



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in

Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

Horváths Dramen demaskieren

Eine Analyse der verschleierte politischen und religiösen Motive
in Ödön von Horváths Volksstücken und späten Werken

Relatrice

Ch.ma. Prof.ssa. Fossaluzza Cristina

Correlatrice

Ch.ma. Prof.ssa. Lavagetto Andreina

Laureanda

Elisabetta Ponchio

Matricola 865467

Anno Accademico

2021/2022

Inhaltverzeichnis

1. Vorwort	1
2. Biographische Daten	3
3. Rezeptionsgeschichte. Ein Überblick	8
3.1 Ödön von Horváth in der Zeit	9
3.2 Ödön von Horváth im Raum	11
4. Ödön von Horváth und die neue Form des Volksstücks	13
4.1. Der Bildungsjargon	26
5. <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	35
5.1 Handlung und Einführung	35
5.2 Analyse der religiösen Motive: die zehn Gebote	37
5.3 Die Charakterisierung von Marianne	61
5.4 Die politische Prostitution in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	65
6. <i>Italienische Nacht</i>	67
6.1 Handlung und Einführung	67
6.2 Analyse der politischen Motive	69
6.3 Das kleinbürgerliche Personal in <i>Italienische Nacht</i>	77
6.4 Die Frauen: Anna und Adele	82
7. <i>Der jüngste Tag</i>	85
7.1 Handlung und Einführung	85
7.2 Hudetz und Anna	86
7.3 Irdisches und himmlisches Gericht	94
7.4 Alfons	98
8. <i>Figaro läßt sich scheiden</i>	101
8.1 Handlung und Einführung	101
8.2 Figaro und Susanne, Menschlichkeit und Bürgerlichkeit	103
8.3 Exil	108
8.4 Revolution	110
9. Fazit	112
10. Literaturverzeichnis	115
11. Links	117

1. Vorwort

Ödön von Horváth und sein Werk wurden schon aus verschiedenen Blickwinkeln untersucht. Er wurde als Erneuer des Volksstücks gepriesen und sein Bildungsjargon galt als wichtiger Beitrag für das Verständnis der Sprachkritik der Moderne. Im Rahmen der sogenannten Horváth-Renaissance, die in den 1960er und 70er Jahren erfolgte, wurde überdies die politische Kritik des Schriftstellers gegenüber seiner Epoche untersucht. Weniger Aufmerksamkeit wurde auf die Analyse der religiösen Motive gelenkt und viele Fragen bleiben in dieser Hinsicht noch offen. Ziel dieser Arbeit ist es, diesen religiösen Aspekt weiterzuforschen, dennoch ohne die politischen und sprachlichen Elemente zu vernachlässigen.

In Anlehnung an das Horváthsche Motto der 'Demaskierung des Bewusstseins' will diese Magisterarbeit die Handlung von vier Dramen demaskieren: zwei Volksstücke, *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) und *Italienische Nacht* (1931), und zwei Spätwerke, *Der jüngste Tag* (1937) und *Figaro läßt sich scheiden* (1937). Die Wahl fiel auf diesen zwei Gruppen von Texten, da sie über bestimmte gegensätzliche Eigenschaften verfügen, die eine eingehendere Analyse der Arbeit Horváths erlauben. Nicht nur weisen sie zwei verschiedene Gattungen auf (*Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Italienische Nacht* sind Volksstücke, während *Der jüngste Tag* und *Figaro läßt sich scheiden* jeweils ein Schauspiel und eine Komödie sind), aber sie wurden auch in zwei Zeiträumen verfasst, die in signifikanter Weise unterschiedlich sind. In dieser Studie wurde zudem die Entscheidung getroffen, die religiöse Kritik im Falle von *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Der jüngste Tag* in den Mittelpunkt zu stellen, da die transzendente Ebene in diesen eine tragende Rolle spielt. Angesichts dessen wurden für die Analyse der Motive in diesen zwei Kapiteln zwei religiöse Leitfaden übernommen, beispielweise 'die zehn Gebote' bei der Deutung von *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Andersherum ist die Ebene der Immanenz zentraler in *Italienische Nacht* und *Figaro läßt sich scheiden*, die deswegen für eine politische Kritik geeigneter sind. Zu diesem Zweck wurden Sekundärliteraturquellen verwendet, die einen Überblick über die politische Lage der Weimarer Republik und der Vorkriegszeit geben können. Ein Beispiel dafür ist ein Text von Anthony B. J. Grenville, den auch Klaus Kastberger in der von ihm herausgegebenen Historisch-kritischen *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, im Vorwort zu *Italienische Nacht*, zitiert. Die *Wiener Ausgabe* Ödön von

Horváths erschien ab 2009 bei De Gruyter und umgreift neunzehn Bände¹, die die Hauptquellen dieser Magisterarbeit darstellen.

Den Schluss bildet ein Kapitel zu den Leitfragen dieser Arbeit: Wie kann Horváth militante und äußerst kritische Texte schreiben, und ohnehin sachlich und nüchtern einwirken? Dieser Schriftsteller verfasste Werke, die in der Tat gesellschaftskritisch sind, und bevorzugte oft die theatralische Form, die im literarischen Bereich die militante Form schlechthin ist. Nichtsdestotrotz sind sein Ansatz und sein Stil von einer gewissen Distanz charakterisiert und seine Kritik ist implizit, verschleiert und allgemeinmenschlich: In diesem Sinn wird hier das Adjektiv 'sachlich' verwendet. Eine andere Leitfrage ist außerdem die folgende: Kann Horváths erhellende politische und religiöse Schilderung seiner Zeit und seiner Zeitgenossen einen Einblick in den Kampf des Kleinbürgers gegen sein Unterbewusstsein bieten? Horváths Interesse betrifft nämlich nicht nur die externen Ereignisse, sondern auch und vor allem die Beobachtung der Psyche der Figuren. Der Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein ist das dramatische Grundmotiv seines Schaffens. Zum Schluss werden wir erörtern, wie sich die Poetik und die Denkweise des Autors im Spätwerk ändern oder erhalten.

In dieser Arbeit wurden aus stilistischen Gründen kein Gendersternchen oder ähnliche gendersensible Schreibmethoden angewendet. Nichtsdestoweniger zielen allgemeine männliche Personenbezeichnungen, sowohl im Singular als auch im Plural, darauf ab, alle Personen einzubeziehen.

¹ <https://www.degruyter.com/serial/horvath-b/html> (16.06.2022)

2. Biographische Daten

[...] wenn man mich fragt, ob ich ein Deutscher bin, so kann ich darauf nur antworten: ich fühle mich als ein Mensch, der sich unter allen Umständen zum deutschen Kulturkreis zählt – und warum ich mich zum deutschen Kulturkreis gehörend betrachte, liegt wohl vor allem daran, daß meine Muttersprache die deutsche ist. Und dies dürfte meiner Meinung nach der ausschlaggebende Grund sein. Dann erst folgt die Tatsache, daß ich entscheidende Entwicklungsjahre in Deutschland, und zwar in Südbayern und in Österreich, verlebt habe. Mein Name ist zwar rein ungarisch – und ich habe auch ungarisches Blut in mir, auch tschechisches und kroatisches – ich bin also eine typische österreich-ungarische Angelegenheit. Aber ich glaube in meinem persönlichen Interesse, daß die Produkte derartiger Rassenmischungen nicht unbedingt die schlechtesten sein müssen. – Es gibt bekanntlich solche Rassengemischte, die spätere Zeiten dann – und mit Recht – als die echtsten und größten Repräsentanten deutschen Wesens bezeichnet haben².

Ödön von Horváth beschreibt sich als Kosmopolit und Bürger der Welt: In der Tat ist er am 9. Dezember 1901 in Fiume am Adriatischen Meer geboren, aber er hat im Laufe seines Lebens in verschiedenen Städten und Staaten gewohnt. Horváths Mutter, namens Maria Lulu Hermine geb. Prehnal, stammte aus einer ungarisch-deutschen kaiserlich- und königlichen Militärarztfamilie; während der Vater, Ödön Josef von Horváth, aus dem damals ungarischen Slawonien kam und Diplomat war. Der Beruf des Vaters war die Hauptursache der nomadischen Existenz dieser Familie. Als Horváth nur ein Jahr alt war, zogen sie nach Belgrad und 1908 wiederum nach Budapest, nachdem der jüngere Bruder Lajos von Horváth zur Welt gekommen war. Die Erziehung des Autors begann genau in Budapest, wo er von einem Hauslehrer unterrichtet wurde und später Schuler des erzbischöflichen Internats wurde. Das Gymnasium besucht er in München (Wilhelmgymnasium und Realgymnasium), wo seine Eltern schon wohnten. Nach einigen Jahren und weiteren Umzügen absolvierte er im Sommer 1919 das Abitur und kehrte hinterher nach München zurück, um sich an der Universität einzuschreiben. Schon aus diesen ersten Wanderschaften lässt sich schlussfolgern, dass Horváths Mut kosmopolitisch und vom deutschsprachigen Raum geprägt sein musste³. Diesbezüglich äußerte sich der Autor wie nachstehend dargelegt:

[...] immer wieder lese ich in Artikeln, daß ich ein ungarischer Schriftsteller bin. Das ist natürlich grundfalsch. Ich habe noch nie in meinem Leben – außer in der Schule –

² Cronauer, Willi und Ödön von Horváth. „Interview.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S.42.

³ Vgl. Bartsch, Kurt. *Ödön von Horváth*. Stuttgart: Metzler, 2000. S.5f.

irgendetwas ungarisch geschrieben, sondern immer nur deutsch. Ich bin also ein deutscher Schriftsteller⁴.

Zweifelsohne war er ein deutscher Schriftsteller und bewies das schon 1920, als er sein erstes Werk verfasste. Sein erster literarischer Text, „*das Buch der Tänze* – Jahre später von ihm vernichtet – entsteht, und mit ihm entsteht in dem jungen Horváth die Absicht, unter die Schreibenden zu gehen“⁵. Am Anfang reagierte die Presse zurückhaltend, aber allmählich gewann er Beliebtheit und 1929 bat ihm die Berliner Volksbühne Förderung⁶. In denselben Jahren erschienen zwei Stücke, in denen er Stellung gegen die Bedrohung des Faschismus bezog: *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* (1927) und *Italienische Nacht* (1931). Den Höhepunkt seiner Karriere und Anerkennung erreichte er indes 1931, als er dank seines Volksstücks *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet wurde. Zu diesem Anlass verdiente er die Sympathien der Linken: Nichtsdestotrotz trifft das für die Rechtsparteien nicht zu. Der *Deutsche Allgemeine Zeitung* kritisierte ihn für seine Tätigkeit als deutscher Schriftsteller, hinsichtlich seines ungarischen Ursprungs⁷. Darüber hinaus war Horváths Verhalten zu jener Zeit offenkundig antifaschistisch. Unten den Ereignissen, die ihn in Mitleidenschaft zogen, steht die Saalschlacht von Murnau, Bayern. Diese fand im Februar 1931 im Kirchmeir-Saal in der Burg statt: Hier war die SPD-Ortsgruppe versammelt, als eine vom Nationalsozialisten Otto Engelbrecht geführte Brigade der SA gewaltig einbrach. Das Treffen artete schnell in eine Prügelei aus. Die Rolle Horváths in diesem Geschehnis war die des Zeugen, er sagte nämlich als solcher im Gericht gegen die faschistischen Aggressoren aus. Einerseits erleuchtete die Schlägerei den Autor, indem sie wahrscheinlich Inspiration für das Volksstück *Italienische Nacht*⁸ war. Andererseits kostete sie ihn den Zorn der nationalsozialistischen Faktion. Später, im Jahr 1933, wurde das Haus seiner Eltern in Murnau von den SA durchgesucht und er selbst in den *Völkischen Beobachter* öffentlich bedroht. Des Weiteren wurden seine Bücher im Mai desselben Jahres von den Nazis verbrannt. Dennoch war Horváths Stellung gegen den Nationalsozialistischen Partei nicht immer so eindeutig.

⁴ Cronauer, Willi und Ödön von Horváth. „Interview.“ S.43.

⁵ Krischke, Traugott. „Recherchen.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.12.

⁶ Vgl. Ebd.

⁷ Vgl. Malone, Paul M. „Ödön von Horvath’s Back and Forth: Teetering Between Exile and Return.“ *Modern Drama* 46.1(2003). S.58.

⁸ Vgl. Streitler-Kastberger, Nicole. „Derartige Italienische Nächte Gehören Gesprengt! Celebrations and Scandals in the Works of Ödön von Horváth.“ *Austrian Studies* 25(2017). S.175.

Ab 1923 wohnte Horváth vor allem in Berlin, aber auch in Salzburg und bei seinen Eltern in Bayern. Nach 1933 war er doch in Deutschland nicht mehr willkommen und entschied sich in Wien niederzulassen. Hier war er vom deutschen Kulturkreis, der ihn unterstützt hatte, weit entfernt und auch ökonomisch war die Lage für den Dramatiker nicht ganz vorteilhaft. Seine von ihm gepriesene Heimatlosigkeit half ihm ohnehin dieses neue Leben anzunehmen und in demselben Jahr verfasste er ein Werk, dessen Thema genau das Exil war (*Hin und Her*, 1933). Eine wichtige Zäsur in Horváths Biografie hat man im Jahr 1934, als er ein Brief dem Berliner Neuen Bühnenverlag schrieb, dessen Inhalt neu und destabilisierend war. Der Autor bekräftigt seine Mitgliedschaft im mächtigen deutschen Kulturkreis und seinen Willen „am Wiederaufbau Deutschlands mitzuarbeiten“⁹. Im Anschluss erklärt er dennoch, dass er den nationalsozialistischen Begriff von Heimat nicht teilte. Nichtsdestoweniger bleibt dieser Brief undurchsichtig und mehrdeutig; er brach in der Tat die Figur Horváth in Misskredit. Ein Monat nach der Absendung dieser Schrift bewarb er zudem beim nationalsozialistischen *Reichsverband Deutscher Schriftsteller* (RDS), dessen Mitgliedschaft zurzeit für alle deutschen Verfasser rechtsverbindlich war. Zu solcher Wahl wurde er wahrscheinlich von seinem Herausgeber gebracht und er wurde reibungslos angenommen. Es ist nicht klar, was sich Horváth in diesen Monaten widmete; vermutlich schrieb er größtenteils Drehbücher und kooperierte bei Filmproduktionen¹⁰. Das Experiment im RDS dauerte indes nicht lange: Deutschland versank immer mehr in einem totalitären Regime und Horváth musste endlich akzeptieren, dass Exil sein Schicksal sein würde. Ende September 1935 kehrte er nach Wien zurück; ein Jahr später, als er in Murnau bei den Eltern war, erhielt er die Nachricht, dass er nur 24 Stunden hatte, um Deutschland zu verlassen. Sein Exil hatte offiziell angefangen¹¹.

1937 wurde der Schriftsteller definitiv vom RSD ausgeschlossen. Die Entfernung von Deutschland half ihm beim Beheben einer Identitäts- aber vor allem Kreativitätskrise. Er erhob sich aus der Finsternis der letzten Jahre und schrieb zwei Romanen: *Jugend ohne Gott* (1937) und ein *Kind unserer Zeit* (1938). Der offenkundig antifaschistische Horváth manifestierte sich noch einmal und blieb nicht

⁹ Vgl. Malone, Paul M. „Ödön von Horvath’s Back and Forth: Teetering Between Exile and Return.“ S.59.

¹⁰ Vgl. Ebd. S.59f.

¹¹ Vgl. Ebd. S.66.

unbemerkt. 1938 anlässlich des *Anschlusses* Österreichs wurde sein Buch *Jugend ohne Gott* verbannt und alle Kopien davon wurden beschlagnahmt. Neuerlich musste Horváth fliehen¹². In einer seiner Wanderschaften befand er sich in Amsterdam, wo er eine Erfahrung lebte, die die letzten Jahre seiner Existenz geprägt hätte. Horváth war als Person ziemlich abergläubig und hatte eine bestimmte Verbindung mit Mystizismus; Verbindung, die in seinem Gesamtwerk oft wiederauftaucht. In der Biografie des Autors *Ödön von Horváth, Kind seiner Zeit*, die Traugott Krischke verfasste, wird von einem Ausflug in den Bergen erzählt, als Horváths sechster Sinn ihn und seinen Freund Gustl Schneider-Emhardt rettete¹³. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das, was ihm in Amsterdam passierte, sein Leben so stark beeinflusste.

Man erinnert sich daß, eine Wahrsagerin in Amsterdam Horváth für Paris »das größte Abenteuer seines Lebens« prophezeit hatte. Und Franz Theodor Csokor wußte zu berichten, daß Horváth am letzten Maitag 1937 zu ihm sagte: »Ich gehe heute morgen nicht aus ich soll Ende Mai oder Anfang Juni durch einen Unfall ums Leben kommen. – Warum fürchten sich die Menschen im finsternen Wald – warum nicht auf der Straße?«¹⁴.

Leider konnten Horváths Furcht vor den Straßen und sein Aberglaube ihn nicht beschützen. Am 1. Juni 1938 spazierte er während eines Gewitters auf den Champs-Élysées, als ein herabstürzender Ast ihn erschlug. Er starb „einen echt Horváthschen Tod, wie ihn durchaus eine von ihm erfundene Figur erleiden könnte“¹⁵. „Euphorisch pries Marie Luise Kaschnitz diesen Tod als eines Dichters würdig“¹⁶. Schließlich ist Manfred Georgs Nekrolog *Das sinnlose Tod* eine bemerkenswerte Widmung einem großartigen Schriftsteller.

Manche Freunde haben gesagt Ödön von Horváth sei eines sinnlosen Todes gestorben. Weil ein Baum zufällig morsch, und ein Windstoß, zufällig aufbrausend, sich vereint hatten, und im Zusammenfall den ahnungslosen Menschen zu fällen. Ich weiß nicht wie ein Tod als sinnvoll oder sinnlos bestimmt werden kann. Ist der eines blühenden Menschen in der Hölle eines Konzentrationslagers oder durch eine zufällige Infektion sinnvoller als der durch Blitzschlag oder Baumsturz? Seinen Sinn erhält, soweit wir

¹² Vgl. Ebd. S.67.

¹³ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. Stuttgart: Heinz, 1991. S.1.

¹⁴ Krischke, Traugott. „Recherchen.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.15.

¹⁵ Ebd. S.16.

¹⁶ Ebd.

sehen können, der Tod doch höchstens vom Leben. Rundet er das Leben ab, obwohl er es unterbricht, oder ist er ein Schnitt, der Hoffnungsvolles auf ewig unerfüllbar macht? Mir scheint, dass Ödön von Horváth das Leben sehr geliebt hat, ja, dass er es rasend gern gelebt hat.

Die Wanderschaften Horváths endeten nicht mit seinem Tod: 1988, nach fünfzig Jahren, wurden nämlich seine Gebeine exhumiert und in Wien auf dem Heiligenstädter Friedhof begraben, wo auch seine Eltern und sein Bruder ruhen¹⁷. Interessanterweise ist auch diese letzte Horváthsche Reise von einem mystischen Nimbus umhüllt und von der entwaffnenden Ironie dieses Schriftstellers charakterisiert: In seiner Komödie *Hin und Her* kehrt der Protagonist Ferdinand Havlicek endlich nach fünfzig Jahren in seine Heimat zurück, genau wie der Autor. Ödön von Horváth war gewiss seiner Zeit voraus, anscheinend nicht nur in Bezug auf seine Kunst.

¹⁷ Vgl. Malone, Paul M. „Ödön von Horvath’s Back and Forth: Teetering Between Exile and Return.“ S.68.

3. Rezeptionsgeschichte. Ein Überblick

(Hajo) Kurzenberger sieht in Horváth einen "Jahrhundertautor", etabliert als Klassiker im innovativen Sinne, der den jeweiligen Zeitgeist überlebt und dabei kontinuierlich fortschreitend sein eigenes Bedeutungspotential erweitert. Einen "Diagnostiker globaler Verhältnisse", "Metaphysiker ohne metaphysische Tröstung", der uns zeigt "wie erstarrt und tot wir mitten im Leben sein können." Einen Autor, der die postmodernen "Event- und Erlebnisgesellschaft" mit ihrer "Jagd nach Glück" in ihrer "sedativen-sozialen Dimension" kenntlich macht¹⁸.

Die Worte des Dramaturgen Hajo Kurzenberger malen vollkommen die Essenz eines klassischen Autors wie Horváth, der noch heute stark rezipiert wird. Die Rezeptionsgeschichte ist in diesem Fall besonders spannend: Wenn man eine ausführliche Untersuchung führen will, muss man nämlich zwei verschiedene Perspektiven berücksichtigen. Eine temporale und eine geografische. Variabel ist die Rezeption Horváths nicht nur in den unterschiedlichen Jahrzehnten, sondern auch in den zwei Ländern, die ihn im Laufe seines Lebens für die längere Zeit beherbergten: Deutschland und Österreich.

Zu Lebzeiten des Autors wurden aus allen seinen Theaterstücken nur *Italienische Nacht* und *Geschichte aus dem Wiener Wald* zu eigenständigen Buchpublikationen. Es gab auch Pläne für *Kasimir und Karoline* (1932) und *Glaube Liebe Hoffnung* (1932). Nach 1933 konnten sie aber nicht in Erfüllung gehen. Wenige selbständige Ausgaben wurden dann vor Horváths Tod veröffentlicht: *Das Buch Der Tänze*, *Der ewige Spießler* (1930) und *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit*, beide im Amsterdamer Exilverlag Allert erschienen. Der Bruder Lajos von Horváth wurde nach 1945 zum Betreuer des Nachlasses und arbeitete, um weitere Werke Horváths zu publizieren. Ende 1962 vertraute er den Nachlassbestand dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin an¹⁹. Diese war aber keine endgültige Etablierung.

1990 erwarben die Wiener Stadtbibliothek und die Österreichische Nationalbibliothek den ca. 3.800 Blätter umfassenden Nachlass, der gegenwärtig im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek im Rahmen eines Forschungsprojekts einer Neubearbeitung unterzogen wird. Der größte Teil wurde

¹⁸ Becker, Melitta. „Ödön von Horváth wird postmodern: Rezeptionsgeschichtliche Reflexionen zum 100. Geburtstag des Autors.“ *Jahrbuch des ungarischen Germanistik* 47(2001). S.48.

¹⁹ Vgl. Kastberger, Klaus. „Ödön von Horváth: Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe.“ *Edition Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 15(2001). S.168f.

bereits in den Jahren von 1969 bis 1980 vom Horváth-Biografen Traugott Krischke in zwei- oder mehrfacher Form ediert²⁰.

3.1 Ödön von Horváth in der Zeit

Die Rezeption Horváth wird gewöhnlich in vier Phasen eingeteilt. Die erste Phase begann nach 1945, als er nicht so berühmt war, sondern eher nur von einem kleinen Kreis von Freunden und Bekannten anerkannt. Die Gründe dafür könnten zahlreich sein: Erstens die Tatsache, dass die Nationalsozialisten seine Werke auf den Index gesetzt hatten und hierbei ihre Verbreitung behindert hatten. Zweitens muss man daran erinnern, dass Horváth vor 1934 nicht so erfolgreich war und seit demselben Jahr bis 1936 ungefähr schien er eine Kreativitätskrise zu erleiden. „Horváth saß also nicht so fest im Gedächtnis des Publikums“²¹. Drittens war der Zweck des Dramatikers nie, sich ein breites Publikum zu erwerben. „Er hatte sich nicht in die Kreise 'Intelligenz' eingereiht, er saß lieber in den Ecken und Beiseln des Kleinbürgertums“²². Allmählich bildete sich aber in der Nachkriegszeit eine neue Generation von 'Freunden', die sich neulich für Horváth interessierten.

Auch in den Reihen der jüngeren Kritiker gab es einige, die sich schon sehr früh für Horváths Wiederentdeckung einsetzen: KURT KAHL, REINHARD FEDERMANN und MILO DOR, die im Hörfunk Horváth propagierten. Diese ersten Hinweise fanden zunächst kein breites Echo, [...] sind aber insofern bedeutsam, als sie ein ganz bestimmtes Horváths-Bild prägten. Sie betonen den Metaphysiker Horváth, heben sein Dichtertum hervor, leiten eine existentialistisch betonte Leseart ein²³.

Diese Phase kann daher auch als Phase der Entpolitisierung beschrieben werden. Nicht zufällig beschäftigte sich die Kritik in dieser Epoche vor allem mit den späten Stücken, die eine überwiegende metaphysische Komponente aufweisen: Gemeint sind zum Beispiel *Der jüngste Tag* (1937) und *Figaro läßt sich scheiden* (1937)²⁴.

Die zweite Phase fällt zeitlich mit dem Beginn Traugott Krischkes Arbeit an Horváths Nachlass zusammen (ca. 1969). Die intensive Arbeit Krischkes wurde aber wegen verschiedener Ungenauigkeiten oft kritisiert.

²⁰ Becker, Melitta. „Ödön von Horváth wird postmodern: Rezeptionsgeschichtliche Reflexionen zum 100. Geburtstag des Autors.“ S.55.

²¹ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. Bonn: Bouvier, 1980. S.23.

²² Ebd. S.33.

²³ Ebd. S.24f.

²⁴ Vgl. Ebd. S.25-31.

Krischkes Ausgaben haben hier ganz wesentlich von der Berliner Nachlaßordnung profitiert, ohne dies zu erwähnen. Indem sie die werkgenetischen Informationen übernahmen, auf denen die Berliner Nachlaßordnung basiert, blieben sie aber auch den dortigen Unsicherheiten und Irrtümern verhaftet²⁵.

Parallel ermöglichte indes die Eröffnung des Archivs, die in den späten 60er Jahren stattfand, eine neue Rezeption des Autors. Wenn vorher Horváth entpolitisiert wurde, entstand zu dieser Zeit ein neues Bewusstsein seines politischen Werts. „Erst mit der Stuttgarter Aufführung der *Italienischen Nacht* in der Spielzeit 67/68 und beim Berliner Theatertreffen 1968 wird Horváth als 'der politisch bewusste Zeitautor' präsentiert“²⁶. So fängt die dritte Phase der Rezeption Horváth und auch der absolute Höhepunkt an Horváth-Aufführungen an. Literaturwissenschaftler sprechen von Horváth-Boom und gleichzeitig von Brecht-Welle: Das erneute Interesse an Horváth markierte in der Tat eine Wiederentdeckung des Brecht'schen Theater und trug bei, der sogenannten Brecht-Müdigkeit der 70er Jahre entgegenzuwirken²⁷. Nicht mehr war der existentielle metaphysische Aspekt des Horváthschen Schaffens vorgezogen, vielmehr trat der realistische Baustein in den Vordergrund. Die späten Werke waren nicht mehr so oft aufgeführt: Die Volksstücke wurden die wahren Protagonisten dieser dritten Phase.

Nicht nur aus der Perspektive eines sprachkritischen Literaturansatzes wurde Horváth für Autoren der sechziger und siebziger Jahre interessant, sondern auch im Zuge der Politisierung der Literatur im Anschluss an die Faschismus-Debatten der Studentenbewegung setzte eine intensive Auseinandersetzung mit dem Autor sowohl in Deutschland wie in Österreich ein. Vor allem die neu entstandenen gesellschaftskritischen Volksstücke von Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini schlossen an die Tradition von Horváth an²⁸.

Der 70. Geburtstag Horváths stellt einen weiteren Einschnitt und den frühen Beginn der vierten Phase dar. Diese Phase war eher eine Regression als eine Progression in der Rezeptionsgeschichte: Der existentialistische Ansatz gewann

²⁵ Kastberger, Klaus. „Ödön von Horváth: Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe.“ S.172.

²⁶ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.50.

²⁷ Vgl. Ebd. S.48-62.

²⁸ Becker, Melitta. „Ödön von Horváth wird postmodern: Rezeptionsgeschichtliche Reflexionen zum 100. Geburtstag des Autors.“ S.57.

wieder an Bedeutung und folgerichtig wurden die Aufführungen der späten Werke häufiger.²⁹ Dennoch

bezeichnet das weniger eine erneute Rezeption des Metaphysikers Horváth als vielmehr den, dem literarischen Markt inhärenten, Zwang zur Neuheitenproduktion. Ein Theater, das es sich verkaufen muss [...], sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, stets neue Stücke als Anreiz zu bieten. So findet selbst 'innerhorváthisch' Innovation statt³⁰.

Später, in den 80er und 90er Jahren, wurden jedoch bahnbrechende Aufführungen der Horváthschen Volksstücke inszeniert; von Regisseuren wie Andreas Kriegenburg, Hans Neuenfels, Matthias Hartmann, Christoph Marthaler, Martin Kusej, die die Dramen in einem postmodernen Schlüssel neu interpretierten³¹.

Nicht Werktreue, Textgenauigkeit oder Textgläubigkeit zeichnen die postmodernen Inszenierungen aus, sondern die visualisierte Gesamtatmosphäre wird zum gestalterischen Element, die zusätzliche Spielräume und Interpretationsebenen für Horváths Stücke eröffnet³².

Gewiss ist es, dass Horváths Gesamtwerk so reich und polyedrisch ist, dass vielfältige Deutungen möglich sind. Deutungen, die sich auch nach Jahrzehnten noch nicht verausgabt haben.

Waren es in den siebziger Jahren vor allem sozialgeschichtliche und literatursoziologische Untersuchungen zu Kleinbürgern, "Fräuleins", Bildungsjargon, so erweiterte sich in den achtziger und neunziger Jahren das methodische Arsenal der wissenschaftlichen Analysen um psychoanalytische, soziolinguistische, strukturalistische und anthropologische Perspektiven³³.

3.2 Ödön von Horváth im Raum

Wie im vorherigen Kapitel erklärt, führte Ödön von Horváth ein nomadisches Leben. Er anerkannte keine spezifische Heimat, er sprach von Heimatlosigkeit und er identifizierte sich nur in einer Sprache, der deutschen Sprache. Abgesehen davon muss man aber sagen, dass er seine Existenz zum größten Teil zwischen Österreich und Deutschland verbrachte. Allerdings, wenn seine Werke nach dem Ende des

²⁹ Vgl. Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.103-109.

³⁰ Ebd. S. 105f.

³¹ Vgl. Becker, Melitta. „Ödön von Horváth wird postmodern: Rezeptionsgeschichtliche Reflexionen zum 100. Geburtstag des Autors.“ S.47.

³² Ebd. S.48.

³³ Ebd. S.58.

Kriegs und der nationalsozialistischen Zensur in Deutschland wieder hochgelobt wurden, war die Lage in Österreich anders.

Die Jahre zuvor war Horváth für die Wiener eher ein ungemütlicher Gast und Skandalautor, dem man seit der Berliner Uraufführung der "Geschichten aus dem Wiener Wald" die Verunglimpfung des Österreichischen, speziell des Wienerischen nachsagte.

[...]

Der österreichische Horváth-Interpret Kurt Bartsch sieht in der ursprünglichen Skandalisierung des Autors in den vierziger und fünfziger Jahren Verdrängungsmechanismen wirksam, die mit dem politischen und kulturellen Wiederaufbau einer österreichischen Identität einhergehen.

Diese zurückhaltende Tendenz Österreichs war in den neunziger Jahren noch da, als in Norddeutschland neue postmoderne Horváth-Inszenierungen entstanden. Im Allgemeinen wurden sie im Süden nicht so gut bekommen wie im Norden. Kritiker in Österreich lobten lieber den Realismus dieses Autors und schätzten die ästhetisierten, glanzvolleren, teils historisierten Aufführungen³⁴. Schließlich „wurde Horváth Ende des Jahrtausends auf mehrfache Weise von den Österreichern 'heimgeholt' und auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs als österreichischer Klassiker verankert“³⁵.

³⁴ Vgl. Ebd. S.51.

³⁵ Ebd. S.56.

4. Ödön von Horváth und die neue Form des Volksstücks

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 schreiben³⁶.

Eine leise Enttäuschung, ein gewisser Realitätssinn, die Fähigkeit zur Selbstkritik und der Ansporn sich zu verbessern und die eigene Arbeit zu verfeinern charakterisieren das Incipit eines der wichtigsten Texte zur Interpretation des Gesamtwerks von Ödön von Horváth. Die *Gebrauchsanweisung* verfasste Horváth anlässlich einer Aufführung von *Kasimir und Karoline*, jedoch ist die Datierung noch unscharf, deswegen ziehen Literaturkritiker den Zeitraum zwischen der Aufführung in Leipzig (1932) und der Aufführung in Wien (1935) heran³⁷. Abgesehen vom Entstehungsjahr bleibt Horváths Absichtserklärung, indes, einwandfrei und gültig für alle seine Schriften, speziell für seine Volksstücke. „Erstens bin ich daran schuld, denn: ich dachte, daß viele Stellen, die doch nur eindeutig zu verstehen sind, verstanden werden müßten, dies ist falsch“ (GAN, S.51) so der Autor, und weiter schreibt er „Zweitens: es liegt an den Aufführungen [...] aber nun sehe ich klar, nun weiß ich es genau, wie meine Stücke gespielt werden müssen“ (GAN, S.51). Schließlich erkennt Horváth einen dritten Akteur im Laufe seiner Gewissensprüfung: „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“ (GAN, S.51). Der Schriftsteller vorwarnt die Rezipienten und lenkt große Aufmerksamkeit auf die Dialoggestaltung, damit eine zusammenhanglose und willkürliche Deutung ausgewichen wird. Ziel dieses Kapitels ist dem Horváthschen Appell nachzukommen, indem sein Schreiben, seine Techniken, seine Sprache und Stil, seine Figuren und ihre Gespräche, seine Kritik und seine pädagogischen Ansprüche eingehend erforscht werden. Diese grundlegenden kennzeichnenden Elemente können in der Form des Volksstücks am besten analysiert werden: der ultimativen Manifestation der Horváthschen Poetik. Der Schriftsteller nahm diese in

³⁶ Horváth, Ödön von. „Gebrauchsanweisung.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.51. Zitatnachweise nachfolgend im laufenden Text unter der Sigle: GAN mit Seitenzahl.

³⁷ Vgl. Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012. S.19.

Vergessenheit geratene junge dramatische Produktion wieder auf und entwickelte ein neues modernes Konzept daraus:

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 Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke (GAN, S.54).

Schon 1927 hatte er seinem ersten Stück den „Untertitel und Artbezeichnung: »Ein Volksstück«“ (GAN, S.53) gegeben, nichtsdestotrotz sind vier die Werke dieses Schriftstellers, die normalerweise als Volksstücke bezeichnet werden, d.h. *Italienische Nacht* (1931), *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), *Kasimir und Karoline* (1932) und *Glaube Liebe Hoffnung* (1932). Im Rahmen der sprachlichen Untersuchung dieser neu umgestalteten Gattung, werden indes auch spätere Dramen in Erwägung gezogen, um Beispiele zu liefern, die bei dem Verständnis von Horváths Ideen und Verfahren helfen können. Das ist möglich, weil – mit wenigen Ausnahmen – „Horváth dem von ihm entwickelten Verfahren der demaskierenden Dialogführung treu geblieben ist“³⁸, wie Mirjam Ropers in ihrer Arbeit *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths* hervorhebt. Sie zeigt, „dass sich Horváths Leben und Schreiben im Exil zwar auf die Wahl seiner Stoffe ausgewirkt hat, nicht aber auf die sprachliche Konzeption seiner späten Dramen“³⁹. Neben seine Theaterstücke wird diese Arbeit auch die wenige Theoriefragmente gebrauchen, die Ödön von Horváth hinterlassen hat, und zwar die oben genannte *Gebrauchsanweisung*; ein *Interview* mit Willi Cronauer im Jahr 1932, anlässlich der Verleihung des Kleistpreises; die *Randbemerkung*, die er zu seinem Stück *Glaube, Liebe, Hoffnung* verfasste. In Anbetracht dieser Voraussetzungen und der Horváthschen Ermahnung „bitte nachlesen!“ kann die Analyse beginnen.

Eine Liste von berühmten Schriftstellern und verschiedenen Begriffen von Theater oft begleitet die Debatten um die Figur von Ödön von Horváth: beispielweise Johann Nestroy, Ferdinand Raimund, Bertolt Brecht, Erwin Piscator und sein Konzept des proletarischen Theaters, die Richtung des absurden Theaters und die Tradition der Alt-Wiener Volkskomödie. In der Tat stellt das Erbe der Volkskomödie eine wesentliche Brücke zwischen dem barocken Drama und der theatralischen Tradition des 20. Jahrhundert.

³⁸ Ebd. S.18.

³⁹ Ebd.

Die Alt-Wiener Volkskomödie ist bekanntlich die Fortsetzung des barocken Welttheaters mit modifizierten Mitteln und (damals) aktuellen Inhalten, eines Theaters also, das, wie sowohl Szondi als auch der epische Dramatiker par excellence, Brecht, wußten, die Techniken des epischen Theaters Jahrhunderts vorweggenommen hatte⁴⁰.

Ursprünglich existierte eine präzise Definition des Volksstückes nicht, sondern nur eine Mehrheit von Terminen, die diese in den Vorstädten gespielten Bühnenstücke bezeichneten: namentlich Posse, Lokalstück, Bauerndrama, Schwank, Genrebild. Allmählich entwickelte sich das Volksstück und wurde zu einer eigenständigen Gattung, auch unter Einfluss der Hanswurstdiade und der Commedia dell'Arte⁴¹. Der erste Vertreter dieser Gattung im engeren Sinn ist der österreichische Dramatiker, Schauspieler und Opernsänger Johann Nestroy (1801-1862), in dessen Texten die typischen Techniken des zukünftigen epischen Theaters schon zu finden sind; „wie das Aus-der-Rolle-Fallen von Figuren, Parodie, Montage, Simultanbühne oder Spiel im Spiel“⁴². Auch Ferdinand Raimund (1790-1836) war ein Hauptvertreter des Alt-Wiener Volkstheaters: Ein Autor, dessen Werke dramatische Dialoge mit dem Volk und für das Volk sind. Die Negation des Status quo und ein utopischer Blick auf die Zukunft prägen seine Stücke, zumal *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828)⁴³, ein seiner wichtigsten Dramen. Von Nestroy und Raimund führt die Linie direkt zu Ödön von Horváth, der zum ersten Mal den Begriff 'neues Volksstück' benutzt. Interessanterweise führt Jürgen Hein diese neue Form erstmal auf Ludwig Anzengruber (1839-1899) zurück, der endgültig das Volksstück von der Institution, die es ins Leben gerufen hatte – das Wiener Volkstheater –, löse⁴⁴. Dennoch ist Ödön von Horváth der erste, der diese Bezeichnung vorsätzlich anwendet, um ein Stück zu beschreiben, „in dem, Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen“ (GAN, S.54). Ein neues Bewusstsein entsteht und die Sprache verselbstständigt sich, bei Horváth aber auch bei anderen Autoren, namentlich bei Karl Kraus (1874-1936). „Die Figuren von Kraus, Horváth, Mitterer u.a. haben, ohne es zu wissen, die Kontrolle über die Sprache verloren. Sie sprechen eigentlich nicht,

⁴⁰ Herzmann, Herbert. „Das epische Theater und das Volksstück.“ *Modern Austrian Literature* 28.1 (1995). S.96f.

