

Stunde Null oder die Kunst des Servierens von Christoph Marthaler

Eine Untersuchung einer Schlüsselszene im Zusammenhang zur Groteske

Eingereicht bei Dr. Beate Schappach

Saima Sägesser

31.01.15

22'565

Universität Bern

Institut für Theaterwissenschaft

HS 14 / BA-Seminar: Die Kunst des
Servierens. Christoph Marthaler und das
postdramatische Theater

Saima Sägesser

Wannigasse 1

3012 Bern

Bachelor Major: Theaterwissenschaft
Bachelor Minor: Kunstgeschichte

Matrikelnummer: 

saima.saegesser@students.unibe.ch

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 3
2. Definitionen der Groteske	S. 3
3. Die Rede des heimatlosen Alliierten	S. 6
3.1. Text/Sprache	S. 6
3.2. Stimme/n	S. 10
3.3. Körper/Gestus	S. 11
4. Fazit	S. 13
5. Bibliografie	S. 14

1. Einleitung:

Christoph Marthaler (1951–) zählt zu den bekanntesten und erfolgreichsten Theaterregisseuren im deutschsprachigen Raum. Sein Stil ist unverwechselbar, seine Theaterabende unvergesslich. Doch was macht seinen Stil gerade so besonders, so komisch, so realitätsfern und doch so nah? Hier soll einer von vielen Versuchen gemacht werden den Stil zu charakterisieren. An einer Szene aus dem Stück *Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte* (Stunde Null) soll exemplarisch erprobt werden, ob der theoretische Begriff der Groteske angewendet werden kann.¹ *Stunde Null* spielt in der Zeit von der Stunde 0 bis 1995 irgendwo in Deutschland. Auf groteske Weise proben sieben Politiker das Führen und Politisieren. Dies geschieht unter der Leitung von Frau Stunde Null. Sie kontrolliert den Fortschritt der Proben und unterrichtet beispielweise die Turnstunden, wobei unter anderem das Händeschütteln geprobt wird.

Das Stück formiert sich mit einem Konzept, welches dem Grotesken zuzuordnen ist: lässt sich diese These belegen? Um auf diese Fragen eine Antwort zu finden, wird die Rede des heimatlosen Alliierten im Stück *Stunde Null* analysiert und als Basis benutzt. Es werden die Punkte Text/Sprache, Stimme/n und Körper/Gestus auf die Groteske hin betrachtet. Dies ist der zweite Schritt. Als erstes soll die Groteske hinsichtlich dieser Szene definiert werden, um eine nutzbare Definition für die spezifische Analyse dieser Szene zu erhalten. Als Basis wird Natalia Kandinskaia's Arbeit *Postmoderne Groteske – groteske Postmoderne? Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters* verwendet.² Für die Analyse wird eine Videoaufnahme der Aufführung am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg betrachtet. Nicht zu vernachlässigen sind hierbei die massgebenden Faktoren, die bei einer Videoaufnahme mitspielen, wie beispielsweise: Kameraregie, Schnitt, Ton, Farbe etc.

2. Definitionen der Groteske

Es existieren viele Definitionen der Groteske. Für die Analyse der Szene in *Stunde Null*, in der der heimatlose Alliierte eine Rede hält, können aber nicht alle gleichwertig genutzt werden, deshalb sollen nur ein bis zwei passende Definitionen

¹ „Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte.“ Regie: Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere: 20. Oktober 1995.

² Kandinskaia, Natalia: *Postmoderne Groteske – groteske Postmoderne? Eine Analyse von vier Inszenierungen des Gegenwartstheaters*. Hrsg. von Ingrid Hentschel, Berlin 2012.

ausgesucht und verwendet werden. Es wird sich zeigen, ob mehrere Definitionen im Gesamten oder bloss Teile davon verwendet werden können.

Kandinskaia befasst sich in ihrem, in der Einleitung erwähnten Buch mit der Groteske im Theater, weniger mit der Groteske im Drama. Sie behandelt unter anderem die Groteskentheorien von Dorothea Scholl, Wolfgang Kayser, Michail Bachtin, Peter Fuss und Vsevolod Meyerhold. Nach eingehender Lektüre kann aus diesen Theorien hinsichtlich der Szene des heimatlosen Alliierten in *Stunde Null* eine passende Definition festgelegt werden.

