

Horváth-Spielräume



Foto: Mathias Horn

Zu Inszenierungen der neunziger Jahre von Kriegenburg, Kušej und Marthaler.

Szene aus Christoph Marthalers Inszenierung von Horváths „Kasimir und Karoline“ 1996 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg.

Hajo Kurzenberger

Das Theater hat schon bald nach Horváths Wiederentdeckung, also schon ab Ende der 60er Jahre, das Auslegungspotenzial und die szenische Belastbarkeit seiner dramatischen Texte erprobt, und zwar bis zu extremen Grenzen mit erstaunlichen Ergebnissen. Ich erinnere an Hans Hollmanns richtungsweisende Inszenierungen z. B. in Basel, die neben überraschenden szenischen Lösungen auch den theatralen Beweis erbrachten, dass die Dialogsprache der Volksstücke eine Kunstsprache ist. Ich denke an Klaus Michael Grübers Berliner Schaubühnen-Inszenierung der „Geschichten aus dem Wienerwald“, die den „über-realistischen“, den „surrealen“ Horváth entdeckte, wie Henning Rischbieter in *Theater heute* damals formulierte, eine Aufführung, die das Stück ins „blaue Imaginationsfeld der Wunschbilder“ setzte (Hansjoachim Bleyl, „Horváth in der Schaubühne“. In: *Die neue Rundschau* 1972, S. 784). Ich habe nicht vergessen Gampers und Zankels allegorisierende Horváth-Untersuchung der „Geschichten aus dem Wienerwald“ 1975 am Staatstheater Stuttgart, die die verborgenen und zugleich ganz offenkundigen Motive der Todesverfallenheit ins kalte Scheinwerferlicht brachte.

Die Inszenierungen von Kriegenburg („Kasimir und Karoline“ am Staatsschauspiel Hannover 1994), Mar-

thaler („Kasimir und Karoline“, Deutsches Schauspielhaus Hamburg) und Kušej („Geschichten aus dem Wienerwald“, Thalia Theater Hamburg 1998) führen diese Aufführungstradition weiter. Alle drei Aufführungen hatten große theatrale Evidenz und Überzeugungskraft, waren von besonderer Intensität und Nachhaltigkeit. Das heißt, sie regten zu Fragen an, etwa zu der, ob das Gegenwartstheater mit seinen Formen des postdramatischen und postmodernen Theaters besonders aufnahmefähig und disponiert ist für Horváth. Oder: ob die neuen Theaterästhetiken, die die Bühne als bildnerischen Raum entdeckten, Horváth mit anderer Wirksamkeit zur Anschauung bringen. Oder: ob sich der Zeitbezug, der aktuelle gesellschaftliche Kontext der Aufführungen so verändert hat, dass Horváth mit neuen Bedeutungen zu sprechen beginnt.

Bizarre Körperlichkeit versus formelhaftes Sprechen

Ästhetische Aktualität ist am deutlichsten wirksam in Kriegenburgs Hannoveraner Inszenierung. Für sie gelten nicht nur im Vergleich zu den anderen Inszenierungen gleich mehrere Superlative: Kriegenburg bespielt den abstraktesten Raum (grellygelb gezackte Bühnenteile, die die Bühne zunächst verstellen, bis sie sich am Ende zum Rundhorizont fügen), er treibt seine Spielerinnen zu exzessivstem Körperausdruck, und er hat den geringsten

