

## INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again – beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

**Xerox University Microfilms**

300 North Zeeb Road  
Ann Arbor, Michigan 48106

76-13,536

CZERNY, Karin Hauss, 1948-  
ÓDÓN VON HORVÁTH: THEMEN UND  
TECHNIK. [German Text].

The City University of New York  
Ph.D., 1976  
Literature, Germanic

**Xerox University Microfilms**, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1976

KARIN HAUSS CZERNY

ALL RIGHTS RESERVED

ÖDÖN VON HORVÁTH: THEMEN UND TECHNIK

by

KARIN H. CZERNY

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Jan 20, 1976  
date

E. Allen McCarroll  
Chairman of Examining Committee

January 29, 1976  
date

M. Frank Meyer  
Executive Officer

E. Allen McCarroll

M. Frank Meyer

Martin Anderle  
Supervisory Committee

Ich danke meinem Mentor Professor Edward Allen McCormick für die Anregung und die Anleitung zu der vorliegenden Dissertation. Für hilfreiche und klärende Diskussion bin ich Professor Alfred Anger und Professor Martin Anderle verbunden. Ausserdem möchte ich mich bei Professor Dr. med. Albin Proppe bedanken, der mir bei der Fertigstellung der Arbeit wertvolle Unterstützung gab.

INHALT

I.	Einleitung: Leben und Werk Horváths . . . . .	S.	1
	Anmerkungen . . . . .	S.	12
II.	Gott und die Gottlosen . . . . .	S.	14
	Anmerkungen . . . . .	S.	59
III.	Die bürgerliche Welt . . . . .	S.	61
	Anmerkungen . . . . .	S.	103
IV.	Liebe, Menschlichkeit und Tod . . . . .	S.	105
	Anmerkungen . . . . .	S.	149
V.	Politisches und Zeitliches . . . . .	S.	151
	Anmerkungen . . . . .	S.	184
VI.	Horváths Technik . . . . .	S.	185
	Anmerkungen . . . . .	S.	214
VII.	Bibliographie . . . . .	S.	216

## Werkübersicht

- 1920 Nach einer Begegnung mit Siegfried Kallenberg in München entsteht Das Buch der Tänze
- 1922 Das Buch der Tänze erscheint im El Schahin Verlag in München. Danach werden von Horváth alle vorhandenen Exemplare vernichtet. Am 20. Februar 1926 ist eine konzertante Uraufführung des Stückes im Stadttheater Osnabrück.
- 1923 Wahrscheinliche Entstehungszeit des Fragments Dosa und des Schauspiels Mord in der Mohrengasse, das nie aufgeführt wird. Neben Prosaskizzen entstehen Die Sportmärchen, die 1924 in der BZ am Mittag in Berlin veröffentlicht werden.
- 1926 Entstehungszeit des Volksstückes Revolte auf Côte 3018. Am 4. November 1927 wird das Stück in Hamburg uraufgeführt und dann von Horváth in Die Bergbahn umgearbeitet. Die Bergbahn wird am 4. Januar 1929 in Berlin uraufgeführt. Entstehungszeit der Komödie Zur schönen Aussicht, Uraufführung des Stückes am 5. Oktober 1929 im Schauspielhaus in Graz.
- 1927 Entstehungszeit des fragmentarischen Schauspiels, der Fall Ella Wald.
- 1928 Der erste Teil des Romans Der ewige Spiesser entsteht. Der Roman wird unter Einarbeitung der Erzählungen Herr Reithofer wird selbstlos und der Geschichten von Agnes Pollinger 1930 beendet und erscheint in Berlin im Propyläen Verlag.  
Das Stück Sladek oder Die schwarze Armee, das mutmasslich 1927 entstand, wird umgearbeitet in Sladek der schwarze Reichswehrmann. Die Uraufführung findet am 13. Oktober 1929 in Berlin statt.

- 1929 Nach einem früheren Entwurf mit dem Titel Ein Fröhlein wird verkauft entsteht die Posse Rund um den Kongress, die am 5. März 1969 im Theater im Belvedere in Wien uraufgeführt wird.  
Konzept eines "Romans einer Kellnerin" mit den Titeln Ursula und Charlotte. Mutmassliche Entstehungszeit des Romanentwurfs Der Mittelstand.
- 1930 Das Volksstück Italienische Nacht entsteht, das am 20. März 1931 in Berlin uraufgeführt wird.
- 1931 Die Geschichten aus dem Wienerwald, an denen Horváth lange gearbeitet hat, ohne das ein genaues Entstehungsdatum bekannt ist, werden abgeschlossen. Die Uraufführung findet am 2. November im Deutschen Theater in Berlin statt.  
Entwürfe zu der Ausstattungsrevue Magazin des Glücks, die nicht weiter ausgearbeitet werden.  
Fertigstellung des Volksstückes Kasimir und Karoline, das am 18. November 1932 in Leipzig uraufgeführt wird.
- 1932 Die Begegnung mit Lukas Kristl in München ergibt die Anregung zu dem Stück Glaube Liebe Hoffnung. Die geplante Uraufführung 1933 wird von den Nationalsozialisten verhindert. Das Stück wird am 13. November 1936 unter dem Titel Liebe, Pflicht und Hoffnung in Wien uraufgeführt.  
Nach der Uraufführung von Kasimir und Karoline schreibt Horváth eine Gebrauchsanweisung für seine Stücke.
- 1933 Das Schauspiel Die Unbekannte aus der Seine entsteht. Die in Wien geplante Uraufführung 1934 kommt nicht zustande, erst am 2. Dezember 1949 wird das Stück in Wien uraufgeführt.  
Horváth schreibt die Posse Hin und Her, die am 18. Dezember in Zürich uraufgeführt wird.
- 1934 Entwurf und Szenen Der Lenz ist da. Ähnliche Motive tauchen in dem Roman Jugend ohne Gott wieder auf. Horváth schreibt verschiedene Filmdialoge, von denen er sich später distanziert.

Das Märchen Himmelwärts wird geschrieben, das am 5. Dezember 1937 in einer Bearbeitung in Wien uraufgeführt wird.

Verschiedene Entwürfe entstehen, so auch der Romanentwurf Ludwig Schlamperl.

- 1935 Pläne, Skizzen und Fragmente aus dem Themenbereich "Flucht aus der Gegenwart". Horváth plant mit seinem Bruder Lajos einen Brief-Roman mit dem Titel Die Reise ins Paradies.  
Das Lustspiel Mit dem Kopf durch die Wand wird nach der Uraufführung am 10. Dezember in Wien vom Dichter verworfen.
- 1936 Das Schauspiel Der jüngste Tag wird beendet und kommt am 11. Dezember 1937 im Deutschen Theater in Mährisch-Ostrau zur Uraufführung.  
Figaro lässt sich scheiden wird geschrieben und am 2. April 1937 in Prag uraufgeführt.  
Don Juan kommt aus dem Krieg entsteht und wird erst am 12. November 1952 in dem Theater der Courage in Wien uraufgeführt.
- 1937 Horváth distanziert sich von fast allen seinen Stücken und plant eine Komödie des Menschen zu schreiben. Dafür will er nur die Stücke Ein Dorf ohne Männer (Uraufführung am 24. September in Prag) und Pompeji (auf dem Stück Slavenball basierend) verwenden. Pompeji hat am 6. Januar 1959 in Wien Uraufführung.  
Der Roman Jugend ohne Gott erscheint bei Allert de Lange in Amsterdam. Horváth beginnt im Herbst des Jahres den Roman Ein Kind unserer Zeit, der bis zum Jahresende beendet wird und ebenfalls bei de Lange erscheint.
- 1938 Von dem Romankonzept Adieu Europa entstehen nur noch wenige Seiten und Variationen.  
Am 1. Juni wird der Dichter durch einen herabstürzenden Ast getötet.

Und als in der Stadt, die Paris heisst  
der Herbst erschien mit den Regengirlanden,  
da zählte der Tod seinen Auszählreim  
und erschlug Ödön von Horváth ...

(André Heller)

## EINLEITUNG: LEBEN UND WERK HORVÁTHS

Als Ödön von Horváth am 7. Juni 1938 auf dem Friedhof St. Ouen, im Norden von Paris, begraben wird, versinkt für seinen Freundeskreis die Welt in Trauer.

Für Walter Mehring, Hertha Pauli, Carl Zuckmayer und Franz Theodor Csokor, um nur einige Horváth-Freunde zu nennen, muss es unverständlich gewesen sein, dass dieser Dichter jahrzehntelang nach seinem Tod vergessen bleibt.

Zuckmayer rühmt ihn 1931, als Horváth den Kleistpreis erhält, als "stärkste Begabung unter den jüngeren Dramatikern, der hellste Kopf und die prägnanteste Persönlichkeit".<sup>1</sup> Alfred Kerr, der Horváths Stück Kasimir und Karoline bei der Uraufführung besonders gut kritisiert, sieht in ihm "Vielfalt. Stufung. Innenklang. Fülle. Lebstarke, Blühendes, Gekonntes."<sup>2</sup> Aber nach 1938 scheint Horváth nicht mehr zu interessieren, denn die Nationalsozialisten haben die Werke des Dichters schon lange vor seinem Tod auf den Index gesetzt.

Aber auch nach der Schreckensherrschaft des Dritten Reiches bleibt es still um Horváth. Ein Grund dafür ist vielleicht, dass die Menschen der Nachkriegszeit nicht mehr an die Umstände erinnert werden wollen, die zu der Katastrophe des Krieges führten, und die von Horváth so hellichtig in seinem Werk analysiert werden.

Horváths Werk verschwindet von der literarischen Bildfläche, und erst Hans Weigel beginnt 1957 mit seiner "Aufforderung Ödön von Horváth zu spielen"<sup>3</sup>, die Regisseure und Dramatiker an Horváth zu erinnern. Aber nicht vor Mitte der Sechziger Jahre kommt es zu einer Horváth Renaissance.

Plötzlich wird der Dichter durch Fernsehspiele und Theateraufführungen, durch Zeitungsartikel und Vorträge überall im deutschsprachigen Raum bekannt und seine Vernachlässigung wird bedauert. Als dann 1970/71 die Gesammelten Werke Horváths (erst in vier und 1972 in acht Bänden) von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt herausgegeben werden, steht der Wiederentdeckung Horváths nichts mehr im Wege.

Ehe nun die Gründe dieser Horváth Renaissance untersucht werden, scheint es angebracht, die Biographie des Dichters kurz zu beschreiben.

Am 9. Dezember 1901 wird Edmund (Ödön) Josef von Horváth in Susak, einem Vorort von Fiume (damals Österreich-Ungarn, heute Jugoslawien) geboren. Da sein Vater, Dr. Edmund Josef von Horváth im diplomatischen Dienst tätig ist, wechselt die Familie oft den Wohnort: von Belgrad nach Budapest, wo Ödön einer streng katholischen Erziehung unterworfen war, nach München, wo er 1914 das Wilhelmsgymnasium besucht.

Rückblickend erscheint Horváth die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg unwichtig, wenn er schreibt: "Als der sogenannte Weltkrieg ausbrach, war ich dreizehn Jahre alt. An die Zeit vor 1914 erinnere ich mich nur, wie an ein langweiliges Bilderbuch. Alle meine Kindheitserlebnisse habe ich im Kriege vergessen. Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung.<sup>4</sup> Die Mentalität einer illusionslosen Jugend, die in dieser Zeit aufwächst, beschreibt Horváth in seinen Romanen Jugend ohne Gott und Ein Kind unserer Zeit.

Das ständige Wechseln des Wohnsitzes ist für Horváths Weltanschauung von grosser Wichtigkeit. Obwohl der Dichter sich dem deutschen Kulturkreis zugehörig fühlt, ist für ihn

die Nationalität unwichtig: "Allerdings: der Begriff 'Vaterland', nationalistisch gefälscht, ist mir fremd... Also, wie gesagt: Ich habe keine Heimat und leide natürlich nicht darunter, sondern freue mich meiner Heimatlosigkeit, denn sie befreit mich von einer unnötigen Sentimentalität." <sup>5</sup>

Durch dieses Gefühl der "Heimatlosigkeit" ist es Horváth möglich, die Situation Europas (mit Konzentration auf Deutschland) zu seiner Zeit kritisch und objektiv zu beurteilen. Die Probleme seiner Figuren sind allerdings allgemein menschliche Probleme, die über Zeit und Nationalität hinausgehen. Horváths Schaffenszeit beginnt im Jahre 1920, als der Komponist Siegfried Kallenberg ihn bittet, eine Pantomime zu schreiben. Das Buch der Tänze (1922 gedruckt) wird 1926 in Osnabrück uraufgeführt und dann von Horváth vernichtet. 1923 zieht er in das Landhaus seiner Eltern nach Murnau, und auch die hier entstandenen Manuskripte werden fast alle vom Dichter zerstört. Erst mit der Uraufführung des Stückes Revolte auf Côte 3018, 1927 in Hamburg, wird Horváth als Dramatiker bekannt.

Es folgt eine intensive schriftstellerische Tätigkeit. Nicht nur entstehen bis 1932 die fünf Volksstücke, die von der heutigen Literaturkritik als Mittelpunkt von Horváths Schaffen angesehen werden, sondern auch die Komödie Zur schönen Aussicht, das Schauspiel Sladek, einzelne Prosaentwürfe und schliesslich der Roman Der ewige Spiesser.

Aber es sind die fünf Volksstücke (Revolte auf Côte 3018, Italienische Nacht, Geschichten aus dem Wienerwald, Kasimir und Karoline und Glaube Liebe Hoffnung) und Horváths Erneuerung dieses Genre, mit denen er auf die Dramatiker von heute einen Einfluss ausübt.

Marianne Kesting sagt in ihrer Horváth Studie über seine Volksstücke: "Er hat dem Volksstück eine Prägung gegeben, demgegenüber Brechts 'Pantaleone', vor allem die Stücke der Brecht Epigonen, sich als unzulängliche Simplifizierungen ausnehmen.<sup>6</sup> Die Historie Sladek oder Die schwarze Armee, die 1928 in einer Neufassung vom Dichter den Titel Sladek der schwarze Reichswehrmann erhält, zeigt, wie sehr sich Horváth mit der politischen Situation in dem Deutschland seiner Zeit auseinandergesetzt hat. Die Warnung vor der Manipulation der Masse durch politische Schlagworte ist ein Hauptthema in Horváths Werk und in dem letzten, von ihm vollendeten Roman Ein Kind unserer Zeit (1937) steht der politische Missbrauch, den der Dichter in Deutschland erkennt, noch einmal im Mittelpunkt. Axel Fritz, der Horváth als Zeitkritiker analysiert, teilt das Werk des Dichters in Früh- und Spätwerk ein, wobei er das Jahr 1933 als Wendepunkt erkennt.

Meines Erachtens muss es das Erlebnis des nationalsozialistischen Sieges und der dadurch bedingten Emigration gewesen sein, das die tiefgreifenden Veränderungen in Horváths Anschauungen und Ausdrucksweise mit sich geführt hat.... Die Verlagerung der Perspektive von der kollektiveren Moral zur individuellen geht unzweideutig aus dem Spätwerk hervor....<sup>7</sup>

Man kann Axel Fritz zustimmen: Denn hat Horváth bis 1933 besonders in seinen Volksstücken versucht, ein Gesamtbild der kleinbürgerlichen Welt zu geben, so treten in den Stücken und der Prosa nach 1933 Einzelfiguren hervor, deren Entwicklung im Vordergrund steht und nicht die Masse, aus der sie heraustreten. Allerdings wird in dieser Arbeit gezeigt, dass gewisse Grundprobleme der Horváthschen Welt im ganzen Werk des Dichters auftauchen. Den Weg zur Menschlichkeit und zur Menschenwürde zu finden, kann als Leitgedanke über dem Gesamtwerk Horváths stehen.

Man kann aber feststellen, dass der Pessimismus des Dichters durch die Geschehnisse von 1933 weiter vertieft wird.

Heinz Hilpert wird von den Nationalsozialisten gezwungen, die geplante Uraufführung von Glaube Liebe Hoffnung abzusetzen. Auch andere Aufführungen von Horváths Stücken dürfen nunmehr nicht an deutschen Bühnen stattfinden. Der Dichter reist von einer Stadt in die andere, bis er schliesslich 1934 zusammen mit der Berliner Schauspielerin Wera Liessem Deutschland verlässt und nach Österreich geht. Unter finanziellem Druck schreibt Horváth das Lustspiel Mit dem Kopf durch die Wand (1935), das er gleich nach der Uraufführung in Wien wieder verwirft. Aber auch zwei der grössten Horváth Stücke entstehen in dieser für den Dichter besonders schwierigen Zeit: Figaro lässt sich scheiden und Don Juan kommt aus dem Krieg (beide Stücke 1936). Man kann Marianne Kesting nicht Recht geben, die diese beiden Stücke Horváths zu dem "tragisch schwachen Endspiel des Dramatikers"<sup>8</sup> zählt. Gerade in diesen Stücken hat der Dichter noch einmal erfolgreich versucht, den Weg zu einer Menschlichkeit zu weisen, der für Figaro positiv und für Don Juan im Tod endet.

Es bleibt unverstündlich, warum sich Horváth 1937 von fast allen seinen Stücken distanziert und nur das eher schwache Lustspiel Ein Dorf ohne Männer und die Komödie Pompeji in die geplante "Komödie des Menschen" einbezieht.

Vielleicht konnte der Dichter in seinem Pessimismus und in der Emigration nur noch an eine märchenhafte Annäherung der Probleme glauben. Aber die Frage der Werkdistanzierung muss offen bleiben, zumal Horváth noch im selben Jahr die beiden grossen Romane Jugend ohne Gott und Ein Kind unserer Zeit fertigstellt, die realistisch geschrieben sind.

Im Jahr 1938 verstärken sich die Depressionen des Dichters, unter denen seine künstlerische Tätigkeit leidet. Von dem Romankonzept "Adieu Europa", welches sich auch mit dem Problem der

Emigration beschäftigt, entstehen nur wenige Seiten. Am 28. Mai fährt Horváth nach Paris, um mit dem Übersetzer von Jugend ohne Gott und Ein Kind unserer Zeit, Armand Pierhal, zu sprechen. Auch ein Treffen mit Robert Siodmak, der den Roman Jugend ohne Gott verfilmen will, findet am 1. Juni statt. Dann aber, am frühen Abend dieses Tages wird Horváth durch einen umstürzenden, morschen Kastanienbaum getötet.

Da Horváth sich in seinem Werk intensiv mit dem Tod beschäftigt hat, sehen viele seiner Freunde in dem Unfall eine Schicksalserfüllung. Klaus Mann schreibt in seinem Nachruf: "Der Tod von Dichtern vollzieht sich häufig auf eine Art, die unheimlich genau zum Stil ihrer Werke passt: sie müssen schliesslich erleben oder sterbend erleiden, was sie erst nur geträumt."<sup>9</sup> Dieser Tod aber passt in seiner Plötzlichkeit nicht in die passive Welt der Horváthschen Figuren, für seine Freunde allerdings hat er "eine rätselhafte Bewandnis".<sup>10</sup>

Das Schweigen über Horváth, das fast 30 Jahre anhält, kann nicht wirklich erklärt werden. Auch die plötzliche Horváth-Wiederentdeckung scheint manchem Kritiker in Übertreibung auszuarten, so schreibt zum Beispiel Reich-Ranicki:

Dass aber auch ein Horváth-Mythos entsteht, scheint mir ärgerlich und schädlich. Überraschend ist das allerdings nicht. Erst werden unwillkommene Dichter beschimpft und verjagt, totgeschwiegen und vergessen - und dann besungen und beweihräuchert, glorifiziert und monumentalisiert. Das ist eine schöne deutsche Tradition. <sup>11</sup>

Man muss allerdings hinzufügen, dass die Horváth-Forschung der letzten drei bis vier Jahre sowohl die Grösse, wie auch die Grenzen des Dichters erkannt hat. Das Verhältnis zwischen Literaturkritik und Horváths Schaffen scheint sich normalisiert zu haben. Als es 1963 zur Gründung des "Ödön von Horváth-Archivs"

in Berlin kommt, entdecken die westdeutschen Bühnen langsam das dramatische Talent des Dichters. Verschiedene Stücke werden jetzt erst uraufgeführt, darunter 1969 die Posse Rund um den Kongress in Wien und im selben Jahr in Graz die Komödie Zur schönen Aussicht. Heute sind Horváths Stücke Bestandteil des Spielplans vieler deutschsprachiger Bühnen: der Zeitdiagnostiker Horváth ist auch in unserer Zeit noch gültig. Das breite Interesse an dem Dichter wird die Grundlage des internationalen "Colloquiums" zum Werk Ödön von Horváths, das 1971 in Berlin stattfindet. Piero Rismondo formuliert die "Zeitlosigkeit" des Dichters:

Bestürzend ist die Gegenwärtigkeit von Horváths Œuvre. Es trifft haargenau den geistigen Zustand, den wir im Moment durchleben, mit seinen Spannungen, Fragen und Fragwürdigkeiten, und es kritisiert ihn bereits. Dieser Zustand war also schon damals, in der Zwischenkriegszeit, vorhanden. Nur wenige sahen es, Horváth hat ihn gestaltet. <sup>12</sup>

Die Dramatiker Franz Xaver Kroetz, Wolfgang Bauer, Martin Sperr und Peter Handke erkennen den Einfluss Horváths auf ihr Werk. Während die Verwandtschaft zwischen Handke und Horváth mehr in der Sprachanwendung zu sehen ist (vergleiche Technik-Kapitel), bedeutet Horváth für die anderen Dichter eine allumfassende Basis, denn auch sie beschäftigen sich mit dem Volkstheater.

