

Wetterleuchten Heft 32

Herausgegeben vom Theater- und Festspielverein Wetter e.V.

Redaktion: Dr. Joachim Hintze, André Mettken

Titelbild und Plakatentwurf: Oliver Batz, André Mettken

Pressearbeit: Sabine Kaiser



**Premiere am 22. Juli 2005 um 21.00 Uhr auf dem Klosterberg Wetter.
Weitere Vorstellungen am 23., 24., 29. und 30. Juli jeweils 21.00 Uhr
ebenda.**

Quellen:

Traugott Krischke, Hans F. Prokop (Hrsg) Ödön von Horváth Leben und Werke in Dokumenten und Bildern, Frankfurt 1972; Dieter Hildebrandt, Ödön von Horváth Reinbek 1975; Über Ödön von Horváth, hrsg Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Frankfurt 1972; Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline, hrsg. von Traugott Krischke, Frankfurt 1973; Ödön von Horváth, Kasimir und Karoline, hrsg. von Dieter Wöhrle, Frankfurt 2002; Reclam Schauspielführer, Stuttgart 1983

Mitwirkende

Inszenierung und Dramaturgie

Bühnenbild

Kostüme

Soufflage

Dr. Joachim Hintze

Harald Günther

Susi Trier, Helga Hübener,

Bärbel Muth

Helga Hübener, Ingrid Hintze

Darsteller

Kasimir

Karoline

Franz

Erna

Schürzinger

Speer

Rauch

Elli

Maria

Die Ärztin / Ausruferin

Kleindarsteller

André Mettken

Regina Kappel

Oliver Batz

Nadine Nau

Rüdiger Clasani

Dieter Nolte

Ralf Barth

Sandra Erkel

Bärbel Muth

Annette Hauptführer

Beate Wagner, Ingo Wagner, Holger

Fischbach, Hans Kaiser

Akkordeon

Heidi Becker



Bühnenbau

Harald Günther, Rainer Weide, Richard Heß und Team

Beleuchtung

Stefan Orth, Bernd Schmidt

Tontechnik

Ralf Barth

Videotechnik

Norbert Bussang

Maske und Frisuren

Lothar Heinrichs, Ute Althaus, Grit Waldmann, Tina Hübener-Oeckel,
Andrea Brunet

Wir danken der Firma Archinal Sanierungs und Ingenieur GmbH & Co KG,
Münchhausen.



Aufführungsrechte beim Deutschen Theaterverlag GmbH, Weinheim/Bergstraße

Zur Biographie des Autors

* 9. Dezember 1901 in Fiume

+ 1. Juni 1938 in Paris

Schon seine turbulente Jugend erweist Horváth als Sohn des habsburgischen Vielvölkerstaats: geboren in Fiume (heute Rijeka) im damaligen Königreich Kroatien, erlebt er verschiedene Wohnorte, wie es beim Sohn eines ungarischen Diplomaten die Laufbahn des Vaters ergibt. Er wächst heran in Belgrad, Budapest, München, Preßburg, Wien: 'Während meiner Schulzeit wechselte ich viermal die Unterrichtssprache und besuchte fast jede Klasse in einer anderen Stadt. Das Ergebnis war, daß ich keine Sprache ganz beherrschte. Als ich das erstmal nach Deutschland kam, konnte ich keine Zeitung lesen, da ich keine gotischen Buchstaben kannte, obwohl meine Muttersprache die deutsche ist. Erst mit vierzehn Jahren schrieb ich den ersten deutschen Satz. Er beginnt sein Studium 1919 München, arbeitet für den 'Simplicissimus', übersiedelt 1924 nach Berlin, setzt sich dort literarisch durch. Über achtzehn Theaterstücke und zwei Romane entstehen in knapp zehn Jahren. 1931 bringt das Theater am Schiffbauerdamm die Uraufführung von »Italienische Nacht« und im führenden »Deutschen Theater inszeniert Heinz Hilpert »Geschichten aus dem Wiener Wald« mit den Stars des Max-Remhardt-Ensembles: Hans Moser, Lucie Höflich, Carola Neher, Paul Hörbiger. Auf Vorschlag von Carl Zuckmayer erhält er den Kleist-Preis (gemeinsam mit Erik Reger), damals die wichtigste literarische Würdigung. Zugleich verschärft dieser Erfolg die Angriffe der Nationalsozialisten gegen Horváth. Nach der Machtergreifung Hitlers 1933 werden die Proben zu »Glaube Liebe Hoffnung« untersagt. Horváth kommt vorübergehend in sog. Schutzhaft, flieht nach Wien und später nach Henndorf bei Salzburg. Da die Aufführungsmöglichkeiten auf dem deutschsprachigen Theater angesichts der politischen Entwicklung immer geringer werden, schreibt Horváth zeitkritische Romane (»Jugend ohne Gott«, »Ein Kind unserer Zeit«, beide 1938). Beim Anschluß Österreichs an das NS-Deutschland muß Horváth erneut fliehen. Über Ungarn, Prag, Amsterdam erreicht er Paris. Und dort ereilt ihn ebenso zufällig wie absurd der Tod: während eines Gewitters wird er auf den Champs-Élysées von einem niederbrechenden Baumstamm erschlagen.

