hennings im Impressum kurzerhand als Heimatlose aufgeführt.“<sup>143</sup> Das schreibt *Der Bund* in einem Artikel zum Magazin *Cabaret Voltaire*, welches Hugo Ball veröffentlicht hat.

Es stellt sich die Frage, inwieweit Sprachauflösung zur Auflösung von Figurenkonturierungen führt. Stellt Valentine eine Figur, die des Heimatlosen, oder mehrere dar? Steht jede Sprache für eine andere Figur?<sup>144</sup> Es könnte sein, dass Valentine als heimatloser Alliierter aufgrund der verschiedenen Textgattungen aus

<sup>140</sup> Vgl. Schulz 2002, S. 134.

<sup>141</sup> Raimund: Dada ist die Weltseele 1994, S. 14.

<sup>142</sup> Vgl. Raimund Dada ist die Weltseele 1994, S. 15.

<sup>143</sup> Meyer, Laura: Eine Revue der frühen Avantgarde. Die Brutstätte von Dada hiess «Cabaret Voltaire». Zu dieser Lokalität gab es auch eine gleichnamige Zeitschrift. Sie zeigt, auf welchem künstlerischen Nährboden Dada entstanden ist. In: Der Bund, 2.3.16 (<http://www.derbund.ch/kultur/buecher/eine-revue-der-fruehen-avantgarde/story/24704193>, 18.4.16).

<sup>144</sup> Vgl. Schulz 2003, S. 124.

verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Sprachen mehrere Identitäten gleichzeitig spielt und zwischen ihnen hin- und herspringt. Sprache wird als Symbol für etwas eingesetzt. Die zerhackte Sprache versinnbildlicht beispielsweise die entgleiste Gesellschaftsentwicklung und Kriegsführung während der Zeit des Zweiten Weltkriegs und möglicherweise auch während des Ersten.

Der Körper des Schauspielers, also der Figur verhält sich deutlich in Abhängigkeit zu der Anstrengung des Sprechens. Das heisst, dass eigentlich keine Körperbewegungen und Gesichtsausdrücke auftreten, die nicht in Folge des Sprachgebrauchs und der Stimmodulation entstehen. Er schneidet Grimassen und rollt mit den Augen. Seine Hände führen unkontrollierte Gesten aus und sein Körper krümmt sich teilweise spastisch. Die Adern treten hervor und sein Gesicht rötet sich. Sein Körper spannt sich an. Bis zum Ende der Rede ist keine Entspannung zu sehen. „In Christoph Marthaler Stücken spielt die bewegte Physis eine zentrale Rolle; sie agiert zum, manchmal aber auch gegen den Text oder anstelle von Worten.“<sup>145</sup> Es besteht klar eine Redner-Zuhörer-Situation zwischen dem Schauspieler und dem Publikum. Sein Blick wandert stets von links nach rechts, womit er versucht den gesamten Raum mit seiner Rede zu erreichen. Er hat nichts ausser seiner Stimme, der Sprache und der Rede auf dem Blatt Papier, welches er zerknittert und krampfhaft in den Händen hält. Es ist eine Anstrengung im Sprechen, in der Mimik und in der Gestik deutlich hörbar und sichtbar. Er schwitzt. Jede Bewegung versucht der heimatlose Alliierte zu kontrollieren, doch manchmal scheint es, als würde der Körper über seinen Willen herrschen. Wie in einem Kampf verzerrt sich dabei sein Gesicht. Körper und Stimme folgen der Kunst. Spontaneität und Zufall herrschen hier wie im Dada vor. Mit einfachsten Mitteln, das heisst mit Sprache und Stimme, unternimmt Valentine einen Ausflug in den Dada.