Bedarf an Horváth-Text und schon gar keine Textgenauigkeit und Textgläubigkeit, die auf die Narration des Stückes zielt. Kriegenburg „reißt“, wie Werner Schulze-Reimpell in der *Frankfurter Rundschau* (vom 23. 11. 1994) konstatiert, „die Arbeitslosenballade [...] aus ihrem Milieu und jeder konkreten Realität.“ Das ist auf Horváths fiktive Geschichte gemünzt sicher richtig beobachtet. Schaut man allerdings auf die Darstellung selbst, sieht es anders aus. In Kriegenburgs Inszenierung gilt als konkrete Realität nur eine einzige: nämlich die theatrale. Bunt und schrill ist diese grelle Farce, die auf der Bühne in Gang gesetzt wird. Kriegenburgs „Chaotenspektakel auf Teufel komm raus“ (Jens Fischer im *Weserkurier* vom 19. 11. 1994), in bester Castorf-Schülerschaft arrangiert und zugespitzt, ist freilich keineswegs nur „Wirrwarr, Gezeter und Gebrüll“, wie behauptet wurde (in der *Weser Zeitung Hameln* vom 26. 11. 1994). Es macht nicht nur lauten Effekt, sondern auch Sinn, und zwar einen durchaus genauen: Indem nämlich die sogenannte Körpersprache von der verbalen Sprache getrennt wird, Bewegung und Sprecherausdruck nicht koordiniert oder gar homogenisiert sind, wie in der Alltagsrealität und ihren Theaterabbildungen gewohnt, entsteht eine Differenz zwischen beiden Artikulationsweisen und Ausdrucksebenen. Die Zerrissenheit der Figuren wird so auf theatrale Weise nicht nur gezeigt, sondern intensiviert. Die hoctourige Motorik, eine geradezu selbsttätige Physis und ein automatisiertes, formelhaftes Sprechen treten aus- und nebeneinander. Sie öffnen damit den Blick auf das, was die Figuren antreibt: Lebensgier und Existenzangst, Sehnsuchtskitsch und brutale Hemmungslosigkeit.

Die Körpersprache ist dabei keineswegs, wie zeitgeistig behauptet wurde, „Ausdruck der wahren Befindlichkeit in der Sprachlosigkeit“ (Bernhard Häussermann in der *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung* vom 14. 11. 1994). Nein, beide Artikulationsweisen sind verquer und verquirlt, deformiert und monströs. Bizarre Körperhaltungen und verknautschte Reden, der sogenannte „Bildungsjargon“, zeigen überdimensioniert die Abnormität des Normalen.

Theater der Bildräume

Ein in den letzten Jahren gewachsenes und zunehmend gewagteres Theater der Bilder prägen und charakterisieren die Aufführungen Kušej und Marthalers. Beide beginnen mit einer visuellen Introdution, wo die Prägnanz des Bildes zur Sinnachse der Inszenierung wird. Wenn sich der Vorhang der Hamburger Aufführung von „Kasimir und Karoline“ öffnet, blicken wir statt auf die von Horváth versprochene Oktoberfestwiese in einen riesigen Raum, halb Wirtshaus- und halb Wartesaal, den Anna Viebrock in der hinteren linken und rechten Ecke mit den Leuchtzeichen „Herren“ und „Damen“ symmetrisch markiert und geteilt hat. Die Bedürfnisanstalten der beiden Geschlechter liegen sich beziehungsweise und klar getrennt gegenüber. In der Mitte ein vieleckiges Panoptikum, in das die Oktoberfest-Besucher von einem umlaufenden Trittbrett aus hineinschauen. Statt weitläufigem Wiesenrummel also ein nach innen gerichtetes magisches Zentrum, in dem die Bild-Imagination ihren Platz hat. Ein überdimensionierter Holztabernakel, der die Wunder der Welt enthält und dann im Verlauf des Stückes (während der Turbulenzen bei Ankunft des Zeppelins) die Truppe

der Abnormitäten freigibt. Alle Figuren des Spiels sind eingangs hier versammelt, konzentriert auf einen Nabelpunkt der Illusion, ganz abgewandt vom Publikum, allein auf das imaginäre Zentrum gerichtet. Wie von einem Geisteratem bewegt, wirbeln Papierfetzen über einem Gitterrost, der U-Bahn-Schacht, Vergnügungsinstallation oder Marilyn Monroe-Filmreminiszenz sein mag. Verwehende Drehorgelklänge weichen einem monotonen Geräusch, das ab- und anschwillt und mit seiner Länge immer bedrohlicher klingt. Es ist das Brummen des Zeppelins. Der ist akustisch real im Raum und zugleich Vision der Betrachter im Innern des Panoptikums. Das ist die erste Realitätsdefinition der Inszenierung, die nicht zwischen Innen- und Außenwelt unterscheidet und doch ganz real situiert ist im bayerisch nüchternen Wirtshausambiente, das aber wiederum die Horváthsche Oktoberfestwiese ersetzt. Viebrock/Marthaler eröffnen mit dem suggestiven Bild einer theatrale Hyperrealität, das alles in sich versammelt, was kommt.