Das Haus der Familie Horváth
in Murnau



Autobiographische Notiz (auf Bestellung)



Geboren bin ich am 9. Dezember 1901, und zwar in Fiume an der Adria, nachmittags um dreiviertelfünf (nach einer anderen Überlieferung um halbfünf). Als ich zweiunddreißig Pfund wog, verließ ich Fiume, trieb mich teils in Venedig und teils auf dem Balkan herum und erlebte allerhand, u.a. die Ermordung S.M. des Königs Alexanders von Serbien samt seiner Eehälfte. Als ich 1,20 Meter hoch wurde, zog ich nach Budapest und lebte dort bis 1,21 Meter. War dortselbst ein eifriger Besucher zahlreicher Kinderspielflächen und fiel durch mein verträumtes und boshafte Wesen unliebenswert auf. Bei einer ungefähren Höhe von 1,52 erwachte in mir der Eros, aber vorerst ohne mir irgendwelche Scherereien zu bereiten -- (meine Liebe zur Politik war damals bereits ziemlich vorhanden). Mein Interesse für Kunst, insbesondere für die schöne Literatur, regte sich relativ spät (bei einer Höhe von rund 1,70) aber erst ab 1,79 war es sein Drang, zwar kein unwiderstehlicher, jedoch immerhin. Als der Weltkrieg ausbrach, war ich bereits 1,67 und als er dann aufhörte bereits 1,80 (ich schoß im Krieg sehr rasch empor). Mit 1,69 hatte ich mein erstes ausgesprochen sexuelles Erlebnis -- und heute, wo ich längst aufgehört habe zu wachsen (1,84), denke ich mit einer sanften Wehmut an jene ahnungsschwangeren Tage zurück. Heut geh ich ja nurmehr in die Breite -- aber hierüber kann ich Ihnen noch nichts mitteilen, denn ich bin mir halt noch zu nah.

Ödön von Horváth



Zum Inhalt des Stückes

Das fröhliche Münchener Oktoberfest ist Schauplatz einer traurigen Liebesgeschichte. Die Menschen sind so elend, daß sie sich Liebe und Menschlichkeit, diesen Luxus, nicht mehr leisten können. »... die Menschen wären doch gar nicht schlecht, wenn es ihnen nicht schlecht gehen tat. Es ist eine himmelschreiende Lüge, daß der Mensen schlecht ist.« Hier gibt's kein Happy-End für die Liebenden, sondern für den, der am meisten zu bieten hat. Kasimir geht mit seiner Freundin Karoline auf den Rummelplatz. Er hat gerade seine Arbeit als Chauffeur verloren. Das lebenslustige Mädchen, das sich heute abend amüsieren und den über München schwebenden Zeppelin, die Sensation des Tages, bewundern will, muß auf ihn verletzend wirken. Dazu argwöhnt er, daß sie, die in einem Büro an der Schreibmaschine sitzt, sich für etwas Besseres hält und ihm, dem Arbeitslosen, ohnehin den Laufpaß geben will. Die beiden lieben sich, aber sie leben sich auseinander - die soziale Notlage macht sie zu Gegnern. Kasimir ist aufsässig, wenn Karoline fröhlich sein will. Er demütigt sie, weil er sich selbst gedemütigt fühlt. Karoline bandelt mit dem Zuschneider Schürzinger an. Und der überläßt das Mädchen wieder seinem Chef, dem ältlichen Kommerzienrat Rauch, der mit seinem Freund, dem Kammergerichtsrat Speer, auf dem Oktoberfest ein Flittchen erobern will. Karoline ist durch Kasimirs Abweisung verunsichert und wittert hier ihre große Chance: »Das Leben ist hart, und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muß einen einflußreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.«