#### **4. Fazit**

Wie genau wendet nun Marthaler den Dada in den zwei betrachteten Inszenierungen an? Einiges aus dem Dada offenbart sich mehr, anderes weniger. Wo führt Marthaler die Dada-Traditionsline weiter, wo geht er einen eigenen Weg? In *Murx* wurden mehrere Momente mit dem Dada in Verbindung gebracht, wobei in *Stunde Null* nur eine Szene im Vordergrund stand. Es kann festgehalten werden, dass die Definition von Dada-Merkmalen bezogen auf die drei Bereiche, welche für diese Arbeit

---

<sup>145</sup> Thurner 2011, S. 173.

festgelegt wurden, nicht einfach war, weil keine Filmaufnahmen oder gar Fotografien von Dada-Spektakeln zu finden sind. Die in Kapitel 2 beschriebenen Merkmale beruhen auf Sekundärliteratur und Gedichtsanalysen sowie Balls Zeitzeugenberichten und den Tagebucheinträgen. Allgemein fällt auf, dass unter anderem Hugo Ball mit Marthaler in Zusammenhang gebracht werden kann. Durch Ball erhalten wir einen guten Einblick in die ersten Phasen des Dada, zu denen es Parallelen in Marthalers Stil gibt. Guido Hiss stellt aber auch richtig fest, dass Marthaler mit der *Merz*-Kunst Schwitters in Verbindung steht. Die *Ursonate* oder das Manifest *An alle Bühnen der Welt* könnten neben Schwitters Gedichten als Inspirationsquellen gedient haben.

In dieser Arbeit konnte ein Überblick über die Methodik und Ästhetik des Ursprungsdada gegeben werden. Dada findet sich bei Marthaler auf zwei Ebenen: zum Ersten auf der ästhetischen Ebene, bezogen auf Text, Stimme und Körper und zum Zweiten auf der Ebene der Konstruktion und der Struktur. Keine der beiden analysierten Inszenierungen ist durchgehend Dada. Dada und Marthalers Stil unterscheiden sich in vielen Punkten, haben aber auch offensichtliche Gemeinsamkeiten.

In *Murx* wird eine vierte Wand stärker aufgebaut als in *Stunde Null*. Die Reden in der zweitgenannten Inszenierung beginnen oft mit „Meine Damen und Herren“ und richten sich so klar ans Publikum. Das Publikum wird zudem während den Reden angeschaut. Diese Situation ähnelt den Begebenheiten an Dada-Soiréen. Das Publikum reagiert bei Marthaler allerdings nur mit Gelächter und dergleichen und stürmt nie die Bühne, wie dies im Dada wiederholt geschah.

Beide Inszenierungen sind Ensemblestücke. Marthaler führt Regie und zieht die Fäden, wie bei Marionetten, wobei vieles direkt von den Schauspielern mit ihrer Körperlichkeit und Stimme angeboten wird. Sie sind das Material. Im Dada war es nicht anders. Man verwendete das, was da war, das heißt Text, Bild, Ton oder Mensch. Diese Angebote werden collagiert und aneinandergereiht. Texte und Handlungen werden wiederholt und leicht variiert. Das Repetitive ist ein starkes Moment im Dada und in Marthalers Inszenierungen. Die Bühnenvorgänge wirken, als ob sie spontan und ungeplant wären. Bei Marthaler hingegen ist jedes kleinste Detail einstudiert und klar in die Struktur der Inszenierung eingebaut.

Dada Abende wurden kaum geprobt und verfügten meist nur über einen Ablauf mit lockeren Vorgaben. Man wagte sich einfach auf die Bühne und fürchtete sich nicht

vor dem Scheitern. Marthalers Figuren sind teilweise schon Gescheiterte, die nicht mehr tiefer fallen können. Daraus entwickelt sich auch die Trägheit, Langsamkeit und das Warten in Marthalers Stücken. Dies stellt einen Kontrast zum raschen Aufkommen und dem raschen Abbruch des Dada in Zürich dar. Marthaler widersetzt sich dem Tempo der Gesellschaft. Alltägliche Rhythmen und Abläufe werden verwendet, aber umgedeutet. Seine Inszenierungen dauern länger und werden den Zuschauenden ohne Pausen gezeigt. Langsamkeit und Stille sind Kontraste zu unserem überreizten Alltag.<sup>146</sup> Besonders *Murx* ist eine „Poetik der Langsamkeit“ – eine stille Anarchie von erschöpften, in einer Erinnerungswelt gefangenen Figuren.<sup>147</sup> Auch die Dada-Macher arbeiteten mit Geschwindigkeit und Volumen, aber anders als bei Marthaler, war bei ihnen vieles schnell, impulsiv und laut, um damit ein anderes Bild dem Alltagstrott vorzuzeigen. Marthaler wechselt gefüllte Momente mit leeren ab, wie beispielsweise in *Murx*. Er dehnt Raum und Zeit und gibt dem Nichts wahrhaftig Platz, während es im Dada nur hiess, Dada selber sei Nichts. Bei Marthaler muss man das Nichts ertragen. Man muss aushalten und still sitzen können.<sup>148</sup> Im Dada ist das anders.