Es zeigt sich, dass Ansätze des Literaturwissenschaftlers Bachtin von Nutzen sind. Bachtin formt seine Groteskentheorie anhand eines Romans und fasst seine Erkenntnisse in mehreren Schriften zusammen.³ Obwohl seine Studien sich auf einen Roman beziehen, können diese für das Theater durchaus benutzt werden. Kandinskaia bezeichnet „das Groteske als gattungs- und medienübergreifende Kategorie“, weshalb sollte denn nicht die Groteskentheorie eines Literaturwissenschaftlers für eine theaterwissenschaftliche Betrachtung geeignet sein.⁴

Bachtin erfindet den Begriff „grotesker Realismus“.⁵ Dieser Realismus ist durch eine umgekehrte Welt, eine Abkehr von gefestigten Strukturen und Normen gekennzeichnet.⁶ „[Die] Handlungen verstößen gegen die üblichen Verhaltensregeln und verletzen die Grenzen von Scham, Maß, Triebbeherrschung.“⁷ In Bachtins grotesker Welt steht der Körper im Zentrum. Diese Körper „stellen [...] ihre Körperlichkeit aus und enthüllen das gewöhnlich Verborgene“.⁸ Sie stehen im Kontrast zu gewöhnlichen, normierten Körpern.⁹ Die grotesken Körper, sind in stetem Wandel und immer unvollendet. Die Grenzen von Innen- und Aussenwelt sind durchsichtig und verschmelzen miteinander.¹⁰ Bachtin verwendet seine Definition des grotesken Körpers und des „grotesken Realismus“, in dem das Verkehrte herrscht, in Bezug zur Karnevalstradition im Mittelalter. Karneval und Theater sind durchaus verwandte Dinge, denn Kostümierung, feste Termine, Spiel und Schau zählen zu den

³ Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990.

⁴ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 5.

⁵ Vgl. Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main 2003, S. 361. Vgl. auch Kandinskaia 2012, S. 20.

⁶ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 20.

⁷ Kandinskaia 2012, S. 20.

⁸ Kandinskaia 2012, S. 21. Vgl. Bachtin 1990, S. 15–23.

⁹ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 21. Vgl. auch Bachtin 1990, S. 20.

¹⁰ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 21. Vgl. auch Bachtin 1990, S. 16.

Gemeinsamkeiten. Des Weiteren zählen bei Bachtin die Innereien des Körpers, welche als Innenwelt in die Aussenwelt, also in die Ebene des Sichtbaren treten.¹¹

Für die zu bearbeitende Szene ist die Grenzüberschreitung an sich nutzbar, jedoch ohne diese realen, sichtbaren Organe, denn sie bleiben stets im Körper des heimatlosen Alliierten drin. Ausstülpungen, Öffnungen und unebene Flächen zählen nach Bachtin ebenfalls zu den Merkmalen eines grotesken Leibes.¹² Dieser Teil der Theorie könnte mehr oder weniger hier verwendet werden, denn Öffnungen sind durchaus zu sehen und Ausstülpungen und unebene Flächen könnten je nach Körperhaltung und -bewegung gesehen werden.

Auch Tierisches ist bei Bachtins Groteskentheorie vorhanden: „Die Form des Kopfes, die Ohren und selbst die Nase erhalten nur dann einen grotesken Charakter, wenn sie tierische oder dingliche Formen annehmen“.¹³ Auch dies ist in Bezug auf die Szene weniger von Bedeutung und soll nicht miteinbezogen werden, weil sich die Körperteile des heimatlosen Alliierten nicht wie von Zauberhand umformen. Das Tierische könnte höchstens betreffend den Punkten Stimme und Sprache benutzt werden.