⁴¹ Vgl. Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.14.

⁴² Herzmann, Herbert. „Das epische Theater und das Volksstück.“ S.97.

⁴³ Vgl. Jones, Calvin N. „Ferdinand Raimund and Ödön von Horváth: The Volksstück as Negation and Utopia.“ *The German Quarterly* 64.3 (1991). S.327f.

⁴⁴ Vgl. Bernhart, Toni. „Das Neue Volksstück.“ Bernhart, Toni. *Volksschauspiele*. Bd. 31. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. S.267.

sondern etwas spricht durch sie hindurch“⁴⁵. Münsterstück für die Entwicklung dieser Gattung war, unter anderen, Erwin Piscators (1893-1966) Konzept des proletarischen Theaters, das er in seinem Buch *Das politische Theater* (1929) erläuterte.

Er nahm darin gegen absolute Formen des Dramas Stellung und betonte, daß er in seinen Inszenierungen danach trachtete, das Ausschnitthafte, Repräsentative des Bühnengeschehens zu verdeutlichen. Mit dem Einsatz von Filmen, Montage, Simultanbühne usw. wollte er die Vorgänge auf der Bühne nicht als etwas Isoliertes, sondern als Teil eines größeren Zusammenhangs darstellen⁴⁶.

Letztlich ist Bertolt Brecht selbst, mit seinem epischen Theater, Erbe der Tradition der Alt-Wiener Volkskomödie. In der Tat leistete er einen wichtigen Beitrag zur Debatte über das 'neue Volksstück', indem er im September 1940 seine *Anmerkungen zum Volksstück* veröffentlichte. „Brechts Forderung nach einem neuen Volksstück steht deutlich in Zusammenhang mit der Tradition des Arbeitertheaters, dessen Anfänge ins späte 19. Jahrhundert zurückreichen und das vor allem in der Zeit der Weimarer Republik von Bedeutung war“⁴⁷. Die Jahre der Weimarer Republik waren eine interessante, bedeutungsvolle und provokative Epoche für alle die vorerwähnten Literaten: Ödön von Horváth ist da keine Ausnahme. Er beschrieb sich nämlich mehrmals als 'ein Chronist seiner Zeit', nichts weiter.

Welche Art von Chronisten war Horváth? Es ist nicht einfach – eigentlich ist es sogar einschränkend –, die Essenz dieses geschickten Schriftstellers in wenigen Zeilen zu erhaschen; hilfreich können indes manche Zeugnisse von Zeitgenossen, Freunden und Literaturwissenschaftlern sein. Die meisten dieser Beiträge wurden von Traugott Krischke in einem Band gesammelt, in dem der Herausgeber selbst den Dramatiker, wie folgt, ausmalt: „Horváth ist kein bequemer Dramatiker. Vor allem – er ist kein Unterhalter. Er hat – wie Werfel es formulierte – einen erbarmungslosen Blick, aber es war »ein Blick von oben«. Oder – wie Grete Fischer es ausdrückte: »er liebte die Menschen nicht er sah sie«“⁴⁸. Ein Blick von oben und auf die Aktualität, die an vielen seiner Stücke zu beobachten ist:

Seinem *Sladek* gab er den Untertitel »Historie aus dem Zeitalter der Inflation«, eine frühere Fassung seines *Figaro* hieß noch *Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit*, und

⁴⁵ Herzmann, Herbert. „Das epische Theater und das Volksstück.“ S.104.

⁴⁶ Ebd. S.97.

⁴⁷ Bernhart, Toni. „Das Neue Volksstück.“ S.279.

⁴⁸ Krische, Traugott. „Recherchen.“ S.12.

als er *Kasimir und Karoline* für die Leipziger Aufführung umarbeitete, sandte er dem Regisseur Francesco von Mendelssohn die neue Fassung mit dem Untertitel: »Sieben Szenen von der Liebe Lust und Leid und unserer schlechten Zeit«⁴⁹.

Die Kritik von Horváth bietet indessen keine Ideologie, kein Programm zur Veränderung der Gesellschaft, sondern nur persönliche Äußerungen und eine sachliche Darstellung des banalen Alltags seines Zeitalters. Sogar in seiner *Gebrauchsanweisung* spezifiziert er, dass seine „nur praktische Anweisungen“ (GAN, S.54) sind, als ob er den Wert, den er so nachdrücklich auf die Wirklichkeit liegt, rechtfertigen sollte. „Horváth war durchaus kein unpolitischer Mensch, aber er war gar kein Revolutionär“⁵⁰, „einen ironisch-naiven Realisten könnte man Horváth nennen“⁵¹. Dieser Schriftsteller ist nämlich kein reiner Realist, sondern er strebt die Gestaltung einer „Synthese zwischen Ironie und Realismus“ (GAN, S.51) an; alle seine Szenen sind dramatisch mehr als schildernd. Demzufolge sollte man in diesem Zusammenhang nicht von Realismus, sondern vielmehr von Volkstümlichkeit reden. Volkstümlichkeit stellt einen lang debattierten Begriff dar (beispielweise von Brecht und Lukács⁵²), der bei Horváth nicht anders als die durch die Augen des Volks gesehene Begegnung mit dem Volk selbst ist; ernst und ironisch zugleich.

Wenn Brecht unter 'Volk' die arbeitende Masse des Proletariats versteht, andere sind die Protagonisten bei Ödön von Horváth: die Klein- oder Spießbürger.

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! (GAN, S.54)

Der Kleinbürger ist der Vertreter der Mittelschicht zur Zeit Horváths, deren Existenz von Affektiertheit und einer Kluft zwischen Schein und Sein charakterisiert ist; „erhellte aus der Künstlichkeit ihres Idioms, die sich aus der Spannung zwischen Mundart und Hochsprache ergibt“⁵³. Obwohl das Volksstück in Anlehnung an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker normalerweise in Süddeutschen

⁴⁹ Kahl, Kurt. „Der Dramatiker der Krise.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.147.

⁵⁰ Ullstein, Heinz. „Ein Edelstein im Ullstein.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.33.

⁵¹ Kahl, Kurt. „Der Dramatiker der Krise.“ S.147.

⁵² Vgl. Bernhart, Toni. „Das Neue Volksstück.“ S. 276.

⁵³ Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ *Colloquia Germanica* 7 (1973). S.325.

Dialekt verfasst wurde, trat tatsächlich bei Horváth ein ausschlaggebender Umschwung ein: „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“ (GAN, S.54). Dieser Jargon ist die perfekte Fotografie der Heuchelei dieses Standes und wird gewissermaßen zur Attitude⁵⁴; parallel wird der Philister zum Hauptfeind Horváths. „Seine Gegnerschaft richtete sich gegen den engherzigen, engstirnigen Philister, der an allem Verderb schuld ist, weil er nicht willentlich böse genug ist, um als Gefahr erkannt und bekämpft zu werden“⁵⁵. Die Horváthschen Figuren haben nur wenig Kontrolle über Ihre Handlungen, und sind in einer Welt verfangen, die sie nicht verstehen können, da ihre aufgesetzte Sprache nicht fähig ist, die Realität zu begreifen. Die Gestalten unterstehen keinem Wachstum oder Rückgang im Laufe der Narration, die Geschichte ist linear und keine Entwicklung oder wichtige Änderung findet statt. Anfang und Ende könnten sogar austauschbar sein. Ein Beispiel davon ist das berühmte Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hier lernen wir ursprünglich die Protagonistin Marianne als Verlobte des Fleischhauers Oskar kennen. Aufgrund geringer Überzeugung in dieser Ehe und der Vernarrtheit in einem anderen Mann, platzt die Verlobung und Marianne kann endlich das Leben führen, das sie selbst gewählt. Diese Freiheit ist jedoch nur eine Illusion, wie das happy ending des Stückes. Die Frau heiratet letztlich Oskar, wie schon am Anfang geplant, und unterwirft sich damit einer egoistischen patriarchalischen Gesellschaft, die im Austausch für diese scheinbare Glückseligkeit das Leben von Mariannes einzigem Kind fordert. Schuld daran ist nicht allein die Gesellschaft, sondern auch der Mangel an einer behilflichen Gemeinschaft.

Die Menschen in diesen Stücken leben in Räumen, die aneinandergrenzen, aber keine Verbindungstüren haben. Ihr gemeinsames ist die Wand, die sie trennt. Horváth deutet diese Kontaktlosigkeit auch szenisch immer wieder an, vor allem durch Dialoge, die in Wahrheit nebeneinander ablaufende Monologe sind: zwei Menschen sprechen, aber keiner hört dem anderen zu⁵⁶.

⁵⁴ Vgl. Ebd.

⁵⁵ Fischer, Grete. „Der Bayer.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.32.

⁵⁶ Kahl, Kurt. „Der Dramatiker der Krise.“ S.153.

In ihrem Egoismus finden die Kleinbürger Zerstreung dank der Produkte der Kultiviertheit, die Horváth in seinen Werken gestaltet. Denke der Leser beispielweise an die Mode oder an die Szene auf der Kabarettbühne des 'Maxim' im Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald*: Ein Triumph des Kapitalismus, wo sogar die nackten Körper der Frauen Handelswaren werden. „Gefangenhalten wurde das Bewußtsein [...] durch die Ersatzreligionen jener Zeit: Astrologie, Okkultismus, 'Seelenwanderung', Freikörperkultur, Sport: 'Rhythmische Gymnastik', 'Japanische Selbstverteidigungsmethode'“⁵⁷. Die Aktualität inspirierte Horváth, als auch die Zeugnisse seiner Freunde und der Leute, die er traf. Beispielsweise berichtet er in seiner *Randbemerkung* die Meinung eines Bekannten, der sich fragt,

warum sich also diese Dramatiker fast niemals um die kleinen Verbrechen kümmern, denen wir doch landauf-landab tausendfach und tausendmalbegegnen, und deren Tatbestände ungemein häufig nur auf Unwissenheit basieren und deren Folgen aber trotzdem fast ebenso häufig denen des lebenslänglichen Zuchthauses mit Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte, ja selbst der Todesstrafe ähneln⁵⁸.

Dieser Moment repräsentiert für den Autor quasi eine Epiphanie, während der er seine Absicht wieder entdeckt, und zwar Dramen schreiben „um wieder mal den gigantischen Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft zeigen zu können“⁵⁹. „Das Personal von Horváths Alltagsdramen besteht aus Alltagsmenschen wie sie für eine Ära charakteristisch waren, in der es zuerst zuviel Geld und dann zuwenig Arbeit gab“⁶⁰, deswegen überrascht es nicht, dass die ökonomische Lage der Zeit beliebter Hintergrund der Horváthschen Volksstücke sei. Die Situation Deutschlands in den 20er und 30er Jahren kann mit wenigen Wörtern zusammengefasst werden: Inflation, Wirtschaftskrise, politische Instabilität. Die Epoche der Weimarer Republik war in der Tat stürmisch und problematisch.

Innen- und außenpolitisch war kein Frieden in Sicht, solange rechtsradikale Geheimbünde gegen die Arbeiter mobilisierten, Putsche inszenierten, um die demokratische Gesellschaftsordnung durch eine 'nationale Diktatur' abzulösen um zum Revanchekrieg gegen Frankreich rüsteten⁶¹.

⁵⁷ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.78.

⁵⁸ Horváth, Ödön von. *Band 5 Glaube Liebe Hoffnung*, hrsg. von Vejvar, Martin, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. S.296.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Kahl, Kurt. „Der Dramatiker der Krise.“ S.148.

⁶¹ Rüsing, Hans-Peter. *Die nationalistischen Geheimbünde in der Literatur der Weimarer Republik: Joseph Roth, Vicki Baum, Ödön von Horváth, Peter Martin Lampel*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. S.11.

Das größte Problem blieb jedoch das Desinteresse mancher zeitgenössischen Schriftsteller Horváths an den alarmierenden Angelegenheiten der Epoche, zusammen mit der Verweigerung breiter Bevölkerungsschichten, die Vergangenheit Deutschlands aufzuarbeiten und die Sorgen der Gegenwart zu anerkennen. Die Inhumanität dieser Weltanschauung und die immanente Widersprüchlichkeit der nationalistischen Ideologie thematisierte Ödön von Horváth zum Beispiel in seinem Drama *Sladek* und auch in seinem Volksstück *Italienische Nacht*. In *Italienische Nacht* findet die Geschichte in einem kleinen bayerischen Dorf statt, wo drei politische Hauptbewegungen herrschen: Namentlich die selbstgefälligen republikanischen Stadtväter, die streng doktrinären Marxisten und die gefährlichen Faschisten, die immer mächtiger werden. Die republikanischen Spießbürger – die noch in der glorreichen Vergangenheit leben und die Realität nicht ins Maul sehen wollen – unterbewerten die faschistische Bedrohung und die Marxisten, abgeschottet in ihren Fanatismus, können nicht für eine günstige Lösung kooperieren. Hier verwirklicht sich die Kritik von Horváth, der schon die Zukunft vorweggenommen hatte. „His originality lies in putting social and economic reality into a genre whose audiences usually wanted to forget that actuality and in unmasking consciousness“⁶². Er brachte auf die Bühne nicht lediglich Gesellschaftskritik, sondern auch eine bahnbrechende Bewusstseinskritik. Horváth bestätigt mit Bestimmtheit am Anfang seiner *Gebrauchsanweisung*: „Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein“ (GAN, S.51). Viel mehr als ein Grundmotiv ist das Horváths Absicht, in seinen Stücken das Bewusstsein zu schildern, indem er es demaskiert. Die Betreibung seiner 'Demaskierung des Bewusstseins' hat zwei grundlegende Ursachen: „Erstens, weil sie mir Spaß macht“ (GAN, S.52) und zweitens denn

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 (GAN, S.52),

⁶² Jones, Calvin N. „Ferdinand Raimund and Ödön von Horváth: The Volksstück as Negation and Utopia.“ S.334.

so Horváth. Dieser Autor und „hellsichtige Analytiker des neuen Mittelstandes“⁶³ identifiziert folglich ein weiteres Element, das die Wirklichkeit prägt: die Dummheit.

Die Dummheit ist für Horváth geradezu das Instrument des Bewusstseins, mit dessen Hilfe ist sich allen Kalamitäten, unbequemen Konflikten, harten Selbsterkenntnisprozessen zu entziehen versucht und das Gefühl der Unendlichkeit, das heißt der euphorischen Selbstbetätigung, Macht, Freiheit und ungetrübten Gewißheit, im Recht zu sein, sich erschleicht. Dummheit ist willentliche Ignoranz⁶⁴.

Die Dummheit stellt Horváth in allen ihrer Deklinationen dar; vornehmlich im Gefühlsbereich und in Bezug auf Sentimentalität. „Horváth definiert das unreflektierte Gefühl als Kitschgefühl. Das Kitschgefühl ist gleichsam die Dummheit im Gefühlsleben“⁶⁵. Gefühle – echt und kitschig, nur schwerlich unterschieden – beherrschen die Dialoge und Konflikte der Volksstücke, bis sie sogar die Form der Bestialität annehmen. Des Weiteren ist es die Rolle des schöngestigen Schriftstellers, die Realität – so grausam es auch ist – mit Rücklosigkeit darzulegen⁶⁶.

Wer wachsam den Versuch unternimmt, uns Menschen zu gestalten, muß zweifellos [...] feststellen, daß ihre Gefühlsäußerungen verkitscht sind, das heißt: verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit⁶⁷.

Der Schwerpunkt liegt in letzter Konsequenz auf dem Individuum und seinem Kampf gegen die Gesellschaft und gegen seine bestialischen Triebe, wo diese Bestialität „bekanntlich weder gut ist noch böse, betrachtet werden darf“⁶⁸. Horváth „war verliebt ins Unheimliche“⁶⁹, so schrieb Klaus Mann im Nekrolog für den Dramatiker. Diese Neigung taucht in seiner poetischen Produktion immer wieder auf und begleitete ihn sein Leben lang, wenn auch in verschiedenen Formen. Das Unheimliche, die Kleinbürger, das Bewusstsein und das Unterbewusstsein,

⁶³ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.73.

⁶⁴ Emrich, Wilhelm. „Die Dummheit oder das Gefühl der Unendlichkeit.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.142.

⁶⁵ Ebd. S.143.

⁶⁶ Vgl. Horváth, Ödön von. *Band 5 Glaube Liebe Hoffnung*. S.297.

⁶⁷ Ebd. S.296f.

⁶⁸ Ebd. S.296.

⁶⁹ Mann, Klaus. „Ödön von Horváth.“ Horváth, Ödön von und Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. S.130.

Gesellschaft und Aktualität bevölkern die Volksstücke von Horváth, der „eine verkehrte Welt, die der Umkehr bedürfte“⁷⁰, ausmalt.

Welche Techniken und welche Strategien nimmt Horváth an, um diese Welt auszumalen? Einen Hinweis findet man in seiner *Gebrauchsanweisung*, in der der Autor eine Liste von praktischen Anweisungen gibt, um am bestens die Regie zu führen. Es überrascht nicht, dass der erste Punkt dem Gebrauch der Sprache gewidmet ist.

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 (GAN, S.55).

Die Kleinbürger sprechen nämlich den Bildungsjargon, der zahlreiche Elemente typisch auch des epischen Theaters aufweist, wie zum Beispiel die Montage oder die Wiederholung von Sprachmaterial. Auch der Horváthsche Einsatz der Musik erinnert einerseits an „Begleitmusik und Gesangeinlagen“, die die charakteristischen Komponenten des traditionellen Volksstücks waren, und andererseits an die Songs, die Brecht in seinen Aufführungen verwandte. Dennoch sind Ansatz und Zweck bei Horváth verschiedenartig. Seine leichte Musik hat eine kontrastierende Funktion gegenüber der Handlung und den Dialogen der Figuren und dermaßen verursacht sie das „Aufschrecken (und) Aufmerken“⁷¹ der Zuschauer. Dieses Szenario verwirklicht sich im Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald*, in dem der Walzer von Strauß den Hintergrund für die Brutalität von Oskar oft bildet: Beispielweise am Ende der letzten Szene, als er dem Tod von Mariannes Kind gleichgültig gegenübersteht.

Nicht nur als dramaturgisches Mittel der Verfremdung werden die Musikeinlagen benutzt, sondern vorgezeigt als die Instrumente der Kulturindustrie, die falsches Bewußtsein erzeugen und vor allem perpetuieren. [...] Indem die Musik aber dem technischen Apparat adaptiert wird, fällt sie unters Schema. Durch Zerstörung der Einzigartigkeit wird ihr der Kunstcharakter genommen; Serienprodukte, deren unendliche Reproduzierbarkeit garantiert ist, verhindern, daß Kunst an der Ausbildung der geistig-kulturellen Fähigkeiten des Menschen teilhat⁷².

⁷⁰ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.25.

⁷¹ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.74.

⁷² Ebd. S.74f.

Verfremdend ist auch das Ende, oder, besser gesagt, das nichtexistierende Ende von Horváths Texten. Tatsächlich zeigen diese Schriften eine offene Dramenform, die eine endgültige kathartische Wirkung verhindert und das Publikum irritiert und verwirrt lässt. Gleichzeitig erlebt indes der Zuschauer durch die Erzählung ein Moment der Vertreibung aller verdrängten psychologischen Spannungen, eine Art Purifikation der tierischsten Triebe. Des Weiteren haben Horváths Dramen einen pädagogischen Zweck: Die kriminellen Ereignisse, die sie oft enthalten, machen den Betrachter zum Detektiv, der die Wahrheit entdecken muss. Am wichtigsten sind aber nicht die Endergebnisse, sondern die Methoden, die dazu bringen.

The reader must also engage in a process of development and take on an active authorial role by fitting together the pieces of a non-traditional detective story in order to assemble the lesson and avoid becoming the mere recipient of an authority's message⁷³

Die Hauptmerkmale der offenen Form seien Vielfalt und Dispersion und zahlreiche Ausschnitte, die das Ganze bilden, wie Volker Klotz in seinem Werk *Geschlossene und offene Form in Drama* (1969) unterstreicht. Indem er seine Analyse fortführt, bemerkt er, dass die Sprache realistisch und heterogen sei und die Personenzahl, verglichen mit geschlossenen Dramenformen, immer ziemlich hoch sei. Die Spielorte seien auch vielfältig und mannigfaltig, sowie die Zeitsprünge und Zeitbrüche. Dieser Mangel an einen kontinuierlichen Zeitfluss ist offensichtlich in Horváths Spätwerk *Der jüngste Tag*, in dem am Anfang ein Warnhinweis für die Leser zu finden ist: „ZEIT: In unseren Tagen. Zwischen dem zweiten und dritten Bild liegen vier“⁷⁴. Was die Komposition betrifft, individuierte Klotz eine Fehlende Hierarchie der Teile, die selbstständig sind; lose Fügungen und eine fehlende Kontinuität. Die Szene beginne und ende abrupt – als auch der Akt – und bilde eine eigenständige Einheit und jede Nebenhandlung werde betont⁷⁵. Und die Haupthandlung? Eine zentrale Handlung existiert bei Horváth nicht, „er bereitet Handlungen und Wandlungen nicht vor, er zeigt sie als Resultat“⁷⁶. Die

⁷³ Jones, Calvin N. „The Teacher as Pupil – The Reader as Author: Inverted Didactics in Ödön von Horváth *„Jugend ohne Gott“*.“ *Modern Austrian Literature* 33(2000). S.109.

⁷⁴ Horváth, Ödön von. *Band 10 Der jüngste Tag. Ein Dorf ohne Männer*, hrsg. von Streitler, Nicole und Martin Vejvar, Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. S.180. Zitatnachweise nachfolgend im laufenden Text unter der Sigle: DJT mit Seitenzahl.

⁷⁵ Vgl. Klotz, Volker. *Geschlossen und offene Form im Drama*. München: Hanser, 1969. S.97-211.

⁷⁶ Kahl, Kurt. „Der Dramatiker der Krise.“ S.156.

Fragmentierung herrscht und die Aktionen sind nicht mehr so wichtig, am wichtigsten ist die Begründung, die die Figuren zu diesen Aktionen bringt.

Horváths Volksstücke weisen keine auf ein Telos sich zubewegende Handlung auf, nivellieren das dramatische Personal, zeigen die entindividualisierten Personen handlungs- und wirkungsunfähig, sind a-thematisch, haben alle nur das allgemeine Thema: die Verfassung ihres Personals⁷⁷.

Zurück zu Horváths Regieanweisungen analysieren wir den zweiten und dritten Punkt. Hier lehnt er entschlossen jede Art von Parodie oder karikaturistischem Schreiben ab, während er sich in seinem Interview mit Willi Cronauer gegen die Satire ausspricht. Wahrlich steht er „zur Satire absolut positiv“⁷⁸, aber sie stimmt mit seinem Ziel nicht. Er steuert die Schaffung einer Synthese aus Ernst und Ironie an. In diesem Zusammenhang muss besondere Aufmerksamkeit der Realisierung der Dialoge geschenkt werden.

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.

[...]

6. Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein (GAN, S.55).

Diese Anweisungen, die die Ergebnisse der Erfahrung Horvaths sind, erhellen die Regisseure, die die Werke des Autors erfolgreich aufführen möchten. Dieselben Werke, die wiederum die Zielsetzung haben, die verschleierte Realität zu erhellen und enthüllen.

Stilisiert muß gespielt werden, damit die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen betont wird – man kann es garnicht 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 (GAN, S.56).

Die Wirklichkeit vor Horváth gibt Anlass zu vielen Fragen, die der Autor sich selbst stellt und in seinen Schriften thematisiert. Erstens fragt er sich, „warum bereits in den ersten Jahren der Republik Tausende von jungen Männern Mitglieder in

⁷⁷ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.86.

⁷⁸ Cronauer, Willi und Ödön von Horváth. „Interview.“ S.47.

paramilitärischen Organisationen wurden, die rechtsradikal orientiert, männerbündisch strukturiert und höchst gewaltbereit waren“⁷⁹. Und noch: Sind die „Fähigkeit der Selbsterkenntnis und Lernfähigkeit“⁸⁰ der Menschen vertrauenswürdig? Im Hinblick auf die Zukunft, ist eine positive Veränderung überhaupt möglich? Und eine letzte wichtige Frage ist, „wie weit das Bewußtsein unserer genannten Kultur wächst oder noch bestialischer verdummt“⁸¹. Diese Fragestellung bietet der Dramatiker seinem Publikum, da sein Theater keine bloße Unterhaltung sein wollte. Seine Idee von Theater drückte Horváth in seinem Interview mit Willi Cronauer besonders deutlich aus.

Das Theater als Kunstform kann nicht untergehen, aus dem einfachen Grunde, weil die Menschen es brauchen. Für mich ist das eine selbstverständliche, bestehende Tatsache. Es phantasiert also für den Zuschauer, und gleichzeitig läßt es ihn auch die Produkte dieser Phantasie erleben. Es ist Ihnen vielleicht schon aufgefallen, daß fast alle Stücke irgendein kriminelles Moment aufweisen - ja: daß die weitaus überragende Zahl aller Dramenhelden bis zu den Statisten sich irgendeines Verbrechens schuldig machen, also eigentlich keine ausgesprochenen Ehrenmänner sind. Es ist doch eine sonderbare Tatsache, daß sich Leute einen Platz kaufen und ins Theater gehen und sich schön anziehen und parfümieren, um dann auf der Bühne mehr oder minder ehrenrührigen Dingen zu lauschen oder zuzuschauen, wie einer oder auch zwei umgebracht werden, - und hernach das Theater verlassen und zwar in einer weihevollen Stimmung, ethisch erregt. Was geht da in dem einzelnen Zuschauer vor? Folgendes: seine scheinbare Antipathie gegen die kriminellen Geschehnisse auf der Bühne ist keine wahre Empörung, sondern eigentlich ein Mitmachen, ein Miterleben und durch dieses Miterleben ausgelöste Befriedigung asozialer Triebe. Der Zuschauer ist also gewissermaßen über sich selbst empört. Man nennt diesen Zustand Erbauung⁸².

Horváths Theater ist durch eine strake aufklärerische Kraft kenngzeichnet, die auch die beunruhigten Zuschauer spüren können. Am Ende der Aufführung fühlen sie sich nicht erleichtert, aber voraussichtlich erbaut und über sich selbst aufgeklärt, dank des Horváthschen Programms der 'Demaskierung des Bewußtseins'. Das politisierte Theater Horváths wollte „breitere Schichten als die des Smoking-tragende Bildungsbürgertums“⁸³ erreichen und strebte eine volkstümliche Literatur an. Wie Brecht schrieb: „Wir haben ein Volk vor Augen, das Geschichte macht, das die Welt

⁷⁹ Rüsing, Hans-Peter. *Die nationalistischen Geheimbünde in der Literatur der Weimarer Republik: Joseph Roth, Vicki Baum, Ödön von Horváth, Peter Martin Lampel*. S.13.

⁸⁰ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.21.

⁸¹ Emrich, Wilhelm. „Die Dummheit oder das Gefühl der Unendlichkeit.“ S.147.

⁸² Cronauer, Willi. und Ödön von Horváth. „Interview.“ S.48f.

⁸³ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.82.

und sich selbst verändert. Wir haben ein kämpfendes Volk vor Augen und also einen kämpferischen Begriff *volkstümlich*⁸⁴. Horváths Absicht gegenüber diesem Volk ist pädagogisch: Er will, dass dieses Volk sich von außen kritisch betrachtet, „um es sodann aus der genüßlichen Behaglichkeit wieder aufzuschrecken“⁸⁵. Die aufklärerische und pädagogische Schablone dieses Theaters provozierte auch das Publikum der Jahre 68-72, als der Horváth-Boom sich ereignete und seine Volksstücke auf dem Höhepunkt waren. Der Grund für diese Rückkehr ist wahrscheinlich die Tatsache, dass – egal die Epoche – „das Volksstück als sensibler Indikator sozialer Unterdrückung fungiert“⁸⁶, so Ropers. Gewiss waren die Jahre 68-72 stürmisch, wie auch die Jahre der Weimarer Republik, und in solcher Stimmung tauchte der Grundstein, den Horváth vor dreißig Jahren gelegt hatte, wieder auf. „Der Kunstgenuß, die „kathartische“ Wirkung durch Miterleben, die Horváth dem Theater vor allem anderen Künsten zuspricht, wird (noch einmal) ersetzt durch Dabeisein und Bescheidwissen“⁸⁷.

4.1. Der Bildungsjargon

Die Bereiche, die Horváth mit seinen Werken berührt hat sind zahlreich: von der Politologie, Philosophie und Psychoanalyse bis zur Soziologie und Soziolinguistik. Die soziolinguistischen Theorien, die er mit seinem Bildungsjargon schon in der 30er Jahren antizipiert hatte, wurden später in der 70er Jahren vollständig und systematisch verwirklicht. „Die für Horváth typische Methode, gesellschaftliche Bewusstseinszustände mit Hilfe der Sprache offenzulegen, basiert auf der Annahme einer Verkettung von sprachlichem Code und Sozialisation“⁸⁸. Die erneuernde Theorie Horváths ist, dass die Sozialstruktur selbst die spezifischen Sprachsysteme generiert und die „Sprache ein Mittel zum Erfassen und Verändern der Welt ist“⁸⁹. Die Sozialstruktur der 20er und 30er Jahren war von politischer und ökonomischer Instabilität bedroht, und so seine Mitglieder. Sie fanden demzufolge in einen

⁸⁴ Brecht, Bertolt. „Volkstümlichkeit und Realismus.“ Brecht, Bertolt. *Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau-Verlag, 1993. S.408.

⁸⁵ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.87.

⁸⁶ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.26.

⁸⁷ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.89f.

⁸⁸ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.20f.

⁸⁹ Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth: verschwiegen - gefeiert - glattgelobt; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. S.66.

gegenwartsfremden Jargon Zuflucht, der die Illusion schuf, dass alles in Ordnung war.

Die negativ erfahrene Deklassierung und Proletarisierung wäre also mit der sprachlichen Unsicherheit zu koppeln, die der forcierte Registerwechsel vom vertrauten natürlichen Umgangston zu einem gehobenen Verkehrston mit höherem Sozialprestige verursacht. Dem Verlust der sozialen Identität korrespondiert der Verlust sprachlicher Identität⁹⁰.

Die sprachliche Identität wird verloren, aber es besteht immer Horváths Regel: „Der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache“ (GAN, S.54). Die Sprache gewährt dem Kleinbürger eine Form, so verzerrt sie auch sein mag. Die Deformation der Sprache und des Bewusstseins übermitteln Horváth dem Zuschauer durch aufschlussreiche stilistische Eigenheiten. Erstens die Mehrschichtigkeit: Obwohl es kein Wort Dialekt gesprochen werden darf, existiert es immer in den Volksstücken eine Spannung zwischen der erzwungenen Performanz des Hochdeutsch und einem abgelehnten volkstümlichen Idiom, die die Sprache letztlich unnatürlich macht. Dennoch erkennt der Leser auch in Bezug auf die Figuren verschiedene Schichten, oder besser Gradunterschiede: Der Stil Horváths ist in der Rede der Nebenfiguren, die sehr schablonenhaft und beschränkt ist, am deutlichsten zu beobachten⁹¹. „Erich in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* mit seinem stereotypen «Ehrenwort», der Oberpräparator in *Glaube Liebe Hoffnung*, der immer wieder mit seinem «Die Pflicht ruft» daherkommt, sind Beispiele dafür“⁹². Diese Schablonen werden oft zu Klischees, die sich mit den Figuren verbinden und häufig ihre Herkunft in der Volkstradition, in der Bibel oder in den Werken von berühmten Schriftstellern und Künstlern finden. Beispielhaft sind die oft frommen Sprüche, die vom Buchhalter in *Glaube Liebe Hoffnung* ausgesprochen werden.

BUCHHALTER Dummheit und Stolz wachsen auf einem Holz⁹³

[...]

BUCHHALTER (*grinst.*) Nicht alles ist Gold, was glänzt⁹⁴

[...]

BUCHHALTER Ich lebe, ich weiß nicht wie lang,

⁹⁰ Sonnleitner, Johann. „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth.“ Kastberger, Klaus und Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Wien: Zsolnay, 2001. S.53.

⁹¹ Vgl. Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ S.319.

⁹² Ebd.

⁹³ Horváth, Ödön von. *Band 5 Glaube Liebe Hoffnung*. S.308.

⁹⁴ Ebd.

Ich sterbe, ich weiß nicht wann,
Ich fahre, ich weiß nicht wohin,
Mich wundert, daß ich so fröhlich bin⁹⁵

Die Kleinbürger müssen von diesen vorgeformten Formulierungen Gebrauch machen, weil sie keine Eigenständigkeit beim Sprechen haben. „Horváths Charakterisierungskunst ist somit ein paradoxer Vorgang. Seine Personen reden in einer Sprache, in der die intendierten, individuellen Ausdrucksmomente immer wieder durch schablonenhafte Unpersönlichkeit neutralisiert werde“⁹⁶. Sie sind zur Unmündigkeit verurteilt: In einem Offenbarungsmoment scheint die Figur von Karoline – in *Kasimir und Karoline* – es zu verstehen und sie erklärt: „Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur“⁹⁷. Dieser Mangel an kritischem Denken, führt zudem zu einer naiven Annahme jeder Art von Propaganda, wie Horváth in seinen Stücken hervorhebt. „Der schönste Tod ist ja allerdings der Tod für ein Ideal“⁹⁸ erklärt beispielsweise Betz in *Italienische Nacht*. Bedeutend in dieser Hinsicht ist auch die folgende Äußerung des Soldaten im Roman *Ein Kind unserer Zeit*:

„Liebe deine Feinde“ – Das sagt uns nichts mehr. Wir sagen: „Hasse deine Feinde!“
Mit der Liebe kommt man in den Himmel, mit dem Haß werden wir weiterkommen –
Denn wir brauchen keine himmlische Ewigkeit mehr, seit wirs wissen, daß der
einzelne nichts zählt – Er wird erst etwas in Reih und Glied.
Für uns gibts nur eine Ewigkeit: das Leben unseres Volkes. Und nur eine himmlische
Pflicht: für das Leben unseres Volkes zu sterben⁹⁹.

Gestalten sind unfähig, die Wirklichkeit zu verstehen und „sprachlich mit Gefühlen fertig zu werden“¹⁰⁰, deswegen greifen sie ständig auf Muster, die die Sprache verdinglichen und erstarren. In dem verdinglichten Jargon Horváths herrscht eine chaotische Syntax: parataktisch, meist konjunktionslos, mit wenigen Relativ- und Konzessivsätzen, von einem unlogischen Gebrauch der Zeitformen charakterisiert.

⁹⁵ Ebd. S.327.

⁹⁶ Vgl. Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ S.319.

⁹⁷ Horváth, Ödön von. *Band 4 Kasimir und Karoline*, hrsg. von Kastberger, Klaus und Kerstin Reimann, Berlin, Boston: De Gruyter, 2009. S.483.

⁹⁸ Horváth, Ödön von. *Band 2 Sladek. Italienische Nacht*, hrsg. von Streitler-Kastberger, Nicole, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. S.455. Zitatnachweise nachfolgend im laufenden Text unter der Sigle: IT mit Seitenzahl.

⁹⁹ Horváth, Ödön von. *Band 16 Ein Kind unserer Zeit*, hrsg. von Streitler-Kastberger, Nicole, Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. S.462f.

¹⁰⁰ Vgl. Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ S.323.

Ein Beispiel davon kann die folgende wirre Aussage vom Merkl Franz in *Kasimir und Karoline* sein:

DER MERKL FRANZ Einen Dreck werden die Leut sagen! Da sterben ja täglich Tausende – und sind schon vergessen, bevor daß sie sterben! Vielleicht, daß wenn du ein politischer Toter wärst, nachher tätst noch mit einem Pomp begraben werden, aber schon morgen vergessen – vergessen!¹⁰¹

Der Satzbau ist also komplex, aber oft bleibt der Wortschatz kolloquial und einfach und so entsteht ein Kontrast. Eine analoge Spannung existiert zwischen dem gehobenen Hochdeutsch und den gelegentlichen süddeutschen Wendungen und den Vulgarismen, die ab und zu wiederauftauchen.

Wenn dann Sprecher, die die süddeutsche Umgangssprache durch hochdeutsches «Spritzen» überwinden wollen, typisch norddeutsche Ausdrücke wie «Quatsch» oder «Schweinehund» gebrauchen, so wird die regionale Uneigentlichkeit ihrer Sprache besonders deutlich¹⁰².

Diese Kontraste liegen nicht nur in der Sprache, sondern auch in den Darstellungen vor. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* wird einen heiteren Nachmittag am Ufer der schönen blauen Donau im ersten Teil beschrieben: Das Wetter ist herrlich, die Landschaft ist idyllisch und die Kameradschaft scheint perfekt. Es gibt indes eine Kluft zwischen Sein und Schein und es wird schnell offenbar; zum Beispiel in der Figur vom Zauberkönig und in seiner Heuchelei. In seinem Gespräch beklagt er nämlich den Untergang der Moral, „nachdem er sich als Voyeur und erotisch aktiver Greis präsentiert hat“¹⁰³.

So wie diese Gruppenbilder idyllischer Gemeinschaft zu grellen Grotteskszenen ausarten, in denen sich nachbarliche Biederkeit als brutalster Egoismus und gegenseitige Beherrschungssucht entpuppt, so schlägt auch der Dialog vom Ton gefälliger Äußerlichkeit in sehr persönlich gemeinte Invektiven um¹⁰⁴.

Hier wird die Doppelbödigkeit sichtbar, eine Eigenschaft, die das Personal der Horváthschen Volksstücke prägt. Sie muss vom Autor demaskiert werden, da sie in dem verunklarenden Jargon verborgen ist. „Besonders typisch ist die Verwendung

¹⁰¹ Horváth, Ödön von. *Band 4 Kasimir und Karoline*. S.486.

¹⁰² Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ S.326.

¹⁰³ Sonnleitner, Johann. „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth.“ S.57.

¹⁰⁴ Vgl. Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ S.322f.

der Partikel «halt» und «so» zusammen mit apodiktischen Behauptungen, die dadurch ihrer Bestimmtheit wieder beraubt werden: «Das sind halt so Naturgesetze»¹⁰⁵.

Diese syntaktischen und lexikalischen Verwendungen wiederholen sich in Horváths Gesamtproduktion und werden zu einer Regel, aber die Wiederholung selbst stellt eine Art Norm dar. Diese Mechanik ist ein wichtiges Instrument, um das falsche Bewusstsein der Figuren und ihre Unmündigkeit zu verraten. Horst Jarka zufolge seien diese Wiederholungen nicht nur Symptome der Denkträgheit, Geschwätzigkeit und Spracharmut der Kleinbürger, sondern auch

„Folge einer psychologisch anders motivierten Automatik: In den Sticheleien und Streitereien, die in Horváths Stücken als Symptom einer aus den Fugen geratenen Gesellschaft großen Raum einnehmen, wird ein bestimmtes Wort ganz bewußt dem Partner immer wieder zugeworfen, weil es ihn irritiert. Ganze Dialogpassagen sind auf diese Weise um ein Wort gruppiert, das, seines Mitteilungscharakters beraubt, bloß als rhetorische Waffe primitiver Art gebraucht wird“¹⁰⁶.