Marthaler ist entgegen dem Ursprungsdada, mehr für das Stadt- und Staatstheater geeignet. Auch wenn sein Stil polarisiert, erreicht er doch viele Zuschauende. Das Publikum soll die „Fremdheit des Banalen“ in Marthalers Inszenierungen entdecken. Das Wiederholen und Variieren von Gesten entwickelt sich bei Marthaler zu Gags und Metaphern. Alltägliches entwickelt er zu einem in jeder Inszenierung wiederkehrenden Bewegungskatalog.<sup>149</sup> Marthalers Figuren, wie in *Murx* beispielhaft, warten auf Veränderungen, klammern sich aber kramphaft und nostalgisch an einer Vergangenheit fest.<sup>150</sup> Im Dada wartete man nicht und verwarf das Alte. Marthalers Stücke sind immer auf eine eigene Weise melancholisch, was Dada wiederum nicht war.<sup>151</sup> Dada sprudelte vor Energie, Lust, Farbe und Lärm. Vielleicht waren die Dada Macher aber genauso Existenzialisten wie Marthaler, heisst doch beispielsweise ein Gedicht Balls *Totentanz*. In Marthalers Inszenierungen werde die pure entfremdete Existenz abgehandelt.<sup>152</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Schulz 2002, S. 35.

<sup>147</sup> Vgl. Dermutz 2000, S. 23–26.

<sup>148</sup> Vgl. Muscionico 2011, S. 116.

<sup>149</sup> Vgl. Chaperon 2011, S. 36–37.

<sup>150</sup> Vgl. Dermutz 2000, S. 46.

<sup>151</sup> Vgl. Dermutz 2000, S. 47.

<sup>152</sup> Vgl. Klaeui, Andreas: Beizenbrüter, Dämmermenschen und der Geist des Lieds. Marthalers musikalisches Theater. In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): Christoph Marthaler. Bern 2011, S. 108.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Marthalers Stil und dem Dada ist die Rebellion. Marthaler reiht sich nirgends ein, macht was er will und das kommt auf gut Glück beim Publikum an. Marthaler hatte während seiner Intendanz in Zürich einen lockeren Umgang mit Finanzen. Tristan Tzara verlangt in seinem Dada Manifest, Kunst nicht um des Geldes Willen zu machen.<sup>153</sup> Marthalers Inszenierung *Groundings*, in der er den Untergang des Zürcher Schauspielhauses und zugleich der Swissair kommentiert, steht exemplarisch für das Subtil-Politische. Mit dem Titel *Stunde Null* verweist er auf die deutsche Kriegsgeschichte und macht den Link zur Gegenwart. „Marthaler legt in der deutschen Mentalität Züge der Grausamkeit bloß und persifliert sie mit den Mitteln der Komik.“<sup>154</sup> Im Dada war die Politik offensichtlich Ausgangspunkt für die Entstehung der Bewegung, aber der Krieg an sich wurde selten in Werken des Zürcher Dada verhandelt. Politischer wurde es in Berlin und in den Werken des Dada-Künstlers George Grosz (1893–1959).