Sie übernehmen und erweitern das "neue Volksstück" Horváths, dass der Dichter in Inhalt und Form herausgearbeitet hatte. So erkennt Kroetz in seinen Figuren das Vorbild Horváths, wenn er sagt: " So funktionieren meine Figuren genau nach dem Schema der Horváthschen, eben nur mit dem Unterschied, dass ihnen die Sprache des Kleinbürgertums nicht zur Verfügung steht." <sup>13</sup>

Die dramaturgischen Einsichten Horváths werden übernommen, ohne aber den Dramatiker zu vernachlässigen. Theorie und Praxis fallen bei Horváth zusammen und bilden innerhalb seines Werkes eine Einheit. Theoretische Aussagen über sein Werk hat der Dichter kaum gegeben.

In der Horváth-Forschung schlägt sich das neue Interesse an diesem Dichter mehr in Dissertationen und kürzeren Zeitungsartikeln nieder als in umfangreichen Abhandlungen. Die bei Suhrkamp erschienenen Gesammelten Werke Horváths sind leider noch unvollständig, da Teile des Horváth-Nachlasses, der im Berliner Archiv verwaltet wird, noch unbearbeitet sind. Eine historisch-kritische Horváth-Ausgabe fehlt.

Die Arbeiten über Horváth teilen sich in verschiedene Lager: die einen sehen ihn als Zeit- und Gesellschaftskritiker, die anderen als zeitlos gültigen Dichter. Diese Trennung, die oft auch mit einer Wertung verbunden ist, erscheint für Horváths Werk unsinnig, denn der Dichter ist beides: Kritiker seiner Zeit, der darüber hinaus allgemein menschliche Probleme darstellte. Unter diesem Gesichtspunkt hat auch Axel Fritz sein ausführliches Buch geschrieben mit dem Titel Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Wenn auch Fritz den zeitkritischen Aspekt Horváths in den Vordergrund stellt, isoliert er ihn nicht von dem dichterischen.

In der Abhandlung Brecht Horváth Dürrenmatt vergleicht Joseph Strelka den Dichter mit Brecht, eine innerhalb der Horváth Forschung durchaus legitime und oft ausgeführte Gegenüberstellung. Auf den provokanten Brecht-Horváth Vergleich von Peter Handke wird im letzten Kapitel dieser Arbeit noch hingewiesen.

Ein wichtiger Horváth Beitrag ist der Aufsatz von Wilhelm Emrich "Die Dummheit oder das Gefühl der Unendlichkeit". Hier

werden sowohl die Stärken als auch die Schwächen des Dichters untersucht. Die verschiedenen Materialienbände, die von Krischke zusammen mit den Gesammelten Werken herausgegeben wurden, fassen heutige Literaturkritik und damalige Aussagen über Horváth zusammen. Neben diesen allgemein gehaltenen Bänden, wovon einer sich auf das Leben und Werk des Dichters konzentriert, erschienen 1972 und 1973 zu den Volksstücken Geschichten aus dem Wienerwald, Kasimir und Karoline und Glaube Liebe Hoffnung je ein Materialienband, die sich auf die Entstehungsgeschichte, Kritiken und Interpretationen dieser Stücke konzentrieren. Die Beeinflussung des Exils auf Horváths Schaffen bearbeitet Walther Huder in seinem Beitrag "Existenz und Produktion im Exil". Eine allgemein theatergeschichtliche Untersuchung liefert Gabriele Reuther in der Dissertation "Ödön von Horváth", während Martin Walder in dem Büchlein Die Uneigentlichkeit des Bewusstseins die Dramaturgie des Dichters in den Volksstücken Italienische Nacht und Kasimir und Karoline formuliert.

Arbeiten zu dem Prosawerk Horváths gibt es wenige, von Jenö Kramers "Ödön von Horváths Romane" und Susanne Feigl's "Das Thema der menschlichen Wandlung in den Romanen Ödön von Horváths" abgesehen.

Die formellen Aspekte des Horváthschen Werks sind in zahlreichen Arbeiten untersucht worden, wobei "Die 'entlarvende' Sprachkunst Ödön von Horváths" von Wolfgang Boelke und die Arbeit von Hajo Kurzenberger Die Volksstücke Horváths die Wichtigkeit der Technik Horváths hervorheben, ohne die Verbindung zum Gehalt ausser Acht zu lassen.

Eine Gesamtdarstellung, allerdings nur des dramatischen Werkes, liefert Kurt Kahl. Einen ausführlichen Forschungsüberblick mit bibliographischem Anhang bis 1972 gibt Cornelia Krauss in der Arbeit "Die Dinge sehen, wie sie sind".

Innerhalb der Horváth-Forschung sind Einzelaspekte des dichterischen Werkes vielfach bearbeitet worden, mit besonderer Konzentration auf die Volksstücke des Dichters.

Aus diesem Grund macht es sich die vorliegende Dissertation zur Aufgabe, ein Gesamtbild des Horváthschen Schaffens zu geben, das Prosa und Dramen umschliesst. Die Themen, die das Werk Horváths verbinden, da sie immer wieder auftreten, sollen herausgearbeitet werden.

Während die Literaturkritik Horváth vorwirft, gegen Ende seiner dichterischen Tätigkeit eine Hinwendung zum Religiösen, in Abweichung von der Sozial- und Gesellschaftskritik vorzunehmen, versucht diese Arbeit zu beweisen, dass sich Horváth von seinem ersten gültigen Stück Revolte auf Côte 3018 bis zu seinem letzten, vollendeten Roman Ein Kind unserer Zeit mit dem Problem Gott-Mensch auseinandergesetzt hat. So bildet dieses erste Kapitel "Gott und die Gottlosen" die Basis für die anschliessenden Themenkreise: "Die bürgerliche Welt", "Liebe, Menschlichkeit und Tod" und "Politisches und Zeitliches".

Gehalt und Gestalt bilden bei Horváth eine Einheit, und so wird in dem abschliessenden Kapitel "Die Technik Horváths" versucht, diese Einheit zu analysieren. Ausserdem ist es gerade das Sprachunvermögen der Horváthschen Figuren, das auf die Dichter der heutigen Volksstücke einen starken Einfluss ausübt.

Von den wenigen Gedichten, die Horváth geschrieben hat, gibt es eines, das als Motiv über dem Werk des Dichters stehen könnte:

UND DIE LEUTE WERDEN SAGEN

Und die Leute werden sagen  
In fernen blauen Tagen  
Wird es einmal recht  
Was falsch ist und was echt

Was falsch ist, wird verkommen  
Obwohl es heut regiert.  
Was echt ist, das soll kommen-  
Obwohl es heut krepirt. 14

Ödön von Horváth hoffte, dass die Menschen, wenn schon nicht zu seiner Zeit, vielleicht in der Zukunft ohne Lüge leben können.

Der Wahrheit und dem Gewissen widmete er sein Werk.

## Anmerkungen:

- 1 Carl Zuckmayer, "Zur Verleihung des Kleistpreises", in Materialien zu Ödön von Horváth, Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 37.
- 2 Alfred Kerr, "Kasimir und Karoline", in Materialien zu Ödön von Horváths 'Kasimir und Karoline', Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 94.
- 3 Hans Weigel, "Aufforderung Ödön von Horváth zu Spielen", in Materialien zu Ödön von Horváth, op.cit., S. 136.
- 4 Traugott Krischke und Hans F. Prokop, Hrsg., Ödön von Horváth: Leben und Werk in Dokumenten und Bildern (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 34.
- 5 Ibid., S. 13.
- 6 Marianne Kesting, Panorama des zeitgenössischen Theaters: 58 literarische Porträts (München: R. Piper, 1969), S. 74.
- 7 Axel Fritz, Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit (München: Paul List, 1973), S. 23.
- 8 Marianne Kesting, op. cit., S. 79.
- 9 Klaus Mann, "Ödön von Horváth", in Materialien zu Ödön von Horváth, op. cit., S. 130.
- 10 Franz Werfel, "Nachwort", Ibid., S. 133.
- 11 Marcel Reich-Ranicki, "Horváth, Gott und die Frauen: Die Etablierung eines neuen Klassikers", in Über Ödön von Horváth, Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 83.
- 12 Piero Rismondo, in Ödön von Horváth: Leben und Werk in Dokumenten und Bildern, op. cit., S. 182.
- 13 Franz Xaver Kroetz, "Horváth von heute für heute", in Über Ödön von Horváth, op. cit., S. 93.

- 14 Ödön von Horváth, Gesammelte Werke, 8 Bände, Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 688

Diese Werkausgabe dient der Dissertation als Grundlage. Zitate aus der Werkausgabe werden direkt in der Arbeit angegeben, zum Beispiel dieses Zitat wäre WA 8, S. 688.

## GOTT UND DIE GOTTLOSEN

Ödön von Horváth hat sich in seinem Werk immer wieder mit dem Verhältnis Mensch-Gott auseinandergesetzt. Man kann bei ihm den Versuch erkennen, die Religion, deren Stellung in einer Zeit des Unglaubens und der Unruhe problematisch geworden ist, zu rechtfertigen und den Menschen zu einer erneuten Hinwendung zu Gott zu führen, allerdings nicht über die Kirchen, sondern durch die soziale Handlung am Mitmenschen. Horváth will nicht das Christentum retten, aber er zwingt seine Figuren zur ständigen Auseinandersetzung mit der Existenz Gottes und mit den Folgen, die diese Existenz für ihr Dasein bringen.

Wilhelm Grenzmann hat die schwierige Stellung des Christentums in der modernen Literatur untersucht und schreibt:

Die Erregungen der Gegenwart teilen sich auch dem Christentum mit, das die Fragen des jeweiligen Augenblicks annimmt und in unsere Zeit das "heute" geltende Wort spricht. Es wird seinerseits in einer ganz bestimmten Weise beansprucht und befragt, und es hat sich zu überlegen, welche Antworten gerade jetzt zu geben sind. Ihm selbst ist in den Stürmen der Zeit die Gelegenheit zur Erneuerung gegeben, indem es die unwahre Eingrenzung durch kleinbürgerliche Denkweisen und ein unechtes Sicherheitsbewusstsein überwindet, an den Ansprüchen der suchenden Umwelt wächst und sich der eigenen Sendung in der Welt bewusst wird.<sup>1</sup>

Horváth ist kein Theoretiker, der in Schriften sein Verhältnis zum Christentum und zu Gott festlegt. Aber in seinem Werk wird die Frage des Glaubens und die Stellung der Menschen zu

Gott immer wieder aufgeworfen. Schon in seinem ersten wichtigen Stück, Revolte auf Côte 3018, klagt der Arbeiter Moses über die Schrecklichkeit Gottes.

Joseph Strelka, der Horváths Werk in drei Phasen teilt, schreibt: "..., die dritte wird dadurch gekennzeichnet, dass sich seine Stücke einem Irrealen, Mythischen, Überkonfessionell Religiösen zu Öffnen beginnen und wird mit 'Don Juan kommt aus dem Krieg' eingeleitet.<sup>2</sup> Er hat leider nicht genug betont, dass sich das ganze Schaffen Horváths mit dem Konflikt Gott-Mensch in der modernen Zeit auseinandersetzt. Dieses Thema steht nur in manchen Stücken mehr im Hintergrund als in anderen.

Horváth versucht die von Grenzmann in seiner Studie "Dichtung und Glaube" erwähnte "kleinbürgerliche Denkweise", für die die Religion zur verstaubten Tradition oder zur selbstverständlichen Beruhigung geworden ist, zu durchstossen. Er will den Menschen wieder ehrlich glaubend machen, in einer Zeit, wo für manche Geld gleich Gott bedeutet (siehe Rund um den Kongress) und die Kälte die Herrschaft übernommen hat. Für Horváth gibt es nicht eines der Kernprobleme des zwanzigsten Jahrhunderts: "Gott oder das Nichts, Christentum oder Nihilismus".<sup>3</sup>

Er versucht in der Katastrophensituation, in der Zeit des Krieges und der Armut an materiellen und geistigen Werten, dem Menschen eine Antwort auf seine Fragen zu geben und eine Lösung zu zeigen in einem Weltbild, das auch Gott als Macht beinhaltet. Er hält sich an keine Konfession und sieht auch Gott nicht als den gnadebringenden Guten an, sondern als eine Macht, die existiert, die Schreckliches geschehen lässt, von der sich der Mensch aber aus innerer Passivität nicht abwenden darf. Den persönlichen Gott wiederfinden, das heisst für Horváth, sich

selbst erkennen und dem Nächsten helfen. Die soziale Hilfeleistung, das Zeichen einer Menschlichkeit, das ist für Horváth Gott, nicht der traditionelle Glaube oder die Institution der Kirche, die er scharf kritisiert.

Horváths Werk ist nicht optimistisch, es ist voller Verzweiflung, doch die Hoffnungsschimmer fehlen nicht. Er glaubt an eine Besserung des Menschen; und in dieser Besserung und dem Zeichen einer Wandlung sieht er den Weg zu Gott und die Erneuerung des Glaubens.

In dem Romanentwurf "Der Mittelstand", der vermutlich Ende der zwanziger oder Anfang der dreissiger Jahre entstanden ist, weist Horváth auf die Gottesvorstellung des Mittelstandes hin, mit der er sich in seinen Romanen Der ewige Spiesser (1930), Jugend ohne Gott (1937) und Ein Kind unserer Zeit (Ende 1937) weiterhin kritisch auseinandersetzt.

Die Familie Qu. aus "Der Mittelstand", bei der es sich um seine eigenen Vorfahren handelt, hat ein vermenschlichtes Gottesbild.

Der Mittelstandsgott ist ein alter Herr mit einer ehrfurchtheischenden Miene. Er versteckt seine Pantoffeln unter seiner Toga. Er sieht einem guten, aber strengen Grossvater ähnlich. Er ist Schutzgott der kleinen Betriebe. Auch er ist ein scheinbar antikapitalistischer Gott.  
(WA 8, S.647)

In der Beschreibung des Mittelstandgottes kritisiert Horváth dieses Gottesbild und die Gesellschaft, die es geschaffen hat. In dem "scheinbar antikapitalistisch" liegt sein stärkster Angriff, da kapitalistisch für ihn gleichbedeutend ist mit Ausbeutung, Geldgier und asozialem Verhalten. Mit kaum verhaltener Bitterkeit beschreibt er dieses Verhalten in Das Fröhlein wird bekehrt:

Wie schön war doch die patriarchalische Zeit !  
 Wie ungefährdet konnte Grossmama ihre Mägde  
 kränken, quälen und davonjagen, wie war es doch  
 selbstverständlich, dass Grosspapa seine Lehr-  
 linge um den Lohn prellte und durch Prügel zu  
 fleissigen Charakteren erzog. ... Und erst als  
 sich der weitblickende Grosspapa auf maschi-  
 nellen Betrieb umstellte, da erst ging es empor  
 zu höchsten Zielen, denn er liess ja die Maschi-  
 nen nur durch Kinder bedienen, die waren näm-  
 lich billiger als ihre Väter, massen das Volk gesund  
 und ungebrochen war. Also kam es nicht darauf an,  
 dass mannigfache Kinder an der Schwindsucht kre-  
 pierten, kein Nationalvermögen wächst ohne Opfer-  
 sinn. (WA 5, S.77-78)

Das Kleinbürgertum sieht den Kapitalismus in den Besitzern  
 von Fabriken und Grossunternehmen, mit denen es sich nicht identi-  
 fizierte. Probleme, die es nicht persönlich berührt, werden nicht  
 gelöst, und das Verhalten eines skrupellosen Privatunternehmers  
 aus dem Roman Ein Kind unserer Zeit betrifft es nicht.

"Wir haben für rund 240 Personen zu sorgen, Angestellte,  
 Artisten und dergleichen - in einem solchen Zusammenhang kann  
 es niemand von uns verlangen, dass wir uns um jeden einzelnen  
 kümmern." (WA 6, S.506)

Das "scheinbar antikapitalistisch" des Mittelstandes wird  
 auch in den Geschichten aus dem Wienerwald (1931) entlarvt, als  
 die rücksichtslose Behandlung Mariannes durch ihren eigenen  
 Vater, den Zauberkönig, aufgedeckt wird und zwar in einem Klein-  
 betrieb !

Das Kleinbürgertum und auch sein Gott sind nicht gross-  
 väterlich und gut; hinter der Maske verbergen sich materielle  
 Gier, die kein Gewissen kennt. Diese Anklage des Dichters findet  
 einen Höhepunkt in dem Stück Rund um den Kongress (1929) in fol-  
 gendem Dialog:

"Ferdinand: Mir hat nämlich der liebe Gott geholfen.

Alfred: Was verstehst du unter lieber Gott?

Ferdinand: Zweitausend Mark ....

Alfred: Und sag: Was machst du mit deinem lieben Gott?

Ferdinand: Privatisieren." (WA 3, S. 92)

Gott ist gleich Kapital, welches man beliebig verdoppeln und mit dem man beliebig spekulieren kann, wie es dem eigenen Bedarf gerade recht ist. Von einer Menschlichkeit, einem sozialen Verhalten im christlichen Sinne, kann nicht die Rede sein.

Gegen die materielle Gottesvorstellung, die Horváth zeigt, lässt er seine Helden in den grossen Romanen auftreten, entweder in totaler Ablehnung eines Gottes überhaupt oder aber in dem langsamen Erkennungsprozess der eigenen Selbstsucht (Gott soll nur für sie da sein) und dann in der Erweiterung des Gottesbildes.

Zur "Demaskierung des Bewusstseins", die sich Horváth als Ziel gesetzt hat, gehört auch die Ironisierung des Gottesbegriffes, der sich in seiner einfachen Nettigkeit der Bürgervorstellung anpasst und bequem für die Menschen ist, der aber vom Dichter in seiner Simplizität und Verlogenheit aufgedeckt wird. Auch hier will er die Lüge zu Tage bringen, die nicht nur in der zwischenmenschlichen Beziehung besteht, sondern auch in dem Glauben an eine höhere Macht. Das Gottesbild des guten Grossvaters muss durchbrochen werden: das Resultat zeigt sich entweder in den Gottlosen oder aber in dem Erkenntnisweg der Menschen ohne Gott zurück zu Gott.

In den Volksstücken Horváths tritt das Gottesproblem mehr in den Hintergrund, während es in den Romanen ein Hauptthema ist, und in gesteigerter Form in der Komödie Pompeji (1937) auftritt.

Im Roman Der ewige Spiesser (1930) setzt sich der Dichter mit dem Problem Mensch-Gott noch kaum auseinander. Man findet aber schon Anspielungen in den Entwürfen zu diesem Roman, den Horváth auf Wunsch des Propyläen-Verlags gekürzt hat. Im Roman über den Bürger Kobler und seine Gesellschaft steht ein Fräulein im Mittelpunkt, eine Frauengestalt, die bei Horváth immer wieder unter anderen Namen auftaucht. In den Varianten zum Ewigen Spiesser ist es Agnes aus Die Geschichte vom Fräulein Pollinger, die dann als Anna in der Endfassung des Romans und zwar im zweiten Teil mit dem Titel Fräulein Pollinger wird praktisch wieder vorkommt.

Im Kapitel Die Geschichte von Fräulein Pollinger wird die Kluft zwischen Kirchenlehre und praktischem Leben schon deutlich. Agnes hat gerade ein Liebesabenteuer mit Eugen gehabt und betrachtet nun, allein in ihrem Zimmer, ein heiliges Bild: "Und Agnes dachte, Eugen habe wirklich schön achtgegeben und sei überhaupt ein lieber Mensch, aber leider kein solch weisser Engel, dass man unbefleckt empfangen könne. Warum durfte das nur Maria, warum sei gerade sie auserwählt unter den Weibern?" (WA 8, S. 498).

