

Groteskkomik in Karl Valentins Einakter *Der Theaterbesuch*

Takanobu SETTSU

1. Fragestellung

Nicht wenige Forscherinnen und Forscher, z. B. Henning Rischbieter¹⁾, Alfons Schweiggert, Otto Heinrich Kühner und Gudrun Köhl, halten den Münchner ‘Volkskomiker’ Karl Valentin für einen Vertreter der Groteskkomik. So schreibt Köhl, die von 1989 bis 2004 die Leiterin des Valentin-Karlstadt-Musäums [sic!] in München war:

Valentin hat seine Typen aus dem Leben gegriffen, er hat den Leuten sozusagen ‘auf’s Maul’ geschaut und sie dann, behandelt auf seine groteske Art, dem Gelächter preisgegeben, obwohl seine Inhalte oft harte und ungeschminkte Realität waren.²⁾

Auf den ersten Blick wird klar, dass mit „harte und ungeschminkte Realität“ das alltägliche Leben im frühen 20. Jh. gemeint ist und nur normale Mittelständler jener Zeit über eine solche „Realität“ lachen konnten. Jedoch setzt die „entfremdete Welt“, als die Wolfgang Kayser das Groteske bezeichnet hat, eine Welt voraus, die uns vertraut und heimisch ist,³⁾ was das Groteske mit der „harten und ungeschminkten Realität“ verbindet. Auch erinnert das Lachen des normalen Mittelständlers an die volkstümliche Kultur, die Michail Bachtin in seinem Werk *Rabelais und seine Welt* (1965) zum Gegenstand macht. Aber „grotesk“ „Groteskkomik“ oder „das Groteske“ scheinen je nach Kunstform so unterschied-

1) „Groteske Züge in der Farce des 19. Jh.s (Nestroy, Gogol, Courteline) bei Wedekind, Stenheim, Georg Kaiser, Pirandello. Groteskkomik bei Brecht (Kleinbürgerhochzeit), Karl Valentin.“ Henning Rischbieter (Hrsg.): Theater-Lexikon. Zürich (Orell Füssli) 1983. S. 558.

2) Gudrun Köhl: Karl Valentin und die Münchner Volksänger. In: Karl Valentin in der Geschichte der Komiker. Hrsg. von Gudrun Köhl, Hannes König, Erich Ortenau. München (Unverhau) 1984. S. 7-18, hier S.12.

3) Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Zweite, unveränderte Auflage, Oldenburg/Hamburg (Stalling) 1961. S. 198.

lich und willkürlich interpretiert zu werden, dass man zum Beispiel für Köhls oben zitierte Formulierung „auf seine groteske Art“ zu keinem allgemeingültigen Verständnis kommen könnte.

Bekanntlich wird das Groteske als ästhetischer Begriff häufig in Bezug auf das moderne Theater verwendet. In diesem Fachbereich dominieren in der deutschsprachigen Forschung immer noch die beiden diskrepanten Theorien von Kayser und Bachtin. Aber kann man sie tatsächlich auf die Stegreifkomödien von Karl Valentin anwenden, dem „münchenerischste[n] aller Münchner“ (Oskar Maria Graf), der Episoden aus dem Leben von Münchner Mittelständlern in seinem Spiel einmal mehr komisch, einmal mehr tragisch in Szene gesetzt hat? Sind seine Texte etwa deshalb grotesk zu nennen, weil sie die Welt als „entfremdet“ darstellen oder an den von Bachtin dargestellten antiken und mittelalterlichen Karneval denken lassen? Ist es nicht vielmehr notwendig zu prüfen, inwieweit der Begriff des Grotesken geeignet ist, Valentins Komik näher zu bestimmen?

Der vorliegende Aufsatz versucht, diese Frage am Beispiel des Einakters *Der Theaterbesuch*⁴⁾ zu klären und zwar nicht nur aus dem literaturwissenschaftlichen, sondern auch aus dem theaterwissenschaftlichen Blickwinkel.

2. Die Theorie des Grotesken

Es handelt sich hier nicht um „die Groteske“, die eine künstlerische Gattung ist und auf bestimmte Ornamente und die Malerei der Renaissance angewandt ist, sondern um das Groteske, das einen psychischen Effekt auf die Rezipienten hat. Es ist aber nicht sinnlos, dass wir auf den Ursprung des Begriffs zurückkommen, denn „das Groteske“ leitet sich eigentlich von „der Groteske“ ab. Dieses Wort hat seinen Ursprung im italienischen „grottesco“, das auf Deutsch „Grotte“ heißt. Das ist „ein Terminus ornamentaler Malerei, die verschiedene menschliche, Tier- und Pflanzenmotive ineinander verwebt und dabei keinem offensichtlichen, den Zusammenhang sichernden Prinzip zu gehorchen scheint.“⁵⁾ Diese Definition wird wichtig auch für diese Arbeit.

4) Karl Valentin: *Der Theaterbesuch*. In: *Sämtliche Werke in neun Bänden*. Hrsg. von Manfred Faust und Stefan Henze. Sonderausgabe. München (Piper) 2007, Band 5. S. 214-223.

5) Elisheva Rosen: *Grotesk* (Übersetzt von Jörg W. Rademacher/Maria Kopp). In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Friedrich Wolfzettel, Burkhard Steinwachs. Band 2. Stuttgart-Weimar (J. B. Metzler) 2001. S. 876-900, hier S. 876.

Das erste umfassende Werk in Deutschland über das Thema ist *Das Groteske*, das Kayser im Jahr 1957 veröffentlichte. Schlüsselbegriffe sind „die entfremdete Welt“ und „Lebensangst“.

Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt. [...] Dazu gehört, daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat. Die Plötzlichkeit, die Überraschung gehört wesentlich zum Grotesken. [...] Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. Zugleich spüren wir, daß wir in dieser verwandelten Welt nicht zu leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst.⁶⁾

Bei dieser Erfahrung gelangt man – so fährt Kayser fort – an einen Punkt, von dem aus man nicht mehr weiter könne; denn wir Menschen hätten keine Ahnung, was die Entfremdung der Welt verursache. Kayser nennt dieses Wirken eines unpersönlichen Täters „die Gestaltung des «Es»“.

Wir könnten eine neue Wendung gebrauchen: das Groteske ist die Gestaltung des «Es», jenes «spukhaften» Es, das Ammann als die dritte Bedeutung des Impersonale (neben der psychologischen – es freut mich – und der kosmischen – es regnet, es blitzt) bestimmt hat.⁷⁾

Das Groteske war die erste umfassende Arbeit zum Thema. Ihr Ziel war es, das Groteske als ästhetische Kategorie zu etablieren. Wenn wir uns klarmachen, wie man den Begriff des Grotesken im Bereich der Theaterwissenschaft verwendet, wird deutlich, dass er sich mit Kaysers Theorie fast vollständig deckt. Der englische Theaterwissenschaftler Terry Hodgson schreibt dazu: „It presents strange, even hideous, incongruities and embodies a mocking attitude to aspiration after purity, beauty and all absolutes.“⁸⁾ Und in dem von

6) Kayser, S. 198f.

7) Kayser, S. 199. Hermann Josef Ammann (1885-1956), der ab 1928 als ein deutscher Professor an der Universität Innsbruck wirkte.

8) Terry Hodgson: *The Batsford Dictionary of Drama*. London (Batsford) 1988. P. 155.

Manfred Brauneck und Gérard Schneilin herausgegebenen Theaterlexikon heißt es: „Komischer Mischeffekt der Verzerrung des Realen bis zur Skurrilität, zum Alpträumhaften, zur Deformation, durch dessen Ambivalenz beim Zuschauer zugleich Lachen und Grauen erzielt werden.“⁹⁾ Nach dieser Erklärung bewirkt das Grotleske bei den Rezipienten eine psychische Reaktion auf die Mischung zweier eigentlich diametral entgegengesetzter Faktoren (*congruity/incongruity*, das Reales/Alpträum usw.). Mit Ausdrücken wie „strange“ „hideous“ „skurril“ „alpträumhaft“ ist das Grotleske eindeutig negativ beurteilt. Andererseits scheint Bachtin auch die eher heitere Seite des Grotlesken hervorzuheben. In seinem Rabelais – Buch schreibt er darüber im Zusammenhang mit der volkstümlichen Kultur des Mittelalters.

Tatsächlich präsentiert die Grotleske, einschließlich ihrer romantischen Ausprägung, die Möglichkeit einer *anderen* Welt, einer anderen Ordnung und Lebensweise. Sie führt aus der vermeintlichen Allgemeingültigkeit, Unanfechtbarkeit und Stabilität der existierenden Welt heraus. Hervorgegangen aus der volkstümlichen Lachkultur, zeigt sie immer, auf die eine oder andere Weise, mit wechselnden Mitteln, die lebendige Möglichkeit der Wiederkehr des saturnischen Goldenen Zeitalters auf. [...] In der Grotleske erscheint die Relativität alles Seienden immer heiter, von der Freude am Wechsel geprägt, selbst wenn diese Heiterkeit und Freude (wie in der Romantik) auf ein Minimum reduziert sind.¹⁰⁾

Obwohl nicht nur Bachtin, sondern auch viele andere Forscher den Kayserischen Grotleskebegriff für fast nur negativ konnotiert halten, übersehen sie doch die enge Beziehung zum Komischen, auf die Kayser in seinem Werk schon hinweist. Kayser diskutiert diese Problematik als „das Lachen der Befreiung von der entfremdeten Welt“ und schreibt so:

9) Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. 5. Ausgabe. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2007. S. 427.

10) Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leupold. 6. Auflage. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2015. S. 99. Im Ausdruck seines „saturnischen Goldenen Zeitalter“ kann man den Hauptpunkt bei der Theorie Bachtins durchschauen. „Den Kameval schaut man sich nicht an, man *lebt* ihn, *alle* leben ihn, denn er ist von der Idee her *dem ganzen Volk gemeinsam*. [...] Der Kameval hat universalen Charakter, er ist ein Zustand der ganzen Welt, ihre Wiedergeburt und Erneuerung, an der alle teilhaben.“ Bachtin denkt, in den römischen Saturnalien zeigen sich diese Ideen am deutlichsten und am bewusstesten. (Bachtin, S. 55.)

„Das Lachen stammt schon aus den komischen, karikaturistischen Vorbezirken. Selber schon mit Bitterkeit gemischt, nimmt es beim Übergang ins Groteske Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters an.“¹¹⁾ Es ist in einer Art von Satire und Spiel (Capriccio), wo diese Metamorphose des Lachens erscheint. Nach Kayser's Theorie ist die „Gestaltung des Grotesken“ gerade der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören.¹²⁾ Dazu wird das Lachen benötigt, wenn es auch nicht heiter sei. Dazu kritisiert Bachtin, dass Kayser die Entwicklungsgeschichte des Grotesken seit dem Mittelalter ignoriere und nur die nach der Romantik entstandene modernistische Groteske behandle. Er betone weiterhin die negative Seite des Grotesken in von der Romantik bis zum Beginn des 20. Jh. s entstandenen Werken.¹³⁾ Während Bachtin Kayser kritisiert, verzichtet er jedoch auf die Erwähnung der vorherrschenden Lachkultur in der volkstümlichen Welt des 20. Jh. s,¹⁴⁾ die der vorliegende Aufsatz anhand der modernen volkstümlichen Komödie in München behandelt.