Kandinskaia definiert schliesslich ihren Begriff der Groteske indem sie auf der Basis von Bachtins Theorie jene Scholls und Kaysers aufbaut und diese weiterzieht. Ohne hier die beiden anderen Theorien länger auszuführen, sei jedoch gesagt, was der zentrale Schlüsselgedanke der wichtigeren Theorie ist: Scholl meint, dass das Groteske „die Verfremdung und Verwandlung einer bekannten Ordnung durch Störung, Umordnung oder sogar Chaotisierung dieser Ordnung“ ist.¹⁴ Scholl ist Romanistin, also wieder eine Theoretikerin, welche nicht aus der Theaterwissenschaft kommt, aber hierfür nutzbar gemacht werden kann. Dies führt Kandinskaia zu ihrer Definition der Groteske: von Nöten ist eine „dominante Ordnung“, die man kennt und achtet. Was von dieser Ordnung abweicht, wird als grotesk betrachtet.¹⁵

„Das Groteske hebt sich also gegen eine solche Ordnung ab und tritt als das Fremde bzw. Andere dieser Ordnung in Erscheinung. Wesentlich ist dabei, dass das Groteske als

¹¹ Bachtin 1990, S. 18.

¹² Bachtin 1990, S. 17.

¹³ Bachtin 1990, S. 16.

¹⁴ Scholl, Dorothea: Von den „Grottesken“ zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004, S. 585.

¹⁵ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 24.

ein Phänomen beschrieben wird, das keinen selbstständigen Charakter hat, sondern in Relation zu einer gewissen Ordnung und im Kontrast zu ihr wahrnehmbar wird.“¹⁶

Für die Bearbeitung der Szene des heimatlosen Alliierten in *Stunde Null*, sollen demnach die herausgefilterten Punkte Bachtins und Kandinskaia verwendet werden. In Bezug auf den Körper, den Gestus und die Mimik ist die Theorie des grotesken Körpers nach Bachtin hilfreich. Stimme und Sprache können ebenfalls mit seiner Theorie, bezüglich durchsichtiger Grenzen, betrachtet werden. Wie genau, wird sich in Kapitel 3 zeigen. Kandinskaia's Definition lässt sich auf alle drei Kategorien anwenden. Dabei ist wichtig, die „gewisse Ordnung“ zu kennen und diese in Opposition zum Verhalten des heimatlosen Alliierten zu sehen.

3. Die Rede des heimatlosen Alliierten

Die Szene steht 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 am Bühnenrand hält. Immer etwas anders gesprochen, andere Mimik, anderer Text. Der heimatlose Alliierte, gespielt vom schottischen Schauspieler Graham F. Valentine hält die letzte und längste aller Reden. Seine Rede beginnt als inhaltsbezogenen Text und wandelt sich dann immer wie mehr ins Unverständliche und Groteske. Die Dauer beträgt zehn Minuten. Dada Texte fliessen ein, Englisch, Französisch, Russisch und Deutsch wird gesprochen. Hitler- und Monsterakzente, verschiedene Tonhöhen und Geschwindigkeiten treten auf. Krampfhafte Artikulation, Geräuschteppiche sowie Wortfetzen zeugen von angespannter Stimmakrobatik. Ein sich spastisch krümmender Körper, an dem die Adern hervor treten und das Gesicht sich rötet, steht im Zentrum. Diese Punkte sollen einzeln in Zusammenhang mit weiteren betrachtet werden. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird zuerst der chronologische Ablauf des jeweiligen Themas aufgezeigt. Als zweiten Schritt werden die oben genannten Groteskedefinitionen auf das Thema hin angewendet.

3.1 Text/Sprache

Die Dramaturgin Stefanie Carp hat als Stückvorlage eine Textcollage zusammengestellt. Die Texte sind meist amtliche Verlautbarungen von Churchill, von

¹⁶ Kandinskaia 2012, S. 24.