Auf der einen Seite zeigt Horváth hier das blinde, unreflektierte Festhalten der Bürger an der Tradition, nämlich dass heilige Bilder in jeden "anständigen" süddeutschen Haushalt gehören, ohne aber Ausdruck wirklichen Glaubens zu sein. Und wenn Agnes versucht, sich über den Sinn des Bildes klar zu werden, dann nur, weil sie es unmittelbar auf ihre eigene Situation anwenden kann, und sich ärgert, nicht denselben Schutz zu geniessen, wie die Madonna auf dem Bild. Wieder ist es eine rein persönliche Auslegung Gottes: warum tut er nichts für mich, denkt sich

Agnes und fühlt sich als Opfer einer grossen Ungerechtigkeit.

Aber Horváths Vorwurf ist nicht nur in dem Verhalten Agnes' zu suchen, denn sie ist in einer verzweifelten Situation, arbeitslos und ohne wirkliche Hilfe. In der Unwirklichkeit, die das heilige Bild darstellt, kann sie keinen Trost finden. Heilige Bilder in ihrer Hohlheit bedeuten nur Schmuck, die sich Kleinbürger aus lieber alter Gewohnheit ins Zimmer hängen. Agnes muss ihre eigenen Mitleidsgefühle bekämpfen, von biblischen Bildern ist keine Unterstützung zu erwarten, und so überwindet sie eben jegliche moralische Skrupel in ihrer sozialen Misere und handelt als Anna in der Endfassung des Ewigen Spiessers praktisch. "Bei Gott ist kein Ding unmöglich" (WA 8, S. 498), heisst es auf dem heiligen Bild, und so sieht auch Anna ein, dass sie aus einer unmöglichen sozialen Situation eine für sie mögliche Besserung erringen muss, und dass es von ihr allein abhängt, die Lage zu verändern.

Das "praktisch werden" heisst bei Anna, dass sie sich verkauft, um Geld zum Leben zu haben. Den Weg vom sozialen Elend zur Prostitution gehen viele Frauengestalten bei Horváth. Wenn der Schritt zur Prostitution einmal vollzogen ist, hört bei Anna auch der Glaube an die Menschlichkeit und die Hoffnung auf Besserung auf. "Und so fing sie bereits an, nur an das Böse in der Welt zu glauben..." (WA 5, S. 263). Und doch ist es die freie Entscheidung Annas diesen Weg zu gehen.

Man wird an das Stück Der gute Mensch von Sezuan erinnert, das Parabelstück Brechts, das 10 Jahre nach dem Ewigen Spiesser entstand. Das Mädchen Shen Te, das sich verkauft, um leben zu können, versucht ein guter Mensch zu sein. Allerdings muss sie einsehen, dass man in einer Welt der sozialen Ungerechtigkeit

und der Unmenschlichkeit ihrer Umgebung nicht gut bleiben kann. Ihr "praktisch werden" liegt in dem Auftreten eines skrupellosen Veters, der sich eher der Realität anpasst und ohne den Shen Te nicht auskommen kann. Und so wirft sie den Göttern am Ende vor: "... Euer einstiger Befehl Gut zu sein und doch zu leben, zerriss mich wie ein Blitz in zwei Hälften. Ich weiss nicht, wie es kam: gut sein zu ändern und zu mir konnte ich nicht zugleich. Ändern und mir zu helfen, war mir zu schwer."<sup>4</sup> Bei Brecht sind die Götter für Shen Te noch wichtig, sie versucht wenigstens ihnen zu gehorchen, bei Horváth ist Gott für Agnes nur noch ein heiliges Bild, dessen Inhalt sie beneiden kann, der ihr aber unrealistisch erscheint. Sie handelt nach ihrem inneren Entschluss, ohne von einer Macht beeinflusst zu sein. Bei Brecht sind es nur die Umstände, die soziale Misslage, die Shen Te dazu zwingen, sich zu verkaufen. Bei Horváth aber liegt es an Agnes selbst, etwas aus ihrer sozialen Misere zu machen. Dass sie zur Prostitution geht, daran allerdings ist nicht nur der soziale Zustand schuld, sondern ihre eigene Haltung dazu. Beide Dichter stimmen in der Hohlheit der Kirchenlehre überein: Bei Brecht ziehen sich die Götter machtlos zurück und verlassen den Menschen in seinem Elend, bei Horváth hängen sie als verstaubte Tradition an der Wand.

In der Geschichte vom Fräulein Pollinger greift Horváth auch die gespielte moralische Entrüstung der Kirche und ihrer Diener an und zwar in der Gestalt des Religionslehrers Joseph Heizmann. "Hochwürden waren sehr sittenstreng und hatte eine schmutzige Phantasie. Nicht umsonst hatte das Christentum zweitausend Jahre lang die Gültigkeit des Geschlechtstriebes bezweifelt." (WA 8, S. 516). Der Religionslehrer, der sich

hier als moralisch Empörter aufspielt, in Wirklichkeit aber mit Freude Nuditäten anschaut, ist der Vertreter einer falschen und verlogenen Moral, nämlich einer, die gepredigt wird, und einer, an der man sich heimlich ergötzen kann mit dem Vorwurf der Sünde auf den Lippen. Es ist auch gleichzeitig ein Angriff gegen die strikten, unrealistischen Erziehungsregeln der Religionslehre, wobei von Horváth kein Unterschied zwischen den verschiedenen Konfessionen gemacht wird. Diese doppelböddige Moral des Religionslehrers ist ein Zug der Bürger, auf den Horváth immer wieder hinweist. Auf diese bürgerliche Verlogenheit soll im nächsten Kapitel noch hingewiesen werden.

Bertolt Brecht erwartet sich eine Besserung der Welt durch ein anderes Gesellschaftssystem und zwar den Marxismus, während Horváth die Besserung beim Menschen selber sucht, statt in einer Ideologie. Für ihn ist der Weg zurück zur Menschlichkeit schon ein Schritt in der Richtung zu Gott, was in dem dritten Teil des Romans mit dem Titel Herr Reithofer wird selbstlos durchaus deutlich wird.

Herr Reithofer versucht Agnes zu helfen, indem er ihr eine Stellung als Näherin bei einem Kommerzienrat verschafft. Auch hier wird gezeigt, dass sich Horváth Hilfe und Besserung in einer wirtschaftlichen Depression nicht durch Änderung des Systems erwartet, sondern in der zwischenmenschlichen Beziehung: es kommt auf jeden einzelnen an, etwas aus dem Leben für sich selbst und für andere zu machen. "Wissens Fräulein", meinte der Herr Reithofer, "es gibt nämlich etwas auch ohne das Verliebtsein, und das ist halt die menschliche Solidarität." (WA 5, S. 278). Die Hilfe, die Herr Reithofer Agnes zukommen lässt, hat zwar noch egoistische Motive: er "kam sich dabei so edel und gut vor"

(WA 5, S. 277), aber die Tatsache der Überwindung seines Zornes auf Agnes und die Hilfeleistung an sich, mit der Horváth seinen Roman Der ewige Spiesser ausklingen lässt, verspricht einen Hoffnungsschimmer.

Der Roman Jugend ohne Gott, der 1937 in Wien und Henndorf geschrieben wurde, zeigt schon in der Titelwahl die Auseinandersetzung des Autors mit dem Problem Menschheit (es geht nämlich nicht nur um die Jugend) - Gott. Vorarbeiten zu diesem Roman sind "Auf der Suche nach dem Idealen der Menschheit" (so heisst ein Kapitel des Romans), "Die Neger", "Gott kommt" und der Entwurf eines Stückes "Der Lenz ist da", in denen Personen und Situationen des Romans schon angedeutet werden.

1937 schreibt Horváth an seinen Freund Franz Theodor Csokor: "Es ist mir dabei noch etwas aufgefallen, nämlich, dass ich ohne Absicht, auch zum erstenmal den sozusagen faschistischen Menschen (in Person des Lehrers) geschildert habe, an dem die Zweifel nagen oder besser gesagt: den Menschen im faschistischen Staate." (WA 6, S. 534). Der Roman erinnert an die traditionelle Schulliteratur um die Jahrhundertwende, die man bei Hermann Hesse, Thomas Mann und Robert Musil findet, und stellt neben Generationskonflikt und Erziehungsproblemen ein Bild der Zeit dar. Es ist ein Warnbild vor der politischen Situation in Deutschland, geht aber über das Zeitdokumentarische hinaus. Jugend ohne Gott heisst es, nicht gottlose Jugend, und es ist dieses "Ohne Gott", das den Dichter interessiert.

Horváth wirft den Menschen vor, dass sie Gott vergessen haben. Der Grund ihrer Gottvergessenheit liegt in Gleichgültigkeit und Respektlosigkeit. Die Gesetze der Bibel und überhaupt die Gesetze einer christlichen Zivilisation haben keine Gültigkeit mehr.

Als der Lehrer die Schüler belehren will, stößt er auf Nichtverstehen. "Wenn ihr schon rauft, dann rauft nur einer gegen einen! Bleibet immer ritterlich! Und ich wende mich wieder an die fünf und frage: 'Schämt ihr euch denn nicht?' Sie schämen sich nicht. Ich rede eine andere Sprache." (WA 6, S. 285).

Das Wort Gott wird von den Personen oft gebraucht, ohne aber im Zusammenhang mit Glauben oder Religiosität zu stehen. Der Begriff Gott gehört nun einmal in die bürgerliche Gesellschaft, ohne dass man sich mit ihm auseinandersetzt. Der Bürger legt sich auf einen Gott fest, den er gebrauchen kann, wie die Schlagworte, die aus dem Radio ertönen. "Als die Bibel geschrieben wurde, gabs noch keine Kolonien in unserem Sinne", dozierte felsenfest der Bäckermeister. "Eine Bibel muss man in übertragenem Sinne verstehen, bildlich oder gar nicht!" (WA 6, S. 288).

Und so nützt ein jeder den Begriff Gottes aus, wie es ihm gerade recht ist. Die Jugend, die in dieser Zeit heranwächst und von ihrer Umgebung geprägt wird, verfällt ebenfalls auf das reine Nachsagen von eingehämmerten Formeln, ohne darüber zu reflektieren. Illusionen macht man sich keine; an etwas Höheres zu glauben, erfordert Denken und In-Sich-Kehren. Die Romanfigur Julius Caesar, ein Aussenseiter der bürgerlichen Gesellschaft, erkennt den Unglauben und die Leere dieser Jugend: "Die Buben lesen alles. Aber sie lesen nur, um spötteln zu können. Sie leben in einem Paradies der Dummheit, und ihr Ideal ist der Hohn. Es kommen kalte Zeiten, das Zeitalter der Fische." (WA 6, S. 298).

Die Menschen haben nicht nur Gott vergessen, sie leben in

Passivität dahin, in einem "Paradies der Dummheit", wo es keine Liebe, kein echtes Leid und keinen Glauben gibt. Es ist das "ohne Gott sein", das in diese Indifferenz hineinführt. Es zeigt sich im Laufe des Romans, wie gottesbedürftig diese Menschen wirklich sind. Die Isolation muss aufgehoben werden, die Sehnsucht nach Menschlichkeit ist vorhanden, und auch die Existenz Gottes wird nicht angezweifelt, nur muss der Mensch eine Wandlung durchmachen, um zu der Echtheit der Gefühle und dem Glauben an Gott zurückzufinden.

Reich-Ranicki schreibt in seinem Aufsatz "Horváth, Gott und die Frauen": "Seine zentralen Figuren wenden sich an Gott, beklagen sich bei ihm, hadern mit ihm und machen ihn für ihre Not verantwortlich. Auf jeden Fall ist für sie die Sache mit Gott sehr ernst und sehr wichtig."<sup>5</sup>

Wie allerdings "die Sache mit Gott" bei Horváth selbst aussieht, darüber schreibt Ranicki nichts, ausser der auf der Hand liegenden Feststellung, dass es etwas mit dem eigenen Verhältnis des Dichters zur Metaphysik zu tun habe. Wenn er dann weiter schreibt: "Gott hört Euch, auch wenn Ihr schweigt! ist das geheime Motto seines ganzen Werkes"<sup>6</sup>, berührt er allerdings das zentrale Problem Menschheit - Gott bei Horváth, ohne es weiter auszuführen.

Im zweiten Kapitel des Romans verwendet der Dichter ein Bibelzitat: Gott sagte nach der Sündflut: "Ich will hinfort nicht mehr die Erde strafen um der Menschen willen, denn das Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf." (WA 6, S. 285).

Bei Moses I, 8.21 heisst es "verfluchen" anstatt strafen: entweder hat Horváth das Zitat aus dem Gedächtnis niedergeschrieben,

ohne den Wortlaut nachzuprüfen (auch im letzten Teil des Zitats wird "das Dichten" durch "Trachten" ... ersetzt), oder aber er wollte das Zurückziehen Gottes von der Welt noch aktiver und stärker zum Ausdruck bringen. Für den Lehrer, die Hauptperson des Romans, hat Gott die Welt verlassen. Gott kümmert sich nicht mehr um sie, und der Lehrer selbst kümmert sich nicht mehr um Gott. "Es war im Krieg, da habe ich Gott verlassen. Es war zuviel verlangt von einem Kerl in den Flegeljahren, dass er begreift, dass Gott einen Weltkrieg zulässt." (WA 6, S. 313).

Gerade in dieser Gestalt zeigt Horváth die Auseinandersetzung Mensch-Gott. Der Lehrer glaubt, ohne Gott leben zu können, spürt aber gleichzeitig eine Sehnsucht nach Geborgenheit bei der Betrachtung des gekreuzigten Jesus. Er wirft Gott vor, sich nicht um die Menschen zu bemühen, obwohl er selber nicht gewillt ist, sich um Gott zu bemühen. Er wirft der Jugend vor, dass sie ablehnend ist und das Denken hasst, erkennt aber nicht, dass er selber so ist. Wenn Julius Caesar der Jugend vorwirft in einem "Paradies der Dummheit" zu leben, ist das gleichzeitig ein Angriff auf den Lehrer. Er denkt für lange Zeit nur daran, seinen Posten zu behalten und sich nicht in Dinge hineinzumischen, geschweige denn, eine Situation zu ändern. Auch der Lehrer befindet sich im "Zeitalter der Fische", auch er ist kalt, denn er kann sich nur über die Jugend beklagen, ohne aber seine Hand zur Hilfe auszustrecken. Und so sieht er auch Gott als einen an, der sich nicht kümmert, ohne aber einzusehen, dass er selber nicht gewillt ist, einen Schritt zu Gott hin zu machen.

Die Auseinandersetzung Mensch-Gott und die "Bekehrung" des Lehrers beginnt mit einem Gespräch mit dem Pfarrer. Es geht um

die "Ideale der Menschheit", die der Lehrer vermisst. Er wirft der Kirche vor, sie würde immer nur die Reichen unterstützen und auf der Seite des Staates stehen. Der Pfarrer aber macht ihm klar, dass Gott überall ist, man muss nur an ihn glauben. Dass Horváth nicht an einen gütigen Gott glaubt, sondern an einen Gott, der auch Schreckliches zulässt, bringt er durch den Pfarrer zum Ausdruck, der sagt: "Gott ist das Schrecklichste auf der Welt" und später "Er straft." (WA 6, S. 318). Schliesslich erkennt auch der Lehrer das Schreckliche Gottes in dem Tod des Schülers N, den er selber nicht gemocht hat. Aber er ist noch nicht bereit, einen Schritt zu Gott hin zu machen; er schweigt, obwohl der Schüler Z des Mordes angeklagt wird. Noch ist ihm seine Stellung in der Gesellschaft wichtiger.

Horváth zeigt an dem Lehrer, wie sich der Mensch langsam zu Gott durchringen muss, er zeigt aber auch, dass nicht die Existenz Gottes angezweifelt wird; es ist keine gottlose Gesellschaft, sondern eine Gesellschaft ohne Gott. Der Lehrer sagt niemals, dass es keinen Gott gibt, sondern dass er persönlich in einer freien Entscheidung Gott verlassen hat.

Wie steht der Mensch im Unglück und in sozialer Not zu Gott? Horváth will auch in düsteren Zeiten die Existenz Gottes durch die Menschheit nicht angezweifelt wissen. "Er wohnt überall, wo er nicht vergessen wurde." (WA 6, S. 358), und erst als sich der Lehrer selber in seiner Kälte und seiner Gleichgültigkeit erkennt, findet er zurück zu Gott. Der Mensch muss die Schuld bei sich selber suchen und nicht bei Gott, dann erst wird er frei und braucht sich vor Gottes Schrecklichkeit nicht mehr zu fürchten.

Die vage Sehnsucht des Menschen ist eine Sehnsucht nach der

Wahrheit, besonders in einer Zeit, wo vom Staat die Lüge gepredigt wird und somit auch eine Sehnsucht nach Gott, denn "Gott ist die Wahrheit." (WA 6, S. 405). Gegenüber dem Gesellschaftsgott, der von der Kirche repräsentiert wird und der nach Belieben von der Gesellschaft ausgebeutet werden kann, muss der Lehrer und mit ihm der Mensch in Horváths Werk den persönlichen Gott wiederfinden, der zwar in den Menschen ruht, aber vergessen worden ist. Erst dann kann der Mensch an eine soziale Rettungsaktion denken, erst dann können Zustände verändert werden. Der Lehrer denkt jetzt sozial und nicht mehr nur an sich, er begibt sich nach Afrika, um dort an einer Missionsschule zu arbeiten. Das Ende des Romans zeigt, dass die Gesellschaft, die Horváth hier zeigt, noch nicht willig ist, einen Menschen unter sich aufzunehmen, der den Weg zur Wahrheit und zu einem persönlichen Gott gefunden hat. Auch die Jugend kann sich nur in einem Geheimbund diesen Weg suchen. Die geistige Unterdrückung, die Horváth hier zeigt, war in diesen Jahren in Deutschland immanent, aber er spielt mehr auf die eigene Unterdrückung des Menschen durch sich selbst an und geht damit weit über das zeitliche Moment hinaus.

Die Augen Gottes, die einstmals "tückisch und stechend" waren, werden "still wie die dunklen Seen in den Wäldern meiner Heimat. Und traurig wie eine Kindheit ohne Licht." (WA 6, S.405). Die "Jugend ohne Gott" erlebt eine Kindheit ohne Licht, und für Horváth war es wichtig, die Menschen dieses Licht wiederfinden zu lassen, trotz sozialer Not und politischer Unterdrückung.

Man wird beim Lesen des Romans an Theodor Fontanes Erzählung Unterm Birnbaum erinnert, die in den Jahren 1884/85 entstand. Auch hier geht es um die Aufdeckung eines Mordes, wobei

die Strafe Gottes in dem Tode Hratschecks liegt und der eigentliche Mordvorgang (anders als in Jugend ohne Gott) nicht ans Licht kommt. Aber es sind die Gewissensbisse, die sowohl beim Lehrer in Jugend ohne Gott ("Sage es, höre ich die Stimme, sage es, dass du das Kästchen erbrochen hast. Tu mir den Gefallen und kränke mich nicht wieder". WA 6, S. 358) ihn auf einmal die Stimme Gottes hören und später sein Bekenntnis aussprechen lassen als auch bei Hratscheck zu dem Gang in den Keller führen, wo der Tote verscharrt liegt. Bei Fontane allerdings wird das Gottesbekenntnis von der Kanzel gepredigt, die Kirche hat noch eine wichtige Funktion innerhalb der Gesellschaft. Die Haltung der Menschen ist von vornherein gläubig, obwohl ihr Glaube mit einer Furcht vor dem Unsichtbaren verbunden ist, das mehr in den Bereich des Aberglaubens fällt. In beiden Prosawerken aber wird die Tat durch eine mahnende Stimme im Innern der Protagonisten aufgedeckt.