3. Das Groteske bei Meyerhold

Wir benötigen also eine neue Perspektive auf den Begriff des Grotesken, um die Theaterwerke und Volkskomödien der jüngeren Zeit zu begreifen. Der russische Regisseur Vsevolod Emiljewitsch Meyerhold (1874-1940) hat eine grundlegend andere Sicht auf das Groteske als Kayser oder Bachtin. Meyerhold, der mit seiner Ausbildungsform der „Bio-mechanik“ die Innovation des russischen Theaters anstrebte, als Formalist aber Opfer stalinistischer Säuberungen wurde, setzt dem Grotesken nicht Skurrilität, das Unheimliche,

11) Kayser, S. 201. Bachtin sieht zwar die Bedeutung des Lachens in Kayser's Begriffsbestimmung des Grotesken, aber er meint, dass darin das heitere, befreiende und erneuernde, also gerade das schöpferische Moment des Lachens fehl[e].“ (Bachtin, S. 102.) Dabei überliest er den Faktor »die Befreiung«, den Kayser im letzten Teil darstellt.

12) Kayser, S. 202.

13) Wenn man aber die folgenden Sätze im V. Kapitel von *Das Groteske* liest, wird klar, dass Kayser den Begriff in negativer Hinsicht nicht erklären wollte. „Das Wort «grotesk» begegnet bei Thomas Mann oft, und schon in den «Betrachtungen eines Unpolitischen» finden wir eine Deutung: «Das Groteske ist das Überwahre, das überaus Wirkliche, nicht das Willkürliche, Falsche, Widerwirkliche und Absurde.» Die Definition ist nur in ihrer negativen Aussage klar.“ [sic!] Kayser, S. 170.

14) „Unmittelbarer Gegenstand unserer Arbeit ist nicht die volkstümliche Lachkultur, sondern das Werk François Rabelais'“. (Bachtin, S. 109.) Zwar erkennt er die Wichtigkeit der volkstümlichen Lachkultur, doch erklärt er sie vorwiegend am Beispiel von Rabelais' Werk.

Albtraum oder Furcht, sondern den „cabotin“ (Schmierkomödiant) voraus. Meyerhold erklärt dies in seinem Essay *The Fairground Booth* (1912) folgendermaßen: „The cabotin is a kinsman to the mime, the histrion, and the juggler; the cabotin can work miracles with his technical mastery; the cabotin keeps alive the tradition of the true art of acting.“¹⁵⁾ Zu Meyerholds aktiver Zeit war die Hauptrichtung des russischen Theaters der Naturalismus, in dem man die Schauspieler nicht als Darsteller, sondern als gebildete Vorleser („the educated reader“) sah. Auf der Bühne spielten sie nicht, sie lebten einfach. Dies erschien Meyerhold als der Untergang des gesamten russischen Theaters. Der Messias, der diese verfallende Moskauer Theaterszene retten könnte, war der Cabotin.

Der Cabotin spielt nicht auf der konventionellen Bühne, sondern in Schaubuden, in der volkstümliche Komödie dargeboten wurde. Somit war es nur natürlich, dass Meyerhold dem *Überbrett Manifest* (1902) von Ernst von Wolzogen¹⁶⁾ große Bedeutung beimaß. Meyerhold schreibt, dass das Groteske jener Stil sei, der dem schöpferischen Künstler den wunderbarsten Horizont zeigt, und schreibt:

It is not true that we don't know how to laugh. Granted, we no longer laugh the meaningless, *amorphous* laugh of the cretin; we have replaced it with the brief, precise laugh of the cultured man who knows how to view things from all angles.

‘Depth and extract, brevity and contrast! No sooner has the pale, lanky Pierrot crept across the stage, no sooner has the spectator sensed in his movements the eternal tragedy of mutely suffering mankind, than the apparition is succeeded by the merry Harlequinade. The tragic gives way to the comic, harsh satire replaces the sentimental ballad.’

Wolzogen's manifesto contains an apologia for the favourite device of the fairground booth – *the grotesque*.¹⁷⁾

Demnach ist für Meyerhold die groteske Darstellung in erster Linie eine Sache der

15) Vsevolod Meyerhold: *The Fairground Booth*. In: *Meyerhold on Theatre*. Translated and edited with a critical commentary by Edward Braun. London (Methuen)/New York (Hill and Wang) 1969. PP. 119-143, hier p. 122. Weder Kayser noch Bachtin gehen auf Meyerholds Theorie des Grotesken nicht ein.

16) Ernst von Wolzogen (1855-1934) gründete das erste deutsche literarische Kabarett, das „Überbrett“ (1901).

17) Meyerhold, p. 137.