Noch ein zweites Liebespaar streift durch den Jahrmarkt: Kasimirs Freunde - der Merkl Franz und Erna - sind die schäbige, abstoßende, vom Leben noch weiter zersetzte Variante von Kasimir und Karoline. Der Mann ist ein brutaler Schläger, der sich die Frau zu einem lethargischen, versoffenen Jammerlappen zugerichtet hat. Merkl knackt ein Auto, wird verhaftet, wandert zurück ins Gefängnis, wo er schon die letzten Jahre zugebracht hat. Kasimir muß sich um Erna kümmern. Karoline soll den Kommerzienrat, ihren neuen betuchten Gönner, zu einer Fahrt ins flotte Abenteuer - ausgerechnet nach Altötting - begleiten. Da bricht der bejahrte Kavalier am Steuer des Wagens mit einem Herzanfall zusammen, Karoline rettet ihm das Leben, da sie als frühere Braut eines Chauffeurs den Wagen zum Stehen bringen kann. Dafür wird sie nun rasch weggeschickt, um den Kommerzienrat nicht zu kompromittieren. Nochmals wollen sich Kasimir und Karoline versöhnen. Umsonst. Zwischen ihnen stehen nur Mißtrauen, Trotz, Verhärtung, gegenseitige Vorwürfe. Resigniert begnügen sie sich mit dem, was ihnen der Zufall eingebracht hat: Karoline bleibt bei Schürzinger, Kasimir bei Erna. »Du brauchst einen Menschen, Karoline -«, nimmt Schürzinger das Mädchen in Besitz. »Es ist immer der gleiche Dreck«, stellt sie fest, fügt sich, weil doch alles egal ist. Vorurteile, verletzte Eitelkeit, Banalitäten haben diese Menschen unfrei gemacht. Unfähig, sich menschlich unmittelbar zu verhalten, reagieren sie zwanghaft auf Konventionen. Das »deformierte Bewußtsein« der Kleinbürger, ausgestellt in einem scharf umrissenen Sozialbefund.



Szene aus Kasimir und Karoline (Herrmann Erhardt, Fritz Kampers, Balandine Ebinger), 1932

Gebrauchsanweisung

Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein.

Ich hatte mich bis heute immer heftig dagegen gesträubt, mich in irgendeiner Form über meine Stücke zu äußern -- nämlich ich bin so naiv gewesen, und bildete es mir ein, daß man (Ausnahmen bestätigen leider die Regel) meine Stücke auch ohne Gebrauchsanweisung verstehen wird. Heute gebe ich es unumwunden zu, daß dies ein grober Irrtum gewesen ist, daß ich gezwungen werde, eine Gebrauchsanweisung zu schreiben.

Erstens bin ich daran schuld, denn: ich dachte, daß viele Stellen, die doch nur eindeutig zu verstehen sind, verstanden werden müßten, dies ist falsch -- es ist mir öfters nicht restlos gelungen, die von mir angestrebte Synthese zwischen Ironie und Realismus zu gestalten. Zweitens: es liegt an den Aufführungen -- alle meine Stücke sind bisher nicht richtig im Stil gespielt worden, wodurch eine Unzahl von Mißverständnissen naturnotwendig entstehen mußte. Daran ist niemand vom Theater schuld, kein Regisseur und kein Schauspieler, dies möchte ich ganz besonders betonen -- sondern nur ich allein bin schuld. Denn ich überließ die Aufführung ganz den zuständigen Stellen -- aber nun sehe ich klar, nun weiß ich es genau, wie meine Stücke gespielt werden müssen.