Flüchtende kamen in die Schweiz und machten hier Kunst – den Dada. Marthaler geht als Schweizer nach Deutschland und macht dort erfolgreiche Kunst. Während die Dada-Macher viel reisten und umherzogen und so Inspiration für ihre Soiréen und Spektakel fanden, geschieht in Marthalers Inszenierungen manchmal lange nichts. Es herrscht Stillstand.<sup>155</sup> Die Figuren in seinen Inszenierungen sind gefangen in Raum und Zeit. Das Fortgehen und Wiederkehren bestimmt allerdings Marthalers persönliches Leben. Dada erreichte Bekanntheit weit über die Schweizer Grenze hinaus und wurde zu einer internationalen Bewegung.<sup>156</sup> Marthalers Erfolg fruchtet in verschiedenen Ländern. Über seinen Stil spricht man vielerorts.

Es kann einem vorkommen, als wären die Dada-Gründer in einer Art Blase – einem Mikrokosmos – gefangen gewesen, die jederzeit platzen konnte. Jede beteiligte Figur hatte ihren individuellen Charakter, ihre politischen Ansichten und ihr Kunstverständnis und doch agierten sie zusammen und bewirkten einen Umbruch. So auch Marthalers Figuren, welche meist sehr unterschiedlich sind, aber gemeinsam an ein und demselben Ort festsitzen und agieren. Sie tun das, was man in einem geschlossenen Raum tun kann. Sie sind wie willenlose Marionetten, im Gegensatz zu den Dada-Machern. Puppen spielten auch im Dada eine Rolle. Sie

---

<sup>153</sup> Vgl. Tzara 1994, S. 38.

<sup>154</sup> Dermutz 2000, S. 35.

<sup>155</sup> Vgl. Raimund: Dada ist die Weltseele 1994, S. 29.

<sup>156</sup> Vgl. Raimund: Dada ist die Weltseele 1994, S. 13.

standen für deformierte Körper und Abwendung von gängigen Idealen. Hinzu kamen groteske Masken, welche man bei Marthaler vergeblich sucht.

Musik spielt eine grosse Rolle. Besonders das Piano, welches im Dada während Improvisationen, Tänzen, Theateraufführungen und Vorträgen verwendet wurde, findet sich auch auf Marthalers Bühnen. Seine Schauspieler können singen, musizieren, spielen und tanzen. Wie die Dada-Macher, welche oft in der bildenden und zugleich literarischen Kunst tätig waren, sind sie Allesköninger. Marthalers Inszenierungen sind oft abendfüllende Tänze. Körper werden deformiert. Der Mensch ist bei Marthaler und im Dada ein Material, wie dies Schwitters verlangte. Hinzu kommt ein bruitistisches Element an vielen Stellen. Textzerfall, deformierte Körper, Simultaneität und Musikalität können ganz klar als Dada in Marthalers Theater betrachtet werden.

In Anbetracht der definierten Merkmale des Dada, findet der Titel dieser schriftlichen Arbeit *Dada im Theater von Marthaler* seine Berechtigung in den Ergebnissen der Analysen, insofern man den Blick von Röhrenkostümen und kubistischen Tänzen etwas entfernt. Besonders die Art und Weise des Machens verbindet den Dada mit Marthaler. Der Inhalt ist differenzierter zu betrachten. Marthalers Inszenierungen sind begrenzte Zonen. Jede Figur hat einen Charakter und hat seine Ticks. Lebensgeschichten, Politisches und Historisches werden verhandelt. Marthalers Abende sind narrativer, als die Dada Spektakel. Diese sind zusammengewürfelter als *Murx* und *Stunde Null*. Marthaler inszeniert Theater, Dada steht mehr für Performance.

Marthaler macht nicht per se Dada, sondern dadaisiert. Er montiert, collagiert, verfremdet, reduziert und verulkt.<sup>157</sup> Marthalers Theater ist genau wie der Dada eine Avantgarde.<sup>158</sup> Er wirft Altes über den Haufen und formt es neu. Bei Marthaler wie auch im Dada geschieht alles mit einer erstaunlichen Selbstverständlichkeit und mit eigener Logik. Welten mit besonderen Rhythmen, Stimmen, Texten und Bewegungen entstehen. Dada findet sich bei Marthaler letztlich besonders auf der Text- und Stimmebene, wie dies vor allem die Analyse der Rede des heimatlosen Alliierten zeigte. Verschiedene Textgattungen und Sprachen werden verwendet. Die Herkunft des marthalerschen Stils ruht sicherlich auf Elementen des Dada. Sie

---

<sup>157</sup> Vgl. Goergen 1994, S. 4-13.