Nachkriegspolitikern und Weiteren, als auch Ausschnitte aus Dadagedichten von Kurt Schwitters.¹⁷ Die meisten Reden sind von 1945-49 oder vom Gedenkjahr an den zweiten Weltkrieg 1995. Nicht wichtig ist, wer genau diese Texte verfasst oder vorgetragen hat. Einige Texte sind auch aus den Zwischenjahren von Ost- und Westpolitikern oder aus deutschen Heimatgedichten.¹⁸ Die Rede des heimatlosen Alliierten, scheint aber der Schauspieler selber geschrieben zu haben:

„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 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. Es ist kein wirklicher Dadaismus. Der Dada war schon vorbei, gehörte zum Ersten Weltkrieg. Ich mache aus diesen Verordnungen eine Arie, die nicht unbedingt satirisch gemeint ist.“¹⁹

Er beginnt in Englisch zu sprechen. Die Rede hat politischen Inhalt, teils mit tierischen Namen gespickt. Der eiserne Vorhang wird erwähnt und Deutschland, Frankreich, Grossbritannien als auch 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. Wieder folgen Textfetzen, wobei das *Ribbel* mit *Riddel* ergänzt wird. Er spricht immer noch in Englisch, doch Deutsche Wörter wie „Vertrauenslehrer“, „Frontgruppe“ und „Deutschnationale-Volkspartei“ rutschen hinein. Eindeutig fokussiert sich hier der Text um den zweiten Weltkrieg. Der Alliierte scheint mit deutschen Wörtern, welche in der NS-Zeit häufig benutzt wurden, um sich zu werfen. Nach einem vollständigen deutschen Satz, folgt Französisch. Dann wieder Englisch. Bei der nächsten *Ribbel*-Sequenz gestaltet er den Text stark rhythmisch. Erstmals beginnt er in Russisch zu sprechen. Danach zählt er auf Deutsch deutsche Bundesstaaten auf und wiederholt dies in Französisch. Beim nächsten *Ribbel*-Teil

¹⁷ Balme 2009, S. 311–312.

¹⁸ Vgl. Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Von Christoph Marthaler. Schauspielhaus Programmhefte. Hamburg 1995.

¹⁹ Roesner, David: Ribble Riddle. Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthalers Stunde Null. In: Balme, Christopher, Fischer-Lichte, Erika und Grätzel, Stephan (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Tübingen 2004, S. 368.

steigert er sich hinein. Das Tempo wird bei den normalen Wörtern angezogen. 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 zitiert. Er wiederholt mehrmals das Wort „Chardonnay“ und dann drei Mal „Good deal easier“. Er rezitiert weiter in den vier Sprachen durchmischt. Es folgt eine *Bab*-Sequenz. Mit grosser Mühe spricht er über die vorherigen Themen weiter, wird aber in gewisser Weise wieder 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 und stösst diese regelrecht aus. Er steigert sich zum *Rib-bibedi-bap*. Er spricht weiter in Englisch, die Wörter drückt er unter Anstrengung heraus. Der heimatlose Alliierte spricht thematisch Zusammenhangsloses. Fetzen aus dem Lied *Umpa, Umpa, Stick it up your jumper* folgen.²⁰ Wieder verfängt er sich wegen einem Wort in unsinnigen Silben, die er herauspresst. Nur mit Mühe gelingt es ihm einige sinnvolle Wörter zu sagen. Das letzte Wort, das er in seiner Erschöpfung rauspressen kann, ist: Atombomb.

Kandinskaia bezieht sich in ihrer Arbeit auf bereits bekannte Kunsterscheinungen, welche mit „dem Phänomen des Grotesken in Verbindung gebracht werden: bspw. die Dada-Bewegung [...].“²¹ In der Rede des heimatlosen Alliierten finden sich Fetzen des Dada-Gedichts *Ribbel, Bobble, Pimlico* von Kurt Schwitters (1887–1948).²² Den Dada und die Groteske gemeinsam zu nennen, scheint nicht allzu abwegig. In dieser Kunstbewegung wurden neue Formen des Gedichts erfunden und vorgetragen hierzu zählen auch jene Schwitters. Unbekannte Wörter und Laute, sinnfreie Buchstabenkombinationen und wilde Rhythmen zählen zu den Merkmalen jener Gedichte.²³ Es liegt demnach nahe diese, nicht den gewöhnlichen, gesitteten Gedichten entsprechenden Texte als grotesk zu bezeichnen, weichen sie doch von einer bekannten, strukturierten Norm ab.

²⁰ *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.

²¹ Kandinskaia 2012, S. 6.

²² Schwitters, Kurt: *Ribbel, Bobble, Pimlico*, 1946.