Vergleichbar und doch ganz anders Kušej's optische Exposition, die in der Hamburger Textfassung „Prolog“ genannt wird: Ein altes Röhrenradio senkt sich aus dem Bühnenhimmel herab. Musikfetzen – auch der vertrauten Wiener Art – klingen aus dem Dunkel: „Now in Vienna, there are ten pretty women. There's a shoulder where death comes to cry“, schnulzt die müde Stimme von Leonard Cohen. Währenddessen wiegt die Großmutter ihr Enkelkind ins tödliche Wasser – liebevoll starren Blicks. Eine Frau stürzt durch den aufspritzenden Kanal, fällt in den Wassergraben. „Können Sie singen?“ fragt die Großmutter mit dem geborgten Text der Baronin mit den internationalen Beziehungen. „Singen?“ fragt Marianne zurück. Die Lichtreflexe der Wasserspiegelung flackern hexisch im Gesicht der Alten, und während Marianne das Lied von der Wachau auf sagt und die hinzugetretene Wiener Gesellschaft aus dem Dunkel die Melodie dazu summt, wird die Szene immer gespenstischer.

Wie wir sehen und hören, ist „die Schicksalstragödie hier schon nach Sekunden in vollem Gange“. Sie ist zugleich Krimi, Kolportage und Melodram. Aber bei aller Surrealität des Alptraubildes steht Kušej hier in braver Horváth-Nachfolge: „Das Unheimliche muß da sein“. „Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind“, steht es in großen Lettern im Programmheft. Wie ein Ariadne-Faden des Inszenierungskonzepts sind dort die weiteren Merksätze gereiht: Horváths Bekenntnis zum Kitsch, Kušej's Motto zum Stück: „Schlimmer als Tod, nämlich wie tot“. Und schließlich eine Ortsbeschreibung der Szene, die aus dem Schauspiel „Mord in der Mohregasse“ stammt: „Alles ist hohl und leer. Die Häuser riechen nach Leichen und Sauerkraut. Man sollte sich selber erbrechen können. – Alles ist tot.“ Für diese Stimmung, diese Atmosphäre, diesen seelischen Zustand, dieses Innen- und Außenbild hat Hugo



Foto: Ulfsein Bildertiens

Ödön von Horváth – Porträtfoto von 1931.

Gretler den Raum gebaut, einen dunkelweinroten riesigen Schacht, den ein Wassergraben, ein Kanal durchzieht, rechts und links in gekachelte Öffnungen mündend, ungemütliches Domizil von Valerys Tabak-Trafik und Oskars Fleischerladen. In der Tat, diesem Bild mangelt es nicht an deutlicher Behauptung: „Schlachthaus“ und „Donaukloake“ konstatiert die Kritik. Sie sieht das Wien Orson Welles', das eigentlich aber in Chicago liegt, entdeckt diesen „Kerker des Daseins“ (Michael Merschmeier in *Theater heute* 11/1998, S. 42-47) in mythischen Dimensionen als Unter- und Oberwelt und „kalte Hölle“ (Mechthild Lange in der *Frankfurter Rundschau* vom 21. 9. 1998). In diesem von allem Lokalkolorit gesäuberten Abwasserkanal-Ambiente, „in diesem verliesähnlichen riesigen Innenhof“ werden die Figuren ganz klein in Bedeutung übersetzt: Hier „haben die Menschen keine Chance.“ (Susann Oberacker in den *Harburger Anzeigen und Nachrichten* vom 21. 9. 1998)