<sup>158</sup> Vgl. Hardt, Manfred: Marginalien zum Thema „Avantgardistisches Theater in Frankreich“. In: Romanische Forschungen, Bd. 96, Duisburg 1984, S. 79.

können in seinem Werk erkannt und benannt werden, werden aber bewusst gebrochen und mit anderen Elementen ergänzt. Er zitiert Dada und verweist auf ihn zurück. Marthaler und Dada lassen sich beide nicht so einfach kategorisieren. Sie spielen mit Reizen, Armut oder Überfülle und spielen auf mehreren Ebenen, die sich gegenseitig konterkarieren und ergänzen. Grenzen werden ausgelotet.

Eine Möglichkeit wäre Marthaler mit dem Autor und Filmemacher Karl Valentin in Verbindung zu bringen. 1994 inszeniert er *Der Eindringling – Ein Jubiläumskonzert* in zwei Aufzügen nach Karl Valentin und Maurice Maeterlinck. Valentins Stil wird in der Nähe der Dada-Kunst und des Expressionismus angesiedelt.

Wie bereits von mehreren Theoretikern festgestellt wurde, können Marthalers Inszenierungen auf die Musikalität hin analysiert werden und mit musiktheoretischen Begriffen betrachtet werden. Eine weitere Möglichkeit Marthaler zu analysieren, wäre die Anwendung von Methoden der Kunstgeschichte. Die Inszenierungen Marthalers wirken oft wie Bilder, Tableaus oder wie grosse Skulpturen. Die bildende Kunst findet zudem in den Bühnenbildern ihren Platz.

Dada als Analysewerkzeug zu verwenden eignet sich bei einigen Inszenierungen Marthalers wahrscheinlich mehr und bei anderen weniger. Dada ist bei ihm immer mindestens unterschwellig vertreten durch die Mittel Collage, Wiederholung, Aufspaltung und Variation. Er wird von Kritikern als Nachkomme des *Cabarets Voltaires* gehandelt. Marthaler mischt Fragmente der Alltagsrealität mit Text- und Musikzitaten vergangener Zeiten und anderer Welten. Er verwendet die Prinzipien Aleatorik und Serie, wie auch die Dada-Macher es taten.<sup>159</sup> „Die Dialoge und Lieder in Marthalers Inszenierungen funktionieren als zur Klimax gebrachte Fragmente einer zerrütteten Kunst- und Alltagswelt. Sie sind von Sinnlosigkeit angenagte Bruchstücke.“<sup>160</sup> Dermutz meint weiter, dass die Fassaden der Kunst und die des Menschen auf ihre Substanz abgeklopft würden. Die Basis – das Tiefste der Sprache und des Körpers werde ans Tageslicht gebracht.<sup>161</sup>

„Durch Subversion und Destruktion wurde von den Zürcher Dadaisten der Zugang zur ursprünglichen Einfachheit und zum Instinkt gefordert. Die nichtzivilisierte Welt der Kinder und Irren wurde als elementare Wahrheit proklamiert.“<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Vgl. Dermutz 2000, S. 34.

<sup>160</sup> Dermutz 2000, S. 34.

<sup>161</sup> Vgl. Dermutz 2000, S. 34.

<sup>162</sup> Dermutz 2000, S. 34.

Marthaler wie Dada suchen die Urkunst, das Urtheater.

Marthaler ist einer von vielen, der eine Dada-Obsession hat, den Gedanken weiterführt, aber zugleich seinen eigenen Weg geht.<sup>163</sup> Dada wird auch weiterhin strukturell in die zeitgenössische Kunstbewegung Eingang finden und als Basis für Neues dienen.

## **5. Bibliografie**

### **Primärmaterial:**

#### **Theaterstücke:**

*Murx den Euorpäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend*, Regie: Christoph Marthaler, Premiere: 1993 Volksbühne Berlin, Video: 2007.

*Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte*, Regie: Christoph Marthaler, Premiere: 1995 Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Video: 1996.