Die Iteration ereignet sich einerseits innerhalb des einzelnen Volksstücks, wie in *Geschichten aus dem Wiener Wald* am Beispiel des Streits von Marianne und dem Vater um ein Paar Sockenhalter. Im ersten Teil (dritter Szene) sucht sie der Zauberkönig, und da er sie nicht finden kann, fragt er unhöflich und machthaberisch nach ihrer Stelle im Schrank. Marianne hilft ihm, aber ihr Versuch ist vergeblich und der Mann wird nur nervöser.

ZAUBERKÖNIG: [...] Marianne. Zum letzten Mal: wo stecken meine Sockenhalter?

MARIANNE: Wo sie immer stecken.

ZAUBERKÖNIG: Was ist das für eine Antwort, bitt ich mir aus! Einen Ton hat dieses Ding an sich! Herzig! Zum leiblichen Vater! Wo meine Sockenhalter immer stecken, dort stecken sie nicht.

MARIANNE: Dann stecken sie in der Kommod.

ZAUBERKÖNIG: Nein.

MARIANNE: Dann im Nachtkastl.

ZAUBERKÖNIG: Nein¹⁰⁷.

Dieselbe Komödie wiederholt sich im Zweiten Teil (zweiter Szene), wenn die Hauptprotagonistin mit Alfred wohnt.

¹⁰⁵ Ebd. S.325.

¹⁰⁶ Ebd. S.324.

¹⁰⁷ Horváth, Ödön von. *Band 3 Geschichten aus dem Wiener Wald*, hrsg. von Gartner, Erwin und Nicole Streitler-Kastberger, Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. S.711. Zitatnachweise nachfolgend im laufenden Text unter der Sigle: GWW mit Seitenzahl.

ALFRED: Du! (*Er steht auf*) Wo stecken denn meine Sockenhalter?
MARIANNE: (*deutete auf einen Stuhl*). Dort.
ALFRED: Nein.
MARIANNE: Dann auf dem Nachtkastl.
ALFRED: Nein.
(GWW, S.728)

Andererseits traf diese Wiederholung auch auf einem anderen, intertextuellen Niveau ein. In der Tat tauchen dieselben Themen und Motiven in mehreren Schriften wieder auf, ungeachtet der Art und Verfassungszeit des Stückes. Insbesondere geht es in Horváths Stücken immer um die Wurst, die Bestandteil von allerlei Metaphern ist. Oder einfach beliebtes Essen des Personals.

Sieht man von der sauren Milch in der Eingangsszene der *Geschichten aus dem Wiener Wald* ab, so ist die Wurst fast das ausschließliche Nahrungsmittel der Figuren. In *Kasimir und Karoline* verzehrt Frank Merkl zwei Paar Schweinwürstel mit Appetit, in *Italienische Nacht* verteidigt der Wirt seine Frau, der es „sauwurscht“ wäre, „wer ihre Würst zsammmfrißt“¹⁰⁸.

Die Phrasen und Klischees, die quälend wiederholt werden, haben in Horváth eine entlarvende Funktion und fungieren als Leitbilder des Sprachverhaltens der Individuen. Sie entlarven die Irrationalität der Sprache an jenen Stellen, „in denen jede Spur Irrationaler Verknüpfung durch bloße Assoziation überwuchert wird und Sprechen sich ins Unsinnige auflöst“¹⁰⁹. Rauschszene sind die besten Momente, um das Unterbewusst zu erblicken, da hier die heuchlerische Natur und das unlogische Verhalten der Personen sichtbar werden. Die Dialoge in den Volksstücken weisen keine vernünftige Argumentation auf, sondern nur „bloß assoziatives Reden, Symptom eines ans Pathologische grenzenden Mangels an Ichkontrolle“¹¹⁰. Eine zweite Stelle, an der das Unterbewusstsein wahrnehmbar ist, ist von den Pausen und den Momenten des Schweigens dargelegt, die von Horváth mit dem Wort 'Stille' übersetzt werden: „Hier kämpft das Bewußtsein oder das Unterbewußtsein miteinander“ (GAN, S.55) schreibt der Dramatiker in seiner *Gebrauchsanweisung*. Der folgende Auszug aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist ein Beispiel dafür.

¹⁰⁸ Sonnleitner, Johann. „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth.“ S.56.

¹⁰⁹ Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ S.328.

¹¹⁰ Ebd. S.329.

OSKAR Mariann. Ich verzeihe dir gern alles, was du mir angetan hast – denn lieben bereitet mehr Glück als geliebt zu werden – Wenn du nämlich nur noch einen Funken Gefühl in dir hast, so mußt du es jetzt spüren, daß ich dich trotz allem noch heute an den Altar führen tät, wenn du nämlich noch frei wärest – Ich mein jetzt das Kind –

(*Stille*)

MARIANNE Was denkst du da?

OSKAR (*lächelt.*) Es tut mir leid.

MARIANNE Was?

OSKAR Das Kind – (*Stille*)

(GWW, S.758)

Hier will Oskar sich mit Marianne versöhnen, er findet aber nicht den Mut, ihr zu sagen, dass ihr Kind im Weg steht und ein Hindernis für eine mögliche zukünftige Ehe darstellt. Das Unausgesprochene wittert der Leser in diesen stillen Augenblicken, wie auch Marianne, die nämlich Oskar nach seinen Gedanken fragt. Dieses Unausgesprochene wird manchmal explizit durch Metaphern, die aber präformiert sind und deswegen sofort kitschig und schablonenhaft wirken. Die Metaphorik der Horváthschen Personen greift oft auf den Bereich des Animalischen zurück. Die verwendeten Tiernamen sind

nicht bloß Vulgarismen, in denen der sprachliche Mißbrauch der Kreatur evident ist, sondern auch Metaphern für eine Gesellschaft, in der menschliche Beziehungen ins Inhumane verzerrt sind. In der Darstellung der gegenseitigen Unmenschlichkeit aber wird Horváths *Tiermetaphorik* ambivalent: sie drückt nicht nur Brutalität aus, sondern auch das kreatürliche Leiden geschundener und gehetzter Menschen¹¹¹.

An der Metaphorik Horváths sind auch religiöse Figuren, Sprichwörter und die Grundstruktur der Sprachkomik zu bemerken¹¹². Die Sprachkomik liegt in der Mischung der Stile, in den Missverständnissen und in den Personen, die ahnungslose Opfer dieser Komik sind.

Die Komik ihrer Sprache bleibt den Gestalten Horváths unbewußt. Damit hängt es zusammen, daß wir in ihrer Rede kaum Beispiele von Witz finden; das Komische liegt gerade darin, daß ihnen das für den witzigen, pointenreichen Dialog notwendige Sprachbewußtsein abgeht. Ebenso fehlt es ihnen an Humor¹¹³

Nur die Zuschauer lachen, während die Protagonisten unentwegt ihre präformierten, widersprüchlichen Formulierungen wieder vorlegen. Somit wird diese Komik eine

¹¹¹ Ebd. S.330.

¹¹² Vgl. Ebd. S.331f.

¹¹³ Ebd. S.333.

Komik des Unterbewusstseins, die die Irrationalität der Sprache noch einmal entlarvt.

Aus der gegenseitigen Bedingung von Komik und Unheimlichem ergibt sich die groteske Struktur der Horváthschen Sprache. Auch das Unheimliche liegt bei Horváth nicht in den makabren Gags, die er vereinzelt verwendet hat, sondern in der Sprache, einer Sprache, die jede Heimlichkeit verloren hat¹¹⁴.

Durch den Bildungsjargon lernt man die Misere und Abhängigkeit der Kleinbürger kennen; existiert hingegen ein Moment, in dem sie selbst ihre Misere und Abhängigkeit eingestehen können? Die Antwort ist ja, aber nur selten. Johann Sonnleitner illustriert diesen Sachverhalt am Volksstück *Kasimir und Karoline*, an der Stelle, wo zwei Prostituierten sich an den alten lüsternen Kommerzienrat Rauch wenden.

ELLI (*blickt ihn freundlich an – aber so, daß er es nicht hören kann.*)
Schnallentreiber, dreckiger.

RAUCH (*grüßt geschmeichelt.*)

ELLI (*wie zuvor*) Guten Abend, Herr Nachttopf!

RAUCH (*läuft das Wasser im Munde zusammen.*)

ELLI (*wie zuvor*) Das tät dir so passen, altes Scheißhaus – Denk lieber ans Sterben als wie an das Gegenteil! (*fröhlich lachend ab mit MARIA*)¹¹⁵

Sie sind illusionslos, ungeniert und realistisch, „Maria und Elli sind gegen den Verblendungszusammenhang, von dem die bürgerliche Angestellte Karoline erst im Laufe des Stückes auf schmerzhaft Weise befreit wird, und gegen den Bildungsjargon immunisiert“¹¹⁶. Allerdings teilen die meisten Figuren Horváths diesen Charakterzug nicht und sind im Gegenteil Opfer dieses Jargons. Diese Entwertung des Menschen erinnert an Nietzsches Philister: Ein Individuum, das herdenweise existiert und neue sprachliche Metaphern nicht mehr schaffen kann: seine Sprache hat eine Erstarrung durchgemacht¹¹⁷. Der Klein- oder Spießbürger, so

¹¹⁴ Ebd. S.337.

¹¹⁵ Horváth, Ödön von. *Band 4 Kasimir und Karoline*. S.474.

¹¹⁶ Sonnleitner, Johann. „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth.“ S.54.

¹¹⁷ Vgl. Ketels, Violet B. „The Disillusioned as Prey of Power: Ödön von Horváth’s Drama and the Rise of Nazism.“ *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 61(1978). S.493. Ketels zieht ein Vergleich mit Nietzsches und Heideggers menschlichen Vorbildern und schreibt: In Horvath's view the debased rhetoric of the Spiesser arises out of a serious debasement at the very core of man's being, and has its ordinary expression in the lies and evasions of the most personal interrelationships. This human debasement, reminiscent of the Heideggerian *das Mann* or the Nietzschean *herd man*, explodes over and over into a language of obscenities, or atrophies into a "verbal ineffectiveness" that is a "potent but negative force - the linguistic component of our human portion of suffering.

wie der Philister, redet durch willkürliche und veraltete Metaphern, die die Wirklichkeit nicht mehr spiegeln und darstellen können. Horváths Theorie gipfelt letztlich in der Idee, dass die externe Realität und Gegebenheiten mit der psychologischen und mithin sprachlichen Realität der Person eng verbunden sind. Das menschliche Verhalten muss sich verändern, um das Erstarren der Wirklichkeit zu bekämpfen.

5. *Geschichten aus dem Wiener Wald*

5.1 Handlung und Einführung

Der Mutter und der Großmutter in der Wachau fehlt der Mann. Der Zauberkönig ist die Frau gestorben, die für ihn aber, wie aus manch eine Nebenbemerkung hervorgeht, zeitlebens ohnehin nur eine Hölle war. Der Trafikant Valerie, einer Frau, die ökonomisch auf eigenen Beinen steht wird von Marianne der Liebhaber ausgespannt. Zwischenzeitlich gibt sie sich mit Erich, dem Jungen protofaschistischen und dabei völlig lächerlich wirkenden Jungen aus Kassel ab, bis schließlich am Ende der windige Alfred der seiner Marianne keinen Unterhalt und kein Leben bieten konnte, reumütig zu ihr zurückkommt. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* arbeitet alles auf dieses Ende hin. Marianne soll in die Hände ihres Verlobten, zum Fleischermeister Oskar, zurück¹¹⁸.

Klaus Kastberger malt kurz und wirkungsvoll die Gemeinschaft aus, die das im Jahr 1931 uraufgeführte Horváths Volksstücks bevölkert und hebt sogleich die Natur der Beziehungen zwischen den Charakteren hervor. Fast alles dreht sich hier um Geld, sogar was nur mit Liebe zu tun haben sollte; die Frau ist mehr als Ware und weniger als Mensch gesehen und ihre Chancen glücklich zu sein oder instruiert zu werden sind gering; der Einfluss des Kapitalismus ist stark und in so einer Welt verschmachten die Schwachen. Solches Schicksal ist das von Mariannes und Alfreds Kind, das die Großmutter sterben lässt. Diese Version der Geschichte geht aus der emendierten Endfassung in drei Teilen, die auch Bezugspunkt für unsere Analyse sein wird. Die Werkgenese ist in der Tat vielschichtig und besteht aus zwei Vorarbeiten und fünf Konzeptionen. Das genetische Konvolut sieht folgenderweise aus:

Vorarbeiten 1: Frühe Schönheiten: *Die Schönheit von Fulda / Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*

Vorarbeit 2: *Ein Fräulein wird verkauft*

Konzeption 1: *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*

Konzeption 2: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Früher Zauberkönig*

Konzeption 3: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Hofrat*

Konzeption 4: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Zauberkönig in sieben Bildern*

Konzeption 5: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Zauberkönig in drei Teilen.*

(GWW, S.7)

¹¹⁸ Kastberger, Klaus. „Frauen in Schachteln und Schleifen. Zur Ökonomie der Geschlechter in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Kasimir und Karoline*.“ Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar. *Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur. Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik*. Salzburg: Jung und Jung, 2018. S.182.

Die Vorarbeiten stellen interessante und wichtige Untersuchungsmaterialien dar, in denen man schon wichtige Themenkomplexe und Motive ermitteln kann, die in den späteren Werken und Fassungen verlaufen oder andersherum vertieft werden. Die Figurenkonstellationen sind beispielweise in *Ein Fräulein wird verkauft* und in der Endfassung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* ähnlich: Die alte Frau heißt nicht mehr Luise, sondern Valerie und ihres jüngeren Liebhabers Name ist nicht mehr Ferdy, sondern Alfred; dennoch besteht ihre ödipal-inzestuöse Paarbeziehung (Vgl. GWW, S.3). Parallelismen existieren auch mit anderen Schriften in Horváths Gesamtwerk, wie der Fräuleindiskurs in der Posse *Rund um den Kongreß* (1929 verfasst), die aber ein eigenständiges Werk ist. „*Ein Fräulein wird verkauft*, das wahrscheinlich im Frühjahr oder Sommer 1930 entstanden ist, kann indes zum unmittelbaren Einflussbereich der *Geschichten aus dem Wiener Wald* gerechnet werden“ (GWW, S.4). Gleichmaßen die Vorarbeit 1: *Die Schönheit von Fulda/ Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*.

Die deutsche Uraufführung fand am 2. November 1931 im Deutschen Theater Berlin statt (Regie: Heinz Hilpert), als Horváth 30 Jahre alt war. Die Premiere war außer Zweifel ein Erfolg, nur wenige haben zuweilen die jugendliche Unreife des Autors oder die Zersplitterung oder Skizzenhaftigkeit des Stückes kritisiert. Die Besprechung des *Berliner Lokal-Anzeigers* war indes deutlich negativ, wie auch die allgemeine Rezeption in Österreich, wo die Österreicher mit dem Horváthschen Charakterbild von ihrer Bevölkerung nicht zufrieden waren.

Die österreichische Erstaufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* kam so erst nach dem Krieg, im Jahre 1948 am Wiener Volkstheater unter der Regie Hans Jungbauers, zustande. Die Streichungen der Regie im Text gingen dabei so weit, dass beinahe alles an Kritik gegen Kirche, Patriarchat, Staat, Alt-Österreich und Wien sowie sämtliche allzu deutlichen sexuellen Anspielungen und ordinären Ausdrücke unter den Tisch fielen. Dennoch wiederholte sich die Aufregung um Horváth und seinen vermeintlichen Angriff auf das Wienertum, der schon 1931 und 1933 in den Wiener Feuilletons für Aufruhr gesorgt hatte (GWW, S.35).

Wenn auch maskiert, war die Kritik Horváths in der Tat sehr scharf, in Bezug auf Politik, Sexualität, Ökonomie und Religion. Dieser religiöse Aspekt wird Schwerpunkt von unserem Studium sein, zusammen mit politischen Themen, die aber wiederum durch diese geistliche quasi mystische Perspektive vorgeführt werden. Ödön von Horvath sei nämlich Moralist, wie Klaus Mann ihn beschreibt.

Es war es nicht so sehr infolge von sozialen oder ökonomischen Überlegungen und Erkenntnissen, eher aus einer religiösen Veranlagung heraus. Da er an Gott glaubte, und sich innig viel mit Gott beschäftigte, war es ihm nicht möglich, das Böse und Häßliche wie ein krasses Schauspiel nur zu genießen. Er haßte es auch, und schließlich kam er sogar dazu, es zu bekämpfen – mit den Mitteln, die ihm gegeben waren: mit den dichterischen Mitteln¹¹⁹.

Horváth glaubte an Gott, auch wenn die 30er Jahre für ihn eine Zeit der Krise darstellten: Der barmherzige Samariter und der gnädige Christ sind Figuren, die in jener grausamen und korrupten Welt keinen Platz mehr hatten. Der Kleinbürger ist indes davon überzeugt, dass seine Moral christlich ist. Das ist aber nichts anders als Bildungsmoral: Eine erworbene Moral, die nicht auf einer rechten und frommen, sondern auf einer trügerischen und verschlungenen Logik basiert ist. Eine Logik, deren einziger Zweck das Eigeninteresse ist¹²⁰. Die Leitsätze und Hauptpfeiler der christlichen Moral schlechthin wären die zehn Gebote, die Moses, laut der Bibel, von Gott auf dem Berg Sinai empfing. In der folgenden Analyse werden diese Gebote verwendet werden, um die religiösen Motive in Horváths Volksstück zu enthüllen und gleichzeitig die Doppelbödigkeit seiner Figuren zu demaskieren.

5.2 Analyse der religiösen Motive: die zehn Gebote

Ich bin der Herr, dein Gott, du sollst keine anderen Götter haben neben mir

Gott ist der Protagonist von vielen Dialogen in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und zahlreich sind die Sprüche und Phrasen, die auf die Heilige Schrift zurückgreifen. Nichtsdestotrotz existiert etwas, das für die Bewohner des Waldes weit oberhalb der Göttlichkeit steht oder, besser gesagt, eine neue, des Respekts würdigere Göttlichkeit repräsentiert: das Geld. Die Figuren Horváths übertreten derart das erste Gebot, indem sie sich dem Götzendienst widmen. Diese Tendenz des Kleinbürgers bemerkt man auch in anderen Werken des Autors, wie zum Beispiel in *Zur schönen Aussicht* (1926), insbesondere anlässlich des folgenden Sprachtausches: „STRASSER: Was verstehst du unter 'lieber Gott'? CHRISTINE: Zehntausend Mark“¹²¹. Nicht mehr Gott, sondern das Geld ist der Motor, der das Handeln, das Denken und die gesamte Existenz der Menschheit antreibt. Wenn Geld

¹¹⁹ Mann, Klaus. „Ödön von Horváth.“ S.130.

¹²⁰ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. S.3.

¹²¹ Horváth, Ödön von. *Band 1 Frühe Dramen*, hrsg. von Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar, Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. S.433.

ist Gott und Gott ist Liebe, so ist auch die Liebe nichts mehr als ein ökonomischer Austausch. Individuen nehmen keinen Verhaltensstandard an, alsdann kann nichts sie davon anhalten, einander zu kaufen und verkaufen¹²². Die beschriebene Realität ist keine Fantasie, sondern eine treue Reportage eines Chronisten seiner Zeit, der Horváth war. Die 20er und 30er Jahren waren in Deutschland und in Europa im allgemein keine einfache Epoche: Die Bevölkerung war durch eine enorme Kriegsschuld belastet, der Kontinent lag in Trümmern und die Regierung der Weimarer Republik war nicht tragfähig genug, um die Krise zu bewältigen. Es gab keinen Schatten von Gott in einer Welt, wo die Bosheit schien, triumphiert zu haben. Folgendermaßen klammerten sich die Menschen an die letzte Hoffnung, die ihnen übriggeblieben war; etwas Konkretes, das den Lebensunterhalt gewährleistete: das Geld. Das resultierte in anschwelldem Geiz und Vergötterung der ökonomischen Dimension der Existenz. Dieser Prozess klingelt an eine Episode der Bibel an, im Einzelnen an die des goldenen Kalbes. Nach der Heiligen Schrift (Ex. 32,1-29) war das Kalb ein Kultbild der Israeliten, die mit ihrem Anführer Mose aus Ägypten flohen. So ein Götzendienst entstand laut der Bibel während des Auszuges, als Mose allein auf dem Berg Sinai war, wo Gott ihm die zehn Gebote überantwortete.

Als das Volk sah, dass Mose noch immer nicht vom Berg herabkam, versammelte es sich um Aaron und sagte zu ihm: Komm, mach uns Götter, die vor uns herziehen. Denn dieser Mose, der Mann, der uns aus dem Land Ägypten heraufgeführt hat - wir wissen nicht, was mit ihm geschehen ist. Aaron antwortete: Nehmt euren Frauen, Söhnen und Töchtern die goldenen Ringe ab, die sie an den Ohren tragen, und bringt sie her! [...] Und er bearbeitete sie mit einem Werkzeug und machte daraus ein gegossenes Kalb. Da sagten sie: Das sind deine Götter, Israel, die dich aus dem Land Ägypten heraufgeführt haben. Als Aaron das sah, baute er vor ihm einen Altar und rief aus: Morgen ist ein Fest für den HERRN. Früh am Morgen standen sie auf, brachten Brandopfer dar und führten Tiere für das Heilsopfer herbei. Das Volk setzte sich zum Essen und Trinken und stand auf, um sich zu vergnügen. Da sprach der HERR zu Mose: Geh, steig hinunter, denn dein Volk, das du aus dem Land Ägypten heraufgeführt hast, läuft ins Verderben. (Ex. 32, 1-7)

Der Herr benutzt in dieser Stelle der Bibel das Wort „Verderben“, um das Verhalten der Menschen zu beschreiben, die sich der Götzendienst gewidmet haben. Ein ähnlicher Götzendienst ereignet sich auch in der Wienerischen Gesellschaft, wo die Degradierung des Mittelstandes durch das Bildungsmoral herrscht. Marianne ist das erste und Hauptopfer dieser neuen göttlichen Ordnung, indem sie von den

¹²² Vgl. Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. Stuttgart: Heinz, 1982. S.99.

Leuten, die sie nur bedingungslos lieben sollten, immer wieder verkauft, gekauft und ausgetauscht wird. Sein Vater, der Zauberkönig sieht sie als präziöse Währung: Solange die Tochter zu Hause bleibt, kann sie ihm beim Haushalt helfen und daher die kostspielige Arbeitsanstellung eines Diensthilfs vermeiden. „Elend sind wir dran, Herr Rittmeister, elend. Nicht einmal einen Diensthilf kann man sich halten. Wenn ich meine Tochter nicht hätt –“ (GWW, S.712), so der Zauberkönig. Marianne ist auch wichtig für den Laden des Vaters, die Puppenklinik im achten Bezirk.

In der Endfassung wird klar, dass das Geschäft des Zauberkönigs nur so lange überleben kann, wie die Tochter Marianne in ihm als unbezahlte Arbeitskraft tätig ist. sie ist das Kapital des kleinbürgerlichen Patriarchen, sei es als Arbeitskraft, sei es als künftige Ehefrau eines ökonomisch bessergestellten Mannes¹²³.

Die Frau wird hier von einem Mann zu einem anderen Mann weitergegeben, ohne dass sie angesprochen wird. Sie darf nicht machen, was sie will, aber wenn sie sich wagt, ihrem eigenen Willen zu folgen, bricht eine Krise aus: mehr als eine Familienkrise eine Wirtschaftskrise. „Sie haben da gar nichts zu tragen! Sie haben sich aus dem zumachen, Sie Herr! Diese Verlobung darf nicht platzen, auch aus moralischen Gründen nicht! Daß mir keine Seele was erfährt, Sie Halunk – Ehrenwort!“ (GWW, S.724). Dem Zauberkönig zufolge stehen moralische Gründe im Hintergrund, Hauptsache ist sein finanzielles Interesse.

Das finanzielle Interesse ist auch der Figur Alfreds lieb, lieber als Marianne. Schon am Anfang ihrer Liebesgeschichte wird Mariannes romantische Schwärmerei, dem kalten Handeln und Denken Alfreds entgegengesetzt, als er sorgenvoll erklärt:

ALFRED Ich hab kein Geld.

MARIANNE Oh warum sprichst du jetzt davon?!

ALFRED Weil das meine primitivste Pflicht ist! Noch nie in meinem Leben hab ich eine Verlobung zerstört und zwar prinzipiell! Lieben ja, aber dadurch zwei Menschen auseinanderbringen – nein! Dazu fehlt mir das moralische Recht! Prinzipiell!

(*Stille*)

(GWW, S.724)

Liebe ist ein Vertrag, in dem eine wichtige Bedingung festgelegt wird: Die Zuneigung ist nicht genug, man braucht die Finanzstabilität, sodass die Ehe

¹²³ Innerhofer, Roland. „Horváth und die ökonomische Kritik (Krakauer, Simmel, Weber).“ Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar. *Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur. Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik*. S.195.

nachhaltig sein kann. Die Liebe sollte nicht nur Liebe, sondern vernünftige Liebe sein.

ALFRED Liebst du mich?

MARIANNE Sehr.

ALFRED So wie du solltest? Ich meine, ob du mich vernünftig liebst?

MARIANNE Vernünftig?

ALFRED Ich meine, ob du keine Unüberlegtheiten machen wirst – Denn dafür könnt ich keine Verantwortung übernehmen.

(GWW, S.724)

Liebe ist ein finanzieller Vorgang, „in dem Nehmen seliger als Geben ist“¹²⁴, und das gilt auch für die Beziehung zwischen Alfred und Valerie, einer fünfzigjährigen Tabaktrafikanterin, die mit jüngeren Männern Affären hat und Geschäfte macht. Gleich in der ersten Szene erfährt der Zuschauer, dass Alfred sie betrogen hat, indem er ihr die bei einem Rennen verdiente Quote verheimlichte. Der Mann probiert sich zu rechtfertigen und erläutert, wie ein Verhältnis – seiner Bildungsmoral nach – funktionieren sollte.

ALFRED Und du sollst nicht immer so mißtrauisch zu mir sein – Das untergräbt doch nur unser Verhältnis. Du darfst es doch nicht übersehen, daß ein jeder Mensch Licht- und Schattenseiten hat, das ist normal. Und ich kann dir nur flüstern: Eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. Alles andere ist larifari.

(GWW, S.708)

Vor diesem Hintergrund kann die Beziehung zwischen Alfred und Valerie nicht mehr forstbestehen, weil er nichts mehr von ihr haben kann. Sie will nicht mehr mit so einem trügerischen Menschen ihr Dasein teilen und Alfred sucht sein Glück (in diesem Fall Pech) anderswo: Marianne. Auch bei ihrer Abscheidung ist die Rede nicht von Liebe, sondern von Geld.

VALERIE Das wird das beste sein für uns beide, daß wir uns trennen

ALFRED Aber dann endlich! Und im Guten! Und konsequent, wenn man bitten darf!

–Da. Das bin ich dir noch schuldig. Mit Quittung. Wir haben in Saint-Cloud nichts verloren und in Le Tremblay gewonnen. Außenseiter. Zähl's nach, bitte! (ab)

(GWW, S.715)

Gleichwohl kreist das Glücksrad jeden Tag, und es wird für Alfred günstiger am Ende der Narration, zurück mit Valerie in einem 'ökonomischen Paar' zu sein und

¹²⁴ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. Bern: Peter Lang, 2003. S.486.

Marianne und seinen eigenen Sohn, Leopold, zu verstoßen. Mit Valerie ist er sicherer, „versorgt und ohne Sorgen“ (GWW, S.731).

Horváths Figuren, die am Anfang fromm und christlich wirken, entpuppen sich im Laufe der Narration als geizige und kalte Menschen, die keine Leidenschaft und kein Liebesgefühl zeigen. Sie sind passiv und herzlos, genau wie die Puppen im Schaufenster der Zauberkönigs Puppenklinik. Die Beziehungen, die sie unterhalten, sind nichts mehr als Söldner-Beziehungen, deren Grundlage das Geld ist. In diesem Zusammenhang sind Horváths Gestalten breitgefächerte Darstellungen von zwei Haupttypen: die Prostituierte und der Soldat. Sie sind indes nur Vertreter aller Personen, die ihre Individualität im Krieg verloren haben und Gott in ihrer Welt nicht mehr spüren können¹²⁵.

Simmel beschäftigt sich mit der Frage, wie die Verbreitung des Geldes die Beziehungen und Interaktionen zwischen den Menschen und insbesondere die Kultur der Moderne prägt. Zum einen sieht er in ihm eine fortschrittliche Kraft, welche die Menschen aus traditionellen Abhängigkeiten löst und ihre individuelle Freiheit verstärkt. [...] Zum anderen führte die Versachlichung der menschlichen Beziehungen, die »Gleichgültigkeit« und Austauschbarkeit aller Dinge und Werte zur Auslöschung individueller Einzigartigkeit und zur Gefühlskälte¹²⁶.

Du sollst den Namen des Herren, deines Gottes nicht mißbrauchen

Die Leser von Horváths Stücke werden nie eine vulgäre Sprache und überhaupt nie Gotteslästerungen in den Werken dieses Autors finden. Nichtsdestotrotz wird der Name des Herren von den Protagonisten der Dramen missbraucht, aber – wie immer im Horváthschen Bildungsjargon – wird diese Tendenz in den Dialogen geschickt getarnt. Das Wort 'Gott' taucht schablonenhaft in Gesprächen immer wieder auf, zum anderen setzt es keinen Glauben und keine starke christliche Moral voraus: „Mit christlichen Phrasen wird das unchristliche Denken und Handeln überdeckt, Unmenschlichkeit wird durch hehres Gedankengut übertüncht“¹²⁷. Die Figur, die in *Geschichten aus dem Wiener Wald* in vollen Zügen dieses Gebot übertritt, ist Alfreds Großmutter. Sie hat die Ideologie der Kirche verinnerlicht aber sie erinnert mehr an den Teufel als an Gott; „so zum Beispiel, wenn sie mit ihrer Krücke die

¹²⁵ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. S.82.

¹²⁶ Innerhofer, Roland. „Horváth und die ökonomische Kritik (Krakauer, Simmel, Weber).“ S.196.

¹²⁷ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.506.

Kinderwiege, in welcher der kleine Leopold schlummert, hin und her bewegt, oder wenn sie mit dieser Krücke auf Alfred einschlägt“¹²⁸. Die teuflische Geste, die sie vollführt ist jedoch die Ermordung ihres Urenkels.

Hier wird das Streben nach einer optimalen Erfüllung der bürgerlichen Moral von Vorfahrt pervertiert, denn die Herzlosigkeit der Großmutter in ihrem Handeln kann weder mit Gottesfurcht noch mit der Verdammung der Schande wegen dieser ausserehelichen Geburt gerechtfertigt werden. [...] Sogar Papst Johannes Paul II. hat in seiner [...] Botschaft zum 1. Januar 2002 den Titel „Mann tötet nicht im Namen Gottes!“ gewählt und verurteilt darin solche Morde aufs Schärfste, wie das im Päpstlichen Schreiben er weniger anzutreffen ist¹²⁹.

Die Großmutter stellt den kleinen Leopold absichtlich in einen Luftzug zwischen zwei Fenster: Die Gefühlskälte der Frau und die Kälte des Windes werden ihn töten. Sie zeigt keine Reue oder Schuldgefühl und sie betrachtet diese Tragödie als Teil des göttlichen Plans. Sie behauptet „Gott gibt und Gott nimmt“ (GWW, S.753) und, nachdem sie während der gesamten Erzählung Alfred die Geburt seines unehelichen Sohnes vorgeworfen hat, sagt sie Marianne scheinheilig: „Aber trösten Sie sich, Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder. Punkt. Neuer Absatz“ (GWW, S.760). Das ist das einzelne Moment, in dem sie probiert, mit Marianne freundlich zu sein; trotzdem dauert das Experiment nicht lange. Schon nach wenigen Einsätzen brüllt sie „du Luder, du Bestie, du Zuchthäuslerin“ (GWW, S.761) und verrät ihre wahre Natur.

Andere Figuren eignen sich dieselbe Verhaltensweise an. Der Zauberkönig zieht Gott zu Rate und bezweifelt die göttliche Gerechtigkeit, selbst wenn er nicht gerecht mit seiner eigenen Tochter war und sie in der Stunde der Not allein gelassen hat.

ZAUBERKÖNIG (*nimmt langsam die Hand vom Gesicht.*) Der zweite Schlaganfall, der zweite Schlaganfall – nein, nein, nein, lieber Gott, laß mich noch da, lieber Gott – (*Er bekreuzigt sich.*) Vater unser, der du bist im Himmel – groß bist du und gerecht – nicht wahr, du bist gerecht? Laß mich noch, laß mich noch – – Oh, du bist gerecht, oh, du bist gerecht! (*Er richtet sich seine Krawatte und geht langsam ab.*) (GWW, S.761)

Oskar, der Metzger und am Anfang des Stückes Verlobter Mariannes, nimmt die Phrase der Großmutter wieder auf und würzt seinen Monolog mit weiteren

¹²⁸ Ebd. S.506.

¹²⁹ Ebd. S.505.

Ausdrücken, die immer mehr seine Doppelbödigkeit offenbaren. Er tröstet Marianne und erweist sich als betrübt für den Tod Leopolds. Die enthüllte Wahrheit ist indes, dass das Ableben des Kindes für ihn ein Glück ist, weil er endlich Marianne ohne die Bürde eines Sohnes heiraten kann.

MARIANNE Ich hab mal Gott gefragt, was er mit mir vorhat – Er hat es mir aber nicht gesagt, sonst wär ich nämlich nicht mehr da – – Er hat mir überhaupt nichts gesagt – Er hat mich überraschen wollen – Pfui!

OSKAR Marianne! Hadere nie mit Gott!

MARIANNE Pfui! Pfui! (*Sie spuckt aus.*)

(*Stille*)

OSKAR Mariann. Gott weiß, was er tut, glaub mir das.

MARIANNE Kind! Wo bist du denn jetzt? Wo?

OSKAR Im Paradies.

MARIANNE So quäl mich doch nicht –

OSKAR Ich bin doch kein Sadist! Ich möcht dich doch nur trösten – Dein Leben liegt doch noch vor dir. Du stehst doch erst am Anfang – Gott gibt, und Gott nimmt –

MARIANNE Mir hat er nur genommen, nur genommen –

OSKAR Gott ist die Liebe, Mariann – und wen Er liebt, den schlägt Er –

(GWW, S.762)

Marianne ist die Einzige, die ihr Schicksal und das Handeln des Herren hinterfragt; vielleicht, weil sie die Einzige ist, die an Gottes Führung glaubt (oder glaubte?). Die anderen Figuren tragen nur eine Maske, die für den Augenblick der Trauer passend ist. Es scheint, als wollten sie mit ihren frommen Sprüchen und Bibelzitat

die Ermordung eines Kindes und die Erniedrigung eines Mitmenschen als Akt der Wahrung der herrschenden Moral hinstellen, ihre Taten damit legitimieren und als gerechtfertigte Strafe im Sinne Gottes begründen. Horváth veranschaulicht damit, was geschehen kann, wenn sich Menschen nur an einer solchen bürgerlich-religiösen Moral orientieren und, ohne verbriefte Glaubenssätze zu hinterfragen, durchs Leben wandeln würden¹³⁰.

Paradoxerweise ist das Füllwort 'weiß der Teufel', das mehrmals von den Personen im Stück – oft unbewusst – verwendet wird, mehr darstellerisch der Realität im Wiener Wald als all diese ins Gedächtnis geprägten religiösen Sprüche. „Man sollte nicht nur von Christentum sprechen, sondern auch danach handeln“¹³¹: Ganz im Gegenteil handelt hier das Personal Horváths nach Mechanismen, deren Funktionsweise mehr dem Teufel als Gott bekannt ist.

¹³⁰ Ebd. S.506.

¹³¹ Ebd. S.518.

Du sollst den Feiertag heiligen

Die Hauptereignisse erfolgen in Horváths Stücke oft anlässlich feierlicher und sozialer Momente. Diese Feste haben indes nichts mit religiösen Feiern zu tun, vielmehr ähneln sie Budenzaubern, in denen die unbezähmbarsten verdrängten Triebe wieder auftauchen. Der Bewusst kann den Unterbewusst nicht mehr kontrollieren und die schon brüchige Bildungsmoral wird untergraben. Horváth ist nämlich ein Meister, wenn es um die Darstellung von Rausch- oder Sexszenen geht. Die erste festliche Veranstaltung in *Geschichten in der Wiener Wald* findet am Verlobungstag von Oskar und Marianne statt. „*Auf einer Lichtung am Ufer der schönen blauen Donau. Der ZAUBERKÖNIG und MARIANNE, OSKAR, VALERIE, ALFRED, einige entfernte VERWANDTE, unter ihnen ERICH aus Kassel in Preußen, und kleine weißgekleidete häßliche KINDER machen einen gemeinsamen Ausflug*“ (GWW, S.715). Diese malerische Gruppe, die angenehme Atmosphäre, die Musik des Reisegrammophons – *An der schönen blauen Donau* vorher und der *Frühlingsstimmen-Walzer* später –; alles trägt dazu bei, eine idyllische Szene zu schaffen. Dennoch stellt unmittelbar das Handeln des Zauberkönigs die verschleierte Wahrheit bloß.

ZAUBERKÖNIG (*läßt sich vor dem Busch nieder, entdeckt VALERIES Korsett, nimmt es an sich und riecht daran.*) Mit oder ohne Phantasie – diese heutige Zeit ist eine verkehrte Welt! Ohne Treu, ohne Glauben, ohne sittliche Grundsätze. Alles wackelt, nichts steht mehr fest. Reif für die Sintflut – (*Er legt das Korsett wieder beiseite, denn es duftet nicht gerade überwältigend.*) Ich bin nur froh, daß ich die Mariann angebracht hab, eine Fleischhauerei ist immer noch solid –

[...]

VALERIE Du hast doch zuvor mit meinem Korselett gespielt?

(*Stille*)

ZAUBERKÖNIG Na und?

VALERIE Na und?

ZAUBERKÖNIG (*wirft sich plötzlich über sie und küßt sie.*)

VALERIE Gott, was für ein Temperament – Das hättest du dir gar nicht zugetraut – du schlimmer Mensch, du –

ZAUBERKÖNIG Bin ich sehr schlimm?

(GWW, S.720f.)

Der Zauberkönig motzt zuerst über die Verdorbenheit der Welt, mit Worten, die wahrscheinlich aus dem Buch des Propheten Jesaja stammen: „Weil ich wusste, dass du halsstarrig bist, ...so habe ich's dir schon längst verkündet, ehe es kann, liess ich es dich wissen, ... [...]; denn ich wusste, dass du gar treulos bist...“ (Jes. 48,4-8)¹³².

¹³² Vgl. Ebd. S.502.

Nachher spielt er libidinös mit Valeries Korsett und küsst sie plötzlich auf eine gewalttätige und respektlose Weise. Die Antwort auf seine letzte Frage ist deshalb eindeutig. Interessanterweise baden die Figuren nach dieser grotesken Komödie im Wasser der blauen Donau, als ob das Untertauchen sie von der Sünde reinigen könnte. Die Wassersymbolik tritt im Horváthschen Gesamtwerk oft hervor und, wie Peter Baumann unterstreicht, solle mit einer religiösen Perspektive verbunden werden.