Und vor Angst und Unruh getrieben, ging er auf den Kirchhof und trat an das Grab seiner Frau. Da war der Engel mit der Fackel, und er las die Inschrift. Aber seine Gedanken konnten von dem, was er vorhatte, nicht los, und als er wieder zurück war, stand es fest: Ja, heute noch ... Was du tun willst, tue bald.<sup>7</sup>

Fontane schliesst seine Erzählung mit dem Wort des Pastors Eccelius: "Der Tote, so nicht alle Zeichen trügen, wurde von der Hand Gottes getroffen, ...".<sup>8</sup>

Auch in Jugend ohne Gott bringt der Mörder, der Schüler T, durch das Wahrheitsbekenntnis des Lehrers in die Enge getrieben, sich um. Und das Bekenntnis des Lehrers erfolgt erst, als dieser wieder an eine Existenz Gottes glaubt. "Die Zeit, in der ich an keinen Gott glaubte, ist vorbei. Heute glaube ich an ihn. Aber ich mag ihn nicht." (WA 6, S. 356). Es ist ein Gott,

der Grausames zulassen kann; aber seine Existenz darf von den Menschen nicht angezweifelt werden; denn es ist Gottes Vorhandensein allein, das sie in ihrer Passivität und Oberflächlichkeit aufrüttelt. Von gottlosen Menschen erwartet Horváth keine Veränderung der Zustände.

Die Personen bei Horváth, die durch das Aufgeben ihrer Gleichgültigkeit und die Einsicht, dass Gott für sie noch vorhanden ist, den Mitmenschen entgegenkommen, wandeln sich und bewirken auch manchmal in den Mitmenschen eine Wandlung. Bevor in dem Roman Der ewige Spiesser Herr Reithofer dem Mädchen Anna hilft, glaubt diese nur noch an das Böse in der Welt, weil sie die Welt nach ihrem eigenen Schicksal beurteilt. Als ihr nun aber "ein Zeichen für die Möglichkeit menschlicher Kultur und Zivilisation" (WA 5, S. 278) gegeben wird, findet sie den Glauben an eine Besserung der Welt wieder. Auch Herr Reithofer sieht ein, dass es Hilfe von Mensch zu Mensch geben muss, besonders in einer sozialen Notlage. Obwohl er selber stellungslos ist, gelingt es ihm, die Sorge für den Anderen der Sorge für sich selbst voranzustellen.

Auch der Lehrer in Jugend ohne Gott macht einen inneren Wandel durch und auch seine Wandlung übt einen positiven Einfluss auf einige seiner Mitmenschen aus. Das Mädchen Eva erzählt nach seinem Bekenntnis den wahren Verlauf der Mordtat, nicht um aus Liebe den angeklagten Schüler Z freizusprechen, sondern "weil der Herr Lehrer auch die Wahrheit gesagt hat." (WA 6, S. 366). Und der Geheimklub der Schüler fasst erst nach der Aussage des Lehrers Vertrauen zu ihm: "Wir haben es gestern im Klub alle gesagt, als wir Ihre Zeugenaussage mit dem Kästchen in der Zeitung gelesen haben, dass Sie der einzige

Erwachsene sind, den wir kennen, der die Wahrheit liebt."  
(WA 6, S. 378).

Zwar zeigt Horváth nicht den weiteren Lebensweg der "Gewandelten". Beide Romane enden nur mit einem Hoffnungsschimmer. Ob eine wirkliche Besserung auch für die Gesellschaft dabei entsteht, ist eher fraglich. Aber es kommt dem Dichter erst einmal auf die Wandlung eines Einzelnen an; erst dann kann eine soziale Tat vorgenommen werden. Die Zustände können sich erst dann bessern, wenn das Individuum selbst einen inneren Wandel durchgemacht hat.

Auch in dem Roman Ein Kind unserer Zeit, der im Spätherbst des Jahres 1937 beendet wurde, macht die Hauptperson des Romans eine Wandlung durch. Allerdings endet dieser Roman nicht mit einem Hoffnungsschimmer, sondern mit dem Tod des Helden, wobei der letzte Satz im Roman "Bedenk es doch: er wusste sich nicht anders zu helfen, er war eben ein Kind seiner Zeit" (WA 6, S. 515) eine Resignation des Dichters zeigt, der sich seit 1933 im Exil befand und mit grosser Besorgnis die politischen Zustände in Deutschland verfolgte. Am 23. 3.1938 schreibt Horváth aus Budapest an Csokor: "... Ich bin riesig froh, dass Du in Polen bist! Gott, was sind das für Zeiten! Die Welt ist voll Unruhe, alles drunter und drüber, und doch weiss man nichts Gewisses!" (WA 8, S. 680).

Der Dichter erkennt die Ausweglosigkeit der politischen Lage. Er ist überaus pessimistisch geworden und so lässt er seinen Helden im Roman Selbstmord begehen. Dieser kann sich nicht wie Hans Castorp, der Protagonist in Thomas Manns Der Zauberberg (1924), zum Leben durchringen: "Doch hielt Hans Castorp sich redlich und widerstand der Lockung, sich hinzulehnen." <sup>9</sup>

Der Soldat in Ein Kind unserer Zeit will nicht gegen den Tod kämpfen; er sieht keinen Sinn in der Fortsetzung seines Lebens: "Ich setze mich auf eine Bank und schliesse die Augen. Wie still die Welt werden kann." (WA 6, S. 513). Der Tod im Schnee hat für ihn nichts Bedrohliches, sondern ist eine Erlösung von seinem verachteten Dasein.

Auch Hermann Hesses Knulp (1915 erschienen) stirbt im Schneegestöber. Aber im Gegensatz zum Soldaten bei Horváth kann Knulp auf ein langes, erfülltes Leben zurückblicken; er schläft, nachdem er sich vor seinem Tod mit Gott ausgesöhnt hat, zufrieden ein: "Ja, nickte er, es ist alles, wie es sein soll." <sup>10</sup>

Der Soldat aber kann auf kein erfülltes Leben blicken. Er findet auch bei Gott keinen Trost. Es ist die innere Leere, das Gefühl, nirgends dazuzugehören, das ihn in den Tod treibt. In einer Zeit der Arbeitslosigkeit und Armut (seit 1929 breitet sich die weltweite wirtschaftliche Depression aus) wird der Held des Romans Soldat. Wie in Jugend ohne Gott zeigt Horváth auch hier, was für eine Anziehungskraft das Militär auf die enttäuschte junge Generation hatte. In einer Zeit, wo die jungen Menschen ohne ein bestimmtes Ziel herumirren - Stellungen gab es keine - lockt sie die Sicherheit, die sie paradoxerweise mit der Uniform verbinden. "Wir lieben die Disziplin. Sie ist für uns ein Paradies nach all der Unsicherheit unserer arbeitslosen Jugend." (WA 6, S. 412).

"Die internationale Finanz- und Wirtschaftskrise als Auslöser nationalpolitischer Restaurationstendenzen" heisst ein Kapitel in Gramls Geschichtsbuch Europa zwischen den Kriegen.<sup>11</sup> Auch Horváth hat damals schon erkannt, was für willige Opfer

ein machthungriges Militär in den desillusionierten jungen Menschen fand. Hinzu kommt, dass es für diese Generation keine Werte mehr gibt und keinen Glauben, womit wir zum eigentlichen Thema zurückkehren. Horváth zeigt in dem Soldaten seines Romans die totale Abwendung von christlichen Werten im konventionellen Sinne. Der Einzelne ist unwichtig geworden. Stark kann man nur in der Masse sein; und ein Gebet ist zur Formalität entwertet.

Wir senken die Köpfe, aber wir beten nicht. Ich weiss, dass bei uns keiner mehr betet. Wir tun nur so. Reine Formalität. Liebe deine Feinde - das sagt uns nichts mehr. Wir sagen: Hasse deine Feinde.... Denn wir brauchen keine himmlische Ewigkeit mehr, seit wirs wissen, dass der einzelne nichts zählt - er wird erst etwas in Reih und Glied. (WA 6, S. 419)

Nicht nur sind die Bräuche der christlichen Religion zu Formalitäten geworden und damit leer und sinnlos, sondern die Menschen selber kehren die christlichen Gebote in das Gegenteil um, wobei sie persönlich eine Strafe Gottes gar nicht fürchten; denn sie sehen sich nur existent und stark in der Masse aber nicht als Individuum, das mit Gott zu hadern hat.

Horváth zeigt aber auch, wie schwierig es ist, die Regeln des Christentums in einer Zeit des Chaos zu befolgen. Diese Generation kannte keine Tradition. Eine Kultur war zusammengebrochen. Geistige Überlieferungen waren wertlos geworden. Liebe gab es keine. Nur das "jetzt" regierte. Im Kampf, in der Auseinandersetzung mit dem Feind lag die Wichtigkeit ihrer Existenz. Die Auseinandersetzung mit dem Ich wurde durch die Vermassung erstickt. "Mit der Liebe kommt man in den Himmel, mit dem Hass werden wir weiterkommen." (WA 6, S. 419)

Horváth hat aus diesem Verhalten heraus die zweite Katastrophe vorausgesehen. Für ihn führte die Entwicklung unweigerlich auf eine Explosion zu. Nach dem nur dahingeklapperten Gebet im Roman verschwinden die drei Särge der Flieger in der Erde; es geht weiter zum Angriff: nur das ist wichtig!

Johann Gottfried Herder, dem Religion in der Geschichte eine wichtige Voraussetzung war "um den Gang Gottes durch die Nationen, Geist der Gesetze, Zeiten, Sitten und Künste, wie sie sich einander gefolgt, zubereitet, entwickelt und vertrieben haben, zu erkennen"<sup>12</sup>, schreibt in seinen Schriften Zur Religion und Theologie:

Oder man behilft sich mit Worten, sagt was man nie gefühlt hat, und wird beim Nachsagen alter Formeln vor Gott, vor Menschen und vor sich selbst ein Heuchler. Denn Heuchler sind und bleiben es doch, die das, was sie selbst nie erfuhren, andern aufdringen, und den innern Zustand fremder Gemüther sogar mit scharfer Peinigung richten.<sup>13</sup>

So stellt es auch Horváth dar. Für die Jugend war das Gebet, das nicht mehr nachempfunden wird, "ein Nachsagen alter Formel" und sie wird zu Heuchlern, da sie, was immer ihr vorgemacht wird, gedankenlos nachahmt. Die Individualität des Menschen geht verloren; die Masse regiert. Darin sieht Horváth wohl die grösste Gefahr, dass der Mensch nur noch übernimmt, ohne zu denken.

Der Lehrer in Jugend ohne Gott sieht ein, dass er selbst handeln muss nach seinem Gewissen, wenn er kein Heuchler bleiben will. Für Horváth bedeutet diese Wandlung ein Weg zu Gott; denn in der Entscheidung des Menschen, zu seinem Innern zu stehen, zu seinem wirklichen Ich, liegt auch die Erkenntnis der Gottesexistenz.

Wie ist es aber mit dem Soldaten in Ein Kind unserer Zeit, macht er wirklich einen derartigen Wandel durch, dass in seinem Verhalten Hoffnung zu erkennen ist?

Horváth gibt in diesem Werk ein Beispiel der Mutlosigkeit und Resignation. Pessimismus trägt den Sieg davon.

Allerdings verdüstert sich mit dem Jahre 1933 diese Nachkriegszeit in rapidem Masse, und auch Ödön von Horváths Betrachtungsweise wandelt sich ins Tragische: er sieht keinen Ausweg aus der um sich greifenden Kälte, muss in sich kehren und dort den rettenden Gott suchen. Diesen Gott findet Horváth im menschlichen Gewissen, das einem keine Ruhe lässt, das nicht endgültig zum Schweigen gebracht werden kann und früher ein Bekenntnis zur Wahrheit herausfordert.<sup>14</sup>

Bei Reithofer und dem Lehrer sieht man noch, wie sich das Gewissen regte und daraus Menschlichkeit entstand. In dem Kind unserer Zeit aber siegt die Kälte, obwohl sich die Seele des Soldaten im Handlungsverlauf meldet und Ansätze zu einer inneren Wandlung vorhanden sind. Der Soldat will zum Beispiel seinen Hauptmann retten und wird dadurch verwundet. Er erkennt auch langsam den Wahnsinn und das Unrecht des Krieges. Aber sein Inneres ist zu verhärtet und vor allem zu willenlos, um einer wirklichen Wandlung fähig zu sein. Für ihn ist der Ausweg nur noch im Tod zu suchen, ein Ausweg, den Horváth im Schauspiel Der jüngste Tag noch nicht zugelassen hat. Der Soldat erkennt allerdings, dass der einzelne Mensch wichtiger ist als die Masse. Er verspürt auch wirkliche Liebe zu einer Frau, die er nie gekannt hat. Er gibt auch zu, dass seine Existenz auf Lügen aufgebaut war. Trotzdem bleibt seine Wandlung im Anfangsprozess stecken. Er sieht nur ein, ohne nach der Einsicht zu handeln. Er sieht die Ungerechtigkeit in der Welt, aber nicht

seine eigene. Er versucht sich zu rächen, indem er einen Buchhalter, der genau wie er einmal "nur seine Pflicht tut", ins Wasser stürzt. Er ist nicht fähig, sich selber zu verstehen. Er bleibt in seiner Verzweiflung stecken mit dem Wunsch, dass andere ihn verstehen werden. "Und wenn du ganz gross sein wirst, dann wirds vielleicht andere Tage geben, und deine Kinder werden dir sagen: dieser Soldat war ja ein gemeiner Mörder - dann schimpf nicht auch auf mich." (WA 6, S. 515) Der Soldat sehnt sich nach einer anderen Welt (genau wie der Lehrer) und ganz am Ende des Romans, als er mit dem Leben schon abgeschlossen hat, wünscht er sich, mit Gott zu sprechen: "Ich werde den lieben Gott fragen, warum es Kriege geben muss." (WA 6, S. 514). In dieser Aussage liegt die Einsicht der Endgültigkeit, eine tiefe Traurigkeit, dass sein Leben so verlaufen ist, und eine Resignation, die den Tod verlangt. Es war die Schwäche des Soldaten, sich nicht gegen sein Schicksal aufzulehnen, sondern den Dingen seinen Lauf zu lassen, die ihn schuldig macht.

Die Auseinandersetzung Gott-Mensch verläuft in Horváths Romanen vom Versuch einer Nächstenliebe bei Herrn Reithofer zur inneren Wandlung des Lehrers durch seine Gotteserkenntnis bis zum resignierenden Soldaten, der zwar die Existenz Gottes nicht verneint, der aber nicht die Kraft hat, sich aktiv zu ihm zu bekennen.

Der Pessimismus des Romans Ein Kind unserer Zeit findet in den Stücken Horváths im Don Juan eine Entsprechung.

Sonst zieht sich das Gottesbild Horváths in seinen Komödien und Schauspielen, die den Grossteil seines Werkes ausmachen, von einem ständigen Ringen mit Gott bis zu einem Bekenntnis zum Christentum in Pompeji.

Das Thema der Auflehnung des Menschen und die Ansätze zur Revolution werden im ersten Stück Horváths Revolte auf Côte 3018, das er dann in Die Bergbahn umarbeitete, behandelt. Die umgearbeitete Form ist gemäßigter. Auch wurde das Stück dabei von vier auf drei Akte gekürzt. Dennoch ist es legitim, beide Werke als eine Einheit zu betrachten; denn die Problematik bleibt die gleiche.

Ich halte mich bei der Besprechung an die ursprüngliche, ausführlichere Form des Stückes Revolte auf Côte 3018.

In diesem Stück ist Gott im Zusammenhang mit der Natur zu sehen: Die Macht der Natur ist der Macht des Schicksals gleichzusetzen und das Schicksal ist auch mit Gott zu bezeichnen.

Die dämonische Kraft der Natur, das Unabänderliche der Gewalten: dahinter sehen die Arbeiter die Kraft Gottes: "Die Stein! Die Stein! Des donnert runter, wie beim Jüngsten Gericht." (WA 1, S. 39). Hinter dem Wind, der sich zum bedrohlichen Sturm entwickelt und die Gefahr des Schnees mit sich bringt, hinter dem plötzlichen Umschlagen des Wetters, das den Tod bringen kann, erkennen die Arbeiter eine dämonische Macht, die sie mit Gott bezeichnen. Als Schulz abgestürzt ist und Hannes für ihn beten will, ruft Moser: "Verflucht! Ka Litanei, ka Rosenkranz! Der da drobn is taub für uns arme Leut!' In weiter Ferne Donnerrollen. 'Ja, donnern, des kann der! und blitzn und stürmen! Schreckn und vernichten!' " (WA 1, S. 47) Hier wird das Gebet nicht als Formalität abgelehnt, sondern weil es zu schwach gegenüber der Gottesgewalt erscheint.

In diesem Stück herrscht kein sozialgerechter Gott, sondern eine dämonische Macht. Man kann freilich beobachten, dass die Religionsäusserungen mit dem Charakter der Personen zusammen-

hängen. Nicht von allen wird Gott als unabänderliche Schicksalsmacht gesehen. Nachdem Moser den schwächlichen Schulz brutal zusammengeschlagen hat, macht Oberle, der der Älteste und erfahrenste Arbeiter ist, Moser wegen des unsinnigen Gebrauchs seiner Fäuste Vorwürfe. Für Moser aber regiert nur die Gewalt, er glaubt an einen dämonischen Gott in der Natur und nicht an einen christlichen Gott im Menschen:

Jessas, jetzt kommt ja die wandelnd Nächstenlieb! Stehts auf allesamt! Zu! Präsentiert der frommen Seel! Dem verschleimt Apostl, der Wasser predigt, Luft frisst und do nur Dreck scheisst! So präsentiert do! Zu! Los! ... Oberle! Oberle! Du hättest Christkind werd'n solln! Oder Papst! (WA 1, S. 28-29)

In Oberle sieht man schon die praktische Nächstenliebe, die Sozialgerechtigkeit, die für Horváth so wichtig ist. Für Oberle liegt die wahre Religion in der sozialen Handlung, eine Religion, die Konventionen ablehnt und mit Katechismen nichts zu tun hat. Und auch der Charakter Oberles entspricht der Religionsauffassung. Er hat Sinn für Gerechtigkeit, für die er mutig eintritt. Er sieht den sozialen Misstand der Arbeiter. Er sieht, wie sie ausgebeutet werden. Aber er glaubt nicht an das unüberlegte Zuschlagen mit Gewalt.

Für ihn bleibt der Mensch auch in einer erdrückenden Not immer noch Mensch und darf nicht ins tierische Verhalten absinken. "Wir san aber kane Hirsch. Wir san arme Teufl. Wir kennens uns net leistn zwegn an Madl - und wars a ganzer Harem, uns die Schäd'l zu zerschlag'n! Wir müssn des Hirn und all unsere Kraft sparn. Wir habn nur Feind, lauter mächtige Feind!" (WA 1, S. 31). Dass Oberle am Ende des Stückes stirbt, zeigt, wie wenig optimistisch Horváth war. Er versäumt es aber trotzdem nicht,

immer wieder Menschen darzustellen, die für Humanität eintreten, auch wenn die Lebensbedingungen alles andere als human sind.

Der Gegenpol von Oberle ist der Ingenieur, ein von Ehrgeiz besessener Mensch, ein Fanatiker. Er und Moser stehen auf derselben Ebene. Beide sind Gewaltmenschen. Aber der Ingenieur ist der Intelligente, der seine Handlungen genau durchdenkt. Er ist damit der Gefährlichere. In ihm kommt das Dämonische zum Ausdruck, wenn er zum Beispiel den Stadtfriseur Schulz einstellt, obwohl er weiss, dass dieser zu schwach für die Bergarbeit ist. "Um das Werk zu vollenden, werde ich rücksichtslos!" (WA 1, S. 43), sagt er zum Aufsichtsrat und gibt zu, dass ihn der Mensch nicht interessiert, sondern nur die Vollendung seines Werkes. Aber während er sich noch so titanenhaft aufspielt, verdüstert sich die Natur, und ein Sturm bricht aus. Er muss einsehen, dass er nicht mit einer Macht gerechnet hat, die seiner Ruhmsucht im Wege steht.

Die Macht der Natur und damit die Macht Gottes unterbricht seinen blinden Ehrgeiz: "Aber ich habe ohne den lieben Gott kalkuliert! Allerdings ja, jetzt schlägt das Wetter um." (WA 1, S. 50). Der Ingenieur erkennt, dass eine Übernatürliche Kraft im Spiele ist. Als er am Ende wie ein Wahnsinniger auf die hilflosen Arbeiter schießt, entsteht der Eindruck, als wollte er damit der ihm unverständlichen Macht trotzen. Oberle, der die Menschlichkeit verkörpert und sein ärgster Feind ist, wird von ihm getötet. Mittlerweile hat sich der Sturm in einen Orkan verwandelt: Gott in der Natur und der Satan im Ingenieur ringen miteinander, schliesslich tritt der Ingenieur ins Leere und stürzt in die Tiefe. Die Macht der Natur hat gesiegt.