Was Marthalers und Kušejs Inszenierungen gemeinsam haben, sind Bühnenräume, die spielbestimmend sind. Abstrakt gesagt: Diese definieren das Verhältnis von Fiktionalisierung, Wirklichkeitsabbildung bzw. -darstellung und Theatralität in den dramatischen Horváth-Welten jeweils neu, legen ohne demonstrativen Gestus offen, wie das Theater jeweils eine eigene Volksstück-Realität konstituiert. Abgeräumt werden dabei zuallererst die Wirklichkeitsklischees von Wien und München, aber auch die gängigen Vorstellungen vom Horváth-Milieu und von Horváth-Inszenierungen. Kein falsch verstandener Realismus mit krachlederner Gemütlichkeit und „Weaner Dialektsauce“ (Merschmeier 1998, S. 44) beherrscht oder bricht die Szene, stattdessen radikale Entwienerung durch den Kärntner Kušej und ein vom Schweizer Marthaler in den Wartesaal verlegtes Münchner Oktoberfest. Beide Regisseure vertrauen der Kraft ihrer Bild-Räume. Nicht nur, aber besonders im Vorspiel, das beide Male als signifikante Verkürzung des ganzen Stückes erscheint, gleichsam als szenische Großmetapher. Unterschiedlich sind ihre theatralen Wirklichkeitskonstrukte freilich im Abstraktions- und Symbolisierungsgrad. Das ist mehr als nur eine Frage der Äußerlichkeit

oder des szenographischen Designs. Für Marthalers „Kasimir und Karoline“ gilt, was seine Dramaturgin, Stefanie Carp, generell für Marthaler-Abende sagt. Wir sehen „Menschen in einer konkreten Situation, in einer konkreten Zeit und in einem konkreten Milieu, in den überkonkreten Räumen der Anna Viebrock.“ Diese Art von Hyperrealismus hat ohne aufzutrupfen einen doppelten Effekt. Den szenischen, dem Stück ein Gehäuse zu geben, das seine spezifischen Wirkungen verstärkt: „Durch eine abgeschlossene Welt bleibt man anders in der Stimmung, dem Thema und der Musikalität des Stückes“ (Anna Viebrock). Zum andern wird der Raum zum Medium neuer schärferer Sichtbarkeit: „Die Vergrößerung (Anna Viebrock meint den Raum von „Kasimir und Karoline“) ist durch den Versuch entstanden, Vereinsamung und Vereinzelung sichtbar zu machen.“

Einlassung auf die Figuren: Interaktion versus Implosion

„Kušejs Inszenierung setzt auf die Schauspieler, die wiederum auf Horváths Figuren setzen“ (Merschmeier 1998, S. 46). Das heißt, Kušej erzählt die „Geschichten aus dem Wienerwald“ fortlaufend beharrlich, nahezu ohne groß ausgesetzte Formalisierungen. Figuren, Schauspieler, Menschen sind aufeinander konzentriert bei allem Aneinander-Vorbei des Stückes. Erreicht wird eine Selbstverständlichkeit des Spielens, eine entschiedene Einlassung der Darsteller auf ihre Figuren, ja ein großer, oft unerwarteter Ernst. Mit Gewinn vernachlässigt werden dabei die gar zu denunziatorischen Kontraste und Brüche, die Horváth in seine Dialoge eingebaut hat. Dafür gibt es andernorts unerwartete szenische Eruptionen der Figuren, wo ihre vermeintliche Normalität plötzlich umschlägt, ausrastet in eine geradezu hysterisierte Vergrößerung (so als würde die Innenwelt ihrer Projektion und Wünsche überdimensioniert nach außen gestülpt.) Marthalers Figurendarstellung ist asketischer und minimalistischer als die Kušejs. Die Texte werden während der Probe lange nur stehend aufgesagt (was auch noch im szenischen Endergebnis hörbar ist), sollen auch später nur „einfach gespro-

chen“ werden, wie die Schauspieler berichten: Marthaler hat dafür seine geduldige Weise der szenischen Aufmerksamkeit und Beschreibung entwickelt, die unter der Formel *Theater der Langsamkeit* firmiert. Sie realisieren ein Theater der Genauigkeit und der fehlenden Besserwisserei. Denn Marthaler ist ein Wirklichkeitsversesser.