Das Wasser steht für die Befreiung und die Reinigung des Menschen, was auch im religiösen Sinne verstanden werden kann. Sogar ein Zusammenhang mit der Taufe kann erkannt werden, vor allem dann, wenn man den Römerbrief bezieht, wo bezüglich der Taufe ja von einem neuen Leben gesprochen wird¹³³.

Denselben kalten und doppeldeutigen Geist des Zauberkönigs erkennt der Leser im dritten Teil, als er ins Lokal 'Maxim' geht: Hier wird gar keine heilige Feier, sondern mehr eine Bacchanal-ähnliche Soiree veranstaltet. Auf einmal sagt der Conférencier eine künstlerische Nummer an, die aus drei Bilder besteht, das dritte heißt *Die Jagd nach dem Glück*.

*Die „Träumerei“ von Schumann erklingt, und der Vorhang teilt sich zum dritten Male – Eine Gruppe nackter MÄDCHEN, die sich gegenseitig niedertreten, versucht einer goldenen Kugel nachzurennen, auf welcher das Glück auf einem Beine steht –Das Glück ist ebenfalls unbekleidet und heißt MARIANNE.
(GWW, S.748)*

Die Reaktion des Vaters ist verzweifelt und heuchlerisch: Er hält die Hand auf sein Herz – ein Organ, das er metaphorisch nie benutzt hat – und ist wütend auf Marianne, die für ihn keine Tochter mehr, sondern nur ein Vieh, eine Prostituierte ist. Die Doppelmoral ist eklatant: Obwohl das Maxim ein promiskuitives Lokal ist, darf er es besuchen aber die Marianne sollte aus moralischen Gründen dort nicht arbeiten. Er beurteilt die Tochter für ihre Lebenswahl, aber er will nicht mehr Teil ihres Lebens sein: Er hat ihre Briefe nicht gelesen und ist der Existenz seines Enkels Leopold nicht einmal bewusst.

Der Zauberkönig fiel zugunsten seiner Selbstberuhigung alles vergessen machen, nichts wahrhaben; das Verhalten seiner Tochter gegenüber immer 'Maxim' kann man wirklich nur als grausam und egoistisch ansehen, so dass die Verwendung von Ausdrücken wie 'Himmelvater' oder 'unser lieber Herrgott' geradezu zynisch wirken, vor allem auch, dass sie im Zustand grösster Betrunkenheit ausgesprochen werden. Es

¹³³ Ebd. S.405.

handelt sich hier also nur um leere Floskeln, Phrasen, die weder auf eine echte Religiöse noch auf eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Religion hinweisen¹³⁴.

Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren

Dieses Gebot ist vielleicht das einzige, das vom Personal der Wachau echt respektiert wird, vielleicht weil es keine andere Wahl gibt. Eine Umformulierung wäre in der Tat nötig, um es wahrscheinlicher zu machen: Du musst deinen Vater und deine Mutter ehren. Die Gesellschaft der Kleinbürger ist eine stark patriarchalische Gesellschaft, wo der pater familias das irdische Äquivalent Gottes ist, der Macht über das Schicksal der eigenen Kinder hat. Söhne und Töchter bleiben ewige Kinder, die von den Eltern gönnerhaft behandelt werden. Diese Infantilisierung interessiert oft nicht nur den Nachwuchs, sondern auch einen Partner im Paar, normalerweise die Frau. In diesem Sinn spricht Johanna Bossinade von inzestuösen Beziehungen¹³⁵.

Der Knoten der inzestuösen Beziehung, [...] kann nur gelöst werden, wenn es einen Diskurs zwischen den Eltern gibt, in dem diese einander als Frau und Mann und in bezug auf das Kind als Mutter und Vater anerkennen. Andernfalls sinkt die Mutter zu einem persönlichen Eigentum des Vaters ab, der in dieser Zuordnung eine rein imaginäre, geschlechtlich neutralisierter Gestalt bleibt¹³⁶.

Sowohl Marianne als auch die gestorbene Mutter sehen der Zauberkönig als Eigentümer. In einem Dialog gibt er Oskar, der seines Erachtens Mariannes verhätschelt, einen streitigen Liebesrat.

ZAUBERKÖNIG Aber eine solche Benehmität! Ich glaub gar, daß du sie mir verwöhnst – also nur das nicht, lieber Oskar! Das rächt sich bitter! Was glaubst du, was ich auszustehen gehabt hab in meiner Ehe? Und warum? Nicht weil meine gnädige Frau Gemahlin ein bissiges Mistvieh war, sondern weil ich zu vornehm war, Gott hab sie selig!
(GWW, S.713)

Die Beziehung von Marianne und dem Zauberkönig ist im Verhältnis von Großmutter und Alfred gespiegelt. Alfred ist von seiner Großmutter abhängig: ökonomisch, weil sie ihm Geld leiht, und gefühlsmäßig, weil er vor ihr Angst hat. Auch Alfreds Mutter, die noch mit ihr wohnt, fürchtet sie, als sei sie der Teufel oder so.

¹³⁴ Ebd. S.500.

¹³⁵ Vgl. Bossinade, Johanna. „Inzestuöse Paare in Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald.“ Kastberger, Klaus und Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. S.74f.

¹³⁶ Ebd. S.75.

DIE MUTTER Vergiß ihr nur ja nicht zu gratulieren – Nächsten Monat wird sie achtzig, und wenn du ihr nicht gratulierst, dann haben wir hier wieder die Höll auf Erden. Du bist doch ihr Liebling.

ALFRED Ich werds mir notieren. (*Er notiert es sich.*) Großmutter gratulieren. Achtzig.

(GWW, S.706)

Ihre Macht als Matriarchin gestattet ihr, sogar ihren kleinen Urenkel zu töten, ohne bestraft zu werden. Denselben Urenkel, den der Zauberkönig als Schande beschreibt.

Die Großmutter fungiert als Gegenpol zum Zauberkönig, was im Szenenwechsel zwischen 'Wachau' und 'stiller Gasse' gespiegelt ist. Großmutter und Zauberkönig sind ein fehlgeschlossenes, ein dissoziiertes Gründerpaar. Sie kommen im Stück erst zusammen, und auch da ohne miteinander zu reden, als das Kind tot ist. Sie demonstrieren auf der Metaebene des Stücks, zum Publikum, daß die Funktionen Vater und Mutter aus dem Zusammenhang gerissen sind, obwohl sich ihre Einstellungen ergänzen. Spricht er von Besitz, spricht sie von Ehre, oder umgekehrt, von Verdinglichung beide. [...] das Leitideal des Horváth'schen Kleinbürgerkollektivs dürfte in diesem Umfeld zu finden sein¹³⁷.

Die Eltern müssen geehrt werden aber sie zollen ihren Kindern keinen Respekt. Diese, Alfred und Marianne, finden ineinander Verständnis, da sie unter demselben patriarchalischen oder matriarchalischen Einfluss leiden. Sie sehen mehr wie Geschwister als Geliebte, mehr wie ein inzestuöses als romantisches Paar aus.

ALFRED Was haben wir aus unserer Natur gemacht? Eine Zwangsjacke. Keiner darf, wie er will.

MARIANNE Und keiner will, wie er darf.

(*Stille*)

ALFRED Und keiner darf, wie er kann.

MARIANNE Und keiner kann, wie er soll –

ALFRED (*umarmt sie mit großer Gebärde, und sie wehrt sich mit keiner Faser – ein langer Kuß*)

(GWW, S.723)

Du sollst nicht töten

Verbrechen sind bei Horváth immer vorhanden, seien sie klein oder Kapitalverbrechen. Sie sind alltäglich und oft in einer banalen Welt kaschiert, die wahrlich fürchterlich dämonisch ist. Da das Leben ein ewiger Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft ist, ist das Verbrechen ein natürlicher Kollateralschaden. In einer Schlacht gibt es immer jemand, der zum Opfer fällt,

¹³⁷ Ebd. S.85.

daher auch in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Ermordung und Tod sind die obskursten Seiten der Kriminalität und sind in den Horváthschen Dramen allgegenwärtig. Es ist

zweifellos richtig, die Welt im Sinne von Horváth sowohl als einen Ort, Haus eines latenten Bürgerkriegs und eines „Grab[es] der Liebe“ als auch einen nachsintflutlichen Ort des Weltengerichts zu sehen, in dem Lieb- und Arbeitslosigkeit, Terror, Gewalt, Todesdrohungen und diverse Tode auf der Tagesordnung stehen und tagtäglich Verbrechen im Namen der Liebe, des Altruismus, der Ordnung, der Sitte und Normalität begangen werden¹³⁸.

Das Kapital Verbrechen schlechthin ist in diesem Drama gewiss die Ermordung des kleinen Leopolds. Die „alte Hex“ (GWW, S.735), wie Alfred die Großmutter nennt, führt den Tod des Kindes herbei, und bleibt unbestraft. Marianne wird dagegen vom Schicksal bestraft, weil sie die einmalige wahre und bedingungslose Liebe ihres Lebens verliert. Es gibt für den kleinen Leopold, in einer verfaulten und heuchlerischen Bildungsgesellschaft, keinen Raum: Diese Welt ist zu kalt, um ihn am Leben zu erhalten und so verstirbt die einzige männliche Figur, „die nicht in einem schlechten Licht erstrahlt“¹³⁹. Zumindest wird der kleine Leopold das erstrebte, verlorene Paradies der Unschuld erreichen, was für den Rest der Gestalten bestimmt unmöglich ist.

Die Totenmasken bevölkern Horváths Stücke und machen sie zu Totentänzen. 'Ein Kleiner Totentanz' ist der Untertitel, den Horváth seinem Volksstück *Glaube Liebe Hoffnung* gibt, dennoch gilt diese Definition für fast alle Werke des Dramatikers. Dieses grundlegende Motiv hat seinen Ursprung in der volkstümlichen christlichen Tradition, die zwischen dem 14. Und 16. Jahrhundert von der Kirche formalisiert wurde. Durch die kirchliche Bestätigung und Betätigung wurde der Totentanz als 'Armeseelenglaube' angenommen und als Gattung in ganz Europa verbreitet. Er wurde auch zum pädagogischen Mittel, ähnlich wie Märchen, aber verlor hierdurch einen Großteil seiner mystischen Kraft: Der Tod war nun mit dem Jüngsten Tag und der Notwendigkeit ein besonnenes und redliches Leben zu führen assoziiert. Das wichtigste Vorbild von Totentanz ist das von Hans Holbein dem Jüngeren, 1538 erschienen. Der Text malt eine Reihe von lebendigen und toten

¹³⁸ Müller, Karl. „'Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird' – Lebens- und Todeskämpfe.“ Kastberger, Klaus und Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. S.26.

¹³⁹ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.503.

Figuren, Leichen und Skeletten aus, die in einer Prozession eine 'Memento mori' Szene anbieten. Auch andere Autoren greifen auf die Tradition des Totentanzes zurück: beispielsweise Goethe mit seinem 1815 veröffentlichten Werk *Der Totentanz* oder Hofmannstahl mit seinem *Cameo Tor und der Tod* (1893)¹⁴⁰. Auch im 20. Jahrhundert nahmen viele Autoren diese Gattung wieder auf, wahrscheinlich auch wegen der schockierenden Toderfahrung in den Weltkriegen. Ihre Werke waren der Tradition nah aber wiesen auch neue Merkmale auf. In der Tat entstanden zu dieser Zeit neue Varianten des klassischen Totentanzes, die in drei Hauptkategorien gruppiert werden können.

1. Kunstwerke, die *sowohl inhaltlich als auch formal* Totentänze sind.
2. Kunstwerke, die *formal* den Kriterien für Totentänze entsprechen, aber inhaltlich davon abweichen. Das sind beispielsweise sogenannte „Totentänze“, die politische Kunst sind und sich auf konkrete historische oder soziale Themen beziehen.
3. Kunstwerke, die *formal* den Kriterien für Totentänze nicht entsprechen, sich aber *inhaltlich* mit der essentiellen Thematik der Sterblichkeit, der Vergänglichkeit und des Todes befassen¹⁴¹.

Auch Horváths Werk ist Teil dieser Erbschaft und in ihm findet man eine Mischung von all diesen Punkten, nur formal sind in seiner neuen Form des Volksstücks die Kriterien des klassischen Totentanzes nicht erfüllt. Andererseits schreibt er sowohl über das Thema des Todes als auch über politische Kunst und historische Bezüge. Daher geht es in Horváths Texten und „im politischen „Totentanz“ überhaupt nicht mehr um den Tod als essentielle Gegebenheit, sondern um die Toten einerseits und ihre irdischen Richter und Henker andererseits – und natürlich um Gesellschaft, Kultur und Politik und um deren Kritik“¹⁴².

Horváths Figuren sind allerdings alle lebendig doch im Inneren verwesen. Marianne ist eine dieser Gestalten und sie ist im Inneren gestorben, weil sie gefühlsmäßig umgebracht wird. Die Symbolik des Todes ist schon am Anfang des Stückes stark vertreten, zum Beispiel als Valerie über die Beerdigung ihres verstorbenen Mannes redet und ihre eigene Angst vor dem Untergang äußert. Des Weiteren macht sich auch die alte Großmutter Sorgen, da ihr Geburtstag, und zwar ihr Tod, immer näher ist. Marianne kommt dann im Schaufenster der Puppenklinik

¹⁴⁰ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. S.13-16.

¹⁴¹ Wohler, Ulrike. „Totentanz.“ Hieber, Lutz. *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017. S.237f.

¹⁴² Ebd. S.239.

neben einem Skelett zum Vorschein, aber es gibt noch viel. Mariannes Präsenz ist immer mit der Erinnerung einer verstorbenen Person verbunden: Zu Hause belegt sie den ehemaligen Platz der Mutter und im Paar mit Oskar den der toten Schwiegermutter.

RITTMEISTER Wenn Ihr armes Mutterl selig noch unter uns weilen würde, die hätt eine Freude an ihrem Sohn.

OSKAR (*lächelt geschmeichelt.*) Es hat halt nicht sollen sein, Herr Rittmeister.

RITTMEISTER Wir müssen alle mal fort.

OSKAR Heut vor einem Jahr ist sie fort.

RITTMEISTER Wer?

OSKAR Meine Mama, Herr Rittmeister. Nach dem Essen um halb drei – da hatte sie unser Herrgott erlöst.

(*Stille*)

RITTMEISTER Ist denn das schon ein Jahr her?

[...]

(*Stille*)

RITTMEISTER Wieder ein Jahr – bis zwanzig gehts im Schritt, bis vierzig im Trab, und nach vierzig im Galopp –

(GWW, S.710)

Mit diesem letzten Spruch wird die Unabwendbarkeit der Zeit und des Todes ausgedrückt. Hinsichtlich des geistlichen Todes Mariannes ist unabwendbar ein prägnantes Adjektiv, um ihn darzulegen. Wer ist aber ihr Mörder? Ingrid Haag spricht von einem 'Mörder im weißen Mantel', den sie mit dem Metzgermeister Oskar identifiziert¹⁴³. Bei seinem ersten Auftreten trägt er eine schwarze Schürze und manikürt sich mit einem Taschenmesser die Fingernägel: Scheinbar ist er weiß und rein aber etwas Unreines versteckt sich hinter dieser Fassade. In seiner Arbeit ist er vom Fleischhauer Havlitscheck, der „ein Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze“ (GWW, S.709) ist, flankiert. Diese beängstigende Figur jagt dem Zuschauer noch mehr Schrecken ein, als sie mit animalischer Brutalität das elfjährige, herzige Ida wegen einer Kleinigkeit beschimpft.

HAVLITSCHKEK (*deutet mit seinem langen Messer auf IDA.*) Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, daß meine Blutwurst nachgelassen hat – Meiner Seel, am liebsten tät ich so was abstechen, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müßt, wie die gestrige Sau, dann tät mich das nur freuen!

(GWW, S709)

¹⁴³ Vgl. Haag, Ingrid. „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs.“ Kastberger, Klaus und Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit.* S.72.

Das Bild der Sauschlachtung stellt ein Motiv dar, das später im Text noch stärkerer wahrgenommen sein kann. Nach der ersten Erscheinung in Weiß, sehen wir neuerlich Oskar auf der Schwelle seines Ladens; aber jetzt mit einer anderen Farbe, die schon ein Omen ist: „OSKAR (*kommt aus seiner Fleischhauerei; in schwarz und mit Zylinder; er zieht sich soeben schwarze Glacéhandschuhe an.*)“ (GWW, S.712). Schwarz ist nicht nur Symbol vom Tod, sondern auch vom Pech, das Oskar haben wird. Marianne lässt in der Tat die Verlobung platzen, um ihr Leben mit Alfred zu verbringen und Oskar bleibt allein mit seiner Wut.

OSKAR (*tritt aus seiner Fleischhauerei.*) Daß du es nur ja nicht vergißt: Wir müssen heut noch die Sau abstechen – Stichs du, ich hab heut keinen Spaß daran.

(*Pause*)

HAVLITSCHKEK Darf ich einmal ein offenes Wörterl reden, Herr Oskar?

OSKAR Dreht sichs um die Sau?

HAVLITSCHKEK Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau – Herr Oskar, bittschön nehmens Ihnen das nicht so zu Herzen, das mit Ihrer gewesenen Fräulein Braut, schauns, Weiber gibts wie Mist! Ein jeder Krüppel findet ein Weib und sogar die Geschlechtskranken auch! Und die Weiber sehen sich ja in den entscheidenden Punkten alle ähnlich, glaubens mir, ich meine es ehrlich mit Ihnen! Die Weiber haben keine Seele, das ist nur äußerliches Fleisch! Und man soll so ein Weib auch nicht schonend behandeln, das ist ein Versäumnis, sondern man soll ihr nur gleich das Maul zerreißen oder so!

(GWW, S.727)

Mit dem Wort Sau ist hier die Person Mariannes deutlich gemeint und deutlich ist auch Havlitscheks Verachtung gegenüber der Frau: Ausnahmsweise wird die Meinung dieses Kleinbürgers hier nicht hinter einer Maske kaschiert und solchermäßen die Barbarei dieser Gesellschaft offenbart.

OSKAR Ich hab sie noch immer lieb – Vielleicht stirbt das Kind –

VALERIE Herr Oskar!

OSKAR Wer weiß! Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein. Ich werd an meine Mariann denken – Ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er – Den straft er. Den züchtigt er. Auf glühendem Rost, in kochendem Blei –

VALERIE (*schreit ihn an.*) Hörens auf, seiens so gut!

OSKAR (*lächelt.*)

HAVLITSCHKEK (*kommt aus der Fleischhauerei.*) Also was ist jetzt? Soll ich jetzt die Sau abstechen, oder nicht?

OSKAR Nein, Havlitschek. Ich werd sie jetzt schon selber abstechen, die Sau – –
(*Jetzt läuten die Glocken.*)

(GWW, S.739)

Ein letztes Mal tritt hier die Figur der Sau wieder auf und noch einmal spürt das Publikum mehr Mordlust als Lebenslust. Schließlich kann man die religiösen Überzeugungen des Mörders Oskar zwischen den Zeilen lesen: Sein Gott ist ein Gott der Rache und der Strafe, der Liebe aber durch Hiebe. Diese Vorstellung der Göttlichkeit findet man auch in Salomons Buch der Sprüche: „Mein Sohn verwirft nicht die Züchtigung des Herrn und sei nicht unmutig ob seiner Strafe; denn wen der Herr liebhat, denn züchtigt er wie ein Vater den Sohn, den er wohlwill“ (Spr. 3,11-12)¹⁴⁴. Am Ende wird in der Tat Oskar seine Rache haben, indem Marianne – von Alfred ausgesetzt und von seinem Sohn getrennt – seine Gattin in seinem kalten Haus wird. Schauplatz dieser Geschichte ist die 'stille Straße im achten Bezirk', die am Ende des Stückes den Namen 'Mohrengasse' bekommt. Dieselbe Mohrengasse des frühen Horváth'schen Dramas *Mord in der Mohrengasse* (1923)¹⁴⁵.

OSKAR Mariann. Ich hab dir mal gesagt, daß ich es dir nie wünsch, daß du das durchmachen sollst, was du mir angetan hast – und trotzdem hat dir Gott Menschen gelassen – die dich trotzdem lieben – – und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat – – Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn –
MARIANNE Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –
(GWW, S.762)

Marianne hat keine Kraft mehr, um sich zu sträuben und gibt sich mutlos ihrem Schicksal hin.

Das Patriarchat und Gott haben wieder einmal zugeschlagen, ein weiteres Fräulein ist auf der Strecke geblieben; Marianne wird, wie es Horváth oft erwähnt, 'den langsamen Tod in der Ehe' sterben, und die Menschlichkeit eilt mit grossen Schritten ihrem nächsten Untergang entgegen¹⁴⁶.

Du sollst nicht ehebrechen

Die ganze Geschichte im Wiener Wald dreht um einen Ehebruch, der nicht exakt ein Ehebruch, sondern die Auflösung einer Verlobung ist. Nichtsdestotrotz wird ihn als einen Skandal, eine schändliche Tat betrachtet, obwohl es im Text verwerflichere Dinge getan werden. Das sechste Gebot bezweckt eine menschenwürdige Entfaltung der Sexualität zu gewährleisten, und noch einmal wird es in der Wachau gebrochen.

¹⁴⁴ Vgl. Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.495.

¹⁴⁵ Vgl. Haag, Ingrid. „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváth'schen Motivs.“ S.72.

¹⁴⁶ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.497.

Ein Aspekt dieser gesellschaftlichen Schamlosigkeit repräsentiert Horváth mit besonderer Vehemenz in allen seinen Werken, daher auch in diesem Fall: die Prostitution. Sein Interesse für dieses Phänomen stammt zweifellos aus den Gegebenheiten seiner Epoche. 1914 war Prostitution in Europa zu einem weitverbreiteten Handel geworden, der 1918 – nach einem Rückgang während des ersten Weltkrieges – wieder in Gang gesetzt wurde. Viele Mädchen und Frauen waren zurzeit vaterlos oder Weisenkinder, anfällig und arm. 1923 besuchte Horváth überdies eine Vorlesung zum Thema „Die Bekämpfung der Prostitution“, an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität.

Traugott Krischke weist auf die Tatsache hin, dass bereits im März 1923 der Völkerbund eine „Kommission zur Bekämpfung des Mädchenhandels“ einsetzt, „die vier Jahre lang 28 europäische und amerikanische Länder bereist, um den Mädchenhandel und die soziale Lage der Frauen in den verschiedenen Gebieten zu untersuchen“. [...] Möglicherweise war Horváth auch über den Film *Mädchenhandel. Eine internationale Gefahr*, der 1927 in Deutschland anlief, mit der Thematik in Berührung gekommen. Die Handlung dieses Films weist einige Parallelen zu den erwähnten Dramenprojekten auf (GWW, S.1f.).

„Im Anfang war die Prostitution“¹⁴⁷ schreibt Horváth in *Der ewige Spießler*, indem er den ersten Satz des Johannes-Evangeliums verfälscht, „Im Anfang war das Wort“ (Joh. 1,1). Es wäre aber besser zu sagen: Am Anfang war die weibliche Prostitution. Weibliche Figuren sind in der Tat in Horváthschen Werken oft gezwungen, ihren eigenen Körper zu verkaufen, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Allerdings ist das Thema der Prostitution in den Volksstücken anders als in den frühen Werken angesprochen. Wenn in Dramen wie *Rund um den Kongreß* und *Der ewige Spießler* es explizit und aktiv aufgeführt wird, ist es in Volksstücken maskiert und nur die Zuschauer können sich davon bewusst werden¹⁴⁸. Marianne ist andauernd von Männern als Ware betrachtet; vom Moment an, als Alfred sie im Schaufenster der Puppenklinik sieht und ruft aus: „Ein schöngewachsenes Fräulein. Daß ich dieses Fräulein noch nie gesehen habe – das ist halt die Tücke des Objekts“ (GWW, S.714). Die weibliche Protagonistin erkennt aber seine Lage als Prostituierte nicht, nicht einmal als sie augenscheinlich wird: Sie beginnt im Rotmilieu, im Maxim, als Tänzerin zu arbeiten und sie realisiert nicht, dass ihr nackter Tanz nichts anders als eine visuelle sexuelle Gratifikation für das Publikum ist. Nach ihrem

¹⁴⁷ Horváth, Ödön von. *Band 14 Der ewige Spießler*, hrsg. von Kastberger, Klaus und Kerstin Reimann, Berlin, New York: De Gruyter, 2011. S.833.

¹⁴⁸ Vgl. Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. S.49.

skandalösen Auftritt wird sie vom Zauberkönig gescholten und erklärt naiv: „Und auf den Strich gehen kann ich nicht, ich kann das nicht, ich habs ja schon versucht, aber ich kann mich nur einem Manne geben, den ich aus ganzer Seele mag“ (GWW, S.750). In Übereinstimmung mit diesen Worten gibt sie sich dem reichen Mister aus Amerika nicht, der davon überzeugt ist, dass er in Wien alles mit seinem Geld kaufen kann, einschließlich Marianne. Sie behält seine Bezahlung für sich, ohne sich auf die Forderungen des Misters einzulassen und sie wird dafür verhaftet.

Nicht Mariannes Diebstahl [...] ist unmoralisch, sondern die Behandlung von Marianne durch den Mister entbehrt jeglicher Moral, weil er versucht, Mariannes soziale Notsituation auszunutzen und ihre Liebesdienste für 50 Schilling (mit einer Steigerung bis auf 65!) zu verkaufen¹⁴⁹.

Horváth verschleierte die weibliche Prostitution aber malt die männliche Prostitution unverhohlen aus. Beispielgebend ist in diesem Fall die Beziehung zwischen Valerie und Erich, der von der älteren Liebhaberin ausgenutzt wird: Er bietet Valerie seine sexuellen Dienstleistungen an, um ein eingerichtetes Zimmer zu haben. Das sind nur Geschäfte, Gefühle sind nicht involviert.

ERICH Offen gesagt: ich kann mit jungen Mädchen nichts anfangen. Ich war nämlich schon mal verlobt und hatte nur bittere Enttäuschungen, weil sie eben zu jung war, um meinem Ich Verständnis entgegenbringen zu können. Bei jungen Mädchen verschwendet man seine Gefühle an die falsche Adresse. Dann schon liebereine reifere Frau, die einem auch etwas geben kann. (*Schuss*)
(GWW, S.375)

Noch einmal sind Liebesbeziehungen wie Tauschhandel geschildert. Der Unterschied zwischen Männern und Frauen besteht daher darin, dass der Mann immer wieder die Machtposition einnimmt, während die Frau unter dem patriarchalischen Einfluss bleibt und ihr keinen Respekt erteilt wird.

VALERIE Wir wollen uns nicht so Adieu sagen – Komm, geben wir uns die Hand –
Trennen wir uns als gute Kameraden –
ERICH Gut. (*Er gibt ihr die Hand; zieht dann ein Notizbuch aus der Tasche und blättert darin.*) Hier steht es genau notiert: Soll und Haben – jede Zigarette.
VALERIE (*freundlich*) Ich brauch deine Zigaretten nicht –
ERICH Ehrensache!
VALERIE (*nimmt seine Hand, in der er das Notizbuch hält und streichelt sie.*) Du bist halt kein Psychologe, Erich – (*Sie nickt ihm freundlich zu und langsam ab in die Tabak-Trafik – Und jetzt spielt die REALSCHÜLERIN wieder.*)

¹⁴⁹ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.503.

ERICH (*sieht ihr nach; ist nun allein.*) Altes fünfzigjähriges Stück Scheiße – (*ab in die Puppenklinik*)
(GWW, S.755)

Männer können erfolgreich und auf kaltblütige Weise ihre Liaisons manipulieren. Sie opfern so wenig wie möglich und sie ziehen mehr Vorteilen. Frauen, im Gegenteil, befinden sich am Ende in einer schlechteren Lage und tragen die negativsten Folgen; wie Marianne, die elend und allein mit einem unehelichen Kind verstoßen wird.

Du sollst nicht stehlen

Die Welt Horváths ist monströs und voller Kriminalität und die Quintessenz des Stehlens ist in dieser Welt in Alfred verkörpert. Er ist ein Dieb in vielerlei Hinsicht: Er will Valerie betrügen, wie man schon in der ersten Szene erfährt, und auch der Großmutter Geld abknöpfen; er will Marianne von Oskar wegnehmen und wird den kleinen Leopold von Marianne selbst entfernen. Am schlechtesten ist es aber, dass er die Frau in seinem Leben der Entscheidungsfreiheit berauben will. Der Bibel zufolge hat Gott jedem Menschen den freien Willen gegeben, aber die autoritäre patriarchalische Gesellschaft hat diese Kondition geändert. Manche Frauen, wie die Großmutter, haben dieses System verinnerlicht: „the socialised mother (like the recently converted evangelist or reborn Christian in his newfound enthusiasm) is often the most outspoken in support of her acquired patriarchal values“¹⁵⁰. Andere ertragen eine unglückliche Ehe oder haben sich dagegen rebelliert und haben jetzt keine sonstige Wahl außer der Prostitution. Ihre Möglichkeiten sind beschränkt, weil sie mit einem einzigen Zweck erzogen werden: eine solide Ehe. „Nur niemals die Autorität verlieren! Abstand wahren! Patriarchat, kein Matriarchat! Kopf hoch! Daumen runter! Ave Caesar, morituri te salutant!“ (GWW, S.714), so klingt ein der Schlagworte des Zauberkönigs.

MARIANNE (*zu ALFRED*) Ich wollte mal rhythmische Gymnastik studieren, und dann hab ich von einem eigenen Institut geträumt, aber meine Verwandtschaft hat keinen Sinn für so was. Papa sagt immer, die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann ist der letzte Schritt zum Bolschewismus.
(GWW, S.716)

Und so fasst Marianne die Mentalität des Vaters zusammen; dieselbe Mentalität, die sie ins Maxim führen wird.

¹⁵⁰ Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. S..88.

MARIANNE Ich verdien hier zwei Schilling pro Tag. Das ist nicht viel, inclusive dem kleinen Leopold – Was kann ich denn aber auch anderes unternehmen? Du hast mich ja nichts lernen lassen, nicht einmal meine rhythmische Gymnastik, du hast mich ja nur für die Ehe erzogen –

ZAUBERKÖNIG Oh du miserables Geschöpf! Jetzt bin ich noch schuld!
(GWW, S.750)

Marianne wurde nur für die Ehe erzogen aber entscheidet mutig, sich nicht tyrannisieren zu lassen. Sie flieht aus einer unglücklichen Union und folgt ihrem Traum mit Alfred, in den sie irrtümlich ihren Schützensengel sieht.

So lüg doch nicht! Nein, ich bin nicht geschwommen, ich mag nicht mehr! Ich laß mich von euch nicht mehr tyrannisieren. Jetzt bricht der Sklave seine Fessel – da! (Sie wirft OSKAR den Verlobungsring ins Gesicht.) Ich laß mir mein Leben nicht verhunzen, das ist mein Leben! Gott hat mir im letzten Moment diesen Mann da zugeführt – Nein, ich heirat dich nicht, ich heirat dich nicht, ich heirat dich nicht!! Meinetwegen soll unsere Puppenklinik verrecken, eher heut als morgen!
(GWW, S.725)

Das Motiv der Fesseln greift wahrscheinlich auf das Buch Jesaja zurück, wo es heißt:

Ist das ein Fasten, wie ich es liebe, ein Tag, an dem man sich der Buße unterzieht: wenn man den Kopf hängen lässt, so wie eine Binse sich neigt, wenn man sich mit Sack und Asche bedeckt? Nennst du das ein Fasten und einen Tag, der dem Herrn gefällt? Nein, das ist ein Fasten, wie ich es liebe: die Fesseln des Unrechts zu lösen, die Stricke des Jochs zu entfernen, die Versklavten freizulassen, jedes Joch zu zerbrechen, an die Hungrigen dein Brot auszuteilen, die obdachlosen Armen ins Haus aufzunehmen, wenn du einen Nackten siehst, ihn zu bekleiden und dich deinen Verwandten nicht zu entziehen. (Jes. 58, 5-7)

Außerdem, bemerkt Manfred Eisenbeis, wie es auch eine unbewusste Anleihe bei Schillers Gedicht *Worte des Glaubens* (1797) vorhanden sei¹⁵¹.

Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
Und würd er in Ketten geboren,
Laßt euch nicht irren des Pöbels Geschrei,
Nicht den Mißbrauch rasender Toren.
Vor dem Sklaven, wenn er die Kette bricht,
Vor dem freien Menschen erzittert nicht¹⁵².

So lautet eine Strophe des Gedichtes, die die Sklaverei als ungeboren bezeichnet, wie im Falle der Frau in der kleinbürgerlichen Gesellschaft. Die Kette Mariannes werden

¹⁵¹ Eisenbeis, Manfred. *Lektüreschlüssel. Ödön von Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald*. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 2010. S.56-59.

¹⁵² Schiller, Friedrich. *Friedrich Schiller: Gedichte. 1789-1805*. Berlin: Holzinger Verlag, 2013. S.74.

gebrochen, aber auch schnell repariert. Deswegen kehrt sie am Ende in die Dimension der unendlichen Dummheit zurück, vermutlich, weil ihr Akt der Emanzipation egoistisch ist. Er stellt nicht die allgemeine Frustration von Mariannes sozialer Schicht, sondern nur den Wunsch nach Liebe, Glück und Freiheit dieser Frau, dar. „Little does Marianne know that in breaking these bonds she becomes doubly enslaved: to her clichéd notions about romantic love and to the ne’er-do-well philanderer Alfred“¹⁵³.

Eine Frau in *Geschichten aus dem Wiener Wald* sieht unabhängig und respektiert aus, dennoch ist die Rede hier noch einmal von der Kluft zwischen Sein und Schein. Sie ist die Baronin, die Marianne den Beruf im Maxim anbietet: Sie verwaltet ihr eigenes Lokal und scheint von Männern geschätzt zu sein. Aber nur scheint. Sie wird vom Hierlinger Ferdinand wie „eine Baronin mit internationalen Verbindungen“ (GWW, S.731) vorgestellt, ein Beiwort, das mehr wie ein Euphemismus klingt. Des Weiteren erscheint die Baronin erstmalig mit einer kosmetischen Gesichtsmaske, die die Horváthsche Idee der maskierten Kleinbürgerin am besten mitteilt. Schlussendlich ist sie nicht frei, sie muss noch eine Maske tragen, um von Männern und der Gesellschaft akzeptiert zu werden.

Die Frau, die sich nicht prostituieren will oder keine scheinbare glückliche Existenz mit einem Mann, den sie nicht liebt, führen will, hat eine letzte Alternative: Selbstmord begehen. Das ist nicht der Fall bei Marianne, aber bei einer anderen Volksstückprotagonistin von Horváth, nämlich Elisabeth in *Glaube Liebe Hoffnung*, die im Wasser ertrinken will.

Die Selbstmörderin Elisabeth wird aus dem Wasser gerettet. Gerettet ist sie im Sinne der Repräsentanten des patriarchalischen Systems. Was sie betrifft, geht es um Vernichtung; Vernichtung ihrer Subjektivität, die sie in dem gewählten Tod im Wasser zum ersten Mal zu behaupten versuchte. [...] Gaston Bachelard verweist innerhalb des poetischen Ophelia-Komplexes auf das rekurrente Bild des Widerscheins auf dem Wasser: Symbol für die Vereinigung des Mondes mit dem Element des Wassers, das diesem ersehnten Tod eine kosmische Dimension verleiht¹⁵⁴.

¹⁵³ Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. S.54

¹⁵⁴ Haag, Ingrid. „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs.“ S.70.

Du sollst nicht falsch Zeugnis reden wider deinen Nächsten

Das Leitmotiv vieler Horváths Schriften ist die Suche nach der Wahrheit, in besonderem Maße in seinen späten Werken. Parallel haben indes seine Figuren die Angelegenheit zu lügen. Die Gesellschaft der Wiener Wald wurde auf Heuchlerei, Doppelbödigkeit und Widerspruch aufgebaut und ihre Bewohner haben die gleichen Werte. Allen voran, Alfred ist der König der Falschheit. Er lügt Valerie an, als er die exakte Gewinnsumme beim Rennen vertuscht und lügt neulich, als er erzählt, dass er in Frankreich für eine Geschäftsreise war. Dennoch weiß Valerie, dass Alfred ein Schwindler ist und dank der ironischen Weise, auf die sie ihn anspricht, kann auch der Zuschauer das endlich bemerken.

VALERIE (*unterbricht ihn.*) Wie wars denn in Frankreich?

ALFRED Relativ genau wie hier.

VALERIE Und wie sind denn die Französinnen?

ALFRED Wie sie alle sind. Undankbar.

VALERIE (*lächelt.*) Du Lump. Was würdest du denn tun, wenn ich dir jetzt fünfzig Schilling leihen würd?

(*Stille*)

(GWW, S.758)

Den durchtriebenen Alfred entlarvt auch die Großmutter, die ihm das Geld leiht.

DIE GROSSMUTTER Ich hab dich ja schon immer für einen Lügner gehalten, aber daß du ein solcher Scheißkerl bist, wär mir nie im Traum eingefallen! Borgt sich davon mir dreihundert Schilling für Frankreich zu einer Speditionsfirma – und kommt jetzt nach drei Wochen an und beichtet, daß er gar nicht in Frankreich war, sondern daß er alles verspielt hat am Trabrennplatz! Wirst noch dort enden, wo deine saubere Mariann sitzt! Im Zuchthaus!

(GWW, S.752)

Die saubere Marianne sitzt in der Tat im Zuchthaus, weil Alfred ihr falsche Versprechungen gemacht hat. Er schwör, sich um ihr zu kümmern, aber am Ende lässt er sie im Stich und erkennt seine Schuld nicht: „ALFRED Wie traurig das alles ist! Glaubens mir nur, ich bin an dieser ganzen Geschicht eigentlich unschuldig – OSKAR Das ist halt die große Liebe gewesen“ (GWW, S.755).

Andere Gestalten können ihre lügnerische Natur besser verbergen, wie im Fall des Rittmeisters. Er ist ein Edelmann der alten Schule, der sich extrem elegant und würdevoll ausdrücken kann; aber diese Würde ergibt sich lediglich aus seiner Fähigkeit den Bildungsjargon zu beherrschen. Seine Intentionen und

Weltanschauung sind konventionell, aber er scheint edelmütiger als andere Figuren zu sein. Valerie gegenüber benimmt er sich zum Beispiel außerordentlich respektvoll, bis er einen Versprecher nicht unterlaufen kann.

RITTMEISTER Was wissen denn Sie schon vom Weltkrieg, Sie Grünschnabel?! Was Sie in der Schul gelernt haben und sonst nichts!

ERICH Ist immer noch besser, als alten Jüdinnen das Bridgespiel beizubringen!

VALERIE Erich!

RITTMEISTER Ist immer noch besser, als sich von alten Trafikantinnen aushalten zulassen!

VALERIE Herr Rittmeister!