Ein anderer Gegenpol Oberles ist Moser, der in seiner Dummheit

mit guten Instinkten versehen ist. Er versteht zwar nicht die Nächstenliebe eines Oberle, aber er spürt manchmal ein Unrecht in der Anwendung der reinen Gewalt. Moser als Charakter ist in seinem Unverstand gefangen, genau wie der Ingenieur seiner Besessenheit verhaftet ist. Für beide ist die Konfrontation mit dem Übernatürlichen unausweichlich, beide scheitern in dieser Konfrontation. Moser stirbt im Schneesturm wie der Soldat aus Ein Kind unserer Zeit. (Auf das Schnee-Tod Motiv in Horváths Werk soll in dem Kapitel "Liebe, Menschlichkeit und Tod" noch hingewiesen werden.) Für beide ist keine Wandlung möglich, und beide gebrauchen den Ausdruck "lieber Gott" unmittelbar vor ihrem Sterben. "Holla! Jetzt sprengt der liebe Gott. Da fliegen Staner, schwarzer als Stern." (WA 1, S. 57)

Es ist auch auffällig, dass sowohl im Drama wie im Roman Gewalt im direkten Zusammenhang mit Gott gesehen wird, wobei von Horváth die Vorstellung eines guten, bürgerlichen Gesellschaftsgottes zunichte gemacht wird. Gott ist nicht gut, aber die Menschen müssen mit ihm leben und ihn als unabhängige Macht anerkennen. Wie steht Horváth zu der Gottesdisputation von Oberle, Moser und Ingenieur? Die Frage wird nicht im Bekenntnis zur Religion gelöst. Die Antwort liegt in der Person Oberles, der Religion als menschliches Mitgefühl versteht; sie liegt nicht im Instinktmässigen eines Moser oder in der titanischen Überheblichkeit des Ingenieurs. Jeder der beiden Pole versucht etwas zu verstehen, wobei aber die metaphysischen Gründe für beide unwichtig sind. Horváth zeigt in Oberle das Suchen nach einer wahren Religion: eine Menschlichkeit ohne den Befehl der Kirche.

Das Stück Revolte auf Côte 3018 trägt noch expressionistische

Züge. Die Sprache ist kurz und abgehackt, das Ende des Stückes weist ins Mystische. Expressionistisch ist auch, dass die Natur eine dreifache Rolle spielt: sie ist Symbol für das Elendsquartier der Menschen, dann ist sie dämonisches Instrument, das die Menschen beherrscht, und sie ist die Welt Gottes.

Am 20. November 1934 schreibt Csokor an Ferdinand Bruckner: "... Horváth zimmert eine Komödie Himmelwärts, er ist recht verbittert, weil er seit 1933, wo ihm Deutschland verschlossen wurde, in Wien nur noch an kleinen Bühnen... gespielt wird - und das sehr selten." (WA 4, S. 651). Es scheint, als habe der Dichter in einer Zeit der Depression auf eine traditionelle Form des religiösen Spiels zurückgegriffen. Himmelwärts kann als modernes Mysterienspiel bezeichnet werden. Hier folgt Horváth den Passions- und Legendenspielen des späten Mittelalters, über die Kindermann schreibt: "Die geheiligten Gestalten aber erscheinen nicht mehr mit dem Nimbus der Entrücktheit, sondern mit menschlich-individuellen Zügen ausgestattet. Nicht mehr der göttliche Triumph steht in der Mitte, sondern das Leid, das auch den Mittler erfasst - trotz seines göttlichen Ursprungs."<sup>15</sup>

Die Säkularisierung des Religiösen im späten Mittelalter wird bei Horváth zur ironisierenden Verniedlichung der Religion. Schon die anfängliche Beschreibung des Himmels ist eine Verniedlichung und Ausdruck der klischeehaften Vorstellung der Bürgerwelt: "Hoch über den höchsten Wolken hängt der Himmel voller Geigen. Vor dem geschlossenen Himmelstor hängt ein lustiger Briefkasten. Ein kleiner Bub klettert die Himmelsleiter empor; er hat nur ein Hemdchen an, und zieht an der Himmelsglocke, die überaus silbern klingt." (WA 3, S. 275). Der Dichter betrachtet die Religion von der naiven, verkitschten Volksansicht aus. Aber

schon im Mittelalter versuchte man im religiösen Spiel, sich auf das bürgerliche Publikum einzustellen.

Wollte diese Form des verbürgerlicht-religiösen Theaters ihr Publikum behalten und seine Zahl steigern, dann musste sie sich der Mittel bedienen, die diese Zuschauer brauchten. Nur so vermochten es diese Aufführungen, ihren aus dem Geborgenheitsgefüge entfernten Zuschauern einen zugleich religiös-warnenden wie weltlich ironisierenden Spiegel vorzuhalten.<sup>16</sup>

Himmelwärts hat nichts "Religiös-Warnendes", hier wird das Religiöse so mit dem Volkshaften verbunden, dass der lehrende Aspekt zu Gunsten des Schwankhaften in den Hintergrund gedrängt wird. Horváth bringt die Religion für das Volk auf einen einfachen Nenner, er übernimmt die kitschige Religionsvorstellung und ironisiert sie damit: "Frau Steinthaler sitzt auf einer Wolkenbank und starrt hinab auf die Erde. Sie hat nun bereits ihre Flügel und ist ein seliges Wesen. Ab und zu macht sie sich feuchte Umschläge auf die Stirne, denn sie leidet an Kopfschmerzen." (WA 3, S. 280) Die Attribute eines vermenschlichten Himmels werden hier aufgezählt: Wolkenbank und Flügel, Seligkeit, so stellt sich das Volk den Himmel vor. Dass man im Himmel auch Kopfschmerzen haben kann, macht die Sphäre noch vertrauter.

Stofflich gesehen wird von Horváth das Faust-Thema aufgegriffen: das Mädchen Luise verkauft dem Teufel ihre Seele und erhält dafür den Ruhm einer Opernsängerin. Luise erkauft sich damit ihre Protektion, denn, obwohl sie eine gute Stimme hat, ist sie auf Protektion angewiesen. Der Dichter zeigt, inwieweit Beziehungen über die Leistungen des Einzelnen gestellt werden, und dass jeder Einzelne wiederum nur an sich denkt.

Als Luise den Hilfsregisseur Lauterbach um Hilfe bittet, antwortet er ihr "Ich wollt, ich könnt mich selber protegieren!" (WA 3, S. 279) Mit dieser Einstellung landet er übrigens in der Hölle. Die "Hilfe" für Luise kommt von dem Intendanten, der dem Teufel ihre Seele verspricht. Er will durch diese Tat zurück zu den Lebenden. Luise unterschreibt den Kontrakt mit dem Teufel freiwillig. Mit der Zeit verspürt sie eine innere Unruhe, denn mit dem Verzicht auf "private Gefühle" verzichtet sie auch auf ihre Menschlichkeit. Sie wird zu einem kalten Wesen. "Das Zeitalter der Kälte", das Horváth in Jugend ohne Gott beschreibt, das das Nichtkümern und den Egoismus der Menschen anklagt, gelten auch als Grund für Luises Unruhe und Unzufriedenheit. "... Es ist eine Gehetztheit in mir, als tät ich mich teilen, in lauter viele kleine Teile teilen - und dann muss ich an meine Mutter denken, aber ich weiss es nimmer, wie sie ausgesehen hat, und plötzlich ist nichts mehr da. Ich auch nicht." (WA 3, S. 298) Sie erkennt, dass sie als mitfühlender Mensch, als Tochter, die an ihre verstorbene Mutter denkt, nicht mehr existiert, sondern nur noch als Instrument ihrer Ruhmsucht. Seele bedeutet für Horváth echtes Gefühl und Hilfe für den Mitmenschen; für Luise erhält sie schliesslich auch diese Bedeutung, sie verlangt vom Teufel ihre Seele zurück.

Die Figur des Teufels in seiner husserlichen Eleganz (er zieht sich bei seinem Erdbesuch einen lila Frack an) erinnert an Goethes Mephistopheles, der auf der Erde als fahrender Scholastikus auftritt und auch vermenschlicht, aber im Gegensatz zu Horváths Teufel nicht entdämonisiert wird. Horváth zeigt die überirdischen Reiche, Himmel und Hölle, irdisch und menschlich. Erde, Himmel und Hölle sind eins; auch die beiden letzteren

Bereiche sind verbürgerlicht und haben einen Alltag. Die Mutter Luises macht sich im Himmel Sorgen um ihre Tochter und vergisst trotz aller Seligkeit nicht, auf ihren Mann zu schimpfen. St. Petrus fühlt sich überarbeitet und sagt "... man hats nicht leicht." (WA 3, S. 299). So wird der "Himmel voller Geigen" als kitschige Lüge entlarvt. Auch in der Hölle gibt es einen Alltag voll von Sorgen. Der Teufel muss sich Beschwerden seiner "Kunden" anhören; er findet Fehler in dem Vertrag mit Luise. Von einer überlegenen dämonischen Macht der Hölle kann nicht die Rede sein. Auch der Teufel sehnt sich nach etwas Besserem: "Ich erinnere mich nicht ungern zurück. Man war zwar nur untergeordnet, aber immerhin war man daheim - ...! Damals hab ich mich nie rasieren müssen und hab Flügel gehabt, heut muss ich mich täglich zweimal rasieren und hab einen Schwanz." (WA 3, S. 301). Die Hölle ist nur Durchgangsstadium. Das Böse in der Welt wird dort nur mehr hervorgehoben, ohne aber als getrenntes Reich zu bestehen.

Horváth verharmlost die Schrecklichkeit der Hölle und das Gutsein des Himmels. Für ihn konnte es in einem "Zeitalter der Kälte" nur eine verharmloste Annäherung an Gott geben.

Hartmut Siering schreibt in seiner Studie über das Auftreten Gottes und des Teufels in der modernen Literatur: "...: entweder wir sagen: die Welt ist nun einmal so, sie ist dem Chaos rettungslos verfallen, sie treibt dem "Endspiel" der Selbstvernichtung entgegen; oder wir sagen: dass sie so ist, das liegt an Gott."<sup>17</sup> Für Ödön von Horváth gibt es diese Auseinandersetzung nicht. Ihm bleibt nicht die Wahl zwischen der Ablehnung Gottes oder der unreflektierten Anerkennung seiner schrecklichen Existenz.

Er sieht zwar auch die Welt in einem chaotischen Zustand; aber er will nicht resignieren, oder wie zum Beispiel ein Teil der Existenzialisten die Gottesexistenz verleugnen. Die Schuld liegt für ihn nicht bei Gott, sondern beim Menschen, und er glaubt auch nicht an eine Änderung des Chaos durch Gott, sondern nur durch den Menschen.

Religion ist Tat des Menschen, nicht das Metaphysische. Horváth will das Handeln der Menschen und nicht das Sich-Zurückziehen in gedankliche Meditation. Die Hinwendung zum Nihilismus, zur Ablehnung einer Gottesexistenz bedeutet ihm keine Lösung. Bei Horváth wird die wirklich gute, tiefempfundene und freiwillige Tat Ausdruck der Religion. Sogar der Teufel ist nach dem freiwilligen Verzicht auf Luises Seele, dem Himmel, also Gott, schon etwas näher gekommen: "Teufel: Ich wollt mich nur erkundigen, ob Ihr es bei Euch droben nicht bemerkt habt, dass ich grossherzigerweise einen Kontrakt zerrissen habe! Dass ich freiwillig eine Seele freigegeben hab! Dass ich mal verzichtet habe!" (WA 3, S. 324) Wenn St. Petrus am Ende der Komödie sagt: "Wiedersehn, l i e b e r Teufel!" (WA 3, S. 324) so ist das ein weiteres Zeichen, wie eng die beiden Reiche zusammengehören und für ihre totale Vermenschlichung.

Es erinnert an ein Gespräch im Faust zwischen dem Herrn und Mephistopheles, als dieser bekennen muss: "Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern, und hüte mich, mit ihm zu brechen. Es ist gar hübsch von einem grossen Herrn, so menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen." <sup>18</sup> Auch bei Horváth liegen das Böse, das Berechnende und das Gute, das Hilfebringende, als kämpfende Parteien im Menschen.

In Himmelwärts geht es dem Dichter nicht so sehr um das Soziale, sondern mehr um die Ausarbeitung der menschlichen Ethik. Es ist das sittliche Wollen und Handeln des Menschen, welches in den Mittelpunkt gerückt wird. In der Aussage von Frau Steinthaler wird das Kernproblem des Stückes dargelegt:

Frau Steinthaler: Ich bin nämlich direkt zum lieben Gott gegangen und wie ich angefangen hab zu reden, da hat er mich gleich unterbrochen und hat gesagt, er weiss schon alles von der Luise.... Und wie mich der liebe Gott so gefragt hat, da tat es mir auf einmal so weh um meinen Mann und ich hab es bereut, dass ich ihm die Hölle gegönnt hab- und plötzlich hab ich bemerkt, wieviel Flecken noch an mir sind und was das für eine grosse Gnade ist, dass überhaupt einer von uns hier sein darf....

Autogrammjäger: Ich bitt Sie, störens mich nicht! Sie sehen doch, dass ich da meine Sachen ordne!

Frau Steinthaler lüchelt still: Sie habens auch noch nicht erfasst.

Autogrammjäger: Was?

Frau Steinthaler: Dass man sich um die andern kümmern soll, um nicht gestört zu werden.

(WA 3, S. 319)

Das Gewissen, das den Menschen solange stören muss, bis er aus seiner Passivität und seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Nächsten aufgerüttelt wird, kann erst dann Frieden bringen, wenn der Mensch sich selber nicht mehr als das Wichtigste ansieht, sondern die Tat am Nächsten. Himmel, Hölle und Erde sind eins in dem Stück, Horváth will den Menschen erkennen lassen, dass es für ihn eine Gnade ist, zu leben, und dass er nur durch ein sittliches Handeln seine Funktion im Leben erfüllt.

Es geht bei Horváth nicht um die Religiosität des Menschen, es geht ihm um das Ringen mit Gott als vorhandener Macht und aus

diesem Ringen heraus will er das sittliche Handeln verstanden wissen.

Himmelwärts ist "Ein Märchen in zwei Teilen". Die politischen Umstände und seine immer wieder enttäuschten Hoffnungen veranlassen den Dichter, sein Anliegen in einem Märchen festzuhalten. Und in diesem Märchen siegt schliesslich der sittlich handelnde Mensch. Es scheint, als ob Horváth diese Lösung nur in einem harmlosen, schwankartigen Spiel für möglich hielt.

Die Frage nach Schuld und Sühne zieht sich durch Horváths ganzes Werk, sie umreisst von Anfang an vor allem den ökonomisch-sozialen Bereich, zielt jedoch gegen das Ende zu stärker auf das Private, auf die persönliche Verantwortlichkeit, und vereint diese neue Zielsetzung mit metaphysischen Hinweisen.<sup>19</sup>

Das Schauspiel Der jüngste Tag, dessen Entstehung zwischen 1935 und 1936 liegt, ist ein zeitloses Stück. Hinweise auf die gesellschaftlichen Zustände der Vorkriegszeit sind kaum vorhanden. Es geht um die Schuld des Menschen. Ist der Mensch schuldig von Anfang an, wie es zum Beispiel der Calvinismus verkündet, oder wächst er in die Schuld hinein? Für Horváth bedeutet Schuld die Passivität des Menschen und, wie Franz Werfel in seinem Nachruf schreibt, die "Kälte als Schuld":

Die Eigenart dieses Menschen und Menschenformers stand von allem Anfang an fest. Ihr höherer Wert bewährte sich zum ersten Male in dem Drama "Der jüngste Tag", einer Arbeit, mit der jene Werkreihe beginnt, die in den Romanen "Jugend ohne Gott" und "Ein Kind unserer Zeit" gipfelt und jäh abbricht.... Die Niedertracht ist nicht mehr selbstverständlich. Das Satani-sche reflektiert sich. Die Idee der Schuld erscheint. Ein neues und grosses Motto: Kälte als Schuld.<sup>20</sup>

Auf das kalte gleichgültige Verhalten, durch das sich der Mensch in Schuld verstrickt, wurde schon beim Lehrer, beim Soldaten und auch bei Luise hingewiesen.

Im Schauspiel Der jüngste Tag wird das Thema der Schuld in dem Bahnhofsvorsteher Hudetz entwickelt. Er ist am Anfang des Stückes noch unschuldig (für Horváth gibt es also kein schuldiges Geborenwerden). Obwohl er seine Frau nicht liebt, verteidigt er sie gegen Anna, die ihn neckt. "Ihr sollt endlich mal meine Frau in Ruh lassen, verstanden? Ihr alle und Sie, Fräulein Anna, erst recht." (WA 2, S. 540)

Unschuldig ist auch die Schwäche Hudetz, sich immer konventionell und korrekt zu verhalten. "Frau Leimgruber: Zum Glück ist unser Herr Vorstand ein wirklich tüchtiger Mann, ein gebildeter, höflicher, emsiger Charakter, ein selten strammer Mensch!" (WA 2, S. 532) Allerdings trägt diese Unschuld Hudetz' schon den Keim der Schuld in sich; denn er ist selber unzufrieden mit seinem "unschuldig Sein". Als das Mädchen Anna ihn unversehens küsst, vergisst er den Signalhebel zu ziehen, und ein Eilzug entgleist.

Aus der Unschuld von Hudetz wird eine Mitschuld und zwar als Unterlassungsünde. Er unterdrückt sein wirkliches Ich, was für Horváth schon Schuld bedeutet. Nun fängt er an zu lügen und vergisst auch die bisher zur Schau gestellte Rücksichtnahme auf seine Frau: "Herr Staatsanwalt, alles, was meine Frau gegen mich vorbringt, ist Lüge. Weder hat mich das Fräulein Anna geküsst, noch hab ich das Signal verschümt. Meine Frau ist nicht ganz normal." (WA 2, S. 552)

Aus Mitschuld wächst die wahre Schuld. Nach vier Monaten hat sich Hudetz daran gewöhnt, mit der Lüge zu leben, die innere

Kälte hat gesiegt.

Als er in sein Dorf zurückkehrt, hält der Wirt eine Lobrede auf ihn, die in Anbetracht des wirklichen Geschehens, die Schrecklichkeit seiner Schuld noch verstärkt. "Es gibt noch einen Gott im Himmel, der über uns wacht, damit die Wahrheit durchdringt und die Gerechtigkeit siegt! Sei gegrüsst du Unschuldiger, der du unschuldig eingekerkert soviel Leid hast durchmachen müssen." (WA 2, S. 558) Horváth lässt ihn zweimal "unschuldig" sagen, damit das Ironische dieser Aussage noch stärker betont wird.

Dieselbe Technik wird in Ibsens Die Stützen der Gesellschaft verwandt, als der Konsul Bernick von Rörund über alle Massen gelobt wird, obwohl er ein schuldbeladener Mensch ist. Auch hier wird das Furchtbare der Schuld im Gewand der Unschuld dem Betroffenen besonders bewusst. "Viele Jahre lang sind Sie, Herr Konsul, unserer Stadt mit leuchtendem Beispiel vorangegangen.... Mit anderen Worten - Sie sind auf eine überragende Weise der Grundpfeiler dieser Gesellschaft."<sup>21</sup> Während Konsul Bernick sich aber schuldig vor seinen Mitmenschen sieht, fühlt Hudetz sich nur schuldig vor Gott, aber nicht vor den Menschen. Unmittelbar nach dem Zugunglück sagt er zum Staatsanwalt: "Ich bin nicht schuld. Staatsanwalt ironisch: Sondern? Hudetz: Ich nicht. Staatsanwalt wie zuvor: Vielleicht der grosse Unbekannte? Hudetz: Vielleicht. (WA 2, S.547)

Dieselben Worte des Staatsanwaltes gebraucht Hudetz, als Anna ihm sagt: "Sie irren, wenn Sie meinen, dass nur ich schuld bin, oh darauf lasse ich mich nicht ein, ich nicht." (WA 2, S.565) Hudetz erkennt die irdische Schuld nicht an, er setzt sich über

sie hinweg. Sein Gewissen meldet sich nicht in ihm, sondern in Anna und in der Erscheinung des Lokomotivführers Pokorny.