Drittens liegt die Schuld am Publikum, denn: es hat sich leider entwöhnt auf das Wort im Drama zu achten, es sieht oft nur die Handlung -- es sieht wohl die dramatische Handlung, aber den dramatischen Dialog hört es nicht mehr. Jedermann kann bitte meine Stücke nachlesen: Es ist keine einzige Szene in ihnen, die nicht dramatisch wäre -- unter dramatisch verstehe ich nach wie vor den Zusammenstoß zweier Temperamente -- die Wandlungen usw. In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person. Bitte nachlesen! Daß dies bisher nicht herausgekommen ist, liegt an den Aufführungen. Aber auch an dem Publikum. Denn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie die Demaskierung des Bewußtseins. Sie erinnern sich vielleicht an einen Satz in meiner »Italienischen Nacht«, der da lautet: »Sie sehen sich alle so fad gleich und werden gern so eingebildet selbstsicher.« Das ist mein Dialog.

Aus all dem geht es schon hervor, daß Parodie nicht mein Ziel sein kann -- es wird mir oft Parodie vorgeworfen, das stimmt aber natürlich in keiner Weise. Ich hasse die Parodie! Satire und Karikatur -- ab und zu ja. Aber die satirischen und karikaturistischen Stellen in meinen Stücken kann man an den fünf Fingern herzählen -- Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewußtseins. Keine Demaskierung eines Menschen, einer Stadt -- das wäre ja furchtbar billig! Keine Demaskierung auch des Süddeutschen natürlich -- ich schreibe ja auch nur deshalb süddeutsch, weil ich anders nicht schreiben kann. Diese Demaskierung betreibe ich aus zwei Gründen: erstens, weil sie mir Spaß macht -- zweitens, weil infolge meiner Erkenntnisse über das Wesen des Theaters, über seine Aufgabe und zu guter

Letzt Aufgabe jeder Kunst ist folgendes -- (und das dürfte sich nun schon allmählich herumgesprochen haben) -- die Leute gehen ins Theater, um sich zu unterhalten, um sich zu erheben, um eventuell weinen zu können, oder um irgendetwas zu erfahren. Es gibt also Unterhaltungstheater, ästhetische Theater und pädagogische Theater. Alle zusammen haben eines gemeinsam: sie nehmen dem Menschen in einem derartigen Maße das Phantasieren ab, wie kaum eine andere Kunst -- Die Phantasie ist bekanntlich ein Ventil für Wünsche -- bei näherer Betrachtung werden es wohl asoziale Triebe sein, noch dazu meist höchst primitive. Im Theater findet also der Besucher zugleich das Ventil wie auch Befriedigung (durch das Erlebnis) seiner asozialen Triebe. Es wird ein Kommunist auf der Bühne ermordet, in feiger Weise von einer Überzahl von Bestien. Die kommunistischen Zuschauer sind voll Haß und Erbitterung gegen die Weißen -- sie leben aber eigentlich das mit und morden mit und die Erbitterung und der Haß steigert sich, weil er sich gegen die eigenen asozialen Wünsche richtet. Beweis: es ist doch eigenartig, daß Leute ins Theater gehen, um zu sehen, wie ein (anständiger) Mensch umgebracht wird, der ihnen gesinnungsgemäß nahe steht -- und dafür Eintritt bezahlen und hernach in einer gehobenen weihevollen Stimmung das Theater verlassen. Was geht denn da vor, wenn nicht ein durchs Miterleben mitgemachter Mord? Die Leute gehen aus dem Theater mit weniger asozialen Regungen heraus, wie hinein. (Unter asozial verstehe ich Triebe, die auf einer kriminellen Basis beruhen -- und nicht etwa Bewegungen, die gegen eine Gesellschaftsform gerichtet sind -- ich betone das extra, so ängstlich bin ich schon geworden, durch die vielen Mißverständnisse). Dies ist eine vornehme pädagogische Aufgabe des Theaters. Und das Theater wird nicht untergehen, denn die Menschen werden in diesen Punkten immer lernen wollen -- ja je stärker der Kollektivismus wird, umso größer wird die Phantasie. Solange man um den Kollektivismus kämpft, natürlich noch nicht, aber dann -- ich denke manchmal schon an die Zeit, die man mit proletarischer Romantik bezeichnen wird. (Ich bin überzeugt, daß sie kommen wird.)