RITTMEISTER Pardon! Das war jetzt ein Fauxpas! Ein Lapsus linguae – (*Er küßt ihre Hand.*) Bedauerlich, sehr bedauerlich! Aber dieser grüne Mensch da hat in seinem ganzen Leben noch keine fünf Groschen selbständig verdient!

(GWW, S.737)

Das Gewissen des Rittmeisters wird demaskiert: Seine Abneigung gegen Erich ist stärker als sein Respekt für Valerie¹⁵⁵. Mit dieser Szene stellt Horváth klar, dass alles, was verdrängt wird, irgendwie durch die Sprache immer an die Oberfläche kommen wird.

Alles mächtig, meist übermächtig, erweist sich nach Horváths Überzeugung das gesellschaftlich eingepfote Verschweigen-Müssen, das Nicht-Erinnern-Dürfen, also das Verbot der öffentlichen Thematisierung von Todsünden, könnte man sagen. Nur in der Sprache aber hat sich das schlechte Gewissen ein aufschlußreiches und – bei genauem in Hinhören – entzifferbares Ventil geschaffen, das Bedrängende doch noch „lebendig“ zu erhalten: „Der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache“¹⁵⁶.

Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus

Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib, Knecht, Magd, Vieh noch alles, was dein Nächster hat

Geldgier und erotische Gier sind die treibende Kraft, die die Welt des Wiener Waldes bewegt. Dieses Verlangen ist zudem ein Verlangen nach dem Reichtum oder der Liebe der anderen, des Nächsten. Ein Beispiel dafür ist die Figur von Alfred, der Oskars Weib stiehlt und die Großmutter und Valerie betrügt, indem er ihr Geld verpulvert. Diese Tendenz sieht man auch im voyeuristischen Benehmen Alfreds, als er Marianne im Schaufenster der Puppenklinik beobachtet. Ein Voyeur ist auch der

¹⁵⁵ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. S.114.

¹⁵⁶ Müller, Karl. „'Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird' – Lebens- und Todeskämpfe.“ S.28.

Zauberking, der Valerie ausspät, als sie an der schönen blauen Donau den Badeanzug anzieht.

ZAUBERKÖNIG (*taucht im Schwimmanzug hinter dem Busch auf und sieht zu.*)
VALERIE (*hat nun nur mehr das Hemd, Schlüpfen und Strümpfe an, sie entdeckt den ZAUBERKÖNIG.*) Jesus Maria Josef! Oh du Hallodri! Mir scheint gar, du bist ein Voyeur –
ZAUBERKÖNIG Ich bin doch nicht pervers. Zieh dich nur ruhig weiter aus.
VALERIE Nein, ich hab doch noch mein Schamgefühl
(GWW, S.720)

Dieses Verhalten gegenüber Sachen und Personen ist das Ergebnis einer Denkweise, die alle Figuren vereint, das heißt eine extrem egoistische Einstellung. Der Zauberking und der Rittmeister verkörpern vollkommen diesen Egoismus, der in der Sprache explizit wird, da sie ihren Gesprächspartner wahrlich nicht zuhören und ihre Dialoge in der Tat Monologe sind. Ein Beispiel dafür sind die nachstehenden Diskussionen: eine zwischen dem Rittmeister und Oskar, die andere zwischen dem Zauberking und Erich.

OSKAR Heut vor einem Jahr ist sie fort.
RITTMEISTER Wer?
OSKAR Meine Mama, Herr Rittmeister. Nach dem Essen um halb drei – da hatte sie unser Herrgott erlöst.
(*Stille*)
RITTMEISTER Ist denn das schon ein Jahr her?
(*Stille*)
(GWW, S.710)
[...]
ZAUBERKÖNIG (*begleitet ERICH aus der Puppenklinik – BEIDE bemerken weder ALFRED noch OSKAR, die sich in die Türe der Fleischhauerei zurückgezogen haben.*) Also nochmals gute Reise, Erich! Bleib gesund, und komm gut nach Dessau!
ERICH Nach Kassel, Onkel!
ZAUBERKÖNIG Kassel und Dessau – das werd ich nimmer lernen! Und vergiß unsere Wienerstadt nicht und deinen armen alten Onkel!
(GWW, S.755)

Die Idee und Gefühle des Nächsten sind nicht des Gehörs wert, außer wenn sie etwas Konkretes beibringen können. Die Gesellschaft der *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist kapitalistisch geworden und hier erwirbt Bedeutung nur das, was Gewinn bringen kann.

Wie Beschränktheit und die Lüge dominieren den Charakter der meisten Personen in diesem Stück. Den Glauben an das göttliche Licht in der Dunkelheit haben die meisten nicht mehr oder noch nie besessen, so dass sie in einer kalten Leere dahinvegetieren

müssen. [...] die Menschen haben sich einander entfremdet, und diese Entfernung zwischeneinander hat auch zu einer Entfernung von Gott geführt, weshalb die Nächstenliebe enorm an Bedeutung verlor. Die Erdenbewohner leben nicht mehr miteinander oder füreinander, was gemäß christlicher Lebensweise so sein sollte, sondern sie leben nur noch für sich. [...] Das alltägliche Handeln der Menschen basiert nur noch auf den persönlichen, egoistischen Bedürfnissen und entbehrt jeglicher moralischen, ethischen oder religiösen Grundhaltung, der Altruismus ist in Vergessenheit geraten, der Nächste hat sozusagen ausgespielt, womit auch die Beziehung zu Gott stark abgekühlt worden ist¹⁵⁷.

5.3 Die Charakterisierung von Marianne

Die Gestalten in *Geschichten aus dem Wiener Wald* sind alle Opfer und Täter zugleich: Sie leiden unter den Konsequenzen der Bildungsmoral, aber sie sind auch die Verfechter davon. Die arme Marianne scheint indes immer nur Opfer zu sein. Sie ist Opfer von Alfred, den sie für ihren Schutzengel und Erlöser hält, der sie von der Tyrannei des Vaters befreien sollte. „Das von Gott gesandte Wunder, Alfred, entpuppt sich nämlich als nichts anderes als eine verjüngte Version des Puppenklinikbesitzers, also ihres Vaters“¹⁵⁸. Keine Erlösung findet im Drama statt und Marianne ist wiederum in einer Falle gelockt, Opfer von Lug und Betrug, vom patriarchalischen System, von Prostitution und geschäftlichen Verhandlungen. Nichtsdestotrotz bleibt sie hoffnungsvoll und sucht für die gesamte Dauer der Geschichte nach dem Glück. Ironischerweise ist der Titel ihres Auftritts auf die Bühne im Maxim *Die Jagd nach dem Glück* (GWW, S.748), obwohl 'Glückslüge' ein zweckmäßiger Titel wäre und Marianne weniger die Jägerin und mehr die Beute ist.

Im 'Maxim' treffen wir auf eine Situation absolutester Ironie des Schicksals, denn Marianne stellt das Glück (auf der Bühne) gerade im höchsten Stand ihres Unglücks dar. Sie suchte das Glück in einer echten Beziehung, die anderen Personen suchen es nur für sich allein, indem sie es gegen die anderen Menschen statt mit ihnen erkämpfen, im Notfall schrecken sie sogar vor einem Mord nicht zurück¹⁵⁹.

Vielleicht ist Marianne naiv oder dumm, wie sie oft von anderen Figuren angeführt wird, oder vielleicht ist sie die Einzige, die noch dem paulinischen Liebesgebot treu geblieben ist: „Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst“ (Lev. 19, 18). Sie verlässt sich auf den Nächsten und liebt ihn bedingungslos, etwas Seltsames und Herzhaftes in der egoistischen Gesellschaft der Wachau. Marianne versucht sich zu

¹⁵⁷ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.527.

¹⁵⁸ Ebd. S.511.

¹⁵⁹ Ebd. S.517.

emanzipieren, seinen eigenen Interessen nachzugehen und ihr Horizont zu erweitern. Man könnte behaupten, dass sie nicht dumm ist, genau weil sie aus dem unendlichen Kreis der Dummheit auszugehen durchprobiert. Sie ist aktiv, wie auch Oskar bemerkt: „Der Mann ist ja nur der scheinbar aktive Teil und das Weib nur der scheinbar passive“ (GWW, S.755). In seinen Frauenfiguren setzt Horváth immer große Erwartungen aber die Bildungsmoral und das patriarchalische System sind oft stärker. „Marianne erschöpft sich in einer Rebellion, die ins Leere läuft, fast scheinen ihr die Kraftausdrücke („Halts Maul“) und Kraftgesten (auf den Tisch schlagen) nur deshalb gestattet zu sein“¹⁶⁰. Marianne ist nicht erfolgreich, aber andere Frauen denken, dass die Rebellion nicht einmal ein Versuch wert ist. Damit ist Valerie gemeint, die fatalistisch und resigniert ist; alles ist für sie „eine Frage der Planeten“ (GWW, S.759) in Gottes Händen, „der Mensch denkt, und Gott lenkt“ (GWW, S.720) ist ihr Motto. Am Ende versucht sie Marianne mit Oskar zu versöhnen, „leider begreift sie aber nicht in welches Schicksal sie damit Marianne hineinstößt. [...] Valerie empfindet Sympathie für Marianne, denn sie sieht in deren Weg einen Weg, den sie auch gerne gegangen wäre, und das nicht nur in Bezug auf Alfred“¹⁶¹. Alle Horváths Frauenfiguren haben etwas gemeinsam: „die Melancholie der Einsamkeit, die Suche nach dem, was man Glück nennt, nach dem, was man Liebe nennt und für sie alle – ich darf zitieren – ist das Leben zu teuer, 'und die Liebe kommt sie noch teurer zu stehen“¹⁶². Wahre Liebe ist warm und weich, während alles in diesem Stück kalt und hart ist. Das Motiv der Kälte ist in Horváth zentral und bestimmt oft die Beziehungen zwischen den Gestalten, zum Beispiel das erkaltete Verhältnis von Marianne und Alfred. Ausnahme ist die Figur des Kindes, das in „symbiotischer Verschmelzung mit dem mütterlichen Körper“¹⁶³ lebt, und in dem das Motiv der Wärme zu erkennen ist. Der Bruch der körperlichen Einheit, als der kleine Leopold mit der Großmutter gelassen wird, ist schon Vorbote für drohendes Unheil. Am Ende stirbt das vernachlässigte Kind wegen einer Erkältung.

Die schikanierte Marianne wird von Horváth aus verschiedenen Blickwinkeln geschildert und zwei davon sind für die vorliegende Analyse besonders interessant.

¹⁶⁰ Bossinade, Johanna. „Inzestuöse Paare in Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald.“ S.76.

¹⁶¹ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.517.

¹⁶² Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth.* S.116.

¹⁶³ Haag, Ingrid. „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs.“ S.66.

Als erstes berücksichtigt man die Szene von Marianne, die in Stephansdom beichtet und vor dem Beichtvater ihr Herz ausschüttet. Hier sind Parallelen zu Goethes *Faust I* und zur Gretchenszene im Frankfurter Dom zu erkennen: Marianne ist wie Gretchen von den Gefühlen der Schuld und der Schande überwältigt und gleichermaßen von der kirchlichen Autorität verurteilt¹⁶⁴.

BEICHTVATER Also rekapitulieren wir: Du hast deinem armen alten Vater, der dich über alles liebt und der doch immer nur dein Bestes wollte, schmerzlichstes Leid zugefügt, Kummer und Sorgen, warst ungehorsam und undankbar – hast deinen braven Bräutigam verlassen und hast dich an ein verkommenes Subjekt geklammert, getrieben von deiner Fleischeslust – still! Das kennen wir schon! Und so lebst du mit jenem erbärmlichen Individuum ohne das heilige Sakrament der Ehe schon über das Jahr, und in diesem grauenhaften Zustand der Todsünde hast du dein Kind empfangen und geboren – wann?

MARIANNE Vor acht Wochen.

BEICHTVATER Und du hast dieses Kind der Schande und der Sünde nicht einmal taufen lassen – Sag selbst: Kann denn bei all dem etwas Gutes herauskommen? Nie und nimmer! Doch nicht genug! Du bist nicht zurückgeschreckt und hast es sogar in deinem Mutterleib töten wollen –

(GWW, S.740)

Der Beichtvater ist ein treuer Vertreter der Ideologie der Kirche und der Bildungsmoral: Auch wenn gleichermaßen schuldig, sind Männer durch diese Scheinmoral immer behütet, da das Hauptproblem die erwünschte Unabhängigkeit der Frau ist. Auch dem Hierlinger Ferdinand zufolge ist das die Hauptursache der Zerstörung einer Ehe.

Eine Geliebte mit Beruf unterhöhlt auf die Dauer bekanntlich jede Liebesverbindung, sogar die Ehe! Das ist doch auch ein Hauptargument unserer Kirche in ihrem Kampfe gegen die berufstätige Frau, weil eine solche halt familienzerstörend wirkt – und glaubst denn du, daß die Kardinäle dumm sind? Das sind die Besten der Besten, unsere fähigsten Köpfe!

(GWW, S.731)

Dennoch erhofft Marianne noch einen Wink und eine Hilfe von Gott zu bekommen und somit scheint sie, sich des freien Willens, der ihr gewährt ist, nicht bewusst zu sein. „Und wie reagiert Gott auf die von Marianne gestellte Frage („Was hast du mir vor, lieber Gott? – *Stille.*“)? Gar nicht. Er hüllt sich in Schweigen; die Antwort bleibt

¹⁶⁴ Vgl. Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.515.

aus. mit seiner „Stille“ hat Horváth seine Kritik an einem solchen Verhalten noch unterstrichen“¹⁶⁵.

Eine zweite Perspektive auf die Charakterisierung von Marianne bietet uns Peter Baumann, der schreibt:

Mit dem Verlust ihres Sohnes und durch Oskars Besitzergreifung ihres Körpers, den er, wie ich schon geschrieben habe, in den 'Hafen der Ehe' abtransportiert, hat Marianne eine Art Kreuzigung erleben müssen, ist also am Ende ihres Passionsweges angelangt; es war ein langer Leidensweg, welcher durch die verhängnisvolle Selbstsucht und patriarchalische Denkweise ihres Vaters aufgeleitet worden war¹⁶⁶.

Marianne ist am Ende des Stückes noch lebendig, aber im Inneren ist ihre Seele vor Kummer gestorben. Sie begeht keinen Selbstmord, der wahrscheinlich ein besseres Szenarium wäre; sie ist zum lebendigen Tod und zur Verwesung verurteilt. In diesem Zusammenhang spielt ein kleines Prosastück, das Horváth zwischen März und April 1930 verfasste, eine interessante Rolle. *Marianne oder: Das Verwesen*, vom Autor als Novelle kenngezeichnet, übermittelt dem Leser das Bild der zukünftigen heirateten Marianne, die der kalten Bildungsmoral erliegen ist und „von rigiden Normen und leeren Sprachhülsen traktiert wird“¹⁶⁷. Im Gegensatz zu Christus ist für Marianne keine Auferstehung in Sicht, sondern nur was Horváth in seinem Notizbuch folgendermaßen formuliert.

~~Es gibt ein langsames~~

Nach dem Tode löst sich der Körper auf: ~~und~~ er verwest. Die Verwesung gebärt neues

Leben – die Seele schwebt in den Schoß eines mächtigen guten Vaters, behauptet der Aberglaube.

Es gibt aber nun einen Tod, der eintritt und der Körper lebt noch einige Jahre weiter, man verwest bei lebendigem Leibe.

Von einem solchen Fall will ich hier berichten. Seine klinische Diagnose lautet auf beginnende dementia praecox.

Mit Recht werden [Sie] sich fragen, was geht dieser Einzelfall mich an? Aber er ist ein typisches

Beispiel für den Kampf der Triebe gegen die Kultur. –

Ich hab Marianne vier Jahre lang nicht gesehen. Vor vier Jahren hatte ich mit ihr etwas.

Sie war nervös und einmal hatte ich sie verprügelt.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd. S.518.

¹⁶⁷ Kastberger, Klaus. „Ödön von Horváth: Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe.“ S.176.

Nun sah ich sie wieder. Sie wusch sich nicht mehr, roch übel aus dem Mund, stank nach Schwein, verwahrloste sich.
~~Nun kommt bald der Augenblick, wo es~~
Sie starb vor drei Jahren. An ihren Tod kann sie sich nicht genau erinnern¹⁶⁸.

5.4 Die politische Prostitution in *Geschichten aus dem Wiener Wald*

Aus unserer Analyse kann man lernen, wie die Prostitution sich in vielerlei Formen manifestiert, beispielweise kann sie sowohl männlich als auch weiblich sein. Eine zweite Differenzierung existiert zwischen ökonomischer, ehelicher und politischer Prostitution. Die letztere besteht aus der Aufopferung der eigenen Würde, Integrität, Ideale, um politische und wirtschaftliche Sicherheit zu haben¹⁶⁹. Obwohl diese eine geteilte Tendenz ist, gibt es unter dem Personal der *Geschichten aus dem Wiener Wald* insbesondere eine Person, die sich – wahrscheinlich unterbewusst – nach diesem Schema prostituiert und diese Person ist Erich. Erich ist der Neffe des Zauberkönigs und ein angeblich gebildeter, pedantischer Student, der sich für Filme, Philosophie, Buddhismus und Nationalsozialismus interessiert.

ERICH (*hat eben mit seiner Feldflasche Bruderschaft mit OSKAR getrunken.*) Mal herhören, Leute! Oskar und Marianne! Ich gestatte mir nun, aus dieser Feldflasche auf euer ganz Spezielles zu trinken! Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! Heil!

VALERIE (*angeheitert*) Nur keine Neger! Heil!

ERICH Verzeihen, gnädige Frau, aber über diesen Punkt vertrage ich keine frivolen Späße! Dieser Punkt ist mir heilig, Sie kennen meine Stellung zu unserem Rassenproblem.

VALERIE Ein problematischer Mensch – Halt! So bleibens doch da, Sie komplizierter Mann, Sie –

ERICH Kompliziert. Wie meinen Sie das?

VALERIE Interessant –

ERICH Wieso?

VALERIE Ja glaubens denn, daß ich die Juden mag? Sie großes Kind –
(GWW, S.718)

'Neger', 'Juden', 'Rassenproblem', aus Erichs Worten ergibt sich seine politische Stellung und die Natur seiner Figur. Er ist unduldsam, gefühlkalt und streng; so streng, dass er Valeries Ironie nicht sehen kann, so schlecht dieser Witz auch sei. Er hat seine Seele dem faschistischen Teufel verkauft und seine Bestialität wird von Horváth auch symbolisch geschildert. Während eines Dialogs über den

¹⁶⁸ Ebd. S.175.

¹⁶⁹ Vgl. Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. S.88.

buddhistischen Begriff der Reinkarnation, behauptet nämlich Erich, dass er gern als Schlange wiedergeboren würde, das teuflische Tier schlechthin. Neben Erich ist auch Oskar

eine wunderbare Tabula rasa für die faschistische Ideologie, [...] für seinen Sieg über den Mitmenschen hätte er alles, einschließlich eines Krieges, auf sich genommen. Er war sicher auch der Meinung, dass man für eine 'höhere' Zielsetzung (z. B. für eine Rasse oder den Führer) Opfer erbringen oder eben Opfer zur Strecke bringen müsse¹⁷⁰.

Die politische Prostitution ist in *Geschichten aus dem Wiener Wald* vorhanden aber noch kaschiert, eine explizite und umwälzende Demaskierung in diesem Sinn findet allerdings in einem anderen Volksstück statt bzw. *Italienische Nacht*. Diesem Drama und der Enthüllung seiner politischen Motive ist das nächste Kapitel gewidmet.

¹⁷⁰ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.497.

6. *Italienische Nacht*

6.1 Handlung und Einführung

In *Italienische Nacht*, dem ersten seiner bekannten Volksstücke, spürt Horváth den großen politischen Verwerfungslinien der Weimarer Republik im Mikrokosmos eines Wirtshauses nach: die sozialdemokratische Parteijugend einer bayerischen Kleinstadt gerät mit den etablierten Funktionären in Streit über eine italienische Nacht, während draußen bewaffnete Faschisten aufmarschieren. Erst deren unmittelbare Gewaltandrohung bringt die Linke wieder zusammen – ein Schulterschluss, den später die republiktreuen Parteien der Weimarer Republik angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung nicht zu vollführen imstande waren.¹⁷¹

In diesem kurzen Auszug führen Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar die Hauptereignisse vor, die Horváth im Volksstück *Italienische Nacht* erzählt. Die Schreibezeit des Dramas dauerte von September 1929 bis Juni 1931 und es wurde am 20. März 1931 im Theater am Schiffbauerdamm in Berlin uraufgeführt. Nie wurde aber *Ein Wochenendspiel* inszeniert, das heißt die Vorarbeit dieses Text, die Teil des genetischen Konvoluts des Werks ist.

Vorarbeit: *Wochenend am Staffelsee* – Lustspiel
Konzeption 1: *Ein Wochenendspiel* in drei Akten
Konzeption 2: *Ein Wochenendspiel* in sieben Bildern
Konzeption 3: *Ein Wochenendspiel* in sechs Bildern
Konzeption 4: *Italienische Nacht* in sieben Bildern
Konzeption 5: *Italienische Nacht* in sieben Bildern – Adaptierungsarbeiten.
(IN, S.213)

Die vollkommene Veränderung des Titels geschah spätestens im Dezember 1931, als das Stück gewiss schon die Bezeichnung *Italienische Nacht* trug; eine Bezeichnung, die wie *Ein Wochenendspiel*, sich immer auf ein Festspiel, ein Stiftungsfest oder wiederum auf eine feierliche Veranstaltung bezieht (Vgl. IN, S.210f.). Die Uraufführung war so erfolgreich, dass der Ullstein Verlag beschloss eine Buchausgabe zu veröffentlichen. Der Propyläen Verlag war dafür verantwortlich und diese Fassung wurde zur „Grundlage für die Texteditionen nach 1945“ (IN, S.212.). In dieser Studie werden wir die emendierte Arcadia Endfassung berücksichtigen.

Im Vergleich zu anderen Arbeiten Horváths ist diese mehr explizit politisch und als solche wurde kritisiert. Sie gewann die Sympathie der Linken und die

¹⁷¹ Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar. *Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur. Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik*. S.158.

Antipathie der Vertreter des Nationalsozialismus. Neben den Polemiken von rechts waren viele die Anpreisungen seines Wagemuts und seiner Exponiertheit: „Ein großer Erfolg. Für das Stück und für die ausgezeichneten Schauspieler. Es gehört Mut dazu, diese Komödie heute zu wagen“ (IN, S.224) schrieb zum Beispiel Herbert Ihering. In einer Besprechung der *Berliner Morgenpost* wird Horváths Werk noch einmal für seine deutliche und sachliche Kritik gepriesen. Der Artikel lautete: „Der Verfasser steht links, das ist klar ersichtlich, aber unparteiische, menschlich und künstlerisch freie Darstellungsweise ehrt ih[n] und kommt der Wirkung seiner Komödie bei Leuten, die auf keine Parteiparole eingeschworen sind, nur zugute“ (IN, S.225). Die *Vossische Zeitung* war im Gegenteil gegenüber der effektiven Wirkung des Stückes skeptisch, da Ironie und Komik, ihr zufolge, die ernste politische Botschaft beeinträchtigen würden.

Die Botschaft ist im Gegenteil nicht nur deutlich, sondern auch, wie oft bei Horváth, prophetisch und vorausgehend. Im 2. Kapitel dieser Studie haben wir schon den tragischen Vorfall der Murnauer Saalschlacht besprochen; das, was noch nicht genau erklärt wurde, ist, inwieweit er das Horváthschen Volksstück *Italienische Nacht* beeinflusste. Die Prügelei fand nur zwei Monate vor der Uraufführung des Dramas statt, deswegen kann der Einfluss nicht maßgeblich sein. Das Ereignis ist bedeutend nicht so sehr als Inspiration, sondern vielmehr als Bestätigung des Weitblicks des Autors. Mit seiner feinsinnigen Beobachtung vergleicht er effektiv die Dynamiken der Gesellschaft mit den einer Schlägerei im privaten Bereich; die Ähnlichkeiten springen direkt ins Auge¹⁷².

Die „Murnauer Saalschlacht“ sollte zwei Jahre später ein Nachspiel haben. In Horváths Stammlokal, dem „Hotel Post“ in Murnau, kam es zwischen ihm und ein paar SA-Männern zu einem Streit, weil Horváth sich von dem laut aufgedrehten Radio, aus dem eine Rede Adolf Hitlers tönte, gestört fühlte und offensichtlich vehement für die Abschaltung desselben eintrat (IN, S.229).

Einmal mehr entpuppt sich Horváth mit seinem Zeitstück als ein Chronist seiner Zeit der, in diesem Fall, das fragile Gleichgewicht der Weimarer Republik demaskiert und den Zuschauer vor der finsternen Zukunft, die ihn abwartet, warnt.

¹⁷² Vgl. Streitler-Kastberger, Nicole. „Derartige Italienische Nächte Gehören Gesprengt! Celebrations and Scandals in the Works of Ödön von Horváth.“ S.175f.

6.2 Analyse der politischen Motive

Überall in den sieben Bildern, die das Stück formen ist das Thema Politik teils implizit teils explizit spürbar. Zwecks eines guten Textverständnisses ist es aber nötig einen klaren Einblick in die politische Lage und die politischen Hauptbewegungen der Zeit zu haben. Die politische Komponente soll indes bei der Deutung des Textes nicht überwiegen, so wie es anlässlich der Wiederbelebung des Stückes durch die neue Linke in den 60er Jahren passierte. Andererseits soll auch nicht lediglich die künstliche Seite berücksichtigt werden, eine Tendenz der traditionellen Germanistik¹⁷³. Die moderate SPD, die radikale KPD, ihre Konflikte und parallel die wachsende Bedrohung des Nationalsozialismus sind die Protagonisten dieser Epoche und gleichzeitig die Architekten der Katastrophe, die der Zweite Weltkrieg sein wird. Als 1918 das Zweite Reich zusammenbrach, wurde die SPD die verantwortliche Partei für den Wiederaufbau einer parlamentarischen Republik. Das war ein Moment des Triumphes aber auch ein sehr fragiles Moment, die SPD hatte eine wichtige Aufgabe, aber sie war dieser nicht gewachsen. Die SPD verriet in diesen Jahren eine zwiespältige Natur: Einerseits behauptete sie sich als Partei der Arbeiterklasse und hatte als Hauptzweck die Gleichberechtigung für die ganze Bevölkerung; andererseits waren seine Ziele essenziell die der liberalen Demokratie. Diese Kluft zwischen Rhetorik und Praxis verhieß schon nichts Gutes. Ein weiterer Nachteil der Linkspartei war ihre innere Fragmentierung. Schon in der Vorkriegszeit existierte eine reformistische, gemäßigte Faktion, die Marxismus als eine nicht-revolutionäre Lehre betrachtete; und sekundär eine radikale Faktion, die die traditionelle marxistische Theorie vertrat bzw. den Zusammenbruch des kapitalistischen Systems. Der Riss wurde nach dem Krieg definitiv, als die Reformgruppe emporkam und USPD und Spartakusbund (später KPD) ihr widerstanden. 1919 konnte die SPD bei der Wahl der Weimarer Nationalversammlung keine Mehrheit sicherstellen, deswegen wurde mit kleineren bürgerlichen Parteien eine Koalitionsregierung gebildet. Die SPD war allmählich eine Volkspartei geworden, aber sie wollte das nicht zugeben und rechtfertigte seine Haltung durch den Willen, die Demokratie zu schützen¹⁷⁴.

¹⁷³ Vgl. Grenville, Anthony B. J. „The Failure of Constitutional Democracy: The SPD and the Collapse of the Weimar Republic in Ödön von Horváth’s *„Italienische Nacht“*.“ *The Modern Language Review* 82(1987). S.400.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. S.401.

Here lies the key to an understanding of the failure of the SPD to offer effective resistance to the Nazis after 1930: the SPD had renounced radical militancy in favour of constitutional, parliamentary methods and would not challenge the Nazis by force on the streets¹⁷⁵.

Die strenge Beachtung der Vorschriften und die passive Legalität der SPD konnten die nationalsozialistische Machtergreifung nicht vermeiden, sie haben diese sogar erleichtert. Der Nicht-Widerstand dieser Partei hat eine große Rolle gespielt, wie auch die Entscheidungen der KPD. Im Auge der KPD hatte die SPD das Proletariat betrogen, indem sie den Krieg unterstützte, den Pazifismus gegenüber der Revolution im November 1918 bevorzugte und der Interessen der Arbeiterklasse keine Priorität einräumte¹⁷⁶.

After 1928, following Stalin's adoption of a hard left-wing line, the KPD intensified its onslaught on its SPD rival. It proclaimed that the 'Social-Fascists' of the SPD were the principal pillar of bourgeois capitalism and that they, not the Nazis, were the principal enemy¹⁷⁷.

Nationalsozialismus war der KPD zufolge nur eine andere Form der Diktatur, die ohnehin kürzere Lebensdauer gehabt hätte. Der Höhepunkt ihres Kampfs gegen die SPD erreichte die KPD im Jahr 1931, als sie an der Kampagne der NSDAP beteiligte, um die preußische Regierung durch ein Referendum aufzulösen. Auch nach dem Preußenschlag (Juli 1932) konnten die Kommunisten die Gefahr nicht wittern und arbeiteten zusammen mit den Nationalsozialisten, um den Streik bei der Berliner Verkehrsgesellschaft im November 1932 zu organisieren. Auf der anderen Seite war eine sozialistische Union gegen die NSDAP nur eine vergebliche Hoffnung¹⁷⁸.

Jede dieser politischen Gruppen findet einen Vertreter im Stück Horváths, der die Ideologie der Partei verkörpert. Der Hauptrepräsentant der SPD ist zweifellos der Stadtrat, ein willfähriger Parteifunktionär, dessen Lebensstil und Mentalität spießbürgerlich sind. Ähnlich kann auch der sozialdemokratische Betz beschrieben werden, nicht zufällig verkündet Martin schon in der ersten Szene: „Du bist ja auch kein Prolet, du pensionierter Kanzleisekretär“ (IN, S.464). Am wichtigsten sind für den Stadtrat und die Sozialdemokraten Bier, Tarock und die Italienische Nacht, und

¹⁷⁵ Ebd. S.402f.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. S.402.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. S.409f.

nur ansatzweise die nationalsozialistische Bedrohung und die Bekämpfung der Faschisten. Davon zeugen zahlreiche Äußerungen vom Stadtrat: „Solange es einen republikanischen Schutzverband gibt, und solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Orts-gruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen!“ (IN, S.463), und noch „Unsere republikanische italienische Nacht steigt heut nacht trotz Mussolini und Konsorten!“ (IN, S.463). Martin, der im Drama das typische Mitglied der KPD mimt, beschreibt diese Haltung mit dem Wort „Affenschand“ (IN, S.463) und beurteilt mit bitterer Ironie die Republik, die ihn enttäuscht hat.

BETZ Martin. Was gibts denn Neues in der großen Welt?

MARTIN Nichts. Daß das Proletariat die Steuern zahlt, und daß die Herren Unternehmer die Republik prellen, hint und vorn, das ist doch nichts Neues. Oder?

BETZ (*leert sein Glas.*)

MARTIN Und daß die Herren republikanischen Pensionempfänger kaiserlich reaktionäre Parademärsch veranstalten mit Feldgottesdienst und Kleinkaliberschießen, und daß wir Republikaner uns das alles gefallen lassen, das ist doch auch nichts Neues. Oder?

(IN, S.462f.)

Eine der Hauptmeinungsverschiedenheiten zwischen SPD und KPD war ihre unterschiedliche Interpretation der marxistischen Lehre. Sie werden vom Stadtrat und Martin in häufigen auch scharfen Wortgefechten vertreten und ausgelegt:

STADTRAT Du, Betz. Ich hab mir ein Grundstück gekauft.

BETZ Wo denn?

STADTRAT Fast ein Tagwerk. Mit einer Lichtung – Schau, lieber, guter Freund, die Welt hat Platz für anderthalb Milliarden Menschen, warum soll mir da nicht von dieser großen Welt so ein kleines Platzerl gehören –

ERSTERGENOSSE (*hat unfreiwillig gelauscht.*) Ein feiner Marxist!

STADTRAT Was hat der gesagt?

BETZ So laß ihn doch!

STADTRAT Oder glaubst denn du, du oberflächlicher Phantast, daß kurz und gut mit der Verwirklichung des Marxismus kurz und gut das Paradies auf Erden entsteht?

MARTIN Was du unter kurz und gut verstehst, das weiß ich nicht. Ich weiß auch nicht, was du unter Paradies verstanden haben willst, aber ich kanns mir lebhaft ausmalen, was du unter Marxismus verstehst. Verstanden? Was ich darunter versteh, daran glaub ich.

(IN, S.465f.)

ADELE Er hat gesagt: ein feiner Marxist. (*Pause*)

STADTRAT Wie du das einem so einfach ins Gesicht sagst. – Toll!

ADELE Ich hab ja nur gesagt, was er gesagt hat.

STADTRAT Wer? Was sich da diese unreifen Spritzer herausnehmen! Überhaupt! (*Er deutet auf MARTIN und SEINE GENOSSEN.*) Dort hat noch keiner getanzt – saubere Jugend! Opposition und Opposition. Revolte oder dergleichen. Spaltungerscheinungen. Nötige Autorität. Man muß – (*Er will an seinen Biertisch, stockt jedoch, da er sieht, daß MARTIN und SEINE GENOSSEN eine leise debattierende Gruppe bilden; er versucht zu horchen – Plötzlich geht er rasch auf MARTIN zu.*) Martin. Was hast du da gesagt? Feiner Marxist, hast du gesagt?
(IN, S.478)

DIE GENOSSEN Feiner Marxist! Feiner Marxist!

STADTRAT Ich? Ich hab das kommunistische Manifest bereits auswendig hersagen können, als ihr noch nicht geboren wart, ihr Flegel!

[...]

MARTIN Solche Nächte gehören gestört! Und gesprengt! Genossinnen und Genossen! Während wir hier Familienfeste mit republikanischem Kinderballett arrangieren, arrangiert die Reaktion militärische Nachtübungen mit Maschinengewehren! Oder wollt ihr es nicht sehen, wie sie das Proletariat verleumden, verhöhnen, korrumpieren und ausbeuten, schlimmer als je zuvor! Drum Schluß mit dieser Spießerei! Oder habt ihr denn schon den Satz vergessen: Oh wenn doch nur jeder Prolet sein Vergnügen in der revolutionären Tätigkeit fände! Es bleibt zu fordern: sofortige Einberufung des Vorstandes und Beschlußfassung über den Vorschlag: Bewaffnung mit Kleinkalibern!

STADTRAT Kameraden! Ein Frevler wagt hier unser Fest zu stören, bringt kleine Kinderchen zum Weinen – Kameraden! Was Martin verlangt, ist undurchführbar! Wir wollen nicht in die Fußstapfen der Reaktion treten. Wir nehmen keine Kanonen in die Hand, aber wer die demokratische Republik ernstlich zu bedrohen wagt, der wird zurückgeschlagen!

(IN, S.480)

Aus diesen Auszügen kann der Leser verstehen, dass Marxismus für Martin (bzw. für die KPD) mit dem Begriff des historischen Materialismus übereinstimmt, daher mit der Idee, dass die ökonomischen und sozialen Strukturen den Lauf der Geschichte bestimmen¹⁷⁹. „Wer die wirtschaftliche Macht hat, hat immer recht, bekanntlich. Aber ihr vom Vorstand scheint das nicht zu wissen“ (IN, S.464) bemerkt Martin und fügt später hinzu: „Herrschen tut der Profit. Also regieren die asozialen Elemente. Und die schaffen sich eine Welt nach ihrem Bilde“ (IN, S.469). Martins Kritik ist dem Stadtrat entgegengebracht, der sein Gegenteil ist: Ein unrealistischer Utopist, der davon überzeugt ist, durch eine kurze, pazifische Revolution die geträumte klassenlose Gesellschaft schaffen zu können. „His brand of Marxism is that which emphasizes the inevitable operational historical laws that will bring about the gradual demise of capitalism, ensuring a peaceful transition to a socialist society, without

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S.406.

violence, revolution, or class war”¹⁸⁰. Der Stadtrat ist im Grunde ein Spießbürger, wie auch Betz: Er freut sich über sein neulich gekauftes Grundstück und sein Genosse Betz zeigt sich extrem zufrieden mit seiner neuen Arbeit als Kanzeleiobersekretär. Wie konnten die Ambitionen und Methoden dieser zwei politischen Gruppen sich so sehr unterscheiden? Eine große Rolle spielte, unter anderem, die Vermischung von zwei Generationen: Diejenigen, die im Krieg gekämpft und Bekannten verloren hatten und diejenigen, die diese Erfahrung nicht erlebt hatten. Für die Generation des Stadtrats und der moderaten Sozialdemokraten wie Friedrich Ebert und Philipp Scheidemann war die Gewalt keine mögliche Lösung¹⁸¹:

STADTRAT Das sind keine Sprüche! Wir wollen keine Waffen mehr sehen, ich selbst hab zwei Söhne im Krieg verloren!

[...]

STADTRAT Es hat eben keinen Krieg mehr zu geben! Dieses Verbrechen werden wir zu vereiteln wissen!

MARTIN Genau wie 1914!

STADTRAT Das waren ganz andere Verhältnisse!

MARTIN Immer dasselbe, immer dasselbe!

STADTRAT Wo warst denn du 1914!? Im Kindergarten!

MARTIN Und du? Du hast auch schon 1914 mit den Taten deiner Vorfahren geprotzt, das können wir Jungen ja allerdings nicht! Genossen! Wenn das so weitergeht, erwachen wir morgen im heiligen römisch-mussolinischen Reich deutscher Nation!

ENGELBERT Zur Geschäftsordnung! Ich fordere kraft unserer Statuten den sofortigen Ausschluß des Kameraden Martin!

STADTRAT Bravo!

ENGELBERT Und zwar wegen unkameradschaftlichen Verhaltens!

MARTIN Bravo! Kommt! (*ab mit SEINEN GENOSSEN*)

(IN, S.480f.)

Die extreme Konsequenz des Streits zwischen den zwei Faktionen ist die Ausschließung von Martin – aus der Gruppe und aus der Italienischen Nacht –, der aber am Ende des Stückes noch einmal Protagonist der Szene sein wird. Was passiert ist in der Tat, dass die Faschisten das vandalisierte Denkmal Seiner Majestät entdecken, und wütend jemanden dafür bestrafen wollen. Als Prügelknaben wählen sie sofort die Teilnehmer der Italienischen Nacht, auch wenn einige Genossen Martins die wahre Täter sind. Anna, die bei der Entdeckung der Missetat dort war, warnt Martin und spornt ihn, sodass er seine Hilfe dem Stadtrat und den anderen

¹⁸⁰ Ebd. S.404.

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S.410.

rechtzeitig leisten kann. Die sofortige Antwort des Mannes spiegelt perfekt die Haltung der KPD in jenen Jahren wider:

ANNA Die Faschisten wollen hier alles verprügeln.