Schauspieler. Er fasst die Essenz des Grotesken in drei Punkten zusammen. Erstens legt er der schöpferischen Tätigkeit nicht die Realität, sondern das „ich“ selbst, das heißt, dessen eigene Haltung gegenüber dem Leben und einen künstlerischen Einfall zugrunde. Dabei geht es nicht um die Nachahmung der Wirklichkeit, sondern um eine neue theatralische Schöpfung. Zweitens ist die Methode des Grotesken eine Synthese aus Erhabenheit und Herabsetzung. „The grotesque does not recognize the *purely* debased or the *purely* exalted. The grotesque mixes opposites, consciously creating harsh incongruity and *relying solely on its own originality*.“¹⁸⁾ Drittens hat sie ein eigenartiges Verhältnis zur äußeren Erscheinung des Lebens. Sie vertieft sich in unser Alltagsleben bis zu einem Grad, an dem es nicht mehr natürlich aussieht, um so das Übernatürliche zu suchen, Gegensätze aufzuheben, ein Bild des Unglaublichen zu schaffen und den Zuschauer einzuladen, das Rätsel des Unergründlichen zu lösen.¹⁹⁾ Jedes Element funktioniert nicht für sich allein, sondern ist Teil einer Art Instanzenweg zur Groteske. Ohne den künstlerischen Spleen gibt es keine künstlerischen Stoffe, weder erhabene noch niedere. Zwar ist das Alltagsleben der beste Stoff jedes künstlerischen Werks, doch stehen die Rezipienten diesem geheimnisvollen Rätsel gegenüber, das die Künstler mit ihrem Spleen neu zu erschaffen beginnen. Vor allem die dritte Stufe ist bemerkenswert. Meyerhold schreibt: „The grotesque has its own attitude towards the outward appearance of life. The grotesque deepens life’s outward appearance to the point where it ceases to appear merely natural.“²⁰⁾ An dieser Stelle wird deutlich, was dieses „Rätsel des Unergründlichen“ bedeutet. „The basis of the grotesque is the artist’s constant desire to switch the spectator from the plane he has just reached to another which is totally unforeseen.“²¹⁾ Die Fähigkeit des Künstlers besteht darin, mit seiner grotesken Darstellung das scheinbar bekannte Alltagsleben in etwas zu verwandeln, was unvorhersehbar ist. Je größer diese Verwandlung ist, desto tiefer überdenkt man das Wunder des Alltagslebens. Wichtig ist dabei der eigene Wunsch des Künstlers nach einer totalen Wandlung. Der künstlerische Spleen hat seinen Ursprung in diesem Wunsch und die andere, veränderte Welt ist ein geheimnisvolles Rätsel für uns.

18) Meyerhold, p. 138.

19) „Beneath what we see of life there are vast unfathomed depths. In its search for the supernatural, the grotesque synthesizes opposites, creates a picture of the incredible, and invites the spectator to solve the riddle of the inscrutable.“ Meyerhold, p. 139.

20) Meyerhold, Ebd.

21) Meyerhold, Ebd.

The fantastic will exist in its own right on the stage; *joie de vivre* will be discovered in the tragic as well as in the comic; the demonic will be manifested in deepest irony and the tragi-comic in the commonplace; we shall strive for ‘stylized improbability’, for mysterious allusions, deception and transformation; we shall eradicate the sweetly sentimental from the romantic; the dissonant will sound as perfect harmony, and the commonplace of everyday life will be transcended.²²⁾

Kayser und Bachtin betrachten denselben literaturwissenschaftlichen Gegenstand von diametralen Standpunkten aus, es lässt sich also sagen, dass beide im Grunde auf einer Linie stehen und sich deshalb die Mängel ihrer Theorien nicht ausgleichen. Meyerhold ist ein Moment, das den Unterschied vom Grotesken zwischen der Literaturwissenschaft und der Theaterwissenschaft überbrücken kann. Es geht bei der Theorie Meyerholds nicht um den Gegensatz, sondern um die Tiefe, mit der der Gegenstand ästhetisch untersucht wird. Man muss die Stoffe dafür nicht nur auf die Entfremdung der Welt, die Lebensangst, die Möglichkeit einer anderen Welt oder die lebendige Möglichkeit der Wiederkehr des saturnischen Goldenen Zeitalters beschränken, wie Kayser und Bachtin. „Was uns vertraut und heimisch war“ ist zwar natürlich eine Voraussetzung des Grotesken, doch es ist nicht einfach da, sondern wird durch den künstlerischen Spleen auch szenisch inszeniert. Nach Meyerhold soll z.B. nicht das sichtbare Unheimliche oder Fremde im Alltagsleben auf der Bühne reproduziert, sondern das Alltagsleben selbst durch die Inszenierung gezielt bzw. fremd werden. Es gibt demnach ein Kriterium für moderne künstlerische Perzeption und die Technik des Grotesken: „grotesk“ heißt nicht eine Reproduktion der Realität, sondern eine Art Ästhetisierung des Alltagslebens, freilich kaum im Sinn der „schönen Kunst“. Eine optimale Existenz, der jedes Element des Grotesken integriert und den Rezipienten eine andere Welt als die Wirklichkeit zeigt, ist Schauspieler, und zwar volkstümlicher Komiker. Als Beispiel dafür drängt sich das Werk Valentins, einer der wichtigsten Kabarettisten in Deutschland, geradezu auf. Er inszeniert das Alltagsleben mit seiner eigenen Anwendung der Wörter und seinem originalen Spiel, zeigt den Rezipienten eine andere Seite des Alltagslebens, die als ein geheimnisvolles Rätsel verborgen wurde.

22) Meyerhold, p. 142.

4. Valentins *Der Theaterbesuch*

Diese Stegreifkomödie wurde am 21. 10. 1933 im Münchner Kabarett „Wien-München“ uraufgeführt. Valentin hat die Texte in Zusammenarbeit mit seiner Partnerin Liesl Karlstadt (1892-1960) fertiggestellt. Im Jahr 1934 wurde das Stück verfilmt. Man kann darin verschiedene Charakteristika ihrer Komödien erkennen, zum Beispiel dass die Figuren niemals schaffen, was sie wollen, und dass sie immer wieder Fehler der Tücke des Objekts wegen ausgleichen müssen.