Mit meiner Demaskierung des Bewußtseins, erreiche ich natürlich eine Störung der Mordgefühle -- daher kommt es auch, daß Leute meine Stücke oft ekelhaft und abstoßend finden, weil sie eben die Schandtaten nicht so miterleben können. Sie werden auf die Schandtaten gestoßen -- sie fallen ihnen auf und erleben sie nicht mit. Es gibt für mich ein Gesetz und das ist die Wahrheit. Ich habe Verständnis dafür, wenn jemand fragt -- Lieber Herr, warum nennen Sie denn Ihre Stücke Volksstücke? Auch hierauf will ich heute antworten, damit ich mit derlei Sachen für längere Zeit meine Ruhe habe. Also: das kommt so.

Vor sechs Jahren schrieb ich mein erstes Stück »Die Bergbahn«, und gab ihm den Untertitel und Artbezeichnung: » Ein Volksstück «. Die Bezeichnung Volksstück war bis dahin in der jungen dramatischen Produktion in Vergessenheit geraten. Natürlich gebrauchte ich diese Bezeichnung nicht willkürlich, das heißt: nicht einfach deswegen, weil das Stück ein bayerisches Dialektstück ist und die Personen Streckenarbeiter sind, sondern deshalb, weil

mir so etwas wie eine Fortsetzung, Erneuerung des alten Volksstückes vorgeschwebt ist -- also eines Stückes, in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen. Ein Volksstück, das im besten Sinne bodenständig ist und das vielleicht wieder anderen Anregung gibt, eben auch in dieser Richtung weiter mitzuarbeiten -- um ein wahrhaftiges Volkstheater aufzubauen, das an die Instinkte und nicht an den Intellekt des Volkes appelliert.

Zu einem Volksstück, wie zu jedem Stück, ist es aber unerlässlich, daß ein Mensch auf der Bühne steht. Ferner: der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache. Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse. Das ganze Deutschland muß es sein!

Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus -- und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung -- eine Synthese aus Ernst und Ironie.

Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch -- und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger an und Volksskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke. Und nun kommen wir bereits zu dem Kapitel Regie. Ich will nun versuchen hauptsächlich möglichst nur praktische Anweisungen zu geben: (diese gelten für alle meine Stücke, außer der »Bergbahn«). Bei Ablehnung auch nur eines dieser Punkte durch die Regie, ziehe ich das Stück zurück, denn dann ist es verfälscht.



Zu den Todsünden der Regie zählt folgendes:

1. Dialekt. Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden. Sehr wichtig! Denn es gibt schon jedem Wort dadurch die Synthese zwischen Realismus und Ironie. Komik des Unterbewußten. Klassische Sprecher. Vergessen Sie nicht, daß die Stücke mit dem Dialog stehen und fallen!

2. In meinen sämtlichen Stücken ist keine einzige parodistische Stelle! Sie sehen ja auch oft im Leben jemand, der als seine eigene Parodie herumläuft -- so ja, anders nicht!

3. Satirisches entdecke ich in meinen Stücken auch recht wenig. Es darf auch niemand als Karikatur gespielt werden, außer einigen Statisten, die gewissermaßen als Bühnenbild zu betrachten sind. Das Bühnenbild auch möglichst bitte nicht karikaturistisch -- möglichst einfach bitte, vor einem Vorhang, mit einer wirklich primitiven Landschaft, aber schöne Farben bitte.

4. Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um -- denn dann werden es Milljöbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein zeigen -- das fällt unter den Tisch. Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit »Stille« bezeichne -- hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.

5. In dem so stilisiert gesprochenen Dialog, gibt es Ausnahmen -- einige Sätze, nur ein Satz manchmal, der plötzlich ganz realistisch, ganz naturalistisch gebracht werden muß.