MARTIN So ists recht! Das vergönn ich diesem Vorstand! Diese Spießer sollen jetzt nur mal am eigenen Leibe die Früchte ihrer verräterischen Taktik verspüren! Wir Jungen überlassen sie ihrem Schicksal und bestimmen unser Schicksal selbst!

(IN, S.483).

Andererseits, im Wirtshaus, spricht der Stadtrat einen Satz aus, der die Taktik der SPD zusammenfassen könnte: „Und wenn die Welt voll Teufel wär, niemals! Wir lassen uns unsere italienische Nacht nicht sprengen! Kameraden, wir bleiben und weichen nicht – bis zur Polizeistund. (*Er setzt sich wieder.*)“ (IN, S.484). Die gemeinte Taktik ist hier die Passivität, die Treue zu der Verfassung und die Abneigung auf Gewalt mit Gewalt zu reagieren. „The ignominious failure of German social democracy on 20 July 1932 was not the result of personal cowardice [...] the SPD's capitulation was rendered inevitable by a long tradition of rigid, blinkered adherence to legal, democratic procedures“¹⁸². Horváths Stück endet indes nicht mit der Kapitulation der Linksparteien, sondern mit der Besinnung Martins, der am Ende den Genossen im Wirtshaus hilft. Dieses scheinbare 'happy ending' ist wahrlich bitter und enttäuschend, da die zwei Gruppen nach diesem winzigen Augenblick der Union keinen Kompromiss erzielen können.

MARTIN Und ich euer Kamerad? Ich müßt mich doch nur mit euch herumstreiten, umkämpfen zu können! Warum soll ich meine Kraft verpuffen?

BETZ Irrtum!

MARTIN Das ist doch kein Irrtum!

BETZ Doch! Wir überlassen dir gerne die Führung und werden nur dann reden, wenn wir gefragt werden – So wie sichs alten Leuten geziemt.

(*Stille*)

[...]

STADTRAT (*leise*) Ein neuer Schutzbund –

MARTIN Ein junger Schutzbund!

STADTRAT Ein junger – (*Er trocknet sich verstohlen einige Tränen ab.*)

ADELE Komm –

STADTRAT Ich werd mich aus dem politischen Leben zurückziehen – Jetzt geh ich nirgends mehr hin – Höchstens, daß ich noch kegeln werd oder singen –

ADELE Endlich, Alfons!

(IN, S.492f.)

¹⁸² Ebd. S.410.

Eine Figur Horváths würde wahrscheinlich schablonenhaft sagen „Einigkeit macht stark“, leider ist es hier nicht der Fall. Noch einmal denkt der Stadtrat nach diesem zeitweiligen Sieg, dass die Nazis kein großes Problem darstellen, und lässt die Deckung fallen. Er ist blind sowie die SPD nach dem Preußenschlag, die zu spät einsah, dass die NSDAP die Demokratie von innen durch das Parlament zerstören wollte. Die SPD, Martin und der Stadtrat, das Publikum von Horváth und der Autor selbst, alle werden vor einem Dilemma gestellt: Wie kann man den Grundsatz der Demokratie treu bleiben und gleichzeitig das demokratische System vor einer Vernichtung durch eine vom Volk unterstützte aber antidemokratische Kraft schützen¹⁸³? Ist es mit legalen Mitteln möglich?

Im vorherigen Kapitel haben wir schon anhand vom Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald* von politischer Prostitution gesprochen. Diese Art von Prostitution ist in *Italienische Nacht* sehr präsent aber das expliziteste Beispiel davon ist wahrscheinlich in der Figur des Faschisten zu finden. Auf Wunsch von Martin gibt sich Anna als eine Prostituierte aus, um heimliche Informationen dem Faschisten zu erzwingen. Dieser verrät im Gespräch mit Anna seine Knechtung unter der Ideologie und der Rhetorik der Partei

DER FASCHIST Über unsere Mission. – Es ist nicht wahr, wenn feige Söldner des Geldes sagen, wir seien in die Welt gesetzt, um zu leiden, zu genießen und zu sterben! Wir haben hier eine Mission zu erfüllen! Der eine fühlt den Trieb stärker in sich, der andere schwächer. In uns brennt er wie Opferfeuer! Wir gehen bis zum letzten durch!
(*Stille*)

ANNA Ich möchte jetzt gern was wissen.

DER FASCHIST Jederzeit!

ANNA Ich bin nämlich politisch noch sehr unbedeutend und kenn mich noch nicht so recht aus mit Ihrer Bewegung –

DER FASCHIST (*unterbricht sie.*) Das Weib gehört an den heimlichen Herd, es hat dem kämpfenden Manne lediglich Hilfsstellung zu gewähren!

(IN, S.474)

Horváth malt durch die Einsätze des Faschisten die Rolle der Frau im Rahmen des Nationalsozialismus aus, und dasselbe macht er später in Bezug auf Antisemitismus, Machismo und Rasse.

DER FASCHIST Dunkelblond, dunkelblond – Hüte dich, Blondmädels, hüte dich! Du weißt, vor wem – Überhaupt hat uns der Jude in den Krieg hineinschlittern lassen! 1914 war es für ihn die höchste Zeit! Denn es hätte der Zeitpunkt kommen können, wo

¹⁸³ Vgl. Ebd. S.414.

die Völker vielleicht hellhöriger geworden wären. Nehmen wir einmal an, über die Welt wäre eine Epidemie gekommen, da hätten die Leute schongesehen, daß die Juden dran schuld sind! – Blondmädel – In mir ist Freude, daß Sie sich von mir haben ansprechen lassen –

[...]

DER FASCHIST (*fährt sie plötzlich an.*) Und wissen Sie auch, wer uns zugrunde gerichtet hat?! Der Materialismus! Ich will Ihnen sagen, wie der über uns gekommen ist, das kenne ich nämlich! Mein Vater ist nämlich seit dreiundzwanzig Jahren selbständig. Das war nämlich so. Wo man hinkam, hatte der Jude schon allesweggekauft. Der ist nämlich einfach hergegangen und hat überall das billigste Angebot herausgeschunden. Alles wurde so in den Strudel mit hineingerissen, und so hat sich, nicht wahr, der materialistische Geist immer breiter gemacht. Aber wir sind eben zu weibisch geworden! Es wird Zeit, daß wir uns wieder mal die Hosen anziehen und merken, daß wir Zimbern und Teutonen sind! (*Er reißt sie an sich.*) (IN, S.474f.)

In diesem Triumph von Propaganda durfte eine Anspielung auf die Religion nicht fehlen. Um seinen pompösen Diskurs zu schließen, greift der Faschist auf ein altes Volkslied und behauptet: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ! Gott steh uns bei! Deutschland erwache!“ (IN, S.475). Der Vers „der Gott der Eisen wachsen ließ“ ist Teil des berühmten *Vaterlandslieds*, das Ernst Moritz Arndt im 19. Jahrhundert verfasste. Dieser Autor von politischen Flugblättern und patriotischen Texten schrieb zur Zeit Napoleons, den er gewiss verachtete und förderte durch seine Worte die bewaffnete Intervention Deutschlands, um die Souveränität wiederzuerlangen¹⁸⁴. Der Gott hier ist ein Gott der Rache und des Krieges. Er ist derselbe Gott von herzlosen Oskar und Erich in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und der erbarmungslosen, mordgierigen Faschisten und Naziverbrecher im 20. Jahrhundert.

Abschließend, um diesen ersten Teil unserer Analyse von *Italienische Nacht* zu beenden, möchte ich ein Bild vorschlagen, das besonders prägnant ist. Es wird uns durch die Worte des Wirts vermittelt, als er mit Blick auf die Wände seines Wirtshauses erklärt:

WIRT (*plötzlich verträumt*) Ich denk jetzt an meinen Abort. Siehst, früher da waren nur so erotische Sprüche an der Wand dring standen, hernach im Krieg lauter patriotische und jetzt lauter politische – Glaub mir: Solangs nicht wieder erotisch werden, solang wird das deutsche Volk nicht wieder gesunden –
[...]

¹⁸⁴ Probst-Effah, Gisela. „Zur Geschichte des Liedes „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“.“ *Ad marginem. Randbemerkungen zur europäischen Musikethnologie. Mitteilung des Instituts für Europäische Musikethnologie and der Universität Köln* (1996). 45/1980.

WIRT (*weinerlich*) [...] Aber was ist denn das jetzt auch für eine verkehrte Welt! Früher, da war so ein Sonntag das pure Vergnügen, und wenn mal in Gottes Namen gerauft worden ist, dann wegen irgendeinem Trumm Weib, aber doch schon gar niemals wegen dieser Scheißpolitik! Das sind doch ganz ungesunde Symptome, meine Herren!
(IN, S.488f.)

Die Gesellschaft, in der das Personal von *Italienische Nacht* wohnt, ist nicht gesund, und das hat der Wirt bemerkt. Erotik und Politik haben sich gefährlich miteinander verflochten, Gefühle wurden wieder zu einer primitivsten Sentimentalität degradiert und ‚Herz‘ auch innerhalb der republikanischen Festtagsrunde lediglich die Farbe einer Spielkarte meint¹⁸⁵. Die offene Frage bleibt deshalb, wann und wenn diese Sprüche wieder erotisch und folglich das deutsche Volk wieder gesund sein werden.

6.3 Das kleinbürgerliche Personal in *Italienische Nacht*

Jenseits ihrer unterschiedlichen politischen Ansichten sind alle Figuren von derselben Natur gleichgemacht, bzw. der Natur des Kleinbürgers. Der Kontext, in dem diese Eigenart sichtbar und demaskiert wird, ist der der Feiern und Zeremonien. Sie können in Horváths Texten spießbürgerliche Feste, wie die Verlobungsfeier in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, oder Massenfeiern, wie das Oktoberfest in *Kasimir und Karoline*, sein. Im Laufe der Stücke erlebt dann das Publikum eine Verderbnis dieser Feiern mit, die zu Bacchanalien und Ausschweifungen oder Saturnalien pervertieren, in denen sozialen Schichten untergraben und die Autoritäten kritisiert werden¹⁸⁶. Horváths Interesse für Begehungen und die Beschreibungen, die er davon macht, enthüllen wie Faktionen in der Zwischenkriegszeit nicht nur im politischen Bereich, sondern auch in Bezug auf Feiern Rivalen waren. In *Italienische Nacht* haben wir in der Tat zwei verschiedene und gegensätzliche Veranstaltungen; den faschistischen 'Deutschen Tag' und die republikanische 'Italienische Nacht'. Nicht nur die Tageszeiten sind entgegengesetzt, sondern auch die Absichten: Die Faschisten kündigen durch dieses Fest ihre politische Mission an, während die republikanische Feier nur um apolitischen, spießbürgerlichen Kunstgenuss geht¹⁸⁷. Für den Zuschauer, der die Dynamiken der

¹⁸⁵ Bertschik, Julia. „›Affektives Kapital‹. Zur Vernetzung von Erotik, Geschlecht und Politik bei Ödön von Horváth.“ Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar. *Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur. Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik*. S.150.

¹⁸⁶ Vgl. Streitler-Kastberger, Nicole. „Derartige Italienische Nächte Gehören Gesprengt! Celebrations and Scandals in the Works of Ödön von Horváth.“ S.166.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd. S.173.

kleinbürgerlichen Gesellschaft kennt, ist das nicht überraschend, sowie die Tatsache, dass der Name 'Italienische Nacht' für diese Veranstaltung unangebracht ist. Erstens findet sie in Bayern statt (auch wenn es nicht abwegig ist, da italienische Nächte Teil der österreichischen und deutschen Tradition sind) und zweitens spielt das Stück im Jahr 1930: Das bedeutet, dass die Faschisten schon seit acht Jahren in Italien an der Macht sind, und deswegen klingelt diese Bezeichnung irreführend und strittig¹⁸⁸.

Der Kleinbürger schlechthin ist der Stadtrat, dessen Haltung gegenüber der Frau nicht unterschiedlich als die faschistische Haltung ist. Seiner Frau, Adele, gegenüber ist er brutal und gewalttätig.

STADTRAT (*unterbricht ihn.*) Redensarten! Nur keinen Kleinmut, Kameraden! – Darf ich euch meine Frau vorstellen, meine bessere Hälfte.

[...]

BETZ Ich hab dich mal mit ihr gehen sehen.

STADTRAT Mich? Mit ihr? Wir gehen doch nie zusammen aus!

BETZ Doch. Und zwar dürft das so vor Weihnachten gewesen sein –

STADTRAT Richtig! Das war an ihrem Geburtstag! Der einzige Tag im Jahr, an dem sie mitgehen darf, ins Kino – (*Er lächelt und kneift sie in die Wange.*) Sie heißt Adele. Das heut ist nämlich eine Ausnahme, eine große Ausnahme – Adele liebt die Öffentlichkeit nicht, sie ist lieber daheim. (*Er grinst.*) Ein Hausmütterchen.

KRANZ (*zu ADELE*) Trautes Heim, Glück allein. Häuslicher Herd ist Goldes wert. (*Er rülpst.*) Die Grundlage des Staates ist die Familie. Was Schönres kann sein, als ein Lied aus Wien. (*Er torkelt summend zu seinem Bier.*)

BETZ Ein Schelm.

ENGELBERT (*zu ADELE*) Darf ich bitten!

STADTRAT Danke! Adele soll nicht tanzen. Sie schwitzt.

(IN, S.476)

Der Stadtrat stellt Adele liebevoll vor aber schon in den folgenden Einsatz, versteht der Zuschauer, welche seine Vorstellung der Frau ist: Sie ist ein Eigentum und nur der Mann kann sagen, was sie machen darf. Adele stellt die Zukunft des Horváthschen Fräulein dar, das einer unglücklichen Ehe unterliegt, nur um zu überleben. Adele, wie auch Marianne, hat keine andere Wahl, aber sie nimmt ihre Lage nicht passiv an und ist mutig genug, um ihre Meinung zu äußern.

ADELE (*verschüchtert*) Alfons.

STADTRAT Nun?

ADELE Ich schwitz ja gar nicht.

STADTRAT Überlaß das mir, bitte.

ADELE Warum soll ich denn nicht tanzen?

¹⁸⁸ Vgl. Ebd. S.177.

STADTRAT Du kannst doch gar nicht tanzen!

ADELE Ich? Ich kann doch tanzen!

STADTRAT Seit wann denn?

ADELE Seit immer schon.

[...]

ADELE Du stellst einen immer in ein falsches Licht. Du sagst, daß ich mit dir nicht mitkomm –

STADTRAT (*unterbricht sie.*) Siehst du!

ADELE (*gehässig*) Was denn?

STADTRAT Daß du mir nicht das Wasser reichen kannst.

(*Pause*)

ADELE Ich möcht am liebsten nirgends mehr hin.

STADTRAT Also! (*Er läßt sie stehen; zu BETZ*) Meine Frau, was? (*Er grinst.*) Wenn du zum Weibe gehst, vergiß die Peitsche nicht.

(IN, S.477)

Der Dialog ist hier, wie oft bei Horváth, mehr ein Monolog, da der Stadtrat auf die Vorwürfe Adeles nicht antwortet und versteckt sich hinter eine Fassade von Dummheit und Kleinbürgerlichkeit, die die Beibehaltung des Status quo erlaubt.

Die Haltung von Martin gegenüber der Frau ist angeblich anders und besser: Er fordert zu einer politischen Frau auf, die unabhängig an dem politischen Leben teilnimmt. Die Wahrheit ist aber anders: Er treibt seine Freundin, Anna, dazu, sich zu prostituieren, um Informationen aus den Faschisten zu entlocken. Das ist für ihn politischer Aktivismus, tatsächlich ist es nur eine Schändung für Anna. Der Egoismus von Martin ist auch auf einer anderen Stelle sichtbar: Anna ist der Retorsion der Faschisten bewusst und spornt den Freund, seinen Genossen im Wirtshaus zu helfen. Er wird am Ende intervenieren, allerdings nicht, weil er Annas Rat nachkommen will.

His motive is purely personal: it is naked sexual jealousy, aroused by the sight of the love bite on Anna's neck, received in her encounter with the Fascist, that prompts him to do battle with the Nazis. This is of the greatest importance in interpreting the play's ending¹⁸⁹.

Hätte Anna unabhängig die Entscheidung getroffen, sich für die Rettung der Heimat zu prostituieren, wäre auch nicht in Ordnung gewesen, weil sie ihre moralische Größe schützen soll.

¹⁸⁹ Grenville, Anthony B. J. „The Failure of Constitutional Democracy: The SPD and the Collapse of the Weimar Republic in Ödön von Horváth's *„Italienische Nacht“*.“ S.409.

KARL Anna. Ich hab schon viel erlebt auf erotischem Gebiete, und dann wird man halt mit der Zeit leicht zynisch. Besonders, wenn man so eine scharfe Beobachtungsgabe hat. Du bist natürlich eine moralische Größe. Du hast dich überhauptsehr verändert.

(IN, S.471)

Karl kann als Mann viele erotische Erlebnisse haben, aber Anna soll nicht. Die Doppelmoral schlägt wieder und dabei nicht nur Anna, sondern auch Karl, der vom Heuchlerischen Martin für seine apolitische Freundin kritisiert wird.

KARL Unverantwortlich! Grad schimpft mich der Martin zusammen, weil ich mich für ein unpolitisches Weib interessier, und derweil bandelt die Seine mit einem Faschisten an – Meiner Seel, jetzt glaub ichs aber gleich, daß ich verrückt bin! Korrekt verrückt! So wie sichs gehört!

(IN, S.470)

Eine Gewohnheit des Kleinbürgers ist zudem die Trivialisierung von prominenten Figuren im wissenschaftlichen Bereich, wie Freud oder Nietzsche. Die Kleinbürger zitieren diese Theorien aber immer schablonenhaft und ohne tatsächliches Verständnis, von was sie genau besagen.

Wenn man den mit Bedacht angebrachten Spuren des „Unbewussten“ folgt, trifft man nicht auf Schichten des „Urtriebs“, sondern auf Sprüche dunkler oder bekannter Herkunft. Das passiert selten so unverstellt wie in *Italienische Nacht*, wo der Biertrinker Benz erst aus dem Wissen sozialdemokratischer Volkshochschulen der Jahrhundertwende mit Wilhelm Bösche doziert, dass man bei der Beurteilung der politischen Weltlage das „Liebesleben in der Natur“ beachten müsse¹⁹⁰.

Spezifisch bestätigt Betz:

BETZ Martin, du weißt, daß ich dich schätz, trotzdem daß du manchmal schon direkt unangenehm boshaft bist – Ich glaub, du übersiehst etwas sehr Wichtiges bei deiner Beurteilung der politischen Weltlage, nämlich das Liebesleben in der Natur. Ich hab mich in der letzten Zeit mit den Werken von Professor Freud befaßt, kann ich dir sagen. Du darfst doch nicht vergessen, daß um unser Ich herum Aggressionstriebep gruppiert sind, die mit unserem Eros in einem ewigen Kampfe liegen, und die sich zum Beispiel als Selbstmordtriebe äußern, oder auch als Sadismus, Masochismus, Lustmord –

MARTIN Was gehen mich deine Perversitäten an?

[...]

BETZ Und dann sind das doch gar keine Perversitäten, sondern nur Urtriebe! Ich kann dir sagen, daß unsere Aggressionstriebep eine direkt überragende Rolle bei der

¹⁹⁰ Lethen, Helmut. „Horváths Biotope und die „Weltoffenheit“ in der Anthropologie der Zwischenkriegszeit.“ Kastberger, Klaus und Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. S.11.

Verwirklichung des Sozialismus spielen, nämlich als Hindernis. Ich fürcht, daß du in diesem Punkte eine Vogel-Strauß-Politik treibst.
(IN, S.468)

Diese Einsätze verraten eine bestimmte Interesse Horváths für das Werk von Freud und die Analyse der Urtriebe. Nichtsdestotrotz bleiben die Gespräche hier oberflächlich, wie es sich für Spießbürger gehört, und das ist im Falle der plötzlichen und unmotivierten Erwähnung Nietzsches noch deutlicher: „STADTRAT Also! (*Er läßt sie stehen; zu BETZ*) Meine Frau, was? (*Er grinst.*) Wenn du zum Weibe gehst, vergiß die Peitsche nicht. BETZ Das ist von Nietzsche“ (IN, S.477).

Zum Schluss bleibt noch eines zu erwähnen, und zwar die Haltung des Wirtes, eine Nebenfigur, die als solche – wie oft bei Horváth – viel entpuppen kann. Er ist das Emblem der Bildungsmoral und der Doppelbödigkeit des Kleinbürgers. Der Leser erfährt tatsächlich im Lauf der Geschichte, dass das Wirtshaus nicht nur Schauplatz von der republikanischen Feier, sondern auch von einer faschistischen Begehung sein wird.

KARL Ah das ist aber korrupt!

WIRT Ich bin nicht korrupt! Das bin ich nicht, Leutl, das ist meine Frau –

KARL Papperlapapp!

WIRT Da gibts kein Papperlapapp! Ihr kennt meine Frau nicht, liebe Leutl! Die schießt sich was um die politischen Konstellationen. Der ist es sauwurscht, wer ihre Würst zammfrißt! Und ich Rindvieh hab mal von einem heiteren Lebensabend geträumt! Und wenn ich jetzt den schwarzweißroten Fetzen nicht raussteck, verderben mir sechzig Portionen Schweinsbraten, das war doch ein furchtbarer Blödsinn, die Reichsfarben zu ändern! Meiner Seel, ich bin schon ganz durcheinand!

KRANZ Wenn du jetzt nicht mein Freund wärst, tät ich dir jetzt ins Gesicht spucken, lieber Josef!

ENGELBERT Bravo!

(*Stille*)

WIRT (*verzweifelt*) Meiner Seel, jetzt sauf ich mir einen an, und dann erschieß ich meine Alte. Und dann spring ich zum Fenster raus, aber vorher zünd ich noch alles an.

(*ab*)

(IN, S.466)

Josef, der Wirt, tadelt die Frau für seine opportunistischen Entscheidungen aber der Zuschauer, der hinter die Maske der Horváthschen Figuren schauen kann, versteht unmittelbar, dass bloß Reichtum und Geld der Antrieb des gesamten Handelns und Denkens des Mannes sind.

6.4 Die Frauen: Anna und Adele

Seitenstraße. Mit vielen Fahnen. Die Luft ist voll von Militärmusik. An der Ecke stehen ZWEI PROSTITUIERTE. Es ist bereits spät am Nachmittag. Der STADTRAT AMMETS-BERGER geht vorbei. Die PROSTITUIERTEN zwinkern.

ERSTE Kennst du den?

ZWEITE Er ist nicht unrecht.

ERSTE Ich glaub, er ist was bei der Stadt. Irgendein Tier.

ZWEITE Wahrscheinlich. (*Jetzt wehen die Fahnen im Winde.*)

ZWEITE (*sieht empor.*) Wenns nur keine Fahnen gäb –

ERSTE Fahnen sind doch direkt erhebend.

ZWEITE Nein – wenn ich so Fahnen seh, ists mir immer, als hätten wir noch Krieg.

ERSTE (*mit dem Lippenstift*) Ich kann nichts gegen den Weltkrieg sagen. Das wär undankbar.

(*Pause*)

ZWEITE (*sieht noch immer empor.*) Wie das weht – Was nützt uns das?

ERSTE Für mich sind am besten landwirtschaftliche Ausstellungen oder überhauptkünstlerische Veranstaltungen. Auch so vaterländische Feierlichkeiten sind nichtschlecht.

(*Pause*)

ZWEITE Eigentlich ist der Krieg dran schuld.

ERSTE An was denn?

ZWEITE An mir.

(IN, S.469)

Dieser Cameo-Auftritt von zwei Prostituierten, einer älter der anderen jünger, wurde von Horváth auch in anderen Stücken verwendet, zum Beispiel in *Der ewige Spießher*¹⁹¹. Dieses Gespräch enthüllt viel über die Lage der Frau in der Nachkriegszeit: Wie schon im Rahmen des Dramas *Geschichten aus dem Wiener Wald* erklärt, war die Prostitution zurzeit ein gewöhnliches Phänomen und die einzige Wahl für viele Frauen. Schuldig daran war namentlich der Krieg. Auch in *Italienische Nacht* sind Frauen – seien sie apolitisch oder politisch – unterdrückt, und trotzdem probieren sie zumindest aus ihre Unmündigkeit herauszuwickeln und die Maske der Bildungsmoral abzureißen.

Die erste Frau, die wir kennenlernen, ist Anna, die Freundin von Martin. Sie ist davon überzeugt, dass Martin sie verbessert hat: „Ich kenn den Martinbesser! Der steht über uns allen! Ich war blöd, dumm, verlogen, klein, häßlich –Er hat mich emporgerissen. Ich war nie mit mir zufrieden. Jetzt bin ichs“ (IN, S.471). Die

¹⁹¹ Vgl. Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. S.50.

Wahrheit ist aber anders: Im Paar ist Anna die tugendhafte Gefährtin, die ihn ermahnt, wenn er zu hochmütig ist.

MARTIN Aber ich kann doch nichts dafür, daß ich so bin! Daß ich der Intelligentere bin, und daß ich mehr Durchschlagskraft hab, das verpflichtet mich doch nur, mich noch intensiver für das Richtige einzusetzen! Ich mag das nicht mehrhören, daß ich eine Ausnahme bin. Herrgottsakrament! Ich bin keine, merk dir das!

ANNA Das kannst du einem doch auch anders sagen, daß du keine Ausnahme bist –

(*Stille*)

(IN, S.468)

Anna unterstützt ihren Mann und steht auf seiner Seite, auch wenn er sie skrupellos dem Feind zum Fraß vorwirft. Sie gibt ihm wertvolle Ratschläge und bittet ihn nicht Hochdeutsch zu sprechen, sondern mehr unverfälscht bzw. weniger kleinbürgerlich zu sein.

ANNA Und zu guter Letzt geht das doch keinen Dritten was an, was wir unter uns für Konflikte haben! Das sind doch unsere Konflikte!

MARTIN (*gehässig*) Ich glaub, daß das deine Privatansicht ist.

ANNA Red nicht so hochdeutsch, bitte.

(*Stille*)

[...]

MARTIN Du weißt, daß ich diese primitiven Sentimentalitäten nicht mag. Was sollen denn diese überwundenen Probleme? Nur keine Illusionen, bitte!

ANNA Jetzt redst du wieder so hochdeutsch.

(*Stille*)

(IN, S.483)

Die zweite und überraschendere weibliche Figur, die wir treffen, ist Adele, die Gemahlin des Stadtrats. Sie wird von ihrem patriarchalischen Mann ständig unterbewertet und misshandelt und ist seit Jahren in einer trüben Ehe verfangen. Diese Ehe könnte als Vorwegnahme von was, die Ehe von Marianne und Oskar sein wird, gesehen werden. Dennoch hat Adele auch in dieser benachteiligten Situation ihre rebellierende Kraft (dieselbe Kraft der jungen Marianne, die sich gegen den Zauberkönig rebelliert) nicht verloren. Nicht nur widerspricht sie ihrem Mann und apostrophiert ihn „Draußen Prolet, drinnen Kapitalist“ (IN, S.489); sie wagt sogar, dem Major zu kontern.

DER MAJOR (*unterbricht ihn brüllend.*) Sie sind aber ein Schweinehund, ein ganz gewöhnlicher Schweinehund.

ADELE Sie! Das ist kein Schweinehund, Sie! Das ist mein Mann, Sie! Was erlauben Sie sich denn überhaupt, Sie aufgedonnerter Mensch! So lassen Sie doch den Mann in Ruh!

BETZ Überhaupt mit welchem Recht –
DER MAJOR (*unterbricht ihn.*) Maul halten!
ADELE Halten Sie Ihr Maul! Und ziehen Sie sich mal das Zeug da aus, der Krieg ist doch endlich vorbei, Sie Hanswurscht! Verzichtens lieber auf Ihre Pension zugunsten der Kriegskrüppel, und arbeitens mal was Anständigs, anstatt arme Menschen in ihren Unterhaltungen zu stören, Sie ganz gewöhnlicher Schweinehund!
(IN, S.491)

Adele ist hier demaskiert und, wenn der Stadtrat in diesem Augenblick einerseits ihren Mut und andererseits sein Fehlverhalten anerkennen könnte, würde die unendliche Dummheit letztlich enden. Das passiert indes nicht. Der Mann bleibt mit der Figur des Teufels assoziiert: Das Tarock, mit dem die Gestalten im Wirtshaus spielen, ist beispielweise ein Symbol davon, da viele Karten teuflische, tödliche und obskure Bedeutungen haben¹⁹². Die Frau bleibt eine Erlöserin, die jedoch keine Erlösung erreichen kann. Das Finale ist bitter, aber es bleibt eine Gewissheit: Hoffnung und Treue sind, in Horváths Milieu, weibliche Attribute¹⁹³.

¹⁹² Vgl. Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.415f.

¹⁹³ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth.* S.119.

7. *Der jüngste Tag*

7.1 Handlung und Einführung

Abgelenkt durch die Neckereien der Wirtstochter Anna versäumt der Bahnhofsvorsteher Thomas Hudetz, ein Haltesignal rechtzeitig zu setzen. Als Folge dieser Unachtsamkeit kommt es zu einem Zugunglück mit mehreren Toten und Verletzten. In der anschließenden Gerichtsverhandlung wird Hudetz aufgrund eines Meineides von Anna freigesprochen. Die Schuldgefühle lassen beide jedoch nicht zur Ruhe kommen. Hudetz ermordet Anna und bekennt sich am Ende eines langen Selbsterkenntnisprozesses zu seiner Schuld¹⁹⁴.

Diese Verkettung von unglücklichen Zwischenfällen lässt Horváth in einem realen Dorf in den 30er Jahren spielen und wird vom Autor bloß mit der Gattungsbezeichnung Schauspiel beschrieben. Dieses Spätwerk ist in der Tat kein Volksstück, aber auch keine Allegorie, kein Kriminalstück oder Läuterungs-drama, wie manche Forscher vorgeschlagen haben. Die Struktur ist konventionell: sieben durch Vorhänge getrennte Bilder¹⁹⁵. Der Inhalt ist hinsichtlich der Volksstücke indes neu. Es geht im Text um „die Problematik der Ehe mit großem Altersunterschied, die wirtschaftliche Krisensituation, die den sozialen Hintergrund des Stückes bildet, und die Schuldfrage“ (DJT, S.10). Literaturkritiker unterstreichen aber wie die Diskussion im Horváthschen Spätwerk „nicht mehr gesellschaftskritisch, sondern metaphysisch-allgemeinmenschlich ausgerichtet“ sei. In einer Epoche der Weltendämmerung ähnelt dieses Stück einem Weltuntergangsschauspiel, wie schon der Titel verrät. Diese Vorbedingungen sind wichtig, um den Interpretationskontext zu verstehen.

Diese neue Ausdrucksform ergibt sich aus der Gereiftheit Horváths aber auch aus der Notwendigkeit, die Zensur des nationalsozialistischen Regimes umzugehen. Die Arbeit wurde vermutlich von 1936 bis spätestens April 1937 verfasst und im Dezember 1937 am Deutschen Theater in Mährisch-Ostrau uraufgeführt. „Es ist das letzte Stück Horváths, das noch zu seinen Lebzeiten und zugleich das erste Stück, das nach dem Zweiten Weltkrieg wieder zur Aufführung kam“¹⁹⁶. Die erste Buchausgabe wird datiert auf 1955 und das genetische Konvolut ist, im Vergleich zu anderen Werken, kleiner. Das Schauspiel in sieben Bilder bildet die Basis für unsere

¹⁹⁴ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.67.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁹⁶ Ebd. S.66.

Analyse aber das Konvolut umfasst insgesamt eine Vorarbeit und vier Konzeptionen und sieht wie folgend aus.

Vorarbeit 1: Das jüngste Gericht

Konzeption 1: Freigesprochen

Konzeption 2: Der jüngste Tag– Ferdinand

Konzeption 3: Der jüngste Tag– Staatsanwalt

Konzeption 4: Der jüngste Tag– Schauspiel in sieben Bildern.

(DJT, S.5)

In der kritischen und literaturwissenschaftlichen Rezeption dieses Textes erhielt die Schuldthematik eine zentrale Rolle. Horváths Stück ist nämlich „Ausdruck eines 'metaphysischen Schuldbegriff[s]'" und zeigt auf, wie Schuld weitere Schuld gebiert“ (DJT, S.12). Vor diesem Hintergrund erfolgt die Rezeption dieses Dramas nach dem Zweiten Weltkrieg besonders bemerkenswert, sowohl in Deutschland als auch in Österreich: Zwei Länder, die an dem größten Konflikt des Jahrhunderts schuldig waren.

Allerdings, dies zeigt Kurt Bartsch auf, wurde das Stück in Wien in einer Weise rezipiert, die Assoziationen mit der historischen Schuld, die Österreich auf sich geladen hatte, nicht gerade nahelegte. [...] Bartsch vermutet den Grund für diese Art der Rezeption in der seit der Moskauer Deklaration von 1943 in Österreich vorherrschenden Opferthese, durch die die Frage nach einer etwaigen kollektiven Schuld erst gar nicht gestellt wurde. Stattdessen wurde von allen gesellschaftlichen Gruppierungen die „Notwendigkeit“ oder „Möglichkeit eines moralischen, politischen und kulturellen Neuanfangs“ befürwortet, wobei dieser Neuanfang gerade im Kulturbereich durch zahlreiche Kontinuitäten geprägt war (DJT, S.12f.).

Das Stück wurde ohnehin größtenteils positiv begrüßt und viele sahen in ihm eine religiöse Wende des Autors (Vgl. DJT, S.13). Es ist nicht klar, ob die Rede von einer echten religiösen Wende sein kann; es ist aber sicher, dass religiöse Motive den Text prägen. Unsere Untersuchung ist der Demaskierung solcher Motive gewidmet.

7.2 Hudetz und Anna

Hudetz und Anna sind die zwei Protagonisten dieses Schauspiels und ihre Schicksale bleiben vom Moment der Entgleisung des Zuges 405 miteinander verwoben. Annas Meineid verbindet sie und Annas Tod durch die Hand von Hudetz wird sie trennen; dennoch nur bis ihre Wiedererscheinung als Gespenst, das Hudetz zum Anerkenntnis seiner Schuld führen wird. Sie erscheinen fast immer zusammen und ihre Auftritte

klingen oft an biblische Episoden an. Anhand von diesen Episoden wird diese Studie die Charakterisierung dieser zwei Figuren und ihre Geschichte erforschen.

Adam und Eva

Die Frau entgegnete der Schlange: Von den Früchten der Bäume im Garten dürfen wir essen; nur von den Früchten des Baumes, der in der Mitte des Gartens steht, hat Gott gesagt: Davon dürft ihr nicht essen und daran dürft ihr nicht rühren, sonst werdet ihr sterben. Darauf sagte die Schlange zur Frau: Nein, ihr werdet nicht sterben. Gott weiß vielmehr: Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse. Da sah die Frau, dass es köstlich wäre, von dem Baum zu essen, dass der Baum eine Augenweide war und dazu verlockte, klug zu werden. Sie nahm von seinen Früchten und aß; sie gab auch ihrem Mann, der bei ihr war, und auch er aß. (Gen. 3, 2-6)

Anna ist eine facettenreiche Gestalt, die am Ende als Schutzengel von Hudetz geschildert wird, dennoch am Anfang als Verführerin und mitschuldig am Zugangsglück auftritt. Sie erliegt der in diesem Fall sexuellen Versuchung und zieht den Vorstand mit sich. Sie küsst ihn und er verpasst den Zug und das Signal, achtzehn Personen sterben und sie lügt dann für ihn, indem sie ihr reines Gewissen opfert. Das ganze Drama ist eine fieberhafte Suche nach der Wahrheit in einer Welt, wo das Lügen die Norm scheint.

FRAU HUDETZ [...] Ich habe deutlich gesehen, wie dieses Stück meinem Mann einen Kuß gegeben hat – Ich habs gesehen!

WIRT Einen Kuß? Mich trifft der Schlag!

ANNA (*bricht plötzlich los.*) Lüge, Lüge, Lüge!

FRAU HUDETZ Ich sage die Wahrheit und werd alles beschwören! Sie hat ihm einen Kuß gegeben, nur um mich zu ärgern, aber es gibt einen Gott der Rache, und drum hat er das Signal versäumt – Ich kanns beschwören, beschwören, beschwören!

ANNA (*schreit sie außer sich an.*) Schwörens nur Ihren Meineid, schwörens ihn nur! Sie sind ja ein ganz schlechter Mensch! Nur weil Sie zu alt für Ihren Mann sind, reitens ihn da hinein, Sie könnten ihn ja direkt umbringen, nur weil er Sie nichtmehr anrührt. Sie sind ja berüchtigt, Sie, und ich hab ihm keinen Kuß gegeben, so wahr mir Gott helfe! Ich bin doch glücklich verlobt, aber mich wollens auch noch unglücklich machen – (*Sie weint plötzlich heftig und birgt den Kopf an ihres Vaters Brust.*)

(DJT, S.194)

Beide Frauen rufen um Gottes Hilfe: Frau Hudetz beschwört den alttestamentlichen Gott der Rache, der die Sünder bestraft, während Anna einfach göttliche Barmherzigkeit sucht. Wahrscheinlich, weil sie im Inneren reuevoll ist und auch ihr Schrei „Lüge, Lüge, Lüge“ nur ein verschleiertes Schuldgeständnis ist. Anders sind die Gefühle von Thomas Hudetz, der erst im siebenten Bild seinen Fehler versteht

und gesteht. „Ich war immer ein pflichtgetreuer Beamter!“ (DJT, S.187): Er sagt sich während des ganzen Stücks.

Anna kann es beinahe nicht fassen, dass Hudetz ein ruhiges Gewissen hat, denn es haben sich der Bibel gemäss beim Sündenfall beide schuldig gemacht: Eva pflückte zwar den Apfel, weil aber Adam auch davon ass, kann er sich von der Mitschuld keinesfalls freisprechen¹⁹⁷.

Der Wechselfall zwischen Anna und Hudetz ist nicht mehr privat, er wird universal, quasi allegorisch. Anna/Eva wird ein Mittel zum Zweck der Kritik der Bildungsmoral und des Patriarchats. Sie lügt, um Hudetz zu schützen, aber zugleich rebelliert sie sich gegen seinen Hochmut und seine Spießigkeit und verteidigt sich gegen den Vorwurf der Erbsünde.

ANNA Wie damals, da wir fortgingen. Der Himmel war wie ein strenger Engel, wir hörten die Worte und hatten Angst, sie zu verstehen – oh, so Angst – – Es waren schwere Zeiten, erinnerst du dich? Im Schweiß unseres Angesichts –

HUDETZ (*unterbricht sie.*) Du warst schuld! Wer hat denn zu mir gesagt: „Nimm! Nimm!“

ANNA Ich.

HUDETZ Und was hab ich getan?

ANNA (*lächelt.*) Oh, wie oft hast du mich schon erschlagen, und wie oft wirst du mich noch erschlagen – Es tut mir schon gar nicht mehr weh –

HUDETZ Tuts dir wohl?

ANNA (*schrickt zusammen und starrt ihn entsetzt an.*)

(DJT, S.215f.)