²³ Vgl. Pellaton, Ursula: *Cabaret Voltaire*, Zürich ZH. In: Kotte, Andreas (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Zürich 2005, Band 1, S. 322–323.
(http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Voltaire,_Z%C3%BCrich_ZH, 08.10.14).

„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 [...].“²⁴

Im Textfluss des heimatlosen Alliierten sind die einzelnen Sätze und Wörter teils schwer auszumachen und zu verstehen. Sein Text ist wahrlich eine Collage feinster Sorte. Tiernamen kontrastieren mit Begriffen, welche mit dem zweiten Weltkrieg in Verbindung gebracht werden. Die vier Sprachen deuten auf die Beteiligten im zweiten Weltkrieg hin. Hier könnte man eingehender mit Bachtins Konzept der Polyphonie arbeiten, dies würde aber den Rahmen dieser Analyse sprengen, welche sich auf die Groteske begrenzen soll.²⁵ Betrachtet man nun das Gebiet des Textes und der Sprache in dieser Szene in Hinblick zu der oben genannten Groteskendefinition, lässt sich festhalten, dass jene Kandinskaia besser geeignet ist, als jene Bachtins. Als Zuschauer kennt man eine gewisse Ordnung, was das Sprechen betrifft: Meist unterhält man sich in einer Sprache, höchstens zwei, um sich zu verständigen. Dies wäre also die dominante Ordnung, welche der heimatlose Alliierte durchbricht. Er spricht in vier verschiedenen Sprachen zum Publikum und durchmischt diese teilweise innerhalb der Sätze. Demnach ist dies grotesk. Hier kommt nun noch Bachtins Theorie der Grenzüberschreitung hinzu. Die Sprachen und Texte haben keine Grenzen, sie verwischen und mischen sich untereinander. Es gelingt dem heimatlosen Alliierten nicht klar zu sagen, was er will. Es könnte also sein, dass die Grenze durchlässt und so das Innere nach Aussen tritt, indem er von seinen Gefühlen und Gedanken, dem Inneren, übermannt wird und diese sich über einen logischen Text, das Aussen, legen. So entsteht ein Gemisch aus Textfetzen, die man versteht, Wortkombinationen, die aber sinnlos erscheinen und Buchstabenreihen, die keine Bedeutung haben. Der „Textverfall“ tritt ein. Marthaler wisse wie die „Sprache unabhängig von ihrer Funktion als Bedeutungsträger und Kommunikationsmittel zu verwenden“ sei.²⁶ „Er stellt ihren klanglichen Aspekt heraus und setzt sie als reines Tonmaterial ein.“²⁷ Nachfolgend wird die Veränderung und der Verfall der Stimme beschrieben und unter anderem der „klangliche Aspekt“ untersucht.

²⁴ Balme 2009, S. 314.

²⁵ Vgl. Kaempfe, Alexander: Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie. In: Michail M. Bachtin (Hg.): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990. S. 141.

²⁶ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 90.

²⁷ Kandinskaia 2012, S. 90.

3.2 Stimme/n

Der heimatlose Alliierte 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. Die Stimme wird oft wie man dies aus einem Horrorfilm kennt, verzerrt. Er atmet mehrmals hörbar ein. Er kehrt zum Englischen zurück, normal, dann wieder mit aufgerissenen Augen und mit Horrorstimme. Die Stimme klingt dabei tiefer und brummiger als sonst und manchmal scheint er zu knurren. In seiner Stimme schwingt Versessenheit mit, als er die nächste *Ribbel*-Sequenz rezitiert. Eine bisher noch nicht aufgetretene Sequenz mit unbekanntem Wort wird ausgeführt: er haucht beinahe schon die Buchstabenkombination *Babh* was sich zu *Bäbh* wandelt. Er steigert den Rhythmus. Es entsteht *Ribbiedi-bap*. Das *bap*, jeweils am Schluss, ist viel höher ausgesprochen, besser: ausgeschrien, als die vorherigen „Wortteile“. Es wirkt kindlich. Bis nur noch Geräusche, die einem Blubbern ähneln, entstehen. Er versucht logische Wörter auszusprechen, doch nur einzelne Laute und Silben kommen raus. Er verzerrt die Stimme koboldartig. Nach dem letzten Wort der Rede folgen abgehackte *Pft*-Geräusche, wie bei einem kaputten Radio oder Funkgerät.