6. Alle meine Stücke sind Tragödien -- sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.

7. Es muß jeder Dialog herausgehoben werden - ein stummes Spiel der anderen, ist streng untersagt. Sehen Sie sich die Volkssängertruppen an. Zum Beispiel im ersten Bild beim Zeppelin: keine Statisten -- einzelne Leute mit angeklebten Barten, Dicke, Dünne, Kinder, Elli und Maria, usw. müssen zusehen -- ohne Bewegung, nur die Sprecher selbst, die nicht. Von dem Verschwinden des Zeppelins ab, haben alle die Bühne zu verlassen, nur Kasimir und Karoline nicht -- der Eismann kommt nur, wenn man ihn braucht, tritt er an den Kasten -- wenn Kasimir den Lukas haut, kommen die Leute herein, sehen stumm zu, wie das auf dem Bolzen hinauf läuft, gehen wieder ab.

Stilisiert muß gespielt werden, damit die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen betont wird -- man kann es gar nicht genug überbetonen, sonst merkt es keiner, die realistisch zu bringenden Stellen im Dialog und Monolog sind die, wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird -- wo er dasteht, ohne jede Lüge, aber das sind naturnotwendig nur ganz wenig Stellen.

8. Innerhalb dieses stilisierten Spieles gibt es natürlich 5 Gradunterschiede, so zum Beispiel:

Erste Gruppe (am wenigsten stilisiert):

Kasimir

Karoline

Erna Zweite Gruppe:

Schürzinger

Rauch

Speer

Elli Dritte Gruppe:

Maria

und alle Übrigen

Karikaturistisch:

die Statisten und die Abnormitäten.

Dieser Stil ist das Resultat praktischer Arbeit und Erfahrung, und kein theoretisches Postulat. Und er erhebt keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, er gilt vor allem nur für meine Stücke.



Aufführung München 1969

Franz Xaver Kroetz Horváth von heute für heute

Für mich besteht die entscheidende dramaturgische Einsicht Horváths darin, daß er, vielleicht noch zusammen mit Marieluise Fleißer, Stücke in die Theaterlandschaft einbrachte, die darauf verzichteten, zugunsten von Kunst und zuungunsten von Realität Meinungsgehalte des dialogischen Gefüges so ausgeweitet zu bereden, daß zwar Rückschlüsse auf die Genialität des Verfassers möglich sind, nicht aber auf die realistische Situation des »kleinen Mannes«, dessen Situation Volkstheater seit Horváth gültig meint.

Dieser Grad an Wirklichkeit, den Horváth so, unter bewußtem Verzicht auf äußerliche Gesamtheit und dafür Kenntlichmachung der zwingenden Struktur durch Aussparung gebracht hat, markiert den Punkt der bewußten Geburt eines neuen Volkstheaters.

Dieser Punkt hat mich von Anfang an an Horváths Stücken fasziniert: die bewußte Katastrophe zwischen dem, was Horváths Figuren sagen, und dem, was sie meinen, zwischen dem, was sie meinen müssen, weil sie dazu erzogen sind, und dem, was sie zu meinen, obwohl sie es meinen wollen, nicht in der Lage sind. Das heißt für mich: Horváths Erkennen der Sprachlosigkeit, resultierend aus der Sinnlosigkeit von Sprache, wenn sie nicht mehr in der Lage ist, im Sprechenden die Erinnerung an die Absprache hervorzurufen, die sie gemeint hat. Das ergibt das Proletariat der Sprachlosen, jene äußerste Form des Bildungskapitalismus, der nicht nur seine Opfer ausbeutet, sondern auch die ausgebeuteten Arbeitstieren zukommende »Stille« beinhaltet, um einen symptomatischen Begriff Horváths zu zitieren. Dieser Sachverhalt, scheint mir, kommt viel zu wenig zum Tragen - wahrscheinlich deshalb, weil diese dramaturgische Leistung Horváths eben noch viel zu nahe ist, als daß man sie mit Kunst zuspritzen und dann ohne Magenverstimmung aufessen könnte.