Wahrscheinlich hat sein Protagonist Bierbichler recht und es handelt sich bei Marthalers Horváth-Textgläubigkeit (keine Striche, keine Implantation von Horváth-Vorstufen, keine fremden Texte, nur die Erfindung einer einzigen nahezu stummen Figur, die des präfaschistischen Denunzianten) gar nicht um eine Referenz vor Horváth, sondern schlicht darum, dass Marthaler eine Reinkarnation Horváths ist – oder noch wahrscheinlicher: Horváth die Reinkarnation Marthalers (Josef Bierbichler in: Klaus Dermutz (Hg.), „Christoph Marthaler“. Salzburg/Wien, Residenz Verlag 2000, S. 138). Geistig und körperlich miteinander verschmolzen, sieht man das Horváth-Marthaler-Gespann in Bahnhofsbüffets, schummrigen Kneipen und noblen Restaurants sitzen und (nicht nur) Menschen beobachten. Nur ab und zu löst sich der Schweizer vom Österreicher ab. Wo der eine sich selbst mit einem absurden Witz belustigt, sagt der andere nicht frei von Häme: „Sans net tierisch?“ – die beobachteten Menschen nämlich. Aber nach der letzten Flasche Barbaresco sind sie wieder vereint und gemeinsam der festen Überzeugung, dass man sich über die „erschöpften Menschen“, die sie darstellen wollen, nicht erheben kann, weil weder der eine noch der andere mehr als die Figuren weiß, die sie beschreiben.

Größe und Deutungs-Offenheit der Figuren erreichen Marthaler und seine Schauspieler durch Verengung, durch Konzentration auf die einzelne Figur, durch ihren reflektierten Autismus. Bierbichler „implodiert“ (Bernd Sucher in der *Süddeutsche Zeitung* vom 24. 12. 1996), stellt die Kritik fest. Kušejs Figuren sind im Vergleich dazu interaktiv. Sie befördern nicht nur gemeinsam die Story von Horváths „Geschichten aus dem Wienerwald“, ohne allerdings dabei den von der Kritik geforderten „Sog der Tragödie“ zu realisieren, sondern sie definieren sich, d. h. ihre Wünsche und Interessen, ihre Feigheiten und Schamlosigkeiten, auch im Umgang mit den anderen Figuren, auch wenn das Resultat genauso wie bei Marthaler Einsamkeit und Verlorenheit ist. Kriegenburg hingegen lässt seine Figuren explodieren, im wörtlichen und übertragenen Sinn in die Luft gehen. „Menschen ohne Konturen und ohne Gesichtsprofil, das ihnen Kriegenburg offenbar wegzinszenierte“, klagt darüber die Kritik. Man könnte es auch weniger rückwärtsgewandt und kulturpessimistisch sehen: Erprobt werden die Möglichkeiten der Figuren in alle Richtungen, in allen Tempo-, Sprech- und Körpervarianten. Kriegenburgs Figuren benutzen Horváths Sätze „wie Prügel“ (Martin Krumbolz in der *Thüringer Allgemeinen Zeitung* vom 29. 11. 1994), mit denen sie nicht nur auf ihre Mitspieler, sondern auch aufs Publikum eindreschen. Denn Kriegenburg interessiert sich nicht für Fabel und Handlung, für Unter- und Obertöne von Horváths Sprache. Dafür reizt er die widersprüchlichen Gefühlszustände der Figuren bis an ihre letzten Grenzen aus.