Im Stück finden sich Anmerkungen über Kostüm, Requisiten oder die Situation der Handlung. Der Ort ist ein „altmodisches, einfaches Zimmer mit Kommode, Tisch, 2 Stühle[n], kleine[m] Tischerl, elektrische[r] Hängelampe, Kleideraufhänger und Geschirr.“²³⁾ Die Zeit ist wahrscheinlich abends. Die Frau (Karlstadt) kommt zu ihrem Mann (Valentin) und berichtet, ihre „Hausfrau“ habe ihr etwas geschenkt, und zwar zwei Theaterbillets für den *Faust*. Diese Einladung bringt das arme Ehepaar in unerwartete Schwierigkeiten. Zunächst geraten sie in einen unfruchtbaren Zank über die Frage, um wieviel Uhr das Spiel eigentlich beginne. Bevor sie ausgehen, richten sie das Abendessen, dabei streiten sie sich um ein wenig Sauerkraut. Nach ihrem chaotisch wirkenden Essen schreibt die Frau einen Brief an ihren Sohn, damit der erfährt, wo in ihrer Abwesenheit sein Essen steht. Der Brief wird ganz formell und höflich geschrieben. Sogar Datum und Ortsangabe stehen darauf. Sie können sich aber just nicht an den Namen ihres Sohns erinnern, weil sie zu Hause nur „Bub“ zu ihm sagen. Als sie jammernd „Jeßmarand (Jesus, Maria / Maria und Joseph)“ ausrufen, fällt ihnen sein Name ein: „Joseph“. Sie vergeuden ihre Zeit mit dem Abfassen des Briefes, und in großer Hast kleiden sie sich zum Ausgehen an. Der Mann kann ein Kragenknöpfchen nicht finden, obwohl viele davon herumliegen. Dann will das Schicksal auch noch, dass sie die Theaterbillets nicht finden können. Zuletzt geraten sie in einen richtigen Ehestreit. Der Mann klagt, dass die „Hausfrau“ für diese katastrophale Situation verantwortlich sei. Die Frau fühlt sich enttäuscht und will inzwischen schon den Theaterbesuch wegen Kopfwehs absagen. Sie nimmt dagegen dann allerdings nicht Kopfwepulver, sondern ein Laxiermittel. Als die Nachbarin zu ihnen kommt, um „a kleins Tröpferl Salatöl“ zu leihen, rinnt das Öl auf ihr schönes Kleid. Nach all dem möglichen Blödsinn wollen sie endlich ausgehen, aber sie sehen dann, dass auf den Billets „Anfang 8 Uhr. Freitag, den 17. Juli“ geschrieben steht. Die Frau: „Wieso Freitag? Heut ist ja erst

23) Valentin, S. 214.

Donnerstag!!!²⁴⁾

Diese Komödie beschreibt beiläufig das Leben eines bescheidenen Ehepaars, aber das eigentliche Thema ist die Kluft zwischen einer seltenen Veranstaltung wie einer *Faust*-Aufführung und ihrem kleinbürgerlichen Alltagsleben. Es liegt nahe, diese Komödie grotesk zu finden, weil es sich dabei um eine verzerrte oder deformierte Realität handelt. Aber der Literaturkritiker Friedrich Tulzer betrachtet diese Komödie nicht als grotesk, sondern als von naturalistischer Tendenz: „Valentin beweist hier, ähnlich wie im ‘Firming’, unerhört genaue Wahrnehmung soziologischer Verhältnisse.“²⁵⁾ Er sieht in diesen zwei Werken die finanzielle Not der damaligen Volksmassen exemplarisch dargestellt. In der Tat lässt sich in Valentins berühmtem Stück *Der Firming* (Uraufführung 1922, verfilmt 1934)²⁶⁾ dieser Aspekt ebensowenig übersehen wie in *Der Theaterbesuch*. Dort etwa bei Sätzen wie: „Ich darf mich nur amal auf was g’freuen, bei uns is amal a so, zum Arbeiten bin i ’s ganze Jahr guat g’nua, aber -“²⁷⁾ Aber das ist nur *ein* Moment der Valentinschen Kunst. Wilhelm Hausenstein (1882-1957) zum Beispiel hat das Stück *Der Firming* zunächst ganz in diesem Sinn beurteilt.

Es handelt sich in dieser Szene vielmehr spezifisch, also wesentlich-lediglich um das soziologische Motiv: um den wackeren Handwerksmann, der seinem Firming auf der Grenze zwischen der kleinbürgerlichsten Kleinbürgerlichkeit und seiner schon proletarischen Armseligkeit einen sogenannten ›vergünstigten Nachmittag‹ machen möchte. Es kommt hinzu: in dieser ausgesprochen soziologisch gemeinten Szene handelt es sich nicht einmal nur, nicht einmal hauptsächlich um Satire, sondern um eine Komik, die von einer unheimlich gesteigerten, phantastisch erhöhten Strenge und

24) Ebd., S. 223.

25) Friedrich Tulzer: Karl Valentin und die Konstituenten seiner Komik. Stuttgart (Hans-Dieter Heinz) 1987. S. 128.

26) Der Untertitel des 1934 verfilmten Einakter *Der Firming* lautet: „Eine tolle Grotteske zum Lachen und Nachdenken von Karl Valentin und Liesl Karlstadt“. Aber die Autorin Monika Dimpfl schließt, genauso wie Tulzer, dass das Stück mehr naturalistisch und tragikomisch ist als grotesk. Siehe, Monika Dimpfl: Karl Valentin. München (DTV) 2007. S. 156.

27) Valentin, S. 220.