Horváth hat diesen Prozeß der Sprachlosigkeit für mich in den Mittelpunkt seiner Arbeiten gestellt, wenn das auch deshalb schwer erkennbar sein kann, weil diese Sprachlosigkeit eben nicht, wie etwa in meinen Stücken, durch wirkliches Schweigen dargestellt wird, sondern eben durch sprachliche Ersatzhandlungen, eben Floskeln, Meditieren in Schablonen, Sprichwörtern, Höflichkeits- und Unwohlighkeitsformeln sich entlarvt. Man muß aber klar erkennen, daß die Sprache - also das, was Horváths Figuren reden - um es wirklich zu präzisieren, überhaupt nichts mehr mit dem zu tun hat, was mit ihnen passiert, sondern nur noch mit dem, was mit ihrer Erziehung, ihren Eltern und Großeltern passierte. Insofern höre ich die Vokabel »entlarven« sehr ungern, sie erinnert mich zu sehr an denunzieren, zumindest an Feindschaft an sich. Für mich aber ist kein Satz der Horváthschen Volksstücke nicht getragen von dem Verständnis, also der Liebe, denn echtes Verständnis setzt Liebe voraus, die Horváth für seine Figuren empfunden haben muß.

Diese Fallhöhe zwischen Sprachgewalt und Dumpfheit ist heute aktueller denn je, und der Kapitalismus schlägt aus dieser Wehrlosigkeit heute schamloser und brutaler Gewinn als je zuvor.

Heinz Hilpert über Ödön von Horváth



Als mir Horváth im Sommer des Jahres 1931 sein Stück »Geschichten aus dem Wiener Wald« übergab und ich es gelesen hatte, war ich so fasziniert davon, daß ich sofort beschloß, es auch zu inszenieren. Horváth hatte der Medusa, die man das Leben nennt, fest ins Auge gesehen und ohne Zittern eigentlich das dargestellt, was geschieht, in dem, was zu geschehen scheint. Es war eine Wahrhaftigkeit und eine Unerbittlichkeit in der Darstellung der Beziehungslosigkeit der Menschen zueinander, daß man von einer großen Roheit sprach, von Zynismus und Ironie; was alles nicht der Fall war. Denn Horváth selbst ist ja doch ein heiterer Mensch - zwar sehr melancholisch und sehr belastet - gewesen, aber er war ein Mensch, der absolut nicht mit negativen, sondern nur mit

Röntgenaugen das Leben gesehen hat - so wie es wirklich ist.



Probenfotos auf dem Klosterberg in Wetter





**Theaterverein
Wetter e.V.**
letzte Aktualisierung am 15.02.2005

- [Home](#)
- [Aktuelles](#)
- [Termine](#)
- [Archiv](#)
- [Galerie](#)
- [Historie](#)
- [Regie](#)
- [Vorstand](#)
- [Teams](#)
- [Gästebuch](#)
- [Kontakt](#)
- [Links](#)
- [Impressum](#)



Herzlich Willkommen auf den Internetseiten des Theater- und Festspielvereins Wetter e.V

Seit 1988 spielen wir mit Freude und Begeisterung Theater. Dabei ist der Verein mit seinen rund einhundert Mitgliedern und den mittlerweile 30 Produktionen weit über die Grenzen der Stadt Wetter hinaus bekannt geworden.

Heute stehen bereits die Kinder vieler Gründungsmitglieder auf der Bühne, aber auch viele neue Mitglieder, die ihre Leidenschaft zum Theaterspielen entdeckt haben. Wenn auch Sie die Lust am Theaterspielen verspüren, sind Sie bei uns herzlich willkommen.

Ich wünsche Ihnen viel Spaß beim Kennenlernen unseres Vereins auf den folgenden Seiten.



Helmut Konnerth
1. Vorsitzender

- Sie sind der 461. Besucher seit dem 15.09.2004 -

WEITERE INFORMATIONEN FINDEN SIE UNTER

WWW.THEATERVEREIN-WETTER.DE

Sparkassen-Finanzgruppe



Unsere Leistungen können sich
hören und sehen lassen.

 Sparkasse
Marburg-Biedenkopf

Mit vielfältigen Finanzdienstleistungen tragen wir an unserem Standort zur Zukunftsfähigkeit der Wirtschaft und zur Lebensqualität der Bevölkerung bei. Diese Verbundenheit mit der Region und ihren Menschen äußert sich auch in der Förderung von Kunst und Kultur. Ob Ausstellungen, Konzerte, Theater oder Feste: Unsere Leistungen können sich hören und sehen lassen! **Wenn's um Geld geht – Sparkasse.**