Horváth-Spiel- und Interpretationsräume

Alle drei Aufführungen zeigen: Horváth hat sich offenbar als Klassiker im innovativen Sinne etabliert. Er überlebt und übersteigt den jeweiligen Zeitgeist, der ihn erfasst, der sich in ihm artikuliert, und erweitert dabei kontinuierlich fortschreitend sein eigenes Bedeutungspotential. Die Tendenz der skizzierten Aufführungen geht dahin, Horváths Volksstücke als Existenz-Metaphern zu inszenieren. „Ein Menschheitszustand wird besichtigt“ (Carp), und zwar einer, der auch den alten Menschen im neuen erkennt. Im großformatigen Bildraum wird gegenwärtige Lebensnot anschaulich. Darin ist der sozialkritische Horváth genauso präsent wie der metaphysische. Sichtbar wird die Verlassen- und Verlorenheit von Menschen, deren Erlösungssehnsucht und ihre Aussichtslosigkeit. Im Blickpunkt bleiben gerade auch in Zeiten der wirtschaftlichen Prosperität die von dieser Entwicklung Abgehängten oder Ausgeschlossenen, die an den Rand der Gesellschaft Geschobenen oder potentiell von ihr Bedrohten. Denn evident ist, dass mit akzelerierender ökonomischer Effizienz auch die Ausschussquote steigt.

So wird Horváth, der Schilderer der Kleinbürgerlichkeit zwischen den Weltkriegen, der „Chronist seiner Zeit“, zur Jahrtausendwende zum Diagnostiker globaler Verhältnisse, deren dezentrierter Subjekte ebenso wie ihrer stillen und lauten Sehnsüchte und des sie wärmenden Kitsches. Er bleibt dabei Methaphysiker ohne metaphysische Tröstung: im Konstatieren der unerbittlichen Endlichkeit und der unendlichen Dummheit, die den Menschen noch immer zu schaffen machen. Er und seine Regisseure ver-



VERFLUCHTES FLEISCH

Josef Bierbichler

280 Seiten, Gebunden, DM 38,-/€ 19,-
ISBN 3-88661-240-6

„Ein wild wucherndes, grimmiges, rätselhaftes, mythisches und visionäres Lebens- und Theaterbuch.“

Süddeutsche Zeitung

Verlag der Autoren

www.verlag-der-autoren.de

A U S S C H R I F T U N G

Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2002

Die Kleist-Stadt Frankfurt (Oder) und die Dramaturgische Gesellschaft Berlin vergeben anlässlich der Kleist-Vertage 2002 zum 7. Mal den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker.

Bewerben können sich Autorinnen und Autoren, die nicht älter als 35 Jahre sind, mit noch nicht veröffentlichten deutschsprachigen Theaterstücken. Einreichschluss ist der 8. März 2002.

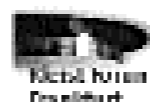
Der Preis ist mit 5.000,- DM dotiert und mit einer Uraufführungsgarantie verbunden.

Die Stückmanuskripte sind in zweifacher Ausfertigung zu senden an: Kleist Forum Frankfurt, Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker 2002, PO 7750, 75107 Frankfurt (Oder).



Dramaturgische Gesellschaft

dg



Schwerpunkt

Wie sich die Szenen gleichen: Zwei Mal „Geschichten aus dem Wiener Wald“ – Dietmar König und Sylvie Rohrer in Martin Kušej's Inszenierung 1998 am Hamburger Thalia Theater...



Foto: Marlies Henke



Foto: Ullstein Bilderdienst

...und Peter Lorre und Carola Neher in Heinz Hilperts Uraufführungsinszenierung 1931 am Deutschen Theater Berlin.

wirklichen jetzt alte Erfahrungen neu, etwa die, wie erstarrt und tot wir mitten im Leben sein können. Die verzweifelte „Jagd nach dem Glück“ („Geschichten aus dem Wienerwald“) hat sich in der Event- und Erlebnisgesellschaft in einer Weise beschleunigt, dass die Horváthschen Kommunikations- und Festanlässe heute von altväterlicher Behäbig- und Überschaubarkeit zu sein scheinen, aber jetzt erst in ihrer massenweisen Verbreitung und sedativ-sozialen Dimension kenntlich werden – was die Einschaltquoten des sogenannten Volkstümlichen ausweisen. Das Horváthsche „Magazin des Glücks“ ist inzwischen ein weltweites Oktoberfest zwischen Internet-

Virtualität und Fernreise-Versprechen, Marketing-Kult und medialer Spektakelkultur. Das alles ist die Folie, vor der sich Horváth-Figuren in heutigen Inszenierungen neu bestimmen lassen. Sie bringen die Helden von Horváths einfachen und rührenden Geschichten, die allemal Anti-Helden sind, zu einer Größe des Ausdrucks, zu einer existentiellen Fixierung der Labilität und des utopischen Überdrucks, die uns alle erfassen und ergreifen kann.