Das Urteil von Hudetz/Adam ist eine Verurteilung der Unterdrückung: Die Frau ist die einzige Verantwortliche, sie trägt die Strafe seit der Zeit von Adam und Eva. Sie stellt eine Art von Sündenbock dar, bis auch der Mann seine Schuld erkennen kann¹⁹⁸.

Der Judas-Kuss

Noch während Jesus sprach, kam eine große Gruppe Männer. Sie wurden von Judas, einem der zwölf Jünger, angeführt. Judas ging auf Jesus zu, um ihn mit einem Kuss zu begrüßen. Aber Jesus fragte ihn: »Judas, willst du den Menschensohn mit einem Kuss verraten? (Lukas 22, 47-48)

¹⁹⁷ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.390.

¹⁹⁸ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth.* S.32f.

Der Kuss, den Judas Jesus gibt, hat nichts mit Liebe zu tun, er ist Symbol von Verrat und wird zu der Tragödie der Kreuzigung führen. Er ist nur Ankündigung von Schmerz und Tod. Dieselbe Bedeutung erwirbt Annas Kuss am Anfang des Schauspiels. Sie lenkt Hudetz ab und das Resultat ist katastrophal. Der Mann fasst sich ans Herz und schreit: „Himmel tu dich auf!“ (DJT, S.187); während die Kellnerin Leni später das Geschehnis folgenderweise beschreibt: „Schrecklich! Als wär die Erde explodiert – (*Sie schmiegt sich unerklärlich an den WIRT.*) Ich werd noch davon träumen“ (DJT, S.188). In einem monografischen Werk über *Der jüngste Tag* empfahl Meinrad Vögele, dieses Explodieren sei eine Anspielung auf die alttestamentliche Geschichte von Sodom und Gomorrha, auch weil Horváths Gesellschaft voller seelischer und pervertierter Grausamkeiten sei¹⁹⁹.

Der Mensch ist von vornherein böse und auch Thomas Hudetz enttäuscht diese Erwartungen nicht. Ein anderer Kuss kommt einer weiteren tödlichen Katastrophe zuvor und noch einmal ist Hudetz der Täter. Er und Anna treffen sich beim Viadukt: Sie erkennt ihr Leben nicht mehr, sie hört Stimmen, sie ist gequält wegen Reue und Schuldgefühle. Sie bevorzugte vielleicht getötet zu werden, um endlich entlastet zu sein.

ANNA (*leise, fast lauernd*) Was würdens denn tun, Herr Vorstand?

HUDETZ Dann, hm. Das weiß ich heut noch nicht.

ANNA Das ist nicht wahr.

HUDETZ Sie müssens ja wissen.

ANNA Oh, ich hör alles.

(*Stille*)

HUDETZ Umbringen würd ich Sie nicht.

ANNA (*lächelt.*) Schad.

HUDETZ (*horcht auf.*)

(*Stille*)

(DJT, S.202)

Am Ende wird indes Hudetz Anna ermorden, „eine Ermordung, die ja von Horváth als Umarmung dargestellt und als Verlobung bezeichnet wird. Durch diesen Kuss wollte Hudetz aber vor allem auch sich von Anna erlösen, d. h., eine Zeugin aus dem Wege schaffen“²⁰⁰.

¹⁹⁹ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.416.

²⁰⁰ Ebd. S.390.

ANNA Halt! Herr Vorstand, mein Leben ist plötzlich anders geworden – Ich hab mir nichts dabei gedacht, aber jetzt ist alles anders, und wenn die Nacht kommt, dann hab ich die Sterne vergessen. Unser Haus, Herr Vorstand, ist kleiner geworden. Und der Ferdinand, den seh ich jetzt auch mit ganz anderen Augen – Alle sind mir so fremd geworden, mein Vater, die Leni, und alle, alle – nur Sie nicht, Herr Vorstand. Wie Sie gestern gekommen sind, da hab ichs schon gewußt, wie Sie aussehen, Ihre Nase, Ihre Augen, Ihr Kinn, Ihre Ohren – als hätt ich mich an Sie erinnert, dabei haben wir uns doch nie beachtet – aber jetzt kenn ich Sie genau. Geht's Ihnen auch so mit mir?

HUDETZ (*wendet sich ihr nicht zu; nach einer kleinen Pause*) Ja.

ANNA (*lächelt leise.*) Fein!

(*Stille*)

ANNA Herr Vorstand. Wenn ich mal sterben werd, dann werd ich auch noch zu Ihnen gehören – Wir werden uns immer wieder sehen –

HUDETZ (*geht langsam auf sie zu, hebt langsam ihr Kinn hoch und sieht ihr in die Augen; als würd er sie leise rufen*) Anna. Anna –

ANNA (*sehr leise*) Erkennst mich wieder?

HUDETZ Ja – (*Er küßt sie, und sie umarmt ihn.*)

(DJT, S.204)

Diese scheinbar süße Umarmung ist nichts anders als ein Totentanz, der im fünften Bild endet, als Annas Leiche aufgefunden wird. „Das Viadukt verkörpert die Brücke, den Weg, vom Leben ins Jenseits: unter diesem Viadukt findet die zweite Verführung durch Anna und der zweite Sündenfall von Hudetz [...] statt“²⁰¹. Am Ende des Stückes schildert es noch einmal einen „Scheideweg zwischen Leben und Tod, der dritte Sündenfall hätte sich so ebenfalls beim Viadukt ereignet“²⁰². Der wieder zu Verstand gekommene Thomas Hudetz entscheidet keinen Selbstmord zu begehen und sich einzulassen.

Die Vertreibung aus dem Paradies.

Gott, der Herr, schickte ihn aus dem Garten von Eden weg, damit er den Ackerboden bestellte, von dem er genommen war. Er vertrieb den Menschen und stellte östlich des Gartens von Eden die Kerubim auf und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewachten. (Gen. 3, 23-24)

Das Adam-und-Eva Motiv taucht oft und in unterschiedlichen Formen wieder auf. Das folgende Gespräch zwischen Hudetz und Anna, das wir auszugsweise schon zitiert haben, verweist auf die biblische Episode der Vertreibung von Adam und Eva aus dem Eden.

²⁰¹ Ebd. S.413.

²⁰² Ebd. S.413.

ANNA (*läßt HUDETZ nicht aus den Augen.*) Erinnerst du dich, daß ich dich beim Viadukt gefragt hab: „Erkennst mich wieder?“

HUDETZ (*leise*) Ja.

ANNA Du hast mich wiedererkannt.

HUDETZ (*unsicher*) Das weiß ich nicht.

ANNA Aber ich. Denn du hast mich genauso umarmt wie damals.

HUDETZ Wie wann?

ANNA Wie damals, da wir fortgingen. Der Himmel war wie ein strenger Engel, wir hörten die Worte und hatten Angst, sie zu verstehen – oh, so Angst – – Es waren schwere Zeiten, erinnerst du dich? Im Schweiß unseres Angesichts –

(DJT, S.215)

Diese „damals“ greift auf die Zeit der Schöpfung zurück, als Adam und Eva noch nicht gesündigt hatten und in Paradies willkommen waren. Die Anspielung ist noch klarer, wenn man berücksichtigt, dass die folgende Bibelstelle von Horváth implizit zitiert wird²⁰³: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis du wieder zu Erde wirst, davon du genommen bist. Denn Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück“ (Mos.I. 3, 19). Diese Stelle bietet ein Memento mori und erinnert gleichzeitig an die Unberechenbarkeit des Lebens der Menschen auf der Erde. Sie leben nicht mehr in Paradies, sie sind fragil und sündig. „Sie können zur Erlösung gelangen, aber erst nachdem sie für ihre Schandtaten, Lügen, ihr falsches Schweigen, ja sogar für einen begangenen Mord, Busse geleistet haben“²⁰⁴.

Der Tod Jesu Christi

Meinrad Vögele erforschte gründlich die Figuren von Anna und Thomas Hudetz und schlussfolgerte, dass das Schicksal beider Gestalten etwas gemeinsam mit dem Kreuzweg von Christus habe²⁰⁵.

LENI Grüß Gott, Herr Vorstand!

HUDETZ Ein Viertel Roten – (*Er setzt sich.*)

LENI (*perplex*) Seit wann trinken Sie einen Roten?

HUDETZ Seit heut.

LENI Komisch. (*Sie schenkt ein.*)

(*Stille*)

[...]

LENI Herr Vorstand, ich wills ja nicht laut sagen, aber ich glaub, sie lebt nicht mehr – (*Sie stockt und betrachtet plötzlich interessiert seine Wange.*) Was habens denn da?

HUDETZ Wo?

LENI (*neckisch*) Wer hat Sie denn da gekratzt?

²⁰³ Ebd. S.393.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S.418f.

HUDETZ Niemand. Ich hab mich nur verletzt. An einem rostigen Nagel – (*Er grinst.*)
(DJT, S.204f.)

Hudetz trinkt kein Bier mehr, sondern Rotwein, der eine Anspielung auf das Blut Christi sein könnte. Auch der Nagel erinnert an die Kreuzigung des Messias an das Marterholz und an die Wundmale, die er laut der Bibel an Händen und Füßen trug. Hudetz macht auch andere berühmte Formulierungen von Christus zu eigen: Er meldet beispielweise „Fürchtet euch nicht!“ (DJT, S.210), sobald er bei Alfons und Frau Hudetz zu Hause auftaucht²⁰⁶.

Desgleichen könnte Annas Tod mit dem Tod Jesu Christi verglichen werden. Erstens „könnte man ihren Tod als Tilgung dieser Urschuld verstehen, wie Christus durch seinen Tod die Menschen von ihrer Schuld erlöst hat“²⁰⁷. Sie kann ihre Schande nicht beiseitelassen und sie ahnt auch, dass Hudetz sie ermorden könnte, wenn sie die Wahrheit sagte: Vor dieser ausweglosen Situation entscheidet sie, sich für den Mitmenschen aufzuopfern, wobei sie immer mitschuldig bleibt²⁰⁸. Zweitens übernimmt ihr Tod eine religiöse Bedeutung, weil Hudetz erst am dritten Tag nach dem Mordfall erkennt, „dass er an Anna schuldig geworden ist“²⁰⁹. Gemäß der Bibel brauchten auch die Apostel drei Tage, um zu verstehen, dass der Herr für ihnen und für die ganze Menschheit gestorben, aber endlich auch auferstanden war.

Die Posaunen

Die Klangdimension ist in den Texten Horváths entscheidend, um ein tiefes Verständnis davon zu haben. In diesem Zusammenhang erwerben nicht nur Walzer und Lieder eine bedeutende Position, sondern auch sekundäre und scheinbar nichtige Klänge.

HUDETZ Auf Wiedersehen, Herr Inspektor – (*Er schaut ihm nach und zündet sich dann eine Zigarette an; oben auf dem Viadukt läutet jetzt ein Signal, ähnlich dem Läutwerk im Bahnhof; er horcht auf und blickt empor.*)

ANNA (*kommt, erblickt ihn und schrickt etwas zusammen.*)

HUDETZ Sind Sie jetzt erschrocken?

ANNA (*lächelt.*) Sie standen so plötzlich vor mir – (*Im fernen Ort schlägt die Kirchturmuh.*)

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S.418f.

²⁰⁷ Ebd. S.388.

²⁰⁸ Vgl. Ebd.

²⁰⁹ Ebd. S.418.

HUDETZ (*zählt die Schläge leise mit.*) – neun. Ich bin schon seit dreiviertel da – (*Er grinst.*) Damen läßt man nicht warten.
(*Stille*)
(DJT, S.201f.)

Und noch

(*Oben auf dem Viadukt läutet wieder das Signal.*)
HUDETZ (*blickt empor.*)
ANNA (*bange*) Was war das?
HUDETZ Ein Signal!
(DJT, S.203)

Glockenschläge und Signaltöne sind in *Der jüngste Tag* „Hinweise darauf, dass es für das Akzeptieren der Busse auch einmal zu spät sein könnte“²¹⁰. Nicht zufällig blickt Hudetz oft empor, als ob er wüsste, dass jemand von oben ihn eine Warnung geben will. Auch die Schläge der Kirchturmuhr sind bei der Auslegung relevant: Es ist neun Uhr, und neun ist die Zahl des Todes²¹¹. Des Weiteren war Hudetz „schon seit dreiviertel da“, seit 20.45, 45 Minuten: Rechnet man die Quersumme von 45, ergibt sich erneut die Neun. Nichtsdestotrotz sind nicht alle Klänge Omen von Tod oder grausame Ereignisse.

Während der Endphase seines inneren Kampfes spürte Hudetz den Wind einige Male [...], und er wurde von ihm dabei als unangenehm empfunden. Nun aber klingt das Rauschen des Windes für Hudetz wie Posaunen, die für ihn die Fanfaren des Jüngsten Gerichtes verkörpern. Der Zeitpunkt für sein Jüngstes Gericht ist gekommen²¹².

GENDARM (*zu HUDETZ*) Kommens jetzt – (*Jetzt weht wieder der Wind wie zuvor.*)
HUDETZ (*horcht auf.*) Still! (*Er lauscht.*) Waren das jetzt nicht Posaunen?
ALFONS Es war nur der Wind.
HUDETZ (*nickt ALFONS lächelnd zu.*) Das glaubst du ja selber nicht –
(V O R H A N G)
ENDE.
(DJT, S.217)

Jetzt klingen die Posaunen wie 'Erlösung', 'Rettung', 'richtige Wahl', und quälen den reumütigen Hudetz nicht mehr. Die Posaunen sind die Musikinstrumente der Engel, die vor Gott stehen; dieselbe Posaunen der Befreiung, die Johannes in der Offenbarung beschreibt und die endlich auch Hudetz von der Schuld freisprechen²¹³.

²¹⁰ Ebd. S.414.

²¹¹ Vgl. Ebd. S.407f.

²¹² Ebd. S.384.

²¹³ Vgl. Ebd. S.385.

„Und ich sah die sieben Engel, die vor Gott stehen; und es wurden ihnen sieben Posaunen gegeben“ (Off. 8,2).

7.3 Irdisches und himmlisches Gericht

Der Stationsvorstand Hudetz konfrontiert sich im Laufe der sieben Bilder mit einem inneren Kampf, der mit seinem Irrglauben, unschuldig zu sein, beginnt. Anna ist für ihn die einzige Täterin und er übernimmt keine Verantwortung für den Zugunglück. Wenn die Rede davon ist, zuckt er die Schultern; eine Geste der Gleichgültigkeit, die er oft wiederholt.

HUDETZ Hörens her: Ich war jetzt vier Monat allein, in Einzelhaft, nur mit mir selbstpersönlich, und da hatt ich reichlich Gelegenheit, mich mit meiner inneren Stimme zu unterhalten, zu jeder Stund. Wir haben viel miteinander dischkuriert, Fräulein Anna – und das Resultat? „Du bist ein pflichtgetreuer Beamter“, hat die innere Stimme zu mir gesagt, „du hast noch nie ein Signal verpaßt, du bist unschuldig, lieber Thomas“ –

ANNA (*unterbricht ihn.*) Unschuldig?

HUDETZ Ganz und gar!

[...]

HUDETZ (*fixiert sie.*) Ich bin freigesprochen, Fräulein Anna – glänzend frei!

(DJT, S.203)

Dadurch versteckt er die Wahrheit vor sich selbst und wird seiner Unschuld überzeugt. Am Ende wird er vom irdischen Gericht dank Annas Meineids tatsächlich freigesprochen. Mit Gericht meinen wir aber nicht nur die öffentliche, staatliche Institution, sondern auch das Gericht der Kleinbürger, die die Gesellschaft in *Der jüngste Tag* bilden. Die Richterin dieser kleinen Gemeinschaft ist definitiv Frau Leimgruber, eine skrupellose weibliche Figur, deren Hauptzeitvertreib seinen Mitmenschen zu beurteilen ist. Sie benimmt sich als ein Katalysator und beeinflusst die anderen, indem sie Klatschgeschichten in Umlauf bringt²¹⁴. Bald wird aber ihre Doppelbödigkeit demaskiert: Am Anfang verdammt sie während eines Dialogs mit dem Vertreter, einem vorbeilaufenden Fremden, Frau Hudetz und ihren Bruder Alfons. Ihr zufolge ist Frau Hudetz „ein Schandweib“ (DJT, S.185) und Thomas Hudetz „ein wirklich tüchtiger Mann“ (DJT, S.182), der von ihr – die fünfzehn Jahre älter ist – verführt wurde. Sie sieht in Alfons ein niederträchtiger Komplize,

²¹⁴ Vgl. Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the Male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. S.33.

allerdings muss sie ihre Meinung ändern, als sie die Wahrheit über Thomas Hudetz herausfindet. Daher spricht sie Alfons in opportunistischer Weise an:

ALFONS Meine Schwester ist angespuckt worden, weil sie die Wahrheit gesagt hat.
FRAULEIMGRUBER Das war eben ein Irrtum, ein krasser! Aber in dieser Thomas Hudetz-Affäre, da gibts keine Irrtümer, das sag ich Ihnen, ich, Leopoldine Leimgruber! Dieser Hudetz hat unser armes Annerl verführt, einen Meineid zu schwören, es war sein verbrecherischer Einfluß und sonst nichts, aber wie sie dann zusammengebrochen ist unter ihrer schweren Schuld und hat reuig alles bekennen wollen, da hat er sie eben einfach umgebracht – und auch nicht sie hat ihm einen Kuß gegeben, seinerzeit am Bahnhof, sondern er hat ihr, und auch keinen Kuß, sondern vergewaltigen hat er sie wollen, in seinem Dienstzimmer, dabei ist sie auf den Signalhebel gefallen –
(DJT, S.208)

Derselbe Hudetz, der vorher tüchtig und unschuldig war, ist jetzt ein gewalttätiger Verführer: Das willkürliche Urteil von Frau Leimgruber ist nun unterschiedlich, ihre Heuchelei bleibt indes immer gleich. Dennoch ist Alfons kein Kleinbürger und lenkt die Bosheiten der Frau ab.

ALFONS Ich vertrags nicht! Ich sag sogar: Solang es nicht sonnenklar bewiesen ist, daß er der Mörder ist, solange er es nicht selber gesteht, freiwillig gesteht, solange glaub ich überhaupt an keine Schuld!
FRAULEIMGRUBER Mir scheint, Sie glauben an überhaupt nichts mehr?! An keinen Herrgott im Himmel und an gar nichts!
ALFONS Von Ihnen werd ichs mir sagen lassen, wo der liebe Gott wohnt, was? Der Hudetz ist noch lang nicht der Schlechteste, merkens Ihnen das, Frau Leimgruber!
(DJT, S.208)

Frau Leimgruber ist nicht die einzige Zuschauerin, neben Gendarmen und Staatsanwälten lernen wir auch die Familie Annas kennen. Der Vater, der Wirt, ist ein zweideutiger Mann, der einerseits die Tochter tugendhaft erzieht und schützt und andererseits mit der Kellnerin Leni eine libidinöse Haltung einnimmt. Er ist blind und kann die Belastung, die die Tochter plagt, nicht sehen. „Da habens aber schon einen ganz besonderen Schutzengel gehabt“ (DJT, S188) verrät er Hudetz, aber er ahnt nicht, dass Anna nur als tot ein Schutzengel sein wird. Ferdinand, Annas Bräutigam, ist auch nicht behilflich: Er und Anna sind ein Paar aber ihre Beziehung ist nicht ehrlich und ihre Dialoge bleiben oberflächlich. In dieser Hinsicht ähnelt Ferdinand der Figur Oskar, der nicht zufällig wiederum ein Fleischhauer ist.

Thomas Hudetz selbst zeigt mit dem Finger auf jemand, aber dieses 'jemand' ist keine Person, sondern 'der große Unbekannte'.

HUDETZ Ich bin nicht schuld.
STAATSANWALT (*ironisch*) Sondern?
HUDETZ Ich nicht.
STAATSANWALT (*wie zuvor*) Vielleicht der große Unbekannte?
HUDETZ Vielleicht –
(DJT, S.191)

Und noch einmal später

ANNA (*sehr einfach*) Ich möchte nicht mehr leben, Herr Vorstand!
HUDETZ Es war Ihre Pflicht und Schuldigkeit, so zu schwören, wie Sie geschworen haben.
ANNA (*fährt ihn an.*) Sie irren sich, wenn Sie meinen, daß nur ich schuld bin, oh darauf laß ich mich nicht ein, ich nicht!
HUDETZ Wer wär denn sonst noch schuld, außer Ihnen?
ANNA Nein, nein, nicht nur ich!
HUDETZ (*ironisch, wie ein Staatsanwalt*) Sondern? Vielleicht gar der große Unbekannte.
(DJT, S.202)

Laut vielfältiger Deutungen ist der große Unbekannte der Teufel, der den Stationsvortand zu dieser Schandtät verleitet hat²¹⁵. In Anbetracht dessen verweigert Hudetz sich selbst die Möglichkeit schuldig zu sein, aber wenn das irdische Gericht scheitert, ist die göttliche Gerechtigkeit unausweichlich. Das weiß im Grunde das Personal des Stückes und viele Einsätze erinnern auch dem Zuschauer, dass keine Ungerechtigkeit ungesühnt bleibt.

HUDETZ Sie werden schon von allein lernen, daß man niemand kränken darf, um nicht bestraft zu werden.
(DJT, S.187)
LENI Tja, man darf Gott nicht ungestraft herausfordern.
(DJT, S.196)
GENDARM (*lächelt.*) Jaja, ein reines Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen –
(DJT, S.201)
GENDARM Hm. (*Er sieht HUDETZ groß an.*) Gottes Mühlen mahlen langsam –
(DJT, S.206)
HUDETZ Möglich. Die Hauptsach ist, daß man sich nicht selber verurteilt – oder freispricht –
(DJT, S.216)

Der Text ist voller Anhaltspunkte, die schon das Ende von Thomas Hudetz ankündigen. Allen voran haben wir das bekannte Sprichwort 'Gottes Mühlen mahlen langsam, aber gerecht', das auch in *Geschichten aus dem Wiener Wald* zu finden ist.

²¹⁵ Vgl. Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke.* S.389.

Das Jüngste Gericht wartet auf Hudetz aber nicht im Himmel, sondern auf dem Bahndamm, wo die beiden Züge zusammengestoßen sind. Horváths Faszination für die Welt der Toten offenbart sich an dieser Stelle, als die Geister von Anna und vom verstorbenen Lokomotivführer Pokorny spuken. Anna ist jetzt für Hudetz ein echter Schutzengel geworden, da sie ihn aufhält, den dritten Sündenfall bzw. Selbstmord zu begehen. Andererseits verhält sich der Geist von Pokorny als ein Versucher, der Hudetz auf die schiefe Bahn bringen will, buchstäblich.

HUDETZ (*wendet sich plötzlich an POKORNY; leise*) Sag mal, wie ist es denn eigentlich drüben?

POKORNY Bei uns? Friedlich, sehr friedlich! Weißt, wie in einem stillen ländlichen Wirtshaus, wenns anfängt zu dämmern – Draußen liegt Schnee, und du hörst nur die Uhr – ewig, ewig – liest deine Zeitung und trinkst dein Bier und mußt nie zahlen –

HUDETZ (*lächelt.*) Wirklich?

POKORNY Wir spielen auch oft Tarock, und ein jeder gewinnt – oder verliert, je nachdem, was einer lieber tut. Man ist direkt froh, daß man nimmer lebt! (*Nun nähert sich der Eilzug vierhundertfünf.*)

ALLE (*horchen auf.*)

POKORNY (*leise zu HUDETZ; damit es ANNA nicht hört*) Jetzt kommt dein Zug –

HUDETZ (*wendet sich langsam dem Bahndamm zu.*)

ANNA (*schreit ihn plötzlich entsetzt an.*) Nein! Was willst du tun?!

POKORNY (*zu ANNA*) Mischen Sie sich da nicht hinein!

HUDETZ (*zu ANNA*) Ich triff meinen Kollegen Pokorny.

POKORNY Wir spielen Tarock.

ANNA Tarock?

HUDETZ Ja. Draußen liegt Schnee, aber drinnen im Ofen brennt das Feuer und wärmt

–ANNA (*unterbricht ihn.*) Das ist kein Feuer, das wärmt! Glaub nicht deinem Kollegen! Er will dich ja nur holen, um sich zu rächen, weil er nicht mehr lebt!

POKORNY (*zu ANNA*) Ruhe!

ANNA (*zu HUDETZ*) Ich bin nicht ruhig! Oh glaub es mir, es ist furchtbar, wo wir hier sind! Bleib, bleib leben, du!

(DJT, S.216)

Pokorny versucht den Stationsvorstand, indem er von einem gemütlichen Wirtshaus spricht, wo niemand bezahlen muss und man Tarock spielt; ein Spiel, das ein teuflisches Symbol ist, wie wir in der Analyse von *Italienische Nacht* schon hervorgehoben haben. Anna, die sich im Gegenteil an Hudetz nicht rächen will, fleht ihn zu bleiben und zu leben und erklärt ihm, dass das Feuer im Jenseits nicht wärmen kann. Das Motiv der Kälte taucht derart wieder auf, aber diesmal nicht allein. Ein zweites Motiv ist grundlegend im Rahmen dieses Textes, und zwar das Motiv des Lichts und der Finsternis. „Bilden Sie sichs nur nicht ein, daß die Wahrheit nicht ans Licht kommt!“ (DJT, S.190), so der Staatsanwalt während der Ermittlung gegen

Hudetz. So ist es nicht verwunderlich, dass Frau Hudetz in der Sonne gern bleibt, weil sie immer die Wahrheit gesagt hat.

STAATSANWALT (*packt die Protokolle zusammen.*) Die Sonne dürfte es dann wohl an den Tag bringen, bei der Verhandlung – wenn mal ein kleiner Meineid auf dem Spiele steht – (*Er wirft einen Blick auf FRAU HUDETZ.*)

FRAUHUDETZ (*unheimlich ruhig*) Sie können mich ruhig anschauen, Herr Staatsanwalt, ich hab die Sonne sehr gern.

(DJT, S.195)

Nach Gamper muss die Funktion dieses Sonnensymbols bei Horváth unbedingt beachtet werden, denn „die Sonne in der Nacht ist, in der Abkunft von neutestamentlicher Gleichnisrede, alchymistisches und dann freimaurerisches Symbol der Erfüllung und höchstens Weisheit durch Vereinigung des Gegensätzlichen“ [...], was sicher in diesen Kontext hineinpasst, vor allem wenn man daran denkt, wessen Weisheit hier Licht ins Dunkel bringen will²¹⁶.

Letztlich bekehrt sich auch Hudetz, der nicht mehr in der Finsternis wandelt, herauskommt und seine Schuld bekennt. „Er will seine Flucht nicht weiter fortführen, er stellt sich also dem irdischen und dem göttlichen Gericht“²¹⁷.

HUDETZ [...]

Halte still, du Wandersmann
Und sieh dir meine Wunden an
Die Stunden gehen
Die Wunden stehn
Nimm dich in acht und hüte dich
Was ich am jüngsten Tag für dich
Für ein Urteil sprich – –
(DJT, S.212)

7.4 Alfons

Wenn die Volksstücke oft ein bitteres Ende vorführen, zeigen die späten Werke von Horváth ein neues und unerwartetes Merkmal: die Hoffnung. Meinrad Vögele schrieb:

Im Spätwerk ist eine Hoffnung angedeutet, dass mit dem verzeihenden Gott der Güte der Mensch wieder zu einem menschenwürdigen Leben zurückfinden kann. Das geschieht aber freilich nur wenn er sich nicht in fatalistischer Selbstaufgabe in sein 'Schicksal' schickt, sondern mit kritischem Blick sich und seine Umwelt immer wieder

²¹⁶ Ebd. S.398.

²¹⁷ Ebd. S.384.

von neuem kontrolliert und relativiert und so zu einem immer tieferen Verständnis von sich und der das Individuum bedrohenden Umwelt gelangt²¹⁸.

In *Der jüngste Tag* findet man diese Hoffnung nicht nur in dem Finale und in der Umwelt, sondern auch in einer Gestalt, die sich durch ihre Tugend und Ehrlichkeit von den anderen unterscheidet. Es ist Alfons, der inmitten Vorurteile, Lügen und Grausamkeiten heraussticht.

Er verwendet keine religiösen Schlagwörter, ist sehr hilfsbereit und nachsichtig und sogar zum Verzeihen bereit, er ist auch derjenige, welcher die Verquickung der Verfehlungen von Frau Hudetz und Herrn Hudetz erkennt und diese, in einer Diskussion über die Schuldfrage, auch in einen grösseren Zusammenhang hineinstellt²¹⁹.

Im Gegensatz zu den anderen kleinbürgerlichen Figuren, spricht Alfons selten von Gott, allerdings entsprechen unter allen nur seine Handlungen denen eines Christen. Seiner Schwester gegenüber ist er beispielweise einfühlsam und großzügig, obwohl sie auch nicht vollständig unschuldig ist, da ihre eifersüchtige Haltung zu Hudetz ihm Leid zugefügt hat. Er schlägt ihr einen Ausflug am Meer vor, um das Zugangsglück hinter sich zu lassen. Das Wasser steht auch hier für die Reinigung und die Wiedergeburt des Individuums, doch ist Frau Hudetz nicht bereit, diesen Schritt zu übernehmen. Sie besitzt die Urteilsfähigkeit von Alfons nicht.

FRAU HUDETZ (*fixiert ihn kalt, zuckt dann die Schultern.*) Ich bin unschuldig.

ALFONS Unschuldig?! (*Er lacht.*)

FRAU HUDETZ (*herrscht ihn an.*) Lach nicht! Sag mir ein Verbrechen, ein einziges meiner Verbrechen!

ALFONS (*erhebt sich und geht auf und ab.*) Ich erinnere mich, wie du mir gesagt hast, der Thomas will nichts mehr von mir, aber dann soll er auch keine andere anschauen, keine! Dazu hast du kein Recht gehabt, das war ein Verbrechen!

FRAU HUDETZ (*höhnisch*) Für dieses Verbrechen übernehme ich die Verantwortung!

ALFONS Dann schrei nicht, wenn du bestraft wirst! Klag nicht an, daß du verfolgt wirst! Du warst um dreizehn Jahr älter, du mußt es wissen und fühlen – aber du hast seine Liebe erpressen wollen, jawohl; erpressen!

FRAU HUDETZ Bell nur. Was weißt du von uns Frauen! Dich mag ja keine –

ALFONS (*fixiert sie.*) Hast du gesagt: „Ich haß ihn, jawohl ich hasse ihn, und ich könnt ihn, wenn er neben mir liegt in der Nacht, erschlagen“ – (*Er fährt sie an.*) Hast du das gesagt? Ja oder nein?!

FRAU HUDETZ (*unheimlich ruhig*) Ja. Aber ich hab ihn doch nicht erschlagen – (*Sie grinst.*)

ALFONS Vielleicht.

²¹⁸ Vögele, Meinrad. *Ödön von Horváth: Der jüngste Tag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983. S.164.

²¹⁹ Baumann, Peter. *Ödön von Horváth. „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. S.401.

(*Stille*)

FRAU HUDETZ Du tust ja direkt, als hätt ich das Signal verpaßt, als wären durch mich achtzehn Personen umgekommen –

ALFONS (*fällt ihr ins Wort.*) Das hängt alles zusammen

(DJT, S.209)

Alles hängt zusammen, irdisches und himmlisches Gericht, Vergangenheit und Gegenwart. Der Mensch ist seit der Zeit von Adam und Eva schuldig und wird immer schuldig sein.

Nachdem Alfons noch einmal an die Erbsünde gedacht hatte, spricht er seine Schwester auch auf ihre persönliche Schuld an, denn für ihn zählt das christliche Gebot (oder Gesetz) der Nächstenliebe einiges mehr als die irdische Gerichtsbarkeit. Juristisch gesehen ist Frau Hudetz unschuldig, aber vor der göttlichen Instanz hat sie sich einige Male versündigt [...] denn nur schon, 'unsittliche' Gedanken gelten im Christentum als sündhaft²²⁰.

Alfons ist eine der Figuren, auf die Horváth seine Hoffnung setzt und ist diesmal interessanterweise ein Mann. Er ist menschlich und begeht auch Fehler, er ist kein Supermann, aber ist ehrlich, bescheiden, hilfsbereit. Er spricht nicht von Christentum aber hält danach. Er ist kein Spießbürger.

²²⁰ Ebd. S.402.

8. *Figaro lässt sich scheiden*

8.1 Handlung und Einführung

Die Handlung der Komödie *Figaro lässt sich scheiden* [...] beginnt in „stockdunkle[r] Nacht“ im „Grenzwald“ zwischen einem Land, in dem die Revolution ausgebrochen ist, und einem Land, in das der Graf Almaviva, begleitet von seiner Frau Und dem Dienerehepaar Figaro und Susanne, flieht, um sein Leben zu retten. [...] das Ende der finanziellen Mittel ist jedoch in Sicht, so dass sich Figaro von den Almavivas trennt und sich in dem kleinen Ort mit dem sprechenden Namen Großhadernsdorf als selbstständiger Friseur niederlässt. Susanne begleitet in ungen, aber in der Hoffnung, endlich ihren Wunsch nach einem Kind erfüllt zu bekommen. Figaro [...] richtet sein gesamtes Leben nach dem beruflichen Erfolg aus. Susanne verlässt in. Figaro, der nur ihretwegen mit in die Emigration gegangen ist, kehrt daraufhin in die Heimat zurück [...] und löst einen korrupten Revolutionsanhänger als Verwalter des ehemaligen Almaviva Schlosses ab [...]. So sehr in diese Aufgabe befriedigt, empfindet er doch sein Leben ohne Susanne und nun auch ohne eigenes Kind unbefriedigend²²¹.

Am Ende findet eine Versöhnung zwischen den zwei Liebhabern statt, Figaro geht auf Susannes Wunsch, ein Kind zu haben, ein und Gewalt hört auf. Es scheint ein happy ending zu sein, aber wir werden im Laufe der Analyse erörtern, wenn es tatsächlich so ist. Ein positives Finale ist auf jedem Fall durch den Untertitel des Stückes *Komödie in drei Akten (neun Bildern)* gerechtfertigt, oder besser ist die Bezeichnung Komödie durch die letzte Szene gerechtfertigt. In der gespielten Zeit, die sich „zum ersten Mal in einem von Horváths Stücken über einen längeren Zeitraum von fast drei Jahren“²²² erstreckt, erfolgen nämlich verschiedene tragische Ereignisse, hierunter der Tod der Gräfin und die Scheidung von Figaro und Susanne.

Die Schreibezeit dauerte vermutlich von Juni/Juli 1934 bis Oktober 1936 und das genetische Konvolut des Werkes kann in drei Vorarbeiten und vier Konzeptionen gegliedert werden:

Vorarbeit 1: Figaro der Zweite (Figaro II.)

Vorarbeit 2: Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit

Vorarbeit 3: Figaro lässt sich scheiden– Gangster

Konzeption 1: Figaro lässt sich scheiden in drei Akten – Susanne

Konzeption 2: Figaro lässt sich scheiden in dreizehn Bildern (drei Akten)

Konzeption 3: Figaro lässt sich scheiden in vierzehn Bildern (vier Akten)

²²¹ Bartsch, Kurt. *Ödön von Horváth*. S.135f.

²²² Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.89.

Konzeption 4: Figaro läßt sich scheiden in neun Bildern (drei Akten)²²³

Die vierte Konzeption in seiner emendierten Endfassung stellt den Text dar, den wir berücksichtigen werden. Das Konvolut beinhaltet 219 Blätter von unterschiedlichen Materialien; es gibt ferner andere Dokumente, die in dem Konvolut nicht enthalten sind, die für das Verständnis des Textes und seiner Entstehung grundlegend sind. Die bekannte Oper von Wolfgang Amadeus Mozart *Die Hochzeit von Figaro* (1786) war gewiss Quelle der Inspiration für Ödön von Horváth.

Sowohl Horváth als auch Mozart beziehen sich auf Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' Komödie *Le Mariage de Figaro ou la folle journée* (1784), die nach ihrem Erscheinen für Wirbel am französischen Hof sorgte. Beaumarchais nahm in seinem Stück mit der Figur des gewitzten und klugen Figaros die Ideale der Französischen Revolution vorweg. [...] Horváth dagegen übernahm lediglich die Hauptfiguren (Graf und Gräfin Almaviva, Figaro, Susanne sowie das Schlossverwaltungspersonal), mit denen er Beaumarchais' Komödie weiterführte²²⁴.

Das Drama wurde am 2. April 1937 am Neuen Deutschen Theater in Prag uraufgeführt und löste viele positive Reaktionen aus, unter anderen lobte auch Max Brod das Stück (Vgl. FLS, S.15). Einen Aspekt der Erzählung wurde indes von vielen Kritikern und Literaturwissenschaftlern bemängelt bzw. die Darstellung von Revolution und Emigration. Ludwig Winder schrieb in einem Artikel in der *Deutschen Zeitung Bohemia*:

Er sagt nicht, ob er auf Figaros Seite oder auf der Seite der Revolution steht, er sagt nicht, ob er für oder gegen die Revolution ist, und welche Revolution er eigentlich meint. Sicherlich hat Ödön von Horváth zwischen 1931 und 1937 einiges erlebt, wie könnte es anders sein?²²⁵

Zeitebene sind in der Tat viele und miteinander vermischt, deswegen ist eine klare Anspielung auf die eine oder die andere Revolution nicht ableitbar. Aus diesem Grund wurde Horváths Werk mitunter politisch naiv oder desinteressiert definiert (Vgl. FLS, S.17), aber das ist vielleicht ein übereiltes Urteil. Der Zweck und die Methodologie von Horváths Spätwerk sind anders und neu und, obwohl er immer ein Chronist seiner Zeit bleibt, ist das Ergebnis unterschiedlich. Er wollte wahrscheinlich keine spezifische Revolution darlegen, sondern nur einen wiederkehrenden Prozess

²²³ Horváth, Ödön von. *Band 8 Figaro läßt sich scheiden*, hrsg. von Streitler, Nicole, Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. S.5f. Zitatnachweise nachfolgend im laufenden Text unter der Sigle: FLS mit Seitenzahl.

²²⁴ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.87.

²²⁵ Winder, Ludwig. „Horváth: „Figaro läßt sich scheiden“.“ *Deutsche Zeitung Bohemia*, 4. April 1937.

beschreiben. Mehr als gesellschaftskritisch will seine Arbeit allgemeinmenschlich sein. Im Laufe dieses Kapitels werden wir die zwei politischen Hauptthemen der Komödie, bzw. Exil und Revolution, betrachten, nachdem wir die Rolle der zwei Protagonisten Figaro und Susanne ausgelegt haben.

8.2 Figaro und Susanne, Menschlichkeit und Bürgerlichkeit

Diese Komödie ist eine der kompliziertesten Arbeiten von Horváth: Das Hauptereignis ist die Flucht aus der Revolution aber eine Mehrheit von sekundären Elementen verflechten sich mit der Haupthandlung und erschweren sie. Eine Vielfalt von Zeitebenen und Spielorten, die Darstellung des Exils, die Ehe mit ihren politischen und sentimental Konsequenzen, die Ambiguität von Figaro, der ständig seine Meinung ändert, und die Gegenüberstellung von ihm und Susanne. Dieser erste Teil ist der Auslegung dieser zwei Personen, Figaro und Susanne, gewidmet, die jeweils zwei entgegengesetzte Sphären symbolisieren: die der Bürgerlichkeit und die der Menschlichkeit.