Hudetz mordet Anna, weil er ihr nicht gewachsen ist. Sie ist die Stimme des Gewissens, ein Teil in ihm, den er noch nicht bereit ist, anzuerkennen. Auch tötet er sie aus innerer Notwendigkeit, damit er endlich das Ausmass seiner Schuld erkennt. "Anna: Dann werdens vielleicht noch etwas Grösseres anstellen müssen, damit Sie bestraft werden können." (WA 2, S.567) Anna ist die reine Verkörperung einer unrealisierten Liebe. Sie und Hudetz sind dieser Liebe nicht fähig, denn auch die Liebe ist hier gottbedingt. Nur zwei Personen machen in dem Schauspiel eine Wandlung durch: Hudetz und Anna, wobei letztere in dem Stück sowohl Einzelperson ist, als Teil von Hudetz. Am Anfang ist Anna ein schwärmendes Mädchen, das sich einen Spass erlaubt, Hudetz zu necken, ohne darüber nachzudenken. Der Kuss ist nichts weiteres als ein spontaner Einfall: "Verstehens denn keinen Witz?" (WA 2, S. 541)

Als ihr aber bewusst wird, dass sie die einzige ist, die Hudetz retten kann, schwört sie einen Meineid. Gleichzeitig entlädt sie damit ihre Eifersucht auf die Ehefrau von Hudetz, die ihr als Rivalin gegenübersteht. "... Sie sind ja ein ganz schlechter Mensch. Nur weil Sie zu alt für Ihren Mann sind, reissens ihn da hinein, Sie könnten ihn ja direkt umbringen, nur weil er Sie nicht mehr anrührt." (WA 2, S. 552) Hier wird die echte Liebe Annas mit der verlogenen Hass-Liebe der Frau von Hudetz konfrontiert. Sie bindet ihren Mann aus Egoismus an sich, Anna hingegen erkennt ihre wahre Liebe, indem sie die Schuld eines Meineides für den Geliebten auf sich nimmt. Aber Annas Funktion in dem Stück ist vielschichtig.

Vier Monate nach der Tat, verändert sie sich. Sie "ähelt sonderbar", und ihre Natürlichkeit als schwärmendes Mädchen ist verschwunden. Als sie sich mit Hudetz beim Viadukt trifft, scheint sie ein Überirdisches Wesen zu sein, das die Schuldzusammenhänge klar erkennt. Anna bedeutet neben der Liebesverkörperung die übernatürliche Versuchung für Hudetz, die in seinen Alltag hineinbricht. Mit ihr dringt das Metaphysische in das Stück. Horváth verdeutlicht das mit dem Begriff der "Stille", die von der Kusszene an die Gestalt Annas begleitet. In dieser Stille kommt das Unterbewusstsein Hudetz' zum Ausdruck, sein Gewissen, das versucht, gegen seine innere Kälte zu kämpfen. In der Konfrontation beim Viadukt zwischen Anna und Hudetz tritt diese Stille dreizehnmal auf. Anna stellt eine Lücke in Hudetz dar, das Aufkommen des Schuldgefühls, das er unterdrücken will, kommt bei ihr zum Ausbruch: "Herr Vorstand, habens denn keine innere Stimme mehr?" (WA 2, S.565). Anna stellt Dinge dar, die mit der Banalität des Kusses und einer Schwärmerei nichts mehr zu tun haben. Als sie am Ende des Stückes als Erscheinung wieder auftritt, ähnelt sie einer von Gott gesandten Warnung für Hudetz. In ihrer Erscheinung und der von Pokorny liegt für Hudetz der Kampf mit dem Metaphysischen. Pokorny ist eine Gestalt, die in der dramatischen Tradition steht, er tritt als Spuk auf, um zu mahnen und vor Gericht zu ziehen, aber auch um die Handlung weiterzutreiben. Das klassische Beispiel einer solchen Figur ist Hamlets Vater, der seinen Sohn als Geist über das Verbrechen aufklärt und ihn ermahnt, seine Ermordung zu rächen. "If thou hast nature in thee, bear it not; Let not the royal bed of Denmark be a couch for luxury and damned incest." <sup>22</sup> Allerdings ist Pokorny nicht

die Stimme der Wahrheit wie Hamlets Vater, sondern Pokorny ist die Verkörperung von Hudetz' Passivität, sein Sich-drücken vor der irdischen Schuld. "Also, du willst dich der irdischen Gerechtigkeit entziehen - recht hast! Was hättest auch von deinem Leben? Lebenslänglich im besten Fall." (WA 2, S. 585). Anna hingegen, die als Mahnung der inneren Stimme Hudetz' vor ihn tritt, muss erkennen, dass er immer noch nicht bereit ist, seine Schuld anzuerkennen. "Oh wie oft hast du mich schon erschlagen, und wie oft wirst du mich noch erschlagen - es tut mir schon gar nicht mehr weh." (WA 2, S. 586) Hudetz meint seine Schuld abwälzen zu können, indem er sich umbringt. Horváth aber sieht in dem Selbstmordgedanken des Menschen eine Flucht vor der Realität des Lebens. Tod soll für den Menschen kein Ausweg sein. Hudetz aber, der sich vor den Menschen unschuldig fühlt, will nur von Gott gerichtet werden: "Ich bin nämlich eigentlich unschuldig - und wenn ich vor Gericht gestellt werden soll, dann möchte ich aber gleich vor die höchste Instanz. Wenn es einen lieben Gott gibt, der wird mich schon verstehen." (WA 2, S. 585) Immer wieder versucht der Mensch in Horváths Werk seine Schuld zu verdecken und versucht Gott für Dinge verantwortlich zu machen, die er selber lösen muss. Anna weiss, dass Hudetz seine Schuld nur sühnen kann, wenn er sie freiwillig erkennt und mit ihr belastet weiterlebt.

Zu dieser Ansicht kommt schliesslich auch Hudetz, wenn er am Ende bekennt: "...Die Hauptsach ist, dass man sich nicht selber verurteilt oder freispricht." (WA 2, S. 588)

Das ist der Kern des Schauspiels: Der Mensch, in diesem Fall Hudetz, wird verklärt; die Einsicht seiner Schuld kommt nicht von ihm selber, sondern von Gott. Allerdings wird der

Zustand der Verklärung erreicht, ohne dass der Mensch das nötige Mass Leid durchgemacht hat. Es ist dies eine Verklärung ohne Erleuchtung, da Gott dem Menschen beinahe als Deus ex machina entgegenkommt. Hudetz wird verklärt, indem er sich über seine Verbrechen hinwegsetzt, ohne das Tragische gestreift zu haben. Ohne persönliches Leid zu erfahren, erreicht er eine höhere Ebene.

Nicht nur Hudetz ist schuldig: es geht um die Schuld aller, deren Passivität (Alfons ist ein besonderes Warnbild, denn obwohl er die Zusammenhänge kennt, verhält er sich passiv) und Kälte sie in Schuld verstricken.

In diesem Schauspiel lässt Horváth die Kälte Hudetz' noch durch seine innere Stimme, sein Unterbewusstsein, durchbrechen und zeigt damit eine Hoffnung auf Besserung. In Ein Kind unserer Zeit aber siegt die Kälte: der Selbstmordgedanke wird ausgeführt.

Dass der Mensch seine Verbrechen anerkennt, um frei zu werden, ist eine existentialistische Idee, die in der Philosophie des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelt wird. Aber bei Horváth steht der Mensch in seiner Freiheit nicht allein: er kann auf Gott hoffen. Bei Sartre zum Beispiel ist dem Menschen alles erlaubt, um seine Freiheit zu erreichen: auch das Verbrechen ist ein Mittel. So sagt zum Beispiel Orest in Die Fliegen, nachdem er Agist getötet hat, und plant, seine Mutter Klytämnestra zu ermorden: "... Die Gerechtigkeit ist eine Angelegenheit der Menschen, und ich brauche keinen Gott, der mich darüber belehrt."<sup>23</sup> Bei Horváth aber muss der Mensch die irdische und die überirdische Schuld seiner Existenz einsehen, denn Gott ist in diesem Weltbild vorhanden. Durch ihn werden

die Menschen von ihrer Schuld befreit; sie können sich nicht wie bei Sartre selbst richten. Das Schauspiel Der jüngste Tag beschreibt ein reales Geschehn, in welches das Metaphysische immer wieder eindringt. Schon im zweiten Bild wird Gottes Hand erwähnt, und am Ende dominiert das Metaphysische. "Pausen in weiter Ferne" kündigen den jüngsten Tag an, an dem die Menschen gerichtet werden sollen. Horváth will warnen: der Mensch, der sich nicht echt und authentisch verhält, wird schuldig vor Gott und sich selbst. Die Kälte als Schuld ist ein absolutes Bild, das Horváth immer wieder zu durchbrechen versucht. Im Jüngsten Tag gelingt es ihm.

Die Komödie Pompeji entstand 1937 und basiert auf dem Dreiakter Ein Sklavenball. Pompeji ist die ausführlichere Bearbeitung des Stoffes und soll hier in Bezug auf die Religionsproblematik untersucht werden. Horváth nähert sich in dieser "Komödie eines Erdbebens" der konventionellen Religion, nämlich dem Christentum. Das Stück spielt zu einer Zeit, in der sich die folgenden Lager gegenüberstehen: Römer und Götter gegen Christen und Gott. Die heidnische Welt wird mit dem aufkommenden Christentum konfrontiert. Die Menschen werden als Exempla der Religion gezeigt. So kehrt zum Beispiel der heidnische Börsianer Thago, dem das Materielle das Wichtigste war, nachdem er Christus gesehen hat, als Bekehrter zurück. "Wir fahren nach Kreta, aber mein Schiff sank. Ich trieb im Sturm auf einem Brett und rief alle Götter an - da sah ich, dass jemand über das Meer geht." (WA 4, S. 640) Thago wird ein gläubiger Christ nach seiner Rettung, aber da seine Bekehrung von aussen her geschieht (nämlich nur durch die Tatsache seiner Rettung), ist von ihm am Ende des Stückes keine Rede mehr.

Anders ist es bei Lemniselenis, der Sklavin, die Kraft der Liebe von Toxilus und Matrosa eine innere Wandlung durchmacht. Sie wird zusammen mit den beiden gerettet und überlebt das Erdbeben in den Katakomben.

Horváth hat sich in der Komödie mehrfach der biblischen Überlieferung bedient: die Beruhigung des Sturmes durch Christus (Matth.8,23 ff) und der Hinweis auf den "Herrn, der Briefe schreibt", nämlich Paulus und sein erster Brief an die Korinther.

Die Religion wird bei Horváth säkularisiert. Die Menschen sind ihre Beispiele. Im Gegensatz zum Christentum steht die heidnische Welt, die von Bagnio, dem Bruder von Lemniselenis, und von ihrem Vater, dem Parasiten, verkörpert wird. Als Lemniselenis anfängt, an das Gute im Menschen zu glauben, fällt Bagnio ihr ins Wort: "Amor, Amor! Du glaubst noch an die Götter? Ich nicht. Da munkeln jetzt die Leut von einem neuen Gott, aber es gibt weder Alte noch Neue! Man hat sich auf sich selbst zu verlassen." (WA 4, S. 616) Bagnio ist ein Geldfälscher, der rein materielle Interessen vertritt. Etwas Höheres gibt es für ihn nicht. Der Parasit, der total nach seinem Instinkt handelt, hat ähnliche Eigenschaften wie Moser. Nur ist bei ihm das Gute, das sich wenigstens im Anfangsstadium bei Moser regt, ganz ausgeschaltet. Essen und Trinken sind sein Lebensinhalt; an überirdische Güter glaubt er nicht. Auch der Praetor gehört in die heidnische Welt. Er ist der Intellektuelle im negativen Sinne, gleich dem Ingenieur aus der Revolte auf Côte 3018. Auch der Praetor würde gerne die übernatürliche Kraft ausschalten: "Ich wollte, ich könnte den Vesuv verurteilen. Dann wären wir alle die Angst los." (WA 4, S. 635)

Als Lemniselenis, die den Schritt von berechnender zur wahren Liebe vollzieht, ihm entgegenwirft "Kein Mensch ist unschuldig", antwortet ihr der Praetor: "Ein gefährliches Wort. Dafür lassen sich Leute im Zirkus zerreißen." (WA 4, S. 635)

Auch der Praetor weiss, dass es eine Macht gibt, die er nicht beherrschen kann, aber er leugnet sie.

Für die Wandlung von Lemniselenis ist es wiederum entscheidend, dass sie von ihr alleine ausgeht, ohne den Einfluss von Toxilus und Matrosa. Bei Horváth müssen sich die Menschen selbst zu ihrer Wandlung entscheiden. Zwar können die Anregungen zu einer Wandlung von aussen kommen; aber der innere Wille des Einzelnen, menschlich zu handeln, ist letztlich das Ausschlaggebende.

Toxilus ist der Protagonist des Stückes, denn er entwickelt sich auf natürliche Weise zur Religion hin. Er kümmert sich um seine Mitsklaven; und auch die Tat des Stehlens wird aufgehoben; denn sie ist ein Akt seiner Nächstenliebe. Er ist der naive Mensch, der gefühlsmässig richtig, das heisst für Horváth menschlich handelt, obwohl er noch nicht wie Matrosa von dem "Neuen Gott" erfasst ist. Am Ende der Komödie gibt es drei Überlebende: Matrosa, die von Anfang an die Existenz Gottes bejaht hat, und Toxilus und Lemniselenis, die sich zu Gott hin entwickelt haben.

Diese Menschentypen, die in ihrer Religiosität auch die Religion retten, lässt Horváth überleben. Für ihn ist Religion innere und nicht äussere Freiheit, denn am Ende sind die drei Personen äusserlich in den Katakomben gefangen, aber innerlich frei.

Der Mensch wird neugeboren, die alte Welt muss zerbrechen.

Das ist ein Gedanke aus dem Expressionismus, der von Georg Kaiser in seinem Stück Die Bürger von Calais verwirklicht wird.

In keinem seiner Stücke hat Horváth sich so intensiv mit der konventionellen Religion befasst. Vielleicht sah er doch den Weg aus der Katastrophe in der stärkeren Hinwendung der Menschen zum Christentum, einem Christentum allerdings, das neugeboren und von verstaubter Tradition befreit werden müsste. Er wollte den Strom des Bewusstseins unterbrechen und das Unterbewusste zum Ausdruck kommen lassen. Aus dem Unterbewusstsein soll die Menschlichkeit kommen, die Annäherung an die Wahrheit und an Gott. Wann immer eine Person in Pompeji an die Wahrheit herankommt, gerät sie ins Stocken und in der Szenenanweisung steht "Stille".

Diese Stille zieht sich durch das ganze Werk des Dichters, der immer wieder versucht, die Menschen zur Konfrontation mit ihrem Inneren zu führen. Er will die Verinnerlichung seiner Personen; denn was sie sagen, ist oft leer und ohne Inhalt. Die letzten Worte im Pompeji können als Leitsatz über dem ganzen Werk Horváths stehen: "... Redet doch nicht so viel, Gott hört Euch auch, wenn Ihr schweigt." (WA 4, S. 646). Religion ist für Horváth an keine bestimmte Lehre gebunden, sie ist für ihn soziale Handlung, das Bekennen der Wahrheit und überhaupt eine Macht, mit der sich die Menschen wieder beschäftigen sollen. Friedrich Meinecke schrieb über die Religion dieser Zeit:

Auch der Religion ging es nicht gut im technischen Zeitalter, sie wurde aus der Mitte des Lebens, in die sie gehörte, an die Peripherie gedrängt und entweder als überlebte und überflüssig gewordene Ressource früherer Zeiten gleichgültig preisgegeben oder als nützliche

Konvention und Polizeimittel für Ruhe und Ordnung der unteren Massen in Gebrauch gehalten, und entsprechend honoriert. Was von echter Religion trotzdem immer noch lebte, flüchtete entweder in die Seele des Einzelnen oder in Gemeinden und Kreise der Stillen im Lande. <sup>24</sup>

So will Horváth den Einzelnen Gott neu erkennen lassen und durch das Individuum versuchen, einen Einfluss auf die Gesellschaft auszuüben. Sein Pessimismus sieht eine Gesellschaft ohne Gott, in der sich das Individuum ganz alleine zu Gott durchringen muss und in seinem Gottesbekenntnis vereinsamt dasteht.

## Anmerkungen:

- 1 Wilhelm Grenzmann, Dichtung und Glaube. Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur (Frankfurt am Main: Athenäum, 1960), S. 18.
- 2 Joseph Strelka, Brecht Horváth Dürrenmatt. Wege und Abwege des modernen Dramas (Wien-Hannover-Bern: Forum, 1962), S. 76.
- 3 Hans Egon Holthusen, "Die Bewusstseinslage der modernen Literatur", Merkur, 17 (1949), S. 683.
- 4 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke: Stücke 4 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), S. 1603.
- 5 Marcel Reich-Ranicki, "Horváth, Gott und die Frauen. Die Etablierung eines neuen Klassikers der Moderne", in Über Ödön von Horváth, Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 88.
- 6 Ibid., S. 88.
- 7 Theodor Fontane, Quitt. Unterm Birnbaum (München: Nymphenburger, 1969), S. 305.
- 8 Ibid., S. 313
- 9 Thomas Mann, Werke: Der Zauberberg 2 (Frankfurt am Main - Hamburg: Fischer, 1967), S. 512.
- 10 Hermann Hesse, Gesammelte Werke: Rosshalde, Fabulierbuch, Knulp (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 524.
- 11 Hermann Graml, Europa zwischen den Kriegen (München: DTV, 1969), S. 237.
- 12 Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte (Stuttgart: Kröner, 1968), S. 229.
- 13 Bernard Suphan, Hrsg., Herders Sämtliche Werke Bd. 20 (Berlin: Weidmann, 1880), S. 17.
- 14 Jenő Kramer, "Ödön von Horváths Romane", Österreich in Geschichte und Literatur, 13 (1969), S. 245.

- 15 Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas. Das Theater der Antike und des Mittelalters (Salzburg: Otto Müller, 1957), S. 244.
- 16 Ibid., S. 297.
- 17 Hartmut Sierig, "Die Wiederkehr des Teufels und die Gestalt Gottes auf dem Theater der Gegenwart", Zeitwende. Die neue Furche. 36 (1965), S. 612.
- 18 Erich Trunz, Hrsg., Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. III (Hamburg: Christian Wegner, 1949), S. 19.
- 19 Kurt Kahl, Ödön von Horváth (Velber bei Hannover: Friedrich, 1971), S. 80.
- 20 Franz Werfel, "Nachwort", in Materialien zu Ödön von Horváth, Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 133-34.
- 21 Arthur Müller und Hellmut Schlien, Hrsg., Dramen des Naturalismus (Emsdetten: Lechte, 1962), S. 139.
- 22 Sir Henry Irving, ed., The Complete Works of William Shakespeare (London - Glasgow: Collins' Clear Type Press, 1906), p. 1135.
- 23 Jean Paul Sartre, Dramen (Hamburg: Rowohlt, 1949), S. 49.
- 24 Friedrich Meinecke, Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen (Zürich - Wiesbaden: Brockhaus, 1946), S. 62.