Sprechen wir es ruhig mit gehöriger Geburtstagsfreude und mit transnationalem k. u. k.-Stolz aus: Ödön von Horváth ist ein Jahrhundert-Autor. Und mit Blick auf die gegenwärtige Praxis, ihn auf dem Theater in Szene zu setzen, ist das Fazit kaum weniger erfolgreich: An Kriegenburgs Inszenierung war zu sehen, dass Horváth die theatralen Härte-tests an der Wende zum 21. Jahrhundert mit hervorragenden Ergebnissen bestanden hat. Er kann ohne Probleme durch die Mühlen eines postmodernen Theaters gedreht werden, das er offenbar noch inspiriert und beschleunigt. Er kann dekonstruktiv verhackstückt werden – die verbliebenden Teile funkeln um so schärfer. Man kann ihn nonverbal zum „Körpertheater“ vertumen, das erweist auf der verbalen Seite nur die Äquilibrium seiner kunstvoll zubereiteten Alltagssprache, genannt „Bildungsjargon“. Aber auch wenn statt des theatralen Crash-Tests der liebevoll harte, der nüchtern sentimentale oder unheimlich prämortale szenische Zugriff erfolgt wie bei Kušej und Marthaler, öffnet er altbekannte und ganz aktuelle Innenwelten: die des Wartens, der Verlogenheit und Einsamkeit, die der brutalisierten und verkitschten Sehnsüchte, die Horváths aus dem Lot geratene Figuren überaus heutig erscheinen lassen.

Der Autor dieses Beitrags, Dr. Hajo Kurzenberger, ist seit 1980 Professor für Theaterwissenschaft/Theaterpraxis an der Universität Hildesheim in den Studiengängen „Szenische Künste“ und „Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis“. Daneben arbeitete er als Produktionsdramaturg in Basel, Berlin, Zürich und Hamburg. Er promovierte 1972 mit einer Arbeit über „Horváths Volksstücke“ und veröffentlichte Aufsätze über Autoren des Gegenwartstheaters, über Inszenierungskonzepte, über schauspielerische Darstellung und über Fragen der Authentizität auf dem Theater. Eine ausführliche Fassung des hier abgedruckten Textes ist erschienen in: Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs. 4. Jg. 2001, Band 8 „Ödön von Horváth“. Hg. v. Klaus Kastberger. Paul Zsolnay Verlag Wien, 2001.

theater rampe stuttgart

2001/2002

SIBYLLE BERG: **Hund, Frau, Mann (UA)** HEINER MÜLLER: **Quartett**
VALÈRE NOVARINA: **Die eingebildete Operette (DE)** WERNER STIEFELE:
Auf der Suche nach Jaco (UA) CHRISTIAN MARTIN: **Sternfels (UA)**
DOMINIK GLAUBITZ: **Kommst du? (UA)** SVEN LANGE: **Der Tod der Königin (UA)** JENS GROSS: **Tristan der Schildkrötentänzer (UA)** ROLAND
SCHIMMELPFENNIG: **Fisch um Fisch** FELICIA ZELLER: **Meine Mutter war
einundsiebzig und die Spätzle waren im Feuer in Haft (UA)** FELICIA
ZELLER: **Café Tassl** FELICIA ZELLER: **Tot im SuperRiesenAquarium
(UA)** THEA DORN: **Marleni PERFORMANCE-REIHE P3**

Filderstrasse 43, 70180 Stuttgart, Karten: 0711-649 00 94, Infos: 0711-640 10 27, www.theaterrampe.de