Genauigkeit der soziologischen Wahrnehmung getragen ist.²⁸⁾

Möglicherweise schrieb Tulzer seine Rezension unter dem Einfluss von Hausenstein. Dann hätte er freilich überlesen, dass Hausenstein von dieser Komik schrieb, sie sei „von einer unheimlich gesteigerten, phantastisch erhöhten Strenge und Genauigkeit der soziologischen Wahrnehmung getragen [...]“. Das heißt, diese Szene ist nicht naturalistisch, sondern ein Resultat der Bearbeitung der soziologischen Verhältnisse in der valentinschen Kunst. Diese Kunst ist nichts anders als das Groteske. Wenn wir die Gemeinsamkeit zwischen beiden Stücken aufnehmen, können wir also sagen: Es geht beim *Theaterbesuch* nicht nur um das soziologische Motiv, sondern auch um die Komik des Grotesken, mit der Valentin die Rezipienten lachen lässt und sie zugleich einlädt, ein geheimnisvolles Rätsel sichtbar zu machen.

5. Inszenierung einer Szene aus dem Alltagsleben

Im Folgenden soll die Methode der konkreten grotesken Kunst im *Theaterbesuch* behandelt werden. Die Schlüssel dazu sind die übertriebene Mimik und Gestik sowie das Essen. Diese Faktoren gehören zum Erbe des „grotesken Realismus“, den Bachtin in seinem Werk erwähnt. Demnach enthält dieser ein Motivsystem der volkstümlichen Lachkultur, in dem die leibliche »Materialität« des Menschen von vornherein Gegenstand ist. Das materiell-leibliche Element wirkt universal, als es das ganze „Volk“ umfasst, wobei mit „Volk“ eine sich stets entwickelnde und d. h. sich erneuernde Bevölkerung gemeint ist. Noch wichtiger ist in unserem Zusammenhang ein anderer Grundzug dieses „grotesken Realismus“, nämlich die Methode einer „Übersetzung alles Hohen, Geistigen, Idealen und Abstrakten auf die materiell-leibliche Ebene, in die Sphäre der untrennbaren Einheit von Körper und Erde“.²⁹⁾ Dabei macht Bachtin einen genauen Unterschied zwischen »Oben« und »Unten«. »Oben« steht für Gesicht und Kopf, d. h. für die geistig-seelische Natur des Menschen. »Unten« für Geschlechtsorgane, Bauch, Hintern als Symbol der Erde.

Bei Bachtin ist der „groteske Realismus“ auf die rein physische Seite der sozialen Welt gerichtet; andererseits ist das Groteske vom *Theaterbesuch* im physischen und auch

28) Michael Schulte: Das Valentin-Buch. 6. Auflage. München (Piper) 1997. S. 138. Schulte notiert keine Anführung des originalen Textes.

29) Bachtin, S. 70.

psychischen Sinne vollständige Degradierung. Dabei sind »Oben« das Theaterstück *Faust* oder der Akt, das Theater zu besuchen, an sich. Aber die Lebenslage des Ehepaars erlaubt ihnen nicht, sich einen solchen Luxus zu leisten.

(Frau geht und bringt Essen – Schüssel mit Kraut und ein Paar Würstchen)

Mann: Eintopf!

Frau: Bei uns hats doch noch nie was anderes geb'n. *(Jeder kriegt eine Wurst, er nimmt sie und vergleicht sie, gibt Frau die kleine, er behält die längere. – Beide fahren mit Gabeln ins Kraut, vergabeln sich, er schlägt die Gabeln mit Messer auseinander.)*³⁰⁾

Wie die Frau sagt, isst das Ehepaar jeden Abend das Gleiche. Das mag übertrieben sein, jedenfalls ist klar, dass sie am Existenzminimum leben. Trotz ihrer schwierigen Finanzlage wollen sie diese Gelegenheit ergreifen. Der Mann kämmt sich den Kahlkopf für den Fall, dass „ein sauberes Madl“ neben ihm sitzt. Sie können sich nicht angemessen zurecht machen, da ihnen die Erfahrung auf Grund mangelnder Gelegenheiten fehlt. Die Frau sagt: „Ich weiß net, andere Leut gehen doch auch ins Theater.“³¹⁾ Oder „Ich möcht bloß wissen, ob's bei andere Leut auch so zugeht, wenss fort gehen, wie bei uns.“³²⁾ Bevor sie zum Theater gehen, wo feines Benehmen erwartet wird, streiten sie heftig miteinander. Wenn der Mann ein gewöhnliches Hemd anzieht, sagt die Frau: „Nein, mit dem Hemd geh ich nicht fort, keinen Schritt, wenn dich da wer sieht, dö Leut meinen ja, ich bin a Drecksau.“³³⁾ Der Dialekt und die Schimpfwörter, die darin verwendet werden, bezeichnen eben jenes »Unten« und stehen in eindeutigen Gegensatz zu dem Benehmen von Leuten, die normalerweise ins Theater gehen. Die Frau sorgt sich schließlich des Laxiermittels wegen, ob sie während der Aufführung Stuhlrand fühlen werde. Diese Unruhe kommt bei der Degradierung des bürgerlichen Verhaltens auf eine kleinbürgerliche Lebensweise heraus. Der Wert, im Theater *Faust* zu sehen, ist von dem Alltagsleben des Ehepaars geschmälert worden und die Rezipienten lachen über diese verwickelte Situation.

Dass Valentin für diese Szene das Eintopf-Gericht gewählt hat, ist übrigens auch historisch

30) Valentin, S. 215.

31) Ebd., S. 219.

32) Ebd., S. 221.