Auch hier könnte man versuchen Bachtins Konzept der Polyphonie anzuwenden, doch es steht nicht im Zusammenhang mit unserer Groteskendefinition. Bachtins Theorie der durchsichtigen Grenzen scheint hier passend. Der heimatlose Alliierte mischt menschliche und tierische Laute. Die Grenzen verwischen. Ihm gelingt eine wahre Stimmakrobatik in der er von einer dominanten Ordnung zur anderen schwingt. Dies bedeutet also, dass dem Zuschauer die Laute bekannt vorkommen können, dieser diese aber in dieser Kombination nicht kennt. Kandinskias Groteskendefinition passt. Valentine erschafft in seiner Rolle eine neue Geräuschwelt, welche im Kontrast zu der uns Bekannten steht. Wie mit Musiknoten hantiert er mit den einzelnen Tonsilben, setzt sie neu zusammen und kreiert neuartige Stimmlagen. Er wechselt zwischen den logischen und alogischen Sprachen hin und her. Diese Geräuschwelt entsteht aufgrund der Kombination der unterschiedlichen, bekannten Klänge der Sprachen. Durch Rhythmisierung, Voluminisierung und Dynamik entsteht eine neue Klangspur, ein „valentine’sches“ Stimmband. 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 nicht dem alltäglichen Gebrauch. Teilweise klingt es, als würde er das Sprechen neu zu erlernen versuchen. Die groteske Wirkung entsteht in Kombination mit dem Teil des Textes und der Sprache. Sinnfreie Wörter und sinnfreie Kombinationen derer in verschiedenen Sprachen plus extreme Stimmverzerrungen erzeugen hier die Groteske im Gegensatz zu der dominanten Ordnung des „normalen“ Stimm- und Sprachgebrauchs.

Es folgt das letzte zu behandelnde Gebiet bezüglich Groteske: der Körper, die Gestik und die Mimik. Diese verhält sich deutlich in Abhängigkeit zu der Anstrengung des Sprechens. Das heisst, dass eigentliche keine Körperbewegungen und Gesichtsausdrücke auftreten, die nicht in Folge des Sprachgebrauchs und der Stimmmodulation entstehen.

3.3 Körper/Gestus

Der Alliierte geht mit verzerrter Grimasse auf das Mikrofon zu. Die Augen sind nach oben gerollt, die Lippen stark über die Zähne gespannt, der Mund weit aufgerissen. Er lockert das Gesicht und beginnt in Englisch zu sprechen. Es ist klar eine Redner-Zuhörer Situation zwischen ihm und dem Publikum. Er blickt nach unten auf seine Notizen. Schon jetzt treten seine Adern an den Schläfen hervor. Sein Gesicht beginnt sich zu röten. Er stellt sich manchmal für kurze Momente auf die Zehenspitzen und scheint so zu wippen. Seine Augen weiten sich während der Rede und sein Mund ist angespannt. Er holt tief Luft, wobei sich seine Brust merklich hebt, bevor wieder eine *Ribbel*-Sequenz folgt. Er wiederholt das Wort mehrmals rhythmisch und rollt dabei seine Lippen automatisch. Sein Körper krümmt sich. Es ist eine Anspannung im gesamten Leib zu erkennen, als würde er jeden Muskel benutzen. Die Arme sind an den Körper angewinkelt um Kraft und Stärke auszustrahlen oder aber auch, um sie im Zaum zu halten. Die Notizblätter zerknittern in seiner linken Hand, da er sie fest umklammert. Er blickt immer in die Richtung des Publikums. Er hebt reflexartig einen Fuss. Sein Blick wandert stets von links nach rechts, er versucht den gesamten Raum mit seiner Rede zu erreichen. Er starrt und scheint wie versessen die *Ribbel*-Worte zu sagen. Teilweise sieht es aus, als würde der heimatlose Alliierte seine Zähne fletschen. Er rollt die Zunge im Mund herum. Seine Ader an der Stirne tritt stark hervor. Es ist eine Anstrengung in der Sprache, in der Mimik und in der Gestik deutlich spürbar. Er lehnt sich manchmal mit dem Oberkörper etwas zurück und wirkt