#### **Texte:**

Arp, Hans: Kaspar ist tot. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957, S. 31.

Arp, Hans: te gri ro ro. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957, S. 33–34.

Arp, Hans: Die Schwalbenhode. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957, S. 36–37.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. München und Leipzig 1927.

Ball, Hugo: Karawane. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957, S. 53.

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. [1916–1917] In: Riha, Karl und Schäfer, Jörgen (Hg.) in Verb. mit Merte, Angela: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994, S. 11–33.

Ball, Hugo: Eröffnungs-Manifest 1. Dada-Abend, Zuerich, 14. Juli 1916. In: Riha, Karl und Schäfer, Jörgen (Hg.) in Verb. mit Merte, Angela: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994, S. 33–34.

Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Von Christoph Marthaler. Schauspielhaus Programmhefte. Hamburg 1995.

Scheerbart, Paul: Indianerlied. In: Markus Feuerstack, [www.scheerbart.de](http://scheerbart.de/gedichte_all/indianerlied-gedicht/) ([http://scheerbart.de/gedichte\\_all/indianerlied-gedicht/](http://scheerbart.de/gedichte_all/indianerlied-gedicht/), 4.5.16).

Schwitters, Kurt: An alle Bühnen der Welt 1919. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 5. Schauberg 1973, S. 39–42.

---

<sup>163</sup> Kuhn, Christoph: Stationen einer Theater-Biografie. In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): Christoph Marthaler. Bern 2011, S. 75.

Schwitters, Kurt: Die Merzbühne 1919. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 5. Schauberg 1973, S. 42.

Schwitters, Kurt: Ursonate 1923–1932. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 1. Schauberg 1973, S. 221.

Schwitters, Kurt: Ribbel Bobbel pimlico 1946. In: Lach, Friedhelm (Hg.): Kurt Schwitters. Das literarische Werk. Bd. 1. Schauberg 1973, S. 256–260.

Tzara, Tristan: La revue Dada 2. In: Schifferli, Peter (Hg.) in Zusammenarbeit mit Arp, Hans; Huelsenbeck, Richard u. Tzara, Tristan: Dada. Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer. Zürich 1957, S. 68–69.

Tzara, Tristan: Manifest Dada 1918. In: Riha, Karl und Schäfer, Jörgen (Hg.) in Verb. mit Merte, Angela: DADA total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart 1994, S. 35–46.

**Sekundärliteratur:**

Anders, Richard: Wolkenlesen, Über hypnagogie Halluzinationen, automatisches Schreiben und andere Inspirationsquellen. Greifswald 2003.

Balme, Christopher: Christoph Marthalers *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (1995). In: Eke, Norbert Otto u. a. (Hg.): Neulektüren – New Readings. Festschrift für Gerd Labroisse zum 80. Geburtstag. Amsterdam – New York 2009, S. 309–317.

Baker, George: Entr'acte. In: October, 105/2003, S. 159–165.

Baumann, Felix; Magnaguagno, Guido u. Spiess, Heiner: Vorwort. In: Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global. Zürich 1994, S. 7–9.

Boesch, Ina (Hg.): Die Dada. Wie Frauen Dada prägten. Zürich 2015.

Boesch, Ina: Cherchez la femme. Einleitung. In: dies. (Hg.): Die Dada. Wie Frauen Dada prägten. Zürich 2015, S. 9–19.

Burmeister, Ralf: Dada ist mehr als Dada: Hannah Höch. In: Boesch, Ina (Hg.): Die Dada. Wie Frauen Dada prägten. Zürich 2015, S. 116–121.

Chaperon, Danielle: Dornröschen und der Prinz der Langsamkeit (dt.). In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): Christoph Marthaler. Bern 2011, S. 13–30.

Dermutz, Klaus: Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. Salzburg 2000.

Dermutz, Klaus: Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen. In: Die Zeit, 5.9.97, ([http://www.zeit.de/1997/37/Die\\_einsamen\\_Menschen\\_sind\\_die\\_besonderen\\_Menschen/seite-7,18.4.16](http://www.zeit.de/1997/37/Die_einsamen_Menschen_sind_die_besonderen_Menschen/seite-7,18.4.16)).