33) Ebd.

von Interesse, da Valentin damit die Realität des Alltagslebens inszeniert, um den Effekt des Grotesken zu potenzieren. Am 1. Oktober 1933 startete die Reichsregierung die sogenannte „Eintopfsonntag“-Bewegung im Zug nationalsozialistischer Propaganda:

Während des NS-Regimes wiederholte er [der Eintopfsonntag] sich jeweils am ersten Sonntag der Monate Oktober bis März. Die Bevölkerung und die Restaurants waren auf Anordnung der Reichsregierung verpflichtet, nur einfache Eintopfgerichte zu verzehren oder anzubieten, deren Preis pro Kopf eine halbe Reichsmark nicht überschreiten sollte. Der Differenzbetrag zum höheren Preis einer gewohnten Sonntagsmahlzeit sollte dem WHW [Winterhilfswerk] gespendet werden.³⁴⁾

Es gibt bisher keine Arbeit, welche die Möglichkeit dieses Bezugs erwähnt.³⁵⁾ *Der Theaterbesuch* wurde jedoch knapp drei Wochen nach der Inkraftsetzung der Bestimmung zum „Eintopfsonntag“, am 21. Oktober 1933, uraufgeführt. Es ist kaum anzunehmen, dass Valentin und sein Publikum sich dieser Maßnahme nationalsozialistischer Propaganda nicht bewusst gewesen sind. Selbst wenn Valentin hier nicht in ironischer Absicht darauf angespielt haben sollte, wird doch das Publikum an dieser Stelle aufgemerkt haben, weil der Eintopf ein überkommenes, ganz einfaches deutsches Gericht ist.

Wie fungiert hier der Eintopfsonntag? Er symbolisiert zwei Alltagsleben, erstens jenes, das von einem traditionellen Gericht geprägt ist, und andererseits jenes, das von jener Not geprägt ist, die heuchlerische Politik zwingend hervorbringt. Aber Valentin wollte hier diese Szene aus dem Alltag der ‚kleinen Leute‘ im Stil des Naturalismus nicht einfach reproduzieren. Das Alltagsleben, wie es hier dargestellt wird, ist gleichsam die Arena, in der das

34) LeMO, Lebendiges Museum Online. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/innenpolitik/eintopfsonntag.html> (29. 1. 2021)

35) Nicht selten macht Valentin zeitkritische Anspielungen. Zum Beispiel heißt es in seinem kleinen grotesken Stück *Der Umzug*: „[...] heut müß ma auszieh – 20 Jahr ham ma jetzt in dem alten Häusl drinnen g`wohnt und jetzt wird's *auch* abbrochen.“ In dieser Stelle soll Valentin auf die NS-Abreißpolitik in München anspielen. „Am 30. 4. 1938 wurde offiziell bekanntgegeben, daß u. a. der Hauptbahnhof völlig umgestaltet, eine 2,5 km lange Prachtstraße mit Opernhaus, Kinos, Sportbad etc. angelegt, ferner eine U-Bahn und ein Autobahn-Ring gebaut werden sollten. Zu Details dieser Umbaupläne, denen viele Münchner Gebäude zum Opfer gefallen wären und die größtenteils durch den Krieg verhindert wurden.“ Valentin spricht sich immer dagegen aus, „alte gute“ München abzubauen und es zu modernisieren. Siehe, Karl Valentin: *Sämtliche Werke* B. 5, S. 474.

Groteske auf das Publikum seinen Effekt machen soll. Nach Meyerhold verhält sich das Groteske sozusagen verquer zu den äußeren Erscheinungen des Lebens und fordert den Zuschauer dazu auf, das auf diese Weise entstandene „Rätsel“ zu lösen. Valentin reproduziert nicht einfach nur das normale Alltagsleben, um das Publikum ins Spiel zu bringen, sondern schafft auch die Basis für die Groteskkomik, die anregt, über ein kontemporäres Problem nachzudenken. Anders ausgedrückt stürzt Valentin die Rezipienten in eine Ambivalenz zwischen guter alter Zeit und harter Gegenwart.

6. Spirale der Wörter und Medien

Im letzten Abschnitt haben wir festgestellt, dass Valentin den sozialen Kontext als Vehikel zur Vermittlung des Grotesken nutzt. Solcher Kontext wird in der Regel nur von den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen verstanden. Die Kunst Valentins ist aber natürlich auch universal. Gute Beispiele dafür sind die komische Beziehung zwischen Wörtern und Medien.

Das Gespräch um den Brief, in dem dem Sohn mitgeteilt werden soll, wo sein Essen steht. So findet das z. B. Roland Keller besonders grotesk.

Besonders grotesk sind ihre Überlegungen, wie sie ihrem Sohn mitteilen können, wo er das Essen zum Aufwärmen findet. Als sie endlich eine Lösung gefunden haben, vergessen sie auch noch, wie er heißt.³⁶⁾

Der japanische Germanist und Theaterwissenschaftler Yasuo Kojima wirft in diesem Zusammenhang die Frage auf, warum es denn grotesk sei, dass sie bloß den Namen ihres Sohns vergessen haben. Er denkt, das Groteske sei ein eindeutiger Negativ-Begriff, zu dem man neu Attribute wie „merkwürdig“ „gruselig“ „mysteriös“ oder „unheimlich“ assoziiere.³⁷⁾ Wenn man dieses Konzept von „grotesk“ voraussetzt, ist seine kritische Frage verständlich. Doch Keller fährt fort:

36) Roland Keller: Karl Valentin und seine Filme. München (Heyne Filmbibliothek) 1996. S. 105.