Wer ist Figaro? Figaro ist ein Findelkind, der bürgerlich geworden ist.

FIGARO Wenn ich an Hand der diversen wichtigen Daten meines Lebens mein Alter rekonstruieren würde, dann müßt ich den Trugschluß ziehen, daß ich zirka dreihundert Jahr alt bin – Soviel Diverses hab ich nämlich bereits hinter mir. Zigeuner stehlen mich, ehe ich von meinen Eltern eine Ahnung habe, ich entlaufe ihnen, weil ich kein Vagabund sein will, ich suche, strebe, ringe nach einem ehrlichen Beruf und finde alle Wege verschlossen, alle Türen gesperrt. Ich hungerte und hatte Schulden – welch ein wunderliches Geschick! Endlich fand ich eine offene Tür und griff nun alle Berufsarten auf, nur um leben zu können, war Journalist, Kellner, Politiker, Spieler, Vertreter, Barbier, bald Herr und bald Diener, wie es dem Zufall beliebte, ehrgeizig aus Eitelkeit, fleißig aus Not, aber träge von Natur und Wonne! Schönredner bei Gelegenheit, Dichter zur Erholung, Musiker nach Bedarf, Liebhaber aus Laune! Alles habe ich gesehen, getan, genossen, jede Täuschung war geschwunden, ich war nur zu sehr erwacht, bis ich dann – geheiratet habe! Das war der Markstein in meinem Leben, die große Um- und Einkehr, denn seit jener Hochzeit des Figaro bin ich ein anderer Mensch –

(FLS, S.336)

Der Ehrgeiz führte Figaro aus einer Lage von Armut und ermöglichte ihm die geträumte bürgerliche Existenz aufzubauen. Das ist eine sichere und vernünftige Existenz, die er dank der Arbeit als Diener für den Grafen bewahren kann. Die Figur Figaros ist zu allem bereit, um diese Sicherheit zu haben, wie seine mehrfachen und verschiedenartigen Berufe belegen. Verschiedenartig sind auch die Ideologien, die er

in den einzelnen Stadien seines Lebens vertritt: Es ist zum Beispiel nicht klar, ob er auf der Seite der Revolution ist oder nicht, ob er den Adel unterstützt oder nicht. Von Zeit zu Zeit verwendet Figaro auch ein Wortschatz, der die nationalsozialistische 'Blut und Boden' Rhetorik verrät. Solches Phänomen ist vor allem in der Endfassung in dreizehn Bildern deutlich, beispielsweise, als er in seiner Eigenschaft als Schlossverwalter eine Rede vor einigen Lehrern hält.

Vergessen Sie nie, man muß es bereits den Kinderseelen einhämmern, daß, wenn nicht ein jeder opfert, alles seinen Sinn verlöre. Hiedurch hebt man einerseits das Selbstgefühl des einzelnen Menschen, weil er sich wichtig vorkommt, andererseits kassiert man auch gleich das Opfer ein. Das ist die pädagogische Lösung eines volkswirtschaftlichen Problems.

(FLS, S.317)

Diese Barbarei der Sprache, das rationale Eigeninteresse Figaros und seine Bürgerlichkeit widersetzen sich der Menschlichkeit, die die Gestalt von Susanne prägt. Susanne ist spontan und teilweise naiv, vor allem im politischen Bereich. Nichtsdestotrotz ist sie das Hauptvorbild von Treue im Text und folglich das Hauptvorbild für den Zuschauer und vor allem für ihren Gemahl Figaro.

FIGARO Das hat Gründe privatester Natur. Meine Herren, als ichs mit meiner Frau besprochen habe, sollen wir beide nun bleiben oder mit unserer Herrschaft flüchten, da hat sie gesagt, es gäbe auch eine Treue, und man hätt nicht nur Pflichten gegen sich selbst, sondern auch gegen seine Mitmenschen, wenn es auch nur die eigene Herrschaft wär. Wir hätten mit ihr in der guten Zeit gelebt und würden sie also auch im Unglück nicht verlassen dürfen – Wißt ihr, meine Frau ist ein richtiger Mensch mit Herz.

(FLS, S.338)

Susanne ist nicht so wetterwendisch wie Figaro, sie ist das Emblem der Richtigkeit und setzt den Mitmenschen immer an die erste Stelle, sei er Figaro oder die Herrschaften. In diesem Zusammenhang zeigt sie ihre starke christliche Moral in einer Welt, wo die Leute, die an Gott glauben, immer weniger sind. Dieser Aspekt ist auch eine der Hauptabweichungen zwischen den zwei Liebhabern: „ERSTER (zu FIGARO) Sagen Sie, Verehrtester: Wieso reagiert denn Ihre Frau Gemahlin auf welthistorische Ereignisse so ganz anders wie Sie? FIGARO (*grinst.*) Sie glaubt noch an den lieben Gott“ (FLS, S.339). Susanne ist eine seltene Perle, sowie ihre Menschlichkeit: „SUSANNE Jetzt ist erst recht nichts passiert. Alles, was der Graf für mich tat, auch, daß er mich zu Ihnen protegierte, tat er aus purer Menschlichkeit. CHERUBIN Ein seltenes Wort“ (FLS, S.361).

Im Leben des Paares stellt die Ehe ein Moment der Wende dar und das gesteht Figaro, wie wir in einem der oben zitierten Einklänge gesehen haben. Die Kluft vergrößert sich daraufhin, als Figaro entscheidet ein Friseursalon in Großhadernsdorf zu öffnen und jede moralische oder unmoralische Methode verwendet, um Kunden zu gewinnen. Die persönliche Freiheit ist für Figaro ausreichende Rechtfertigung für seine spießbürgerlichen Entscheidungen: „Meine Freiheit äußert sich nicht zuletzt darin, daß ich heucheln darf, und geheuchelt muß werden, sonst liegen wir eines Tages draußen im Dreck!“ (FLS, S.347). Hungern will er nicht mehr und dafür ist er zu allem bereit: „GRAF Ich vertrage alles, nur eines nicht: Du bist bürgerlich geworden, lieber Figaro – (Er lächelt leise.) FIGARO Herr Graf, ich habe in meinem Leben schon so oft immer hungern müssen, daß das Wort „bürgerlich“ für mich seine Schrecken verloren hat“ (FLS, S.343). Dieser Figaro ist keiner Beaumarchais‘ Figaro, es ist eine vollkommen neue Gestalt²²⁶.

SUSANNE Ja. Mein Figaro freute sich über die Zukunft, wenn ein Gewitter am Himmel stand, und sprang ans Fenster, wenn es einschlug, aber du? Du gehst nicht ohne Schirm aus dem Haus, wenn nur ein paar Wölkchen am Himmel stehen! Mein Figaro saß im Kerker, weil er seine Meinung schrieb, du würdest dich nicht mal trauen, heimlich seine Schriften zu lesen! Mein Figaro war der erste, der selbst einem Grafen Almaviva auf der Höhe seiner Macht die Wahrheit ins Gesicht sagte, du wahrst die Form in Großhadernsdorf! Du bist ein Spießer, er war ein Weltbürger! Er war ein Mann, und du!
(FLS, S.350)

Susanne stößt in diesem Augenblick an ihre Grenze und gesteht Figaro ihre Affäre mit dem Forstadjunkten ein. Dieses Schuldeingeständnis führt zu der Scheidung und dem Weggang von Figaro aus Großhadernsdorf. Aber was hat Susanne zu einer Affäre geführt? Kinder oder ihre Abwesenheit sind der Schlüssel zur ehelichen Uneinigkeit zwischen Figaro und Susanne. Figaro macht sich Sorgen über die Zukunft seines Landes und seiner Ehe und sieht in der zukünftigen Gesellschaft kein gastfreundliches Milieu, in dem seine Kinder leben können. Dank seines Weitblickes hatte er schon die Revolution vorhersagt und nun kann er nur weitere Grausamkeiten voraussehen. Deswegen weigert er sich ein Kind mit Susanne zu zeugen. Gleichwohl ist sie der Überzeugung, dass Kinder das natürliche Resultat der Ehe sind; sie probiert sogar durch eine List Figaro zu überreden aber auch dieser Versuch scheitert.

²²⁶ Vgl. Balme, Christopher B. *The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*. Dunedin: Dep. of German, University of Otago, 1985. S.209.

FIGARO Wie oft soll ich es dir noch sagen, daß ich kein Unmensch bin. Ich besitze lediglich Verantwortungsgefühl, und du weißt, ich kann prophezeien. Soll ich es vom Himmel droben mitansehen, wie mein Kind im nächsten Krieg fällt?

SUSANNE Ich glaube, du hast für den Himmel zu viel Verantwortungsgefühl. Du kommst in die Hölle.

FIGARO Überlaß das mir, bitte! Mit ruhigem Gewissen kann man sich in unserer Zeit kein Kind leisten. Liest du denn keine Zeitungen? Jeden zweiten Tag ein neuer Tod – Alle werden daran glauben müssen. Hier in Großhadernsdorf wird sichs ja relativ noch am längsten leben lassen, keine Festung in der Nähe, kein Knotenpunkt, nichts, was wert wäre, zerstört zu werden. Sie werden aber auch das Wertlose zerstören, und die Erdbeben werdens vollenden. Wir leben in einer Völkerwanderung, Susanne, und nie noch haben Menschen mit mehr Recht wie du und ich sagen dürfen: Nach uns die Sündflut! Setz du dein Kind in die Welt, setz es nur! Es wird in einer Mondlandschaft leben, mit Kratern und giftigem Dunst –
(FLS, S.349)

Auch in diesem Stück findet der Leser das bei Horváth wiederkehrende Motiv der Sündflut. Der Mensch ist im Grunde böse und die Korruption herrscht auf der ganzen Welt. „Sogar Figaro wird korrupt oder zumindest opportunistisch und arrangiert sich mit den neuen Machthabern; zugleich sehnt er sich jedoch nach „Menschlichkeit“, wie sie in vorbildlicher Weise von Susanne, am Schluss aber auch von ihm selbst verkörpert wird“ (FLS, S.19).

Eine zweite Wende durchlebt die Figur Figaros, als er zurück auf dem Land der Revolution ist, bzw. in dem Schloss, „in dem nun ein staatliches Heim für Findelkinder untergebracht ist“²²⁷. Figaro, ehemaliges Findelkind und jetzt respektierter Schlossverwalter, trifft diese Waisen und hat eine Art Offenbarung. Er sieht endlich die Revolution in einem neuen Licht, vor allem hinsichtlich der pädagogischen Erziehung der Kinder, die die Zukunft sind. Sind sie zu einem Ende der Gewalt erzogen, wird die Zukunft nicht gewalttätig sein²²⁸.

FIGARO (*geht langsam auf sie zu und hält dicht vor ihr.*) Susanne. Du hast mich malgefragt, wie wird denn das sein, wenn wir alt werden, und es wird niemand da sein, der zu uns gehört? Es wird sinnlos geworden sein, daß wir überhaupt gelebt haben ...

SUSANNE (*sieht ihn groß an.*) Und du hast gesagt, viel Sinn hats so und so nicht – Und ich hab gesagt, dann möcht ich lieber gleich sterben –

FIGARO Und ich hab gesagt, ich hab dich sehr lieb. Erinnerst du dich?

SUSANNE (*leise*) Ja. Aber ich hab gesagt, das allein genügt mir nicht –

²²⁷ Bartsch, Kurt. *Ödön von Horváth*. S.135.

²²⁸ Vgl. Balme, Christopher B. *The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*. S.215f.

FIGARO Stimmt. (*Er nickt ihr lächelnd zu.*) Aber heute, heut hab ich keine Angst mehr vor der Zukunft –
(FLS, S.369)

Zum Schluss nimmt Figaro den Wert der Menschlichkeit an und versöhnt sich mit Susanne, mit der er jetzt ein neues Gleichgewicht erreicht hat. „Durch die Opposition Abend/ Nacht vs. Tag wird der Raum zeichenhaft aufgeladen [...]; die letzte Szene des Stückes spielt am Tag: Mit dem „warmen Herbstmorgen“ deutet sich sinnbildlich ein 'Happy End' an“²²⁹. Wenn Horváth sinnbildlich ein positives Finale bildet, gibt es aber in der Tat manche kreischenden Punkte, die diese Bezeichnung ungeeignet machen. Zunächst ist die Versöhnung für Susanne nicht bedingungslos, sie muss ihre Menschlichkeit beeinträchtigen, während Figaro seinen Verstand, bzw. sein Eigeninteresse, unberührt bewahrt.

SUSANNE Ich bin zu dir zurückgekommen, weil mir meine Arbeitsbewilligung entzogen wurde.

FIGARO Das freut mich.

SUSANNE Nur weil ich draußen nichts mehr zum Essen hatte, bin ich zu dir zurück.

FIGARO Das glaub ich dir nicht.

SUSANNE Doch.

FIGARO Nein.

SUSANNE Warum sollt ich dich belügen?

FIGARO Warum belügst du dich selbst? Tuts dir wohl? Mir machts nichts aus.

(*Stille*)

SUSANNE Hast Gewissensbisse gehabt? (*Sie grinst.*)

FIGARO Wenn du mich so fragst, sag ich nein.

SUSANNE Warum hast du mich gerufen?

FIGARO Weil ich dich brauche.

SUSANNE (*höhnisch*) Zu was denn?

FIGARO Ich bitt dich, frag nicht so dumm!

(*Stille*)

(FLS, S.369)

Dieses Gespräch entbehrt sowohl der Menschlichkeit als auch der Liebe, die ein Paar verbinden sollte. Ein Beispiel von wahrer Liebe ist dagegen die Gräfin, die im zweiten Bild des dritten Aktes entscheidet, eine Mahlzeit auszulassen, sodass der Graf ins Café gehen und seine Sorgen für einen Augenblick vergessen kann. Neben dieser Frage der Liebe haben wir dann die der Zukunft. Figaro hat eine erneute Hoffnung auf die zukünftigen Generationen, aber bei genauerem Hinsehen aus den falschen Gründen.

²²⁹ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.101.

ANTONIO (*kommt rasch von links.*) Figaro, die Saububen schmeißen die Fensterscheiben ein, ich reiße ihnen die Ohren aus!

FIGARO Du wirst dich beherrschen. Ich hab's ihnen erlaubt, daß sie die Scheiben einschmeißen.

ANTONIO Erlaubt?!

(*Und wieder klirrt es.*)

FIGARO Ich habe ihnen versprochen, daß sie es dürfen, wenn sie nicht politisieren.

ANTONIO Das ist zuviel.

(FLS, S.369)

Figaros Lösung ist oberflächlich und gaukelhaft: Kinder dürfen machen was, sie wollen, solange sie nicht politisieren. Auf diese Weise löst er das Problem nicht: Er kanalisiert nur die destruktiven Tendenzen in fruchtlosen Vandalismus, entfernt von der politischen Sphäre, und gefährdet jene utopische Möglichkeit, die die Form der Komödie fordert²³⁰.

8.3 Exil

Obwohl die Spielplätze in diesem Stück mehrere sind, könnte man sie in zwei Hauptgruppen sammeln: Es gibt Orten, die mit der Emigration und dem Exil vom Personal verbunden sind, und daraufhin das Schloss, Symbol der Revolution

In einem Aufsatz mit dem Titel *Imitation und Innovation. Zur Funktion der literarischen Vorbilder in den späten Komödien Ödön von Horváths* deutet Balme die zwei Welten von Emigration und Revolution im Stück *Figaro läßt sich scheiden* dahingehend, dass Horváth darin die reale Welt des Exils der fiktionalen oder Märchenwelt auf dem Schloss gegenüberstelle. Während in den Exil-Szenen reale Figuren agieren, finden sich auf dem Schloss nur „Figuren aus der Literatur“ (FLS, S.18).

Die Welt des Exils ist real und brutal. Die Welt des Exils ist die Welt der Volksstücke, denk man beispielweise an die Silvesterfeier, die ein prototypisches 'Volksfest' ist. Die Gesellschaft ist eine kleinbürgerliche Gesellschaft, in der Lügen, Korruption und Spießertum herrschen: Figaro gleicht sich an diese Stimmung an aber seine Herrschaften, die aus der alten und fiktionalen Welt des Schlosses stammen, werden davon übermannt. Die Gräfin stirbt und der Graf ist am Ende physisch und geistig entkräftet. In einem Gespräch mit Susanne beschreibt Figaro diese verfallene Aristokratie und die Symbolik des Todes ist in seiner Rede eindeutig²³¹.

²³⁰ Vgl. Balme, Christopher B. *The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*. S.216.

²³¹ Vgl. Ebd. S.220.

FIGARO Es ist eine Welt zusammengebrochen, eine alte Welt. Der Graf und die Gräfin, sie leben nicht mehr, sie wissen nur noch nicht. Sie liegen aufgebahrt in den Grand-Hotels und halten die Pompesfunebres für Portiers, die Totengräber für Oberkellner und die Leichenfrau für die Masseuse. Sie wechseln jeden Tag die Wäsche, es bleibt aber immer ein Totenhemd, sie parfümieren sich, es riecht aber immer nach Blumen, die auf einem Grab verwelken. Es geht in die Grube, Susanne! Willst du mit? Ich nicht.
(FLS, S.341)

Und fügt er später hinzu: „Die Zeiten, wo wir von Herrschaften umgeben waren, die eine parfümierte Existenz hatten, diese Zeiten sind tot. Endgültig tot“ (FLS, S.347).

Figaro hat eine düstere Vorstellung von seinem Exil, vor allem, weil er es als eine erzwungene Wahl sieht.

FIGARO So? Du willst mich jetzt allein lassen, wo ich doch nur wegen dir geflohen bin?
SUSANNE Das ist nicht wahr, du wärest auch aus Treue zum Grafen –
FIGARO (*unterbricht sie.*) Das ist möglich, aber ich wär auch geblieben, wenn du geblieben wärest! Zu guter Letzt bin ich einzig und allein nur wegen dir emigriert, ich bin ein Emigrant aus ehelicher Treue und aus sonst nichts!
(*Stille*)
(FLS, S.342)

Er ist aus Treue emigriert und das wiederholt er auch dem Revolutionär Pedrillo: „FIGARO Ich bin doch zu guter Letzt nur wegen meiner Frau fort, ein Emigrant aus Liebe – – (*Er grinst.*) PEDRILLO Liebe ist ein privates Problem der individuellen Anarchie, und alles Individuelle interessiert uns politisch einen Dreck“ (FLS, S.354). Die Antwort Pedrillos öffnet eine Debatte um die Gültigkeit der Begründungen Figaros. „Hierdurch wird die Notwendigkeit der Emigration in Frage gestellt und damit die Emigration an sich verharmlost. Im Kontext der Entstehungszeit des Dramas erscheint diese Aussage nicht ohne Brisanz“²³². Wie Hans-Christof Wächter erklärt, werde das Exil von Horváth aus einer pessimistischen Perspektive dargestellt. Der Autor wolle die Widersprüchlichkeit zwischen der heldenhaften und oft hochtrabenden Figur der Emigranten und der Realität ausmalen²³³. Figaro ist nicht mutig, er ist nur kompromissbereit, um das Beste aus jeder Situation zu nehmen und Akzeptanz zu erreichen. Das Dilemma Figaros ist auch das von Horváth und von vielen Intellektuellen seiner Epoche, die in widriger Zeit und vom Regime bedroht

²³² Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.96.

²³³ Vgl. Balme, Christopher B. *The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*. S.218.

versuchten, ihre Integrität und ihre Prinzipien zu schützen. Vor diesem Hintergrund scheint der folgende Einklang Pedrillos eine scharfe Verurteilung nicht nur gegenüber Figaro, sondern gegenüber dem Autor selbst: „Ein Emigrant ist immer ein Hergelaufener und hat auch kein Zuhause, denn er hat es verraten“ (FLS, S.355).

8.4 Revolution

Literaturwissenschaftler haben oft die Darstellung von Emigration und Revolution in *Figaro läßt sich scheiden* kritisiert. Axel Fritz bemerkte, dass das Land des Exils von Figaro die Schweiz der 30er Jahren ähnele, dennoch stelle Horváth die Geschichte außerhalb der Möglichkeiten, indem er die Rückkehr in die Heimat erlaube. Die Darlegung der Revolution ist aber zweifellos mehr fragwürdig. Es existiert nämlich eine Diskrepanz zwischen der unbarmherzigen Schilderung des Exils und den wenigen und vagen Hinweisen auf dem Aufstand. Sowohl Axel Fritz als auch Jean-Claude François unterstreichen die Ambiguität und Unbestimmtheit dieser Revolte: Sie sehe beispielsweise wie eine sozialistische Revolution des Proletariats gegen den Adel aus, aber oft werde die faschistische Rhetorik von den Revolutionären verwendet. Es ist nicht die Französische Revolution aber auch nicht die des Dritten Reichs: Es existieren keine überzeugenden politischen und historischen Bezüge für den Horváthschen Revolutionsbegriff. Das war für vielen irritierend, für Horváth war es wahrscheinlich genau den Zweck des Werkes²³⁴.

Es ist auch kompliziert zu verstehen, warum die Revolution in erster Linie angefangen ist. Es ist ja ein Aufstand gegen die Aristokratie und ihre Privilegien, aber es gibt auch eine persönliche Begründung für einen der Revolutionären.

PEDRILLO (*zu FANCHETTE*) Misch dich da nicht hinein, sonst passiert noch ein Unglück!

FIGARO (*zu PEDRILLO*) Was hat denn dir der Graf getan?

PEDRILLO Er hat mein Weib vergewaltigt.

FIGARO (*perplex*) Vergewaltigt? (*Er wirft einen fragenden Blick auf FANCHETTE.*)

FANCHETTE (*lächelt verlegen und macht ihm heimlich ein Zeichen, es wär nicht so schlimm gewesen.*)

(FLS, S.355)

Pedrillos Haltung ist kleibürgerlich und patriarchalisch aber Fanchettes Reaktion ist ganz leichtsinnig und humorvoll. Unter anderen ist das ein Signal, dass wir nicht mehr in der Welt der Tragödie sind: Die Rückkehr auf das Land der Revolution

²³⁴ Vgl. Ebd. S.217f.

versinnbildet die Wiedereinsetzung in das Universum der Komödie voller märchenhafter Elemente. In solcher Welt können Figaros Sorgen über die Zukunft verschwinden: Er ist jetzt Schlossverwalter und die Revolution ist gesiegt.

FIGARO [...] Aber nun bin ich wieder erwacht, bin wieder zurück. Schon seit drei Wochen. Ich hab mich den neuen Herren zur Verfügung gestellt, hab ihnen alles gebeichtet, und sie haben mir meine Emigrationssünden vergeben, obwohl ich nicht absonderlich zerknirscht war – (*Er grinst.*) Jaja, die Revolution ist „menschlicher“ geworden, eine günstige Basis für selbständige Charaktere, die den zweiten Joker suchen –

(FLS, S.356)

[...]

GRAF Hm. Ist denn die Revolution zu Ende?

FIGARO Im Gegenteil, Herr Graf. Jetzt erst hat die Revolution gesiegt, indem sie es nicht mehr nötig hat, Menschen in den Keller zu sperren, die nichts dafür können, ihre Feinde zu sein.

SUSANNE Figaro! (*Sie eilt auf ihn zu und umarmt ihn.*)

(*Und abermals klirrt eine Fensterscheibe.*)

Ende.

(FLS, S.370)

Die Revolution ist nicht mehr nötig und derart wird ein Kapitel geschlossen. Es beginnt aber kein neues: Die Revolution hat keine neue Welt geschaffen, die alte Ordnung wird ohne große Änderungen wiederhergestellt. Diese Ordnung ist zudem aufgesetzt und ihre Lösungen könnten nie erfolgreich in der Wirklichkeit implementiert werden. Horváth schließt derart das Stück, aber lässt viele Fragen geöffnet; an sich selbst, an seine Figuren und an das Publikum.

Ein Happy-End ist nur in der Komödienwelt des Schlosses möglich, wo die „Menschlichkeit“ als zentrales Konzept des Stückes letztlich über alle Revolutionen und deren unterschiedlichste Ideologien siegt; das Exil hingegen ist geprägt von Armut und Tod: „Nur aus dieser Gegenüberstellung zweier unversöhnlicher Welten kann auch dann der versöhnliche Komödienschluß verstanden werden“ (FLS, S.18).

9. Fazit

Unsere erste Leitfrage war, wie Horváth militante und äußerst kritische Texte schreiben kann, die doch immer nüchtern einwirken und in deren seine wirksame Gesellschaftskritik immer verschleiert und implizit bleibt. Ausgehend von unserer Arbeit kann man bestätigen, dass es unterschiedliche Gründe dafür gibt. Zuallererst betrachten wir die Epoche, in der Horváth schrieb: Militante Werke waren ständig durch Zensur bedroht und Apolitisch-wirken war oft keine Wahl mehr, wenn Schriftsteller ihre Schriften veröffentlicht sehen wollten. Dieser Faktor und die erfassbare Sympathie Horváths für die Linksparteien haben eine große Rolle gespielt, aber sind nicht ausreichend, um die Horváthsche Sachlichkeit zu rechtfertigen. Im Rahmen des Kapitels über das Volksstück *Italienische Nacht* haben wir zum Beispiel festgestellt, wie die implizite auktoriale Kritik das Handeln aller Parteien (SPD, KPD, NSDAP), abgesehen von ihrer politischen Ausrichtung, betrifft. Kurt Kahl hat Horváth als einen ironisch-naiven Realisten beschrieben²³⁵, und Horváth hat sich selbst als ein Chronist seiner Zeit hingestellt. Genau durch diese zwei Bezeichnungen kann man den Stil dieses Autors mitbekommen: In seinen Arbeiten fasste er alles zusammen, was er erlebte und um sich selbst sah und seine Instrumente waren Realismus, Ironie und den Bildungsjargon, eine Sprache, die vollkommen an den Zeitgeist anklagen kann. Horváth ist mehr als der Erneuerer des Volksstücks und gleichermaßen ist sein Theater mehr als bloßes politisches Theater. Interessant in dieser Hinsicht ist der Standpunkt vom Schriftsteller Botho Strauß, der die Horváth-Renaissance erlebte und interpretierte. Er definierte sie

ein wichtiger Indikator und Katalysator innerhalb eines umfassenden literatur- und theaterpolitischen Vorgangs, den er als Kritiker erstaunlich frühzeitig erkannte und förderte: den Übergang von einem dominant politischen zu einem dominant ästhetischen, selbstreflexiven Theater²³⁶.

Horváth war ein kritischer Beobachter der politischen Ereignisse seiner Zeit, aber zugleich hatte er eine religiöse Sicht der Weltereignisse: In der Tat hat diese Studie geprüft, wie die religiösen Motive – neben den politischen – von entscheidender Bedeutung sind. In der Gesellschaft der 20er und 30er Jahre erklärt sich der durchschnittliche Kleinbürger für christlich; das ist indes nur eine Fassade,

²³⁵ Vgl. Kahl, Kurt. „Der Dramatiker der Krise.“ S.147.

²³⁶ Schröder, Jürgen. „Ödön von Horváth und Botho Strauß. Eine Spuren-Lese.“ Kastberger, Klaus und Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. S.179.

da er nicht treu im Halten der Gebote Gottes ist und seine Handlungen oft unmoralisch sind, ein Beispiel davon ist zweifellos der Zauberkönig in *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Sowohl in Horváths Realität als auch in seinen Schauspielen ist die Religion zu einer Ideologie geworden, und als solche oft Verzerrungen unterworfen. Das Risiko ist daher, dass Religion lediglich eine neue tyrannisierende Kraft wird; eine Autorität, die den Kleinbürger unterdrückt und die wiederum der Kleinbürger ausbeutet, um seinen Nächsten zu unterdrücken²³⁷. Die Religion wird insofern – vor allem in den Volksstücken – ein Mittel, um die Gesellschaft und ihre Bildungsmoral und Politik zu bemängeln. In dem Spätwerk ändert sich etwas: Der Schriftsteller interessiert sich noch mehr für ethische und metaphysische Themen und seine Auseinandersetzung mit der Religion ist nicht mehr nur Mittel, sondern auch Zweck seines Schreibens. Der Literaturwissenschaftler Walter Huder sah in dieser neuen Neigung Horváths eine Strategie um seine persönlichen Konflikte als Exilautor und Christ zu bewältigen²³⁸.

Abschließend ermöglichte diese Studie, die Unterschiede zwischen Frühwerk und Spätwerk auszuwerten. Der Bildungsjargon erwies sich als eine Konstante bei der Charakterisierung der Figuren und im allgemein kann man behaupten, dass Horváths Arbeitsweise kontinuierlich ist. Manche Änderungen in der Darstellung wurden von äußeren Bedingungen verlangt:

Sowohl die quantitative Häufung der Gedankenstriche, die die semantische Leere der Kommunikation symbolisieren, als auch die Historisierung der Stoffe lassen sich aufgrund der geänderten politischen Situation als verdeckte Hinweise deuten, die den Leser zum Mitwisser von Horváths gesellschaftskritischen Anmerkungen machen²³⁹.

Wenn nicht in der Form, tritt im Inhalt eine Veränderung auf: Im Spätwerk spürt man einen Funken Hoffnung. Die Gestalten, die wir kennenlernen, sind immer Spießbürger, die im Kreislauf der unendlichen Dummheit gefangen sind, wie auch die kreisförmige Struktur vieler Dramen Horváths zeigt. Dennoch heben sich einige Figuren heraus, wie zum Beispiel Thomas Hudetz in *Der jüngste Tag*, der am Ende der Geschichte – auch dank der göttlichen Hilfe – seine Schuld sieht und sich der

²³⁷ Vgl. Mathäs, Alexander. „History, Ideology, and False Consciousness in *Ödön von Horváth's 'Das Fräulein Wird Bekehrt'*.“ *German Studies Review* 20 (1997). S.317.

²³⁸ Vgl. Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. Stuttgart: Heinz, 1982. S.70.

²³⁹ Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. S.182.

Justiz stellt. Horváths zufolge ist die alte Welt zusammengestürzt, aber er scheint Hoffnung auf eine neue zu haben.

Dieser Chronist seiner Zeit war auch, dank seiner Weitsicht, Prophet der kommenden leider tragischen Zeit. In den letzten Jahren seines Lebens schien er schließlich fertig, auch Schöpfer einer neuen – um eine Bezeichnung von Nicole Streitler zu verwenden (Vgl. FLS, S.19) – zu sein. „Das Dichten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf“ (Mos.I. 8, 21) ist ein Auszug aus der Bibel, den der Autor in der *Randbemerkung* zu seinem Werk *Glaube Liebe Hoffnung* als Motto voraussetzte, indem er auch behauptet, dass solcher Auszug Schlagwort aller seiner Stücke sein könnte²⁴⁰. Ausgehend von dieser Bibelstelle entwickelte er sein gesellschaftskritisches Denken, seine Pars Destruens. Ein unglückliches Schicksal stellte sich indes zwischen Horváth und seine zukünftigen Pläne, seine Pars Construens, die in einem neuen autobiografischen Romanprojekt *Adieu, Europa!* bestand. „Er wollte darin in einer bisher nicht gekannten Weise über sich selbst und über die politischen Entwicklungen seiner Zeit schreiben“ (FLS, S.20). *Adieu, Europa!* wird nur ein Fragment in dem staunenswerten Gesamtwerk von Ödön von Horváth bleiben.

²⁴⁰ Horváth, Ödön von. *Band 5 Glaube Liebe Hoffnung*. S.297.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Primärtexte Horváths

Horváth, Ödön von. *Wiener Ausgabe*, hrsg. von Kastberger, Klaus, Berlin, Boston: De Gruyter.

- Horváth, Ödön von. *Band 1 Frühe Dramen*, hrsg. von Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar, Berlin, Boston: De Gruyter, 2019.
- Horváth, Ödön von. *Band 2 Sladek. Italienische Nacht*, hrsg. von Streitler-Kastberger, Nicole, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. Im laufenden Text unter der Sigle: IN mit Seitenzahl.
- Horváth, Ödön von. *Band 3 Geschichten aus dem Wiener Wald*, hrsg. von Gartner, Erwin und Nicole Streitler-Kastberger, Berlin, Boston: De Gruyter, 2015. Im laufenden Text unter der Sigle: GWW mit Seitenzahl.
- Horváth, Ödön von. *Band 4 Kasimir und Karoline*, hrsg. von Kastberger, Klaus und Kerstin Reimann, Berlin, Boston: De Gruyter, 2009.
- Horváth, Ödön von. *Band 5 Glaube Liebe Hoffnung*, hrsg. von Vejvar, Martin, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020.
- Horváth, Ödön von. *Band 8 Figaro läßt sich scheiden*, hrsg. von Streitler, Nicole, Berlin, Boston: De Gruyter, 2011. Im laufenden Text unter der Sigle: FLS mit Seitenzahl.
- Horváth, Ödön von. *Band 10 Der Jüngste Tag. Ein Dorf ohne Männer*, hrsg. von Streitler, Nicole und Martin Vejvar, Berlin, Boston: De Gruyter, 2020. Im laufenden Text unter der Sigle: DJT mit Seitenzahl.
- Horváth, Ödön von. *Band 14 Der ewige Spießler*, hrsg. von Kastberger, Klaus und Kerstin Reimann, Berlin, New York: De Gruyter, 2011.
- Horváth, Ödön von. *Band 16 Ein Kind unserer Zeit*, hrsg. von Streitler-Kastberger, Nicole, Berlin, Boston: De Gruyter, 2014.

Horváth, Ödön von und Traugott Kruschke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Primärtexte anderer Autoren

Brecht, Bertolt. «Volkstümlichkeit und Realismus.» Brecht, Bertolt. *Schriften 2, Teil 1. Bearbeitet von Inge Gellert und Werner Hecht unter Mitarbeit von Marianne Conrad, Sigmar Gerund und Benno Slupianek*. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau Verlag, 1993. 405-413.

Schiller, Friedrich. *Friedrich Schiller: Gedichte. 1789-1805*. Berlin: Holzinger Verlag, 2013. 74.

Sekundärliteratur

- Balme, Christopher B. *The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth*. Dunedin: Dep. of German, University of Otago, 1985. 206-224.
- Bartsch, Kurt. *Ödön von Horváth*. Stuttgart: Metzler, 2000. 5-15, 135-137.
- Baumann, Peter. *Ödön von Horváth „Jugend ohne Gott“ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*. Bern: Peter Lang, 2003. 379-420, 484-527.
- Beardsworth, Robert. *From Virgin to Witch: the male Mythology of the Female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth*. Stuttgart: Heinz, 1991.
- Becker, Melitta. „Ödön von Horváth wird postmodern: Rezeptionsgeschichtliche Reflexionen zum 100. Geburtstag des Autors.“ *Jahrbuch des ungarischen Germanistik* 47 (2001): 47-61.
- Bernhart, Toni. „Das Neue Volksstück.“ Bernhart, Toni. *Volksschauspiele*. Bd. 31. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019. 267-288.
- Carstens, Belinda Horton. *Prostitution in the Works of Ödön von Horváth*. Stuttgart: Heinz, 1982. 49-104.
- Eisenbeis, Manfred. *Lektüreschlüssel. Ödön von Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald*. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 2010. 56-59.
- Grenville, Anthony B. J. „The Failure of Constitutional Democracy: The SPD and the Collapse of the Weimar Republic in Ödön von Horváth's „Italienische Nacht“.“ *The Modern Language Review* 82 (1987): 399-414.
- Herzmann, Herbert. „Das epische Theater und das Volksstück.“ *Modern Austrian Literature* 28.1 (1995): 95-111.
- Jarka, Horst. „SPRACHLICHE STRUKTURELEMENTE IN ÖDÖN VON HORVÁTHS VOLKSSTÜCKEN.“ *Colloquia Germanica* 7 (1973): 317-339.
- Jones, Calvin N. „Ferdinand Raimund and Ödön von Horváth: The Volksstück as Negation and Utopia.“ *The German Quarterly* 64.3 (1991): 325-338.
- Jones, Calvin N. „The Teacher as Pupil – The Reader as Author: Inverted Didactics in Ödön von Horváth „Jugend ohne Gott“.“ *Modern Austrian Literature* 33 (2000): 109-128.
- Kastberger, Klaus e Evelyne Polt-Heinzl. *Ödön von Horváth: unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Wien: Zsolnay, 2001. 5-34, 52-86, 179-192.
- Kastberger, Klaus. „Ödön von Horváth: Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe.“ *Edition Internationales Jahrbuch für Editions-wissenschaft* 15 (2001): 168-176.
- Ketels, Violet B. „The Disillusioned as Prey of Power: Ödön von Horváth's Drama and the Rise of Nazism.“ *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 61 (1978): 480-499.
- Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Hanser, 1969. 97-211.
- Malone, Paul. M. „Ödön von Horváth's Back and Forth: Teetering Between Exile and Return.“ *Modern Drama* 46.1 (2003): 55-72.

- Mathäs, Alexander. „History, Ideology, and False Consciousness in Ödön von Horváth’s ‘Das Fräulein Wird Bekehrt.’“ *German Studies Review* 20 (1997): 305-321.
- Probst-Effah, Gisela. «Zur Geschichte des Liedes “Der Gott, der Eisen wachsen ließ”.» *Ad marginem. Randbemerkungen zur europäischen Musikethnologie. Mitteilung des Instituts für Europäische Musikethnologie and der Universität Köln* (1996): 45/1980.
- Ropers, Mirjam. *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012. 14-26, 65-106.
- Rüsing, Hans-Peter. *Die nationalistischen Geheimbünde in der Literatur der Weimarer Republik: Joseph Roth, Vicki Baum, Ödön von Horváth, Peter Martin Lampel*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003. 11-13, 219-221.
- Schulte, Birgit. *Ödön von Horváth : verschwiegen - gefeiert - glattgelobt ; Analyse eines ungewöhnlichen Rezeptionsverlaufs*. Bonn: Bouvier, 1980.
- Streitler-Kastberger, Nicole. „Derartige Italienische Nächte Gehören Gesprengt! Celebrations and Scandals in the Works of Ödön von Horváth.“ *Austrian Studies* 25 (2017): 165-180.
- Streitler-Kastberger, Nicole und Martin Vejvar. *Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur. Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik*. Salzburg: Jung und Jung, 2018. 147-157, 177-185, 189-200.
- Vögele, Meinrad. *Ödön von Horváth: Der jüngste Tag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1983. 164.
- Winder, Ludwig. „Horváth: „Figaro läßt sich scheiden“.“ *Deutsche Zeitung Bohemia* 4. April 1937.
- Wohler, Ulrike. „Totentanz.“ Hieber, Lutz. *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017. 221-247.

11. Links

<https://www.bibleserver.com/> Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt, 2016. (16.06.2022)

<https://www.degruyter.com/serial/horvath-b/html> *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*. Historisch-kritische Edition. Am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek und am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz. (16.06.2022)