Dieckmann, Friedrich: „Murx“ den Sturm! Christoph Marthalers Schau- und Hör-Spiele in Berlin und Hamburg. In: Theater der Zeit, Juli/August 1994, S. 46–50.

Doherty, Brigid: Fashionable Ladies, Dada Dandies. In: Art Journal, Bd. 45, 1/1995, S. 46–50.

Elger, Dietmar: Hannover. In: Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global. Zürich 1994, S. 58–60.

Goergen, Jeanpaul: Musik der Ironie und Provokation. In: Neue Zeitschrift für Musik. Bd. 155, 3/1994, S. 4–13.

Hardt, Manfred: Marginalien zum Thema „Avantgardistisches Theater in Frankreich“. In: Romanische Forschungen, Bd. 96, Duisburg 1984, S. 78–84.

Hiss, Guido: Marthalers Musiktheater. In: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft. Tübingen 1999, S. 210–224.

Hiss, Guido: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München 2005.

Hötter, Gerd: *Surrealismus und Identität, André Breton „Theorie des Kryptogramms“*, Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks. Paderborn 1990.

Kandinskaia, Natalia: *Postmoderne Groteske – groteske Postmoderne? Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters*. Hg. von Ingrid Hentschel, Berlin 2012.

Klaeui, Andreas: *Beizenbrüter, Dämmermenschen und der Geist des Lieds. Marthalers musikalisches Theater*. In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): *Christoph Marthaler*. Bern 2011, S. 107–112.

Krupp, Walburga: Sophie Taeuber: «Warum bin ich auch kein Dadaist...». In: Boesch Ina (Hg.): *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten*, Zürich 2015, S. 108–115.

Kuhn, Christoph: *Stationen einer Theater-Biografie*. In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): *Christoph Marthaler*. Bern 2011, S. 73–81.

Meyer, Raimund u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994.

Meyer, Raimund: Zürich. In: ders. u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994, S. 123–128.

Meyer, Raimund: *Dada ist die Weltseele, Dada ist der Clou*. In: ders. u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994, S. 11–42.

Meyer, Laura: Eine Revue der frühen Avantgarde. Die Brutstätte von Dada hiess «Cabaret Voltaire». Zu dieser Lokalität gab es auch eine gleichnamige Zeitschrift. Sie zeigt, auf welchem künstlerischen Nährboden Dada entstanden ist. In: *Der Bund*, 2.3.16 (<http://www.derbund.ch/kultur/buecher/eine-revue-der-fruehen-avantgarde/story/24704193, 18.4.16>).

Pellaton, Ursula: *Cabaret Voltaire*, Zürich ZH. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Bd. 1, Zürich 2005, S. 322–323.

Pellaton, Ursula: *Monte Verità, Ascona TI*. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Bd. 2, Zürich 2005, S. 1265–1268.

Rühle, Günther: *Musik in den Höllen des Lebens. Über die Inszenierung des Christoph Marthaler. Ein Versuch*. In: *Der Tagesspiegel*, 6.7.1994.

Sägesser, Saima: *Stunde Null oder die Kunst des Servierens von Christoph Marthaler. Eine Untersuchung einer Schlüsselszene im Zusammenhang zur Groteske*. Bern 2015.

Schulz, Susanne: *Die Figur im Theater Christoph Marthalers. Gardez!* Hochschulschriften, Bd. 8, St. Augustin 2002.

Steiner, Juri: *Paris*. In: Meyer, Raimund u. a. (Hg.): *Dada global*. Zürich 1994, S. 93–100.

Thurner, Christina: *Wut im Bauch, Melancholie in den Gliedern*.

Choreographierte Körper bei Christoph Marthaler. In: Aguet, Joël u. a. (Hg.): *Christoph Marthaler*. Bern 2011, S. 173–178.

#### Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1.: Die Autorin als Herausgeberin: Céline Arnauld und ihre Zeitschrift *Projecteur*. In: Boesch, Ina (Hg.): *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten*. Zürich 2015, S. 124.