37) Yasuo Kojima: Grotesk to yuwa. Butaijyū no <kokkei> ni kannsuru nichidoku taihi. Riron to jissai. (Groteskes und Versöhnung auf japanischen und deutschen Bühnen. Theorie und Praxis im Vergleich). In: Doitsu no warai, Nihon no warai: Tōzai no butai wo hikaku suru (Lachen in Deutschland, Lachen in Japan. Bühnen in Ost und West im Vergleich). Hrsg. von Yasuo Kojima. Osaka (Matsumoto-Koubou), 2003. S. 303-385, hier S. 358f.

Als es ihnen einfällt, schreibt Valentin einen Brief mit genauen Anweisungen, wie das Essen zu wärmen sei. Für den Fall, daß es der Sohn lieber kalt essen möchte, widerruft er die Anweisungen schriftlich.³⁸⁾

Es ist klar, was Kojima missverstanden hat. Grotesk wirkt hier nicht dass sie sich an den Namen des eigenen Sohnes erinnern können, sondern sind es die Überlegungen und die erwogenen Aktionen, um dem Sohn den Platz mitzuteilen, wo sein Abendessen steht. Wenn man Kellers Ausführungen auch weiter folgt, kann man freilich immer noch nicht verstehen, wie und warum er gerade diesen Teil der Szene für grotesk hält. Sehen wir also diese Stelle des Gesprächs einmal genauer an.

Frau: So, den legen wir jetzt am Tisch her. Oder vielleicht sieht er ihn da net glei – er geht doch meistens bei der Tür herein, dann legen wir den Zettel am Boden her ---

Mann: Dann tritt er drauf mit dö schmutzigen Stiefeln und kann ihn nicht mehr lesen.

(Stellt ihn auf das Seitentischerl mit Blumenvase.)

Frau: Das ist nichts, da, mit dem Blumenbukett da meint er ja, er hat Namenstag.

Mann: Er hat aber kein' Namenstag.

Frau: Aber das irritiert ihn – also das ist nichts.

Mann: Das ist großartig, da schau her, jetzt wenn er kommt, stellt er sich daher, schaut in den Spiegel hinein und denkt sich, was ist denn das für ein Zettel? Dann sieht er ihn.

Frau: Wir schauen freilich nein, weil wir wissen, daß da ein Zettel liegt – aber er hat ja keine Ahnung, jetzt wenn er nicht neinschaut?

Mann: Das ist Grundbedingung, daß er neinschaut.

Frau: Wenn er aber net neinschaut, dann hast den Zettel umsonst hing'stellt.

Mann: Jaso, halt, ich hab's – jetzt schreibst nochmal an Zettel: Wenn du heimkommst, schaue sofort in den Spiegel.

Frau: Also: - Wenn du heimkommst, schaue sofort in den Spiegel h-inein, dann siegst du was – schreib ich.³⁹⁾

38) Keller, Ebd.

39) Valentin, S. 217f.

Und wenn ihr Sohn den zweiten Brief nicht bemerkt? Wohin legt ihn die Frau? Schreibt sie wieder lang und breit einen dritten Brief? Der Einfall, wo der Brief liegt, mit einem weiteren Brief zu erklären, scheint virtuell eine endlose Spirale medialer Mitteilungen – mit einem unmäßigen Überfluss von Wörtern, auch von stilistischen Variationen – zu produzieren, und zwar mit dem alleinigen Ziel, den Sohn von der Existenz des jeweils vorhergehenden Briefs zu benachrichtigen. Die Äußerung ihrer Angst reproduziert sich so mechanisch, dass sie endlos neue, lächerliche Angst hervorbringt. Es gibt dabei keine Koexistenz von Gegensätzlichem, z. B. dem „normal“ und dem „unheimlich“, Realen oder etwa von Kongruenz und Inkongruenz. Es geht hier um eine Art botanischer Multiplikation, die die Urbedeutung von „grotesk“ ist, oder um „ein Phänomen in Transformation, in der Metamorphose, im Stadium des Sterbens oder der Geburt, des Wachsens und Werdens.“⁴⁰⁾ Die gewöhnlichen Wörter von Valentin und Karlstadt bohren sich wie eine Wurzel in die Oberfläche des Alltagslebens. Natürlich ist hier die normale Funktion des Mediums Sprache ins Absurde verkehrt. Der jeweils letzte Brief ergänzt den jeweils vorhergehenden, wodurch das, worüber der Rezipient informiert werden soll, von diesem immer weiter entfernt. Sowohl die Empfänger des Briefs als auch die Zuschauer des Spiels werden sozusagen suspendiert, ohne wichtige Information aufnehmen zu können. Diese Suspension gehört zur Grotesk-
komik Karl Valentins. Die Spirale wird nur durch die Konvention der Komödie, das Lachen, durchbrochen. Es ist dieses Lachen, das die gegensätzlichen Faktoren in dieser Szene aufhebt.

7. Versöhnung und Verfremdungseffekt

Das Durcheinander hält bis zum Ende des Stücks an: doch, wenn das Ehepaar letztendlich nicht zum Theater gehen kann, hat das einem ganz anderen Grund. Zwar scheint die Pointe, dass das Ehepaar einfach deshalb diesen „Lärm um nichts“ aufgeführt hat, weil es das Wichtigste, den genauen Termin, erst zuallerletzt beachte, aus heutiger Sicht sehr banal zu sein. Aber die Banalität ist ein wichtiger Bestandteil unseres Alltagslebens. Das Groteske liegt in der Enthüllung, diese Banalität auf verzerrte Weise, jedoch nicht satirisch, sichtbar zu machen.

Was das Verhältnis des Grotesken betrifft, können wir feststellen, dass es sich bei Valentin

40) Bachtin, S. 74f.