## DIE BÜRGERLICHE WELT

Im vorhergehenden Kapitel wurde dargestellt, wie Horváth mit dem Gottesbegriff ringt, von der bürgerlichen Welt ausgehend. Immer wieder greift der Dichter die Verharmlosung Gottes an, die der Bürger vollzieht, weil diesem eine echte Hinwendung zu Gott, die seine Passivität stören würde, unbecquem sein würde. Die Themenkreise Gott und Bürger sind bei Horváth eng miteinander verbunden. Um diesen Zusammenhang zu betrachten, sind die Volksstücke besonders geeignet. In ihnen steht die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Welt mehr im Vordergrund, jedoch ohne Verzicht auf die Beziehung der Menschen zu Gott. Es zeigt sich bei der Interpretation dieser Stücke, wie sehr Horváth den Konflikt Gott - Bürger ausgeweitet hat. In seinen Romanen Jugend ohne Gott, Ein Kind unserer Zeit und in seinen letzten Stücken wendet er sich allgemein dem Problem Gott-Mensch zu, wobei die gesellschaftliche Klasse der Personen in den Hintergrund tritt. Auch bei den Volksstücken wird allerdings schon deutlich, dass Horváth die gezeigten Schwächen des Bürgertums im Grunde als allgemein menschliche Schwächen auffasst; aber dort ist es noch besonders der Mittelstand seiner Zeit, für den sich Horváth interessiert:

(Phoenix aus der Inflation = der neue Mittelstand, das sind: Die Angestellten; aber hier hat sich etwas Wichtiges verschoben, nämlich der 'eigene Herr' - Standpunkt existiert nicht mehr - der auch nur vorher schon immer illusorischer geworden ist.)  
 Stabilisierung. Rationalisierung. Und durch die stärkste Gewalt: die Errungenschaften der Technik. Durch die Errungenschaften aber, in Anpassung lebt der Mittelstand noch weiter in den 'Angestellten'. Wird er sich zu einem neuen Typ konsolidieren, oder wird er aufgeben im Proletariat und in der Leibgarde der Bourgeoisie? Das ist die Frage des Mittelstandes.  
 (WA 8, S. 648)

Die Frage dieser Verbürgerlichung des Mittelstandes beschäftigt Horváth. Er verfolgt sie bis in die Figuren hinein, die sich zwar Proletarier nennen, aber bürgerliche Ziele verfolgen (siehe den Stadtrat in der Italienischen Nacht). Er hat nicht die Klasse der Arbeiter oder die der Adligen als Zielscheibe seiner Zeitkritik gewählt, wenn auch Vertreter dieser Klassen in seinem Werk auftreten. Er wählt die bürgerliche Welt, weil er in ihr zu Hause ist, aber auch weil in ihr das Unehliche des Anscheins, die Übertünchung der moralischen Untiefen, stärker als in allen übrigen Klassen ausgeprägt ist. Hansjörg Schneider sagt in seinem Aufsatz "Der Kampf zwischen Individualität und Gesellschaft" dazu: "Es ist das Kleinbürgertum, dessen Miesigkeit er immer wieder aufzeigt und anprangert, und in dem er die daraus resultierenden Verhaltensweisen wahrheitsgetreu widerspiegelt, stößt er zu einer Allgemeingültigkeit vor, die ihn als bedeutenden Zeitkritiker ausweist." <sup>1</sup> Horváth will die Elemente des kleinbürgerlichen Verhaltens blosslegen; und in seinen Volksstücken ist die kritische Betrachtung des Kleinbürgertums in den Vordergrund gerückt. In dem schon erwähnten Aufsatz von Schneider heisst es:

Mit entlarvendem, bisweilen die Grenze des Grotesken streifenden Realismus machte er Vorstellungen von einem doch letztlich harmonischen Dasein der sogenannten kleinen Leute zunichte und unterzog die Welt des Kleinbürgertums seiner Zeit schonungsloser Kritik. Die geeignete Form zur Auseinandersetzung fand er in eben jener Gattung, die neben Film und Operette die bis zur Verlogenheit gesteigerte 'Heurigen-Idyllik' am verbissensten reproduzierte, im Volksstück. <sup>2</sup>

Es bleibt im Kapitel über Horváths Technik noch zu untersuchen, wie der Dichter das Volksstück "umfunktionierte", um seine bittere Kritik am Bürgertum darin glaubhaft erscheinen zu lassen. In Revolte auf Côte 3018 und in der kürzeren Fassung Die Bergbahn kommt die bürgerliche Welt freilich noch kaum vor. Das Stück spielt im Milieu der Bergarbeiter, die keine Harmonie und Gemütlichkeit kennen. Die Arbeiter befinden sich in einem ständigen Kampf mit der unkontrollierbaren Natur und ihrem Ingenieur. Entweder bedroht das Wetter ihre Existenz oder der Fanatismus des Ingenieurs, der als Aussenseiter zu betrachten ist. Für die Arbeiter bedeutet bürgerliches Leben Bequemlichkeit und Geld: jedoch auf ihre Kosten. "Simon: Dafür is er a Direkter und du bist bloss der Arbeitsmann. Er dirigiert und schluckt Schnitzl mit Salat und sauft sein Champagnerwein, dass ihm die Sauce bei der Lefzn runterrinnt - und du derfst di schindn und hast an Schmarrn!" (WA 1, S. 29). Mehr als das bürgerliche Leben der Bequemlichkeit ist es das kapitalistische Denken, das die Arbeiter stört. Der Aufsichtsrat denkt nur in Zahlen; ihm ist die Ruhmsucht des Ingenieurs ebenso wie die Situation der ausgebeuteten Arbeiter vollkommen gleichgültig. Kapitalistische Ausbeutung und der Befreiungswunsch der Arbeiter stehen sich gegenüber. Horváth aber überlässt die Entscheidung des Konflikts den Naturgewalten. Es geht hier mehr um den Kampf des Menschen mit metaphysischen Kräften als um den Kampf zweier gesellschaftlicher Klassen gegeneinander.

In der Italienischen Nacht, dem zweiten Volksstück, dagegen ist die Thematik einer kritischen Stellungnahme zur kleinbürgerlichen Lebensart voll ausgeprägt. Die Entstehungszeit

liegt im Jahre 1930. Horváth war 29 Jahre alt. Er sagt zum Stück: "Es geht nicht gegen die Politik, aber gegen die Masse der Politisierenden, gegen die vor allem in Deutschland sichtbare Versumpfung, den Gebrauch politischer Schlagworte." (WA 2, S. 658) Er möchte dieses Stück als politische Komödie aufgefasst wissen. Man muss sich allerdings fragen, ob ihm diese Absicht gelungen ist. Das Stück wirkt eher als Satire. Die Thesen sind so dick aufgetragen, dass dabei trotz des Ernstes der Problematik eher ein Unterhaltungsstück herausgekommen ist. Es ist beachtenswert, mit welcher Klarheit der Dichter schon 1930 den aufkommenden Faschismus in Deutschland beschreibt. Aber sein Ziel, die Bürger vor der Entwicklung dieser Katastrophe zu warnen, geht in diesem Stück unter, weil die Gefahr nicht eigentlich wirklich, sondern als blosses Spiel dargestellt wird. Alles dreht sich im Kreise: Das Ende ist gleich dem Anfang. Man sieht keine Entwicklung zu einer lehrreichen Einsicht, die eine klassische Komödie zu bieten pflegt. Nichts ändert sich in Horváths Stück. Es fehlt die Lösung. Selbst die Warnzeichen, die der Dichter setzt, verlieren in der Übertreibung ihre Wirkung.

Seit der französischen Revolution kennt man in der Politik den Terror der Nacht. Aber Horváths Italienische Nacht ist ein gemüthlicher Abend. Faschisten und Republikaner bleiben in ihrer bürgerlichen Welt; sie sind von der Polizeistunde abhängig. Von einer politischen Nacht, die ein neues Erwachen bedeutet, kann keine Rede sein. Die Masse, das Volk, spielt mit der Politik. Echtes politisches Handeln findet nicht statt. Horváth will zwar bewusst machen, dass das Politisieren der Leute nur in der Handhabung aufgeschnappter und übernommener Phrasen liegt: im

Nachplappern vertrauter Schlagworte.

Aber man fragt sich, ob Horváth angesichts der bedrohlichen Entwicklung den richtigen Weg eingeschlagen hat, seine Zuschauer aufzurütteln und eine wirkliche Warnung zu geben. Das Ganze erscheint in leichter Unterhaltung verharmlost.

In seiner "Gebrauchsanweisung" sagt Horváth:

... 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 -...- unter dramatisch verstehe ich nach wie vor den Zusammenstoß zweier Temperamente- die Wandlungen usw. In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person, ... Dass dies bisher nicht herausgekommen ist, liegt an den Aufführungen. Aber auch an dem Publikum. (WA 8, S. 660)

In der Italienischen Nacht stossen zwar verschiedene Temperamente zusammen, aber von Wandlungen kann man nicht sprechen. Das Stück ist Karikatur des bürgerlichen Standes. Es zeigt nicht wirklich die politische Lage. Es zeigt richtig die unechte Verhaltensweise der Kleinbürger, die bürgerliche Scheinwelt, auch deren miese Art zu politisieren. Aber damit ist auch die wichtige politische Aussage des Stückes in die unkritischen Phrasen des kleinbürgerlichen Standpunktes geraten. Man erkennt die menschlichen Schwächen, aber nicht mehr die politische Gefahr. Die Personen führen ein Vogel-Strauss Dasein. Weder Republikaner noch Faschisten nehmen die Sachlage ernst, sondern kokettieren mit sich selbst. "Faschist: .... Ich weiss, was ich rede! Ich gehöör zu den gebildeteren Ständen und bin doch auch nicht der Dümme! Ich bin Drogist." (WA 1, S. 122) Oder wenn Martin sagt: "Aber ich kann doch nichts dafür, dass ich so bin! Dass ich der Intelligenterere bin,

und dass ich mehr Durchschlagskraft hab, das verpflichtet mich doch nur, mich noch intensiver für das Richtige einzusetzen!" (WA 1, S. 115) Die Personen kommentieren über sich selbst. Manchmal ist der ironische Abstand zum Ich zwar angesprochen, wenn Karl zum Beispiel sagt: "Sehns, Fräulein, das ist der Fluch speziell von uns Deutschen, dass wir uns nicht um Politik kümmern, wir sind kein politisches Volk - bei uns gibts noch massenweis Leut, die keine Ahnung haben, wer sie regiert." (Wa 1, S. 120) Aber aus dieser Einsicht entsteht keine Wandlung. Karl verhält sich weiterhin passiv. Der Bürger bleibt beruhigt; denn nichts ändert sich. Erkenntnisse werden nicht ausgewertet. Man bespricht nur die Spielregeln. Der Stadtrat handelt kompromissbereit aus eigener Schwäche. Als er sich bedroht fühlt, geht sein politisches "Bewusstsein" verloren. Hinter seinen Phrasen steht ein schwacher, verlogener Charakter.

Aber nicht nur der einzelne, sondern auch der ganze Staat ist hier unfähig zu handeln, denn die Menschen sind mehr mit sich selbst beschäftigt als mit dem Wohl für die Gemeinschaft. Martin ist sich der Handlungsunfähigkeit seiner Mitmenschen bewusst, aber auch er will nicht aus der Reihe tanzen. Als er mit dem Berufsmarxisten konfrontiert wird, ist er in erster Linie an seiner persönlichen Führerstellung interessiert, die er bedroht sieht.

Wenn man Martin mit Berénger aus Ionescos Rhinocéros vergleicht, wird seine Schwäche besonders deutlich. Martin macht seiner passiven Umwelt gegenüber zu viele Konzessionen, um eine echte Änderung hervorzurufen; er fügt sich am Ende des Stückes genau wie alle anderen. Die Dinge werden ihren Lauf nehmen. Martin ist nicht stark genug, um die Gefahr abzuwenden. Er kann

sich nicht wie B renger gegen seine Umwelt auflehnen. B rengers Situation ist dabei noch sehr viel verzweifelter; denn er ist allein. Aber dennoch ruft er aus: "Contre tout le monde, je me d fendrai, contre tout le monde je me d fendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!"<sup>3</sup> B renger leistet aus seiner Überzeugung konsequenten Widerstand. Martin besitzt keinerlei Handlungsmaxime aus Überzeugung. Er sieht Politik nicht als etwas Wirkliches an. Sie gehört nicht zu den notwendigen menschlichen Eigenschaften. So ist es ihm unmöglich, seinen Mitmenschen zu helfen, obwohl er der einzige in dem Stück ist, der die Gefahr klar erkannt hat.

Besonders auffällig ist in diesem Stück die Verbindung von Politik und Erotik. Horv th lässt seine Figuren die hinter diesen Begriffen stehenden Dinge in gedankenloser Weise, sozusagen reflexartig miteinander vermischen. Das kommt zum Beispiel zum Ausdruck, wenn der Faschist zu Anna sagt: "Wir haben hier eine Mission zu erfüllen! Der eine fühlt den Trieb stärker in sich, der andere schwächer. In uns brennt er wie Opferfeuer! ..."

(WA 1, S. 122) Axel Fritz sagt in seinem Buch  d n von Horv th als Kritiker seiner Zeit: "Die verschiedensten Ausdrucksformen der Triebbefriedigung und diesbezüglicher sexueller Wunschvorstellungen, auf die die Psychoanalyse Licht geworfen hatte, stellt Horv th in seinem Werk in anekdotisch komprimierten Modellfällen vor...."<sup>4</sup> Ein typisches Beispiel dafür ist das Gespräch zwischen Leni und der Dvorakischen, als diese eine Majorsuniform kaufen will.

Leni: Was m chtens denn mit der Uniform anfangen?

Die Dvorakische l chelt: Anschau.

Leni: Ist das alles?

Die Dvorakische: Wie mans nimmt. - Stille

Leni: Nein, das wär mir, glaub ich, unheimlich.

(WA 1, S. 110)

Auch die seinen Wunschvorstellungen entsprechende Verkennung der Wirklichkeit des Faschisten ist hier zu zitieren: er nennt Anna Blondmdel und spricht damit das für seine Partei typische deutsche Frauenbild an, während Anna aber in Wirklichkeit brunnett ist.

Schliesslich ist in diesem Zusammenhang das Gespräch zwischen Betz und Martin über die Urtriebe und Perversitaten des Menschen zu erwähnen: "Betz: ... Ich glaub, du ubersiehst etwas sehr Wichtiges bei deiner Beurteilung der politischen Weltlage, nämlich das Liebesleben in der Natur, ...." und später "Und dann sind das doch gar keine Perversitaten, sondern nur Urtriebe!" (WA 1, S. 112-13) So wie Horvath's Menschen politisieren, ohne über Politik nachzudenken, so lassen sie sich auch in den Beziehungen zwischen den Geschlechtern davontragen, ohne darüber zu reflektieren. Infolgedessen besitzen die sexuellen Ereignisse in Horvath's Stücken auch keine Motivation. Zu einer Vergeistigung der Antriebe, die von der Geschlechtlichkeit ausgehen, zu einer echten Erotik, kommt es im Bürgertum nicht. Als der launenhafte Karl in seiner Spielerei zwischen Erotik und Politik sich vor eine Entscheidung gestellt sieht, wählt er die Sexualität. Eine echte Leidenschaft, die die Menschen von Grund auf umgestaltet und zu ungewöhnlichen Taten hinreisst, ist nicht vorhanden. Die Personen bleiben innerhalb der bürgerlichen Schranken, ein Ausbruch oder gar revolutionäre Ansätze können aus dieser Spielerei nicht hervorgehen. Auch Martin sind solche Vorstellungen fremd. Seine Untätigkeit angesichts seiner durchaus wertvollen Einsichten liegt in der Klammerlichkeit seiner Triebhaftigkeit begründet.

Bei Horvath findet sich keine Lösung des Problems, das die

wechselseitige Beziehung zwischen Politik und Erotik als vergeistigte Urtriebe aufwirft. In seinen Figuren der bürgerlichen Welt, die selbst weder Höhen noch Tiefen kennt, bleiben auch die Urtriebe unterdrückt; und die Gefahren, die dennoch aus allen Zufälligkeiten erwachsen, erscheinen spielerisch verharmlost. Die Italienische Nacht weist Horváth nicht als politischen Schriftsteller aus. Der Dichter baut als Zeitdiagnostiker die Politik lediglich in sein Werk ein. Die Analyse des Werkes ergibt, dass die Kriterien einer "politischen Komödie" nicht erfüllt sind. Die Personen spielen nur mit dem Feuer. Eine politische Handlung findet gar nicht statt. Der Dichter geht über eine satirische Behandlung eines ihm sicherlich sehr ernstesten Stoffes nicht hinaus. Aber dennoch sagte Zuckmayer, als Horváth den Kleistpreis erhielt: "Es wäre ein Missverständnis, ihn für einen Satiriker zu halten, obwohl noch einzelne seiner Figuren und Situationen satirisch gezeichnet, das heißt vom kritischen Blickpunkt her überzeichnet sind." <sup>5</sup> Dies trifft gewiss zu, wenn man von der Absicht des Dichters ausgeht. Aber in der Italienischen Nacht ist Horváth tatsächlich in die Rolle eines Satirikers geraten. Das wird besonders deutlich, wenn man einen Vergleich mit Thomas Manns Erzählung Mario und der Zauberer (ebenfalls 1930 entstanden) zieht, einer Erzählung, in der das gleiche Thema behandelt wird. Auch Mann beschäftigt sich mit dem aufkommenden Faschismus, aber eben nicht in satirischer Form. Die Warnung, die bei Horváth in der leichten Behandlung des Politisierens seiner Personen verpufft, ist bei Mann unüberhörbar. Während Horváths Personen sich einer Bedrohung nie wirklich bewusst werden, und die Stimmung, wenn auch manchmal getrübt, so doch durchwegs bürgerlich "gemütllich"

bleibt, wird in Manns Erzählung schon im Untertitel "Ein tragisches Reiseerlebnis" der düstere Ton gesetzt. Die lauende Gefahr, die in der Erzählung konsequent ausgebaut wird, nimmt bereits in der anfänglichen Beschreibung des Ortes Torre di Venere einen wichtigen Teil ein.

Die Erinnerung an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft, und zum Schluss kam dann der Choc mit diesem schrecklichen Cipolla, in dessen Person sich das eigentümlich Böartige der Stimmung auf verhängnishafte und übrigens menschlich sehr eindrucksvolle Weise zu verkörpern und bedrohlich zusammenzudrängen schien. <sup>6</sup>

Bei Horváth ist die Bedrohung nie wirklich gegenwärtig. Zwar lässt er kurz die Gefahr in die bürgerliche Trägheit eindringen, aber er verfolgt sie nicht weiter.

Bei Thomas Mann deuten schon kleine Unstimmigkeiten im Beginn des Reiseaufenthaltes in Torre di Venere auf die Explosion hin, die schliesslich durch das Auftreten des Zauberers Cipolla bewirkt wird. Wird bei Mann von Anfang an der spielerische Ton durch eine "gereizte Atmosphäre" ausgeschaltet, so verlässt Horváth in seinem Stück nie den Rahmen des Spiels.

Während Horváth genau den Jargon und das Aussehen der Faschisten beschreibt, macht er sich gleichzeitig in solcher Weise über sie lustig, dass die Gefahr, die in die Bürgerwelt eindringt, harmlos erscheint. Er überlässt es dem Zuschauer, den ernstesten Hintergrund in seinem Spiel selbst zu entdecken. Da er aber keine verfremdenden Mittel benutzt, kann der dazu notwendige Abstand zum Spiel auf der Bühne nicht gefunden werden. Die Stimmung, in Manns Erzählung meisterhaft beschrieben, irritiert den Leser; sie macht ihn wachsam. Bei Horváth hingegen

findet sich die Stimmung eines alltäglichen Vereinsabends. Die kurze Störung kommt nicht zum Tragen. Thomas Mann nimmt Stellung, bei ihm wird das Ungesunde einer triebhaften Machtausübung klar ausgesprochen. Er schreibt: "Diese Leute, .... machten soeben etwas durch, so einen Zustand, etwas wie eine Krankheit, wenn sie wollten, nicht sehr angenehm, aber wohl notwendig."<sup>7</sup> Horváth weicht einer solchen Stellungnahme aus. Es gibt durchaus Parallelen zwischen der Erzählung Manns und dem Volksstück Horváths. Sie sind besonders im Vergleich zwischen dem "Herrn aus Rom" und Martin erkennbar. Beiden Figuren ist die Gefahr des Faschismus bewusst; sie haben sie intellektuell erfasst, sind aber zu sehr in ihrer bürgerlichen Passivität gefangen, um eine Änderung herbeizuführen. "Der Herr aus Rom" versucht zwar, Cipolla (die Verkörperung des Faschismus) Widerstand zu bieten; aber genau wie Martin scheitert seine Auflehnung an der Inkonsequenz und der Scheu, nicht mit der Masse gehen zu können, sondern als Einzelner zu handeln. "Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition. Wahrscheinlich kann man vom Nichtwollen seelisch nicht leben."<sup>8</sup> So auch ist es bei Martin nur ein Nichtwollen, nicht aber die Entschlossenheit für eine wirkliche Handlung.

Bei den Personen fehlt der tatenfordernde Wille zu einer notwendigen Änderung der Umstände. Obwohl sie das Bedrohliche spüren, können sie nicht als alleinstehende Individuen gegen eine Masse von Mitläufern handeln. Ebenso werden wie bei Horváth auch in der Erzählung von Mann Erotik und Politik vermischt, zumal wenn Cipolla sein grausames Spiel mit den Zuschauern treibt. Aber bei Mann bleibt es nicht beim Spiel.

Der Urtrieb des Menschen, der bei Horváths Bürgern verkümmert ist, bricht bei Manns Kellner Mario durch, als dieser von Cipolla gedemütigt wird.

Die Liebe, die Mario für das Mädchen Silvestra empfindet, ist von dem Zauberer brutal blossgelegt und misshandelt worden. Mario sieht nicht tatenlos zu, er handelt. In ihm reagiert die gequälte Kreatur, und er erschiesst seinen Folterer. Damit wird auch die allgemein drohende Gefahr durch Mario unmittelbar abgewendet. Der Dichter spricht von einem "befreienden Ende".<sup>9</sup> Bei Horváth dagegen schwelt die Gefahr weiter, weil Horváths Menschen zu irgendeiner Aktion nicht fähig sind. Horváths Pessimismus liegt im Fazit, das von dem Stadtrat gezogen und von Martin bestätigt wird: "Stadtrat: ...- und solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Ortsgruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen! Martin: Gute Nacht." (WA 1, S. 156) Das sind dieselben Worte, die gleich am Anfang des Stückes gesprochen werden. Horváth löst seine Figuren nicht aus dem Circulus vitiosus heraus und gibt somit keine Möglichkeit für eine Wandlung zum Besseren.