so noch lauter und angestrengter. Bei den Blubber-Sequenzen blasen sich seine Backen auf. Er versucht Luft zu holen und scheint danach zu japsen. Während er versucht weiter zu sprechen, sperrt er den Mund weit auf oder kneift ihn fest zusammen und weitet die Augen. Er schwitzt. Sein Körper ist nach vorne gebeugt, die Arme an den Körper gepresst, die Knie aneinander gedrückt. Nach dem Blubberanfall, fasst er sich und fängt neue Kontrolle über seinen Mund. Er blickt um sich, als würde er es ernst meinen. Sein Körper verkrümmt sich immer stärker und scheint zu seinem Becken hin zentriert zu sein. Er blickt etwas koboldartig und seine Stimme verzieht sich passend dazu. Die Rede endet, indem er sich seine Pfeife in den Mund steckt.

Als die Augen sich weiten und sich alle Muskeln am Körper des heimatlosen Alliierten anspannen, kann von einem eindeutig grotesken Körper gesprochen werden. Bachtin schreibt dies so in seinem Buch nieder: „Außerdem sind herausquellende Augen auch deshalb für die Groteske wichtig, weil sie von einer rein körperlichen Anstrengung zeugen.“²⁸ Diese Anstrengung ist mehrmals deutlich fühlbar. 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 und die Adern treten hervor. Das Gesicht ist bei Bachtins groteskem Leib von grosser Bedeutung: „Das groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus.“²⁹ Den aufgerissenen Mund sieht der Zuschauer mehrmals in der Szene. Dabei blickt er in gewisser Weise in das Innere des heimatlosen Alliierten, wobei wieder von durchsichtigen Grenzen die Rede sein kann. Des Weiteren deuten Körperöffnungen, wozu der Mund zählt, als wichtige Merkmale auf einen grotesken Körper hin. Entgegen einer dominanten Ordnung nach Kandinskaia, verhält sich neben anderem besonders auch die Zunge des heimatlosen Alliierten. In der westlichen Kultur wird diese versteckt gehalten und beim normalen Sprechen ist sie kaum sichtbar. Er aber streckt diese heraus und schlängelt damit, wie eine Schlange. Da hätten wir demnach auch das Tierische, welches bei Bachtins Theorie als groteskes Merkmal gilt. Nach Bachtin gehören dem Unterleib und dem männlichen Geschlechtsteil „die führende Rolle in der grotesken

²⁸ Bachtin 1990, S. 16.

²⁹ Bachtin 1990, S. 16.

Gestalt des Leibes.³⁰ Hierauf lässt sich die häufige Körperhaltung des heimatlosen Alliierten beziehen. Sein Oberkörper beugt sich nach vorne, die Hände sind auf den Oberschenkeln gelagert, dies alles deutet auf ein Zentrum hin. Dieses Zentrum scheint beim Unterleib zu liegen.

Nicht zu vergessen ist, dass die Stimme in der Videoaufnahme stets hörbar ist, vom Körper meist aber nur der Kopf. Es kann also nicht garantiert werden, dass jede bedeutsame Körperbewegung erfasst und beschrieben worden ist.

4. Fazit

Es könnte sein, dass Valentine als heimatloser Alliierter aufgrund der verschiedenen Textgattungen aus verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Sprachen mehrere Rollen, Identitäten gleichzeitig spielt und zwischen ihnen hin und her springt. Eine vertiefte Untersuchung hierzu wäre nötig, um eine zufriedenstellende Antwort zu finden. Fest steht, dass die Szene als grotesk bezeichnet werden kann.

Es zeigt sich, dass gewisse Groteskedefinitionen für bestimmte Arbeiten geeignet sind. Bachtins Theorien, die er aus Erkenntnissen aus der Literatur formt, können gefiltert und so zusammengeführt werden, dass Teile davon für theaterwissenschaftliche Betrachtungen, wie sie in diesem Rahmen hier gemacht wurden, verwendbar sind. So ging auch Kandinskaia in ihrem Buch vor und formte eine eigene Definition der Groteske aufgrund von Theorien Anderer. Mit festgelegten Definitionen lässt sich problemlos arbeiten.

Die Szene wurde jeweils Kapitel spezifisch beschrieben und schliesslich auf die Groteske hin analysiert. Hierbei wurde deutlich, dass die Punkte betreffend Grenzüberschreitung und dominante Ordnung immer angewendet werden konnten. Groteske entstand in dieser Szene meist, weil das Gesagte und Getane nicht dem Normalen, Gewöhnlichen entsprach und so als Fremdes, Ungewohntes in einer geordneten Struktur auftrat. Oft folgte darauf Gelächter aus dem Publikum.

Nun stellt sich die Frage, wozu war denn die Szene überhaupt grotesk? Man könnte behaupten, dass die Szene auch ohne Verzerrungen und Verrenkungen gespielt hätte werden können. Aber betrachtet man diese im Zusammenhang des Stücks wird deutlich, weshalb sie so ist, wie sie ist. Diese sich in einer Übungsphase befindenden Führungskräfte halten alle ihrer Reden verdreht, anders und nicht wirklich politisch

³⁰ Bachtin 1990, S. 17.

überzeugend. Die Texte sind wirr und jeder der Politiker hat einen eigenen Gestus, der als grotesk bezeichnet werden könnte. Hinzu kommt die bittere Thematik des zweiten Weltkriegs. Und die Tatsache, dass das Stück *Stunde Null* absichtlich als Projekt im Gedenkjahr an den zweiten Weltkrieg 1995 geplant wurde. Wozu also die Groteske? Es ist denkbar, dass die Groteske als Vermittler zwischen dem Hier und Jetzt im Jahr 1995, der Zwischenzeit und dem Zweiten Weltkrieg fungiert. Das erlebte Grauen kann nicht anders, als in einer realitätsfernen und anormalen Manier gezeigt werden. Diese umgekehrte Art und Weise der uns bekannten, geachteten, dominanten Struktur dient dazu, das Gewohnte, Beständige verständlich zu machen und den Zuschauer zu eigenen Gedanken zu besagter Thematik anzuregen. Geht es doch in *Stunde Null* um das Gedenken. Das Konzept der Groteske, wie es hier aufgestellt und genutzt wurde und wie es in der Szene des heimatlosen Alliierten, wodurch auf das gesamte Stück geschlossen werden kann, aufgetreten ist, fungiert „als ein Mittel zur Beschreibung der gesellschaftlichen Realität.“³¹ Ergänzend hierzu Balmes Worte zu *Stunde Null*: „Bei allem absurden Gerede und Tun bleibt zumindest dem deutschen Zuschauer klar, dass hier auch die eigene Geschichte und Vergangenheit verhandelt werden, wenn auch in einem gänzlich anderen Modus als gewöhnlich.“³²

5. Bibliografie:

Primärliteratur:

„Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens. Ein Gedenktraining für Führungskräfte.“ Regie: Christoph Marthaler, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Premiere: 20. Oktober 1995.

Sekundärliteratur:

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990.

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main 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.

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

Kaempfe, Alexander: Die Funktion der sowjetischen Literaturtheorie. In: Michail M. Bachtin (Hg.): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990. S. 133–148.

³¹ Vgl. Kandinskaia 2012, S. 93.

³² Balme 2009, S. 317.

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

Pellaton, Ursula: Cabaret Voltaire, Zürich ZH. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Zürich 2005, Band 1, S. 322–323.
(http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Cabaret_Voltaire,_Z%C3%BCrich_ZH, 08.10.14).

Roesner, David: Ribble Riddle. Motivik und musikalische Form im Theater Christoph Marthaler's Stunde Null. In: Balme, Christopher, Fischer-Lichte, Erika und Grätzel, Stephan (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Tübingen 2004. S. 365–374.

Scholl, Dorothea: Von den „Grotesken“ zum Grotesken: Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004.

Schwitters, Kurt: Ribbel, Bobble, Pimlico, 1946.