Die wohl schärfste Kritik hat Horváth dem Kleinbürgertum im dritten Volksstück Geschichten aus dem Wienerwald (1931 beendet) angedeihen lassen. Horváth gibt eine genau beobachtete Milieustudie, in der für Wien und Umgebung typische Merkmale angeführt werden: die Donau, die Wachau, die Tabak-Trafik, die Fleischhauerei und der Wiener Wald. Das Milieu ist wohl so gut getroffen, dass bei der Erstaufführung des Stückes in Wien, am 1. Dezember 1948, sich die Kritik empörte. Die Presse sprach von "österreicherfeindlicher Einstellung". Aber Horváth, der von sich sagt "Ich habe keine Heimat und leide natürlich nicht darunter,

sondern freue mich meiner Heimatlosigkeit, denn sie befreit mich von einer unnötigen Sentimentalität" (vgl. Einleitung S. 3, Anmerkung 5) geht mit diesem Stück über die lokale Studie und das Kleinbürgertum hinaus. Der Inhalt und die Aussage des Stückes würden sich keineswegs ändern, wenn die Ortsbeschreibungen ausgetauscht würden. Auch das Wiener Kleinbürgertum steht nur vertretend für irgendein Kleinbürgertum. Nicht aus Animosität gegen diese Stadt spielt das Stück in Wien; dem Dichter ist die Stadt vertraut, dort ging er zur Schule; dort hat er immer wieder einmal gelebt; aber seine Geschichten aus dem Wienerwald hätten überall stattfinden können. Geographie ist ihm nicht wichtig; sie bildet nur den Hintergrund für den humanen Aspekt. Zwar werden gewisse Eigenheiten und die Sprache des Wiener Kleinbürgertums zur Darstellung benutzt, aber die menschlichen Schwächen und Probleme sind nicht an das Wiener Lokalkolorit gebunden. Werner Wollenberger sagt in seinem Aufsatz zu dem Stück: "Seine wienerischen Bestien werden - und damit erhält das Stück Gültigkeit und Verbindlichkeit über Zeit und Ort hinaus - zu bürgerlichen Bestien."<sup>10</sup> In den Vorarbeiten zu dem Stück weist der Dichter besonders auf die Probleme des Bürgertums hin, auf dessen Weltanschauung und auf die für die Zeit typische finanzielle Unsicherheit. Er betont auch das Politische in der Auseinandersetzung zwischen dem Vater (später der Zauberkönig) und Schminke, dem Sozialisten (einer Figur, die in Sladek oder Die schwarze Armee und in Rund um den Kongress wieder auftaucht).

Horváth ist hier zunächst vorwiegend Kritiker seiner Zeit. Er sieht die Probleme der Bürger, die in ihrer wirtschaftlichen Sicherheit bedroht sind und deren Stand keine feste Einheit mehr

darstellt. Ein geschlossenes Bürgertum scheint sich in der Nachkriegszeit nicht mehr verwirklichen zu können. Siegfried Kracauer, der sich in seiner soziologischen Studie Die Angestellten mit der Auflösung des bürgerlichen Standes beschäftigt, sagt:

Die Masse der Angestellten unterscheidet sich vom Arbeiter-Proletariat darin, dass sie geistig obdachlos ist. Zu den Genossen kann sie vorläufig nicht hineinfliegen, und das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. 11

Sowohl in der betonteren Auseinandersetzung mit der wirtschaftlichen Lage, als auch in den direkten Bezügen auf den ersten Weltkrieg zeigt sich in den Vorarbeiten die zunächst stärkere Zeitgebundenheit, in der Horváth die Geschichten aus dem Wienerwald konzipiert hat. Das geht auch aus den ausgeführten Varianten der Bilder hervor. Die menschlichen Schwächen und die bürgerlichen Verhaltensweisen werden darin stärker als später durch den ersten Weltkrieg, die Wirtschaftskrise und die Arbeitslosigkeit bestimmt. Im fünften Bild der Varianten wird in der Erscheinung des Gorlitzka, der während des Krieges dem Rittmeister gedient hatte, die Sehnsucht nach der Uniform wachgerufen. Sie tritt bei Horváths Bürgern immer wieder in Erscheinung. (Siehe in Sladek der schwarze Reichswehrmann, in Italienische Nacht, in Jugend ohne Gott, in Ein Kind unserer Zeit.) Auch das Schreckliche des in der Endfassung als Überlegt dargestellten Kindesmordes durch die Grossmutter fehlt noch in den Varianten. Hier vielmehr ertrinkt das Kind beim Spiel an der Donau. Erst in der Endfassung wird

das allgemein Menschliche, das über die speziellen Zeitprobleme der Nachkriegszeit hinausgeht, ausgearbeitet. Die zeitlichen Bezüge treten nur noch in einzelnen Gesprächen auf, zum Beispiel im Streit zwischen dem deutschnationalen Erich und dem Rittmeister. Das schliessliche Hauptthema der Geschichten aus dem Wienerwald bildet die Zwiespältigkeit des Menschen, die Horváth in allen auftretenden Personen herausarbeitet.

Seine Menschen sind freundlich und grausam zugleich, und in der ständigen Konfrontation zwischen ihrem gutmütigen und ihrem boshaften Teil werden ihre Verlogenheit und das Unechte ihres Wesens besonders deutlich.

Friedrich Luft sagt dazu in seiner Kritik von 1967: "Wenn man sie im Rahmen alter Freundlichkeiten sich ergehen lässt, dann erweist sich die triste Miserabilität ihrer korrumpierten Natur um so klarer."<sup>12</sup> Alles ist ambivalent: die Menschen und ihre Handlungen. Horváth bezieht jedoch keine Position. Er zeigt die Ambivalenz nur auf und fällt keine Urteile. Er wertet nicht. Er beobachtet nur, ohne Schlüsse zu ziehen. Jeder Mensch wird in diesem Volksstück einmal aus der Bahn geworfen oder bricht aus der Zwangsjacke der Bürgerlichkeit aus. Aber der Dichter lässt an keiner Stelle erkennen, ob solche Ereignisse als positiv oder negativ zu deuten sind. Er gibt keine Antworten auf solche Fragen.

Das Volksstück scheint beim ersten Augenschein nur aus vielen kleinen Episoden zu bestehen. Sie haben an sich keinen Bezug zu irgendeiner zentralen Handlung. Man vermisst daher die Geschlossenheit des Stückes. Aber es gibt dennoch eine Haupthandlung, die sich um Marianne rankt. Um deren Entwicklung, Kampf und Erliegen zu verdeutlichen, ist ihr Oskar als

Gegenpol gegenüber gestellt. Beide gehören in die bürgerliche Welt, Marianne als Protestlerin gegen das Bürgertum, Oskar als der Bewahrer der Starrheit des Bürgertums. Er duldet keine Wandlung. In der Gegenüberstellung von Marianne und Oskar, den Vertretern zweier extremer Seiten der bürgerlichen Welt, wird die Problematik dieser Welt besonders deutlich.

Marianne versucht ihr Dasein zu ändern und möchte ihre Wunschvorstellung verwirklichen. Sie bricht mit Oskar, den sie nicht liebt. Auch trennt sie sich von ihrem Vater, der sie nur ausnutzt. Sie verlässt die ihr vertraute Umgebung. Aber sie erntet nur Beschimpfung und Demütigung. Die Illusion der grossen Liebe und das glückliche Leben mit Alfred werden brutal zerstört.

Aber dennoch gibt sie zunächst nicht auf. Sie verteidigt ihr uneheliches Kind vor Gott und der Kirche und weigert sich, ihre Überzeugung zu verleugnen. Das Kind bedeutet für sie nicht nur die Frucht ihrer Liebe zu Alfred, sondern auch ein Zeichen ihrer selbst gewählten Freiheit. Der Themenkreis Gott und Bürger, der Horváth so stark beschäftigt, ist hier unmittelbar angesprochen.

Beichtvater: Und dass du dein Kind im Zustand der  
Todsünde empfangen und geboren hast - bereust du  
das? ...

Marianne unterbricht ihn: Nein, das tu ich nicht.  
- Nein, davor hab ich direkt Angst, dass ich es  
bereuen könnt. - Nein, ich bin sogar glücklich,  
dass ich es hab, sehr glücklich." (WA 1, S. 216)

Die Kirche hat für Marianne in diesem Augenblick keine Funktion mehr; denn Marianne empfindet ihr Kind nicht als Ausdruck der Sünde. Die Auffassung der Kirche ist ihr unwichtig geworden. Die ethische Frage, die hier von Horváth gestellt und mit der

kirchlichen Anschauung konfrontiert wird, kann anscheinend auf der religiösen Ebene nicht mehr beantwortet werden.

Horváth schweigt sich aus. Die Lösung am Ende von Pompeji bleibt bei ihm eine Ausnahme.

Untersucht man den Kampf Mariannes, so begegnet man in allen Phasen der ambivalenten Ausgestaltung Horváths. Marianne versucht die bürgerliche Welt zu fliehen. Sie tritt Oskar entgegen: "... 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! ..." (WA 1, S. 191) Aber gleichzeitig will sie das Bohémienhafte - das Zusammenleben mit Alfred ohne Eheschluss - verbürgerlichen. Sie verlangt von Alfred, dass er einen anständigen Beruf ausübe und das Wetten aufgebe.

An dieser Stelle muss man sich der Grossmutter Alfreds zuwenden. Die Grossmutter ist eine Gestalt, die in ihrer Unheimlichkeit und Stärke nicht als Nebenfigur zu betrachten ist. Sie ist ebenfalls zwiespältig. Alfred gegenüber ist sie schwach. Sie lässt sich von ihm ausnützen. Aber auf der anderen Seite ist sie in der unmittelbaren Konfrontation mit Marianne die Bösartigkeit des Bürgertums schlechthin. Wenn bei Oskar das verbrecherische Element noch verborgen erscheint, so tritt es bei der Grossmutter offen zu Tage. Sie mordet das Kind, um die abtrünnige Marianne zu sühnen. Sie empfindet daher nach dem Mord an dem Kind auch keine Reue. Sie erinnert an die Rache-göttinnen der griechischen Tragödie, die die Menschen vernichten, die sich durch "Anderssein" schuldig machen. Marianne lehnt sich noch einmal auf und versucht die Grossmutter, die ihr Kind gemordet hat, zu erschlagen, wird aber von Oskar daran

gehindert. Gegen die Starrheit und Unerbittlichkeit der Grossmutter hat Mariannes Protest keinen Erfolg. Für die Grossmutter erscheint es als Pflicht, die Frucht des Protestes gegen das bürgerliche Brauchtum zu zerstören. Marianne steht ihr machtlos gegenüber, zumal Oskar, der als abgeschwächtes Abbild der Grossmutter betrachtet werden kann, keine Auflehnung duldet.

Nun findet Marianne auch bei Gott keinen Trost mehr. Sie wendet sich von ihm ab: "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!" (WA 1, S. 251) Sie resigniert, als sie sich von Gott verlassen fühlt. Gegen die Umwelt und gegen die Kirche zu kämpfen, hatte sie die Kraft gefunden. Aber als sie durch den Tod ihres Kindes den Glauben an Gott verloren hat, ist für sie der Kampf sinnlos geworden.

In diesem Kampf handelt es sich aber nicht - wie es zunächst den Anschein hat - um die Konsequenz einer Überzeugung, um Sein oder Nichtsein, um Leben oder Tod, um die klare Entscheidung einer Alternative: Entweder - Oder. Resignation ist das treffende Wort für das Verhalten Mariannes. Den Ausweg, den Horváth aus ihrer Lage aufzeigt, ist die brave Rückkehr in die bürgerliche Welt, aus der sie ausgebrochen war. Dem Beichtvater hatte sie noch getrotzt. Aber der Tod ihres Kindes hat diesen Trotz gebrochen. Ihr Verhältnis zu Gott ist gestört. Das macht sie unsicher. Die Ambivalenz in der Verhaltensweise des Bürgertums ist von Horváth in Mariannes Charakteristik am stärksten gezeichnet worden. Der Ausgang ihres Ausbruchversuchs aus dem "Gefängnis" des Bürgertums beruht auf der Doppelbödigkeit einer menschlich bürgerlichen Entscheidung. Marianne

kehrt freiwillig in den "Käfig" zurück. "... Jetzt war ich aber lang nicht mehr da, ich bin ja nur froh, dass ich euch wiederseh." (WA 1, S. 249) Horváth lässt es offen, ob ihr Ausbruch in die Freiheit positiv zu sehen ist. Er bejaht ihren Protest nicht. Er zeigt lediglich, dass sie die einzige ist, die ihn wagt. Aber die Freiwilligkeit, mit der sie nach dem Scheitern in die ihr von Anfang an bestimmte bürgerliche Welt zurückkehrt, erweckt eher den Anschein, als habe sie mit ihrem Ausbruch eine Schuld auf sich geladen. Fest steht nur, dass in ihr eine wirkliche Wandlung nicht stattgefunden hat, wenn sie zu Oskar mit den Worten zurückgeht: "Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr -" (WA 1, S. 251)

Die Ambivalenz dieser Rückkehr lässt Horváth noch einmal in der Schlussphase des Stückes aufscheinen. Durch die von ihm festgelegte Gestaltung der Szene deutet er an, dass Marianne bei ihrer Rückkehr zu Oskar und damit in die bürgerliche Welt den seelischen Tod stirbt. Er lässt dies durch die Musik ausdrücken, die die Szene begleitet und als Symbol zu sehen ist. Zuvor hat er in einem Dialog zwischen Valerie und dem Rittmeister beschreiben lassen, was unter einer solchen immer wieder im Stück auftretenden "Sphärenmusik" zu verstehen sei: "Wenn einer knapp vor dem Tode ist, dann fängt die arme Seele bereits an, den Körper zu verlassen - aber nur die halbe Seele - und die fliegt dann schon hoch hinauf und immer höher, und dort droben gibts eine sonderbare Melodie, das ist die Musik der Sphären." (WA 1, S. 238) Als Marianne Oskar gebrochen in die Arme sinkt und damit ihre Kapitulation zum Ausdruck bringt, heisst es in der Szenenanweisung: "Er stützt sie, gibt ihr einen Kuss auf den Mund und langsam ab mit ihr - und in der Luft ist ein Klingen

und Singen, als spielte ein himmlisches Streichorchester die 'Geschichten aus dem Wienerwald' von Johann Strauss." (WA 1, S. 251) Das Musserliche Glück des sich Wiederfindens kontrastiert mit der sterbenden Seele.

Oskar, der Gegenpol Mariannes, erinnert in seiner Dumpfheit an Franz Biberkopf aus Döblins Berlin Alexanderplatz. Man kann sich vorstellen, dass auch er - wenn auch nicht physisch - so doch seelisch mordet. Er trägt im Stück den wirklichen Sieg davon. Zwar wird auch Oskar für einen Augenblick aus der Bahn geworfen, als Marianne ihn verlässt, aber er bleibt im Grunde ungerührt, weil er weiss, dass Marianne eines Tages zu ihm zurückkehren muss. Sein Warten ist nur Ausdruck seiner inneren Überzeugung. "Ich habe dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn -" (WA 1, S. 251) Für Oskar bedeutet die Rückkehr Mariannes einen Triumph seiner Grundsätze, nach denen er lebt. Er ist ein Mensch, der sich nicht untreu wird. So bleibt er auch beständig in seiner Zuneigung zu Marianne (etwas, das Alfred fehlt), aber nicht aus Liebe, sondern aus den Prinzipien seiner Bürgerlichkeit. Er lebt nach fest gefügten moralischen Regeln. Als das Kind, das für ihn als Zeichen der Unmoral gilt, aus dem Weg geräumt ist, steht seine Veröhnung mit Marianne für ihn fest. Allerdings wirkt seine Zuneigung wie Rache. Oskar ist sadistisch. Von ihm geht etwas Bedrohliches aus, das er instinktiv in moralischen oder religiösen Wendungen verbergen kann. In Oskar kommt die Nachtseite der bürgerlichen Welt hervor, der Mensch, der nie protestiert, der passiv ist und an seinen unabänderlichen Grundsätzen festhält. "... 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 -" (WA 1, S. 214) Marianne hat sich in seinen Augen gegen Gott und die Regeln der bürgerlichen Welt versündigt. Dafür muss sie gestraft werden. Oskar empfindet kein Mitleid. Aber seine Prinzipien lassen es auch nicht zu, Marianne zu verstossen, wenn sie ihre Schuld gesühnt hat. Ihr ist durch seinen Sieg jeglicher Hoffnungsschimmer genommen.

Insgesamt wird das Bürgertum, das in den Volksstücken von Horváth in den verschiedensten Variationen auf die Bühne gebracht wird, vom Dichter als Gefängnis dargestellt, aus dem es kein Entrinnen gibt. In der Italienischen Nacht sind die Menschen in ihrem politischen Machttrieb gefangen. In den Geschichten aus dem Wienerwald werden sie daran gehindert, eine echte menschliche Beziehung zu gestalten. Das Verbrechen eines Kindesmordes kann nicht bestraft werden, weil das Kind lediglich Corpus delicti eines Ausbruchs aus der bürgerlichen Moral ist. Echte Gefühle sind in dieser Welt verkümmert. Als sie in Marianne einmal aus der "Gefängnis"-Atmosphäre ausbrechen, sind sie - mit Sphärenmusik - zum Sterben verurteilt.

Es fällt auf, dass es in diesen beiden Volksstücken keine Wandlung der Charaktere gibt, keine Aussicht auf eine Katharsis. Horváth wählt ein nur scheinbar gutes Ende.

Er schien zu dieser Zeit selber keinen Ausweg aus der bürgerlichen Welt zu sehen, in die er als Dichter gehörte. In späteren Stücken und in seinem Roman Jugend ohne Gott werden einzelne Lösungen aufgezeigt. In den Volksstücken aber kommen nur die Resignation und der Pessimismus des Dichters zum Ausdruck. In den Geschichten aus dem Wienerwald insbesondere laufen die

Ereignisse im Kreise herum. Die Dinge beginnen sich zu entwickeln, aber am Ende stehen sie wieder am Anfang. Dazu als Untermalung Walzertakte, die im Kreis herum getanzt werden.

Der Dichter bringt ein ganzes Volk auf die Bühne. In der Tradition des Volksstückes sieht man zwar auch Gestalten wie den Zauberkönig und den Mister aus Amerika, die für Lacherfolge sorgen; aber insgesamt verbürgerlicht Horváth dieses Volk. Er nimmt ihm das Echte und das Urwüchsige. Er exponiert schwere Probleme, aber er führt sie nicht durch. Er lässt die Menschen eine Sprache sprechen, die gekünstelt ist, die nicht ihrem wirklichen Wesen entspricht. Die Unfähigkeit, natürlich zu sprechen, wird in dem Kapitel über Horváths Technik ausführlich besprochen werden. Schliesslich fehlt in den Geschichten aus dem Wienerwald eine konsequente dramatische Handlung. Vieles wird episodenhaft angeschnitten (Vater - Tochter Verhältnis, alternde Frau - junger Liebhaber, Gegenüberstellung von Tradition und neuer Welt); die einzelnen Episoden sind nicht miteinander verbunden; auch nehmen sie keinen Bezug auf die Haupthandlung. Alfred Kerr beschreibt dieses Element in seiner Kritik vom 3. November 1931: "Er schrieb ein höchst fortreissendes Erzählungsbuch; es zerfällt in Teile, jeder Teil wertvoll; unter den Teilen kaum ein Zusammenhang. Ihm liegt Episodiges mehr als Geschlossenes."<sup>13</sup> Der Dichter konnte sich offenbar auch nicht zwischen einem alles umfassenden Volksstück und einem Charakterstück 'Marianne' entscheiden. Immer wieder lenkt er von seiner Hauptheldin ab und gleitet in Episoden, die mit Mariannes Entwicklung nichts zu tun haben: Havlitschek - Emma, Erich - Valerie, der Rittmeister.

Die scheinbare Entwicklung Mariannes wird durch einzelne

Episoden in den Hintergrund gedrängt. Manchmal ist sie nur eine unter vielen Personen. Der Vergleich mit Büchners Woyzeck liegt nahe. Auch dort wird ein Mensch von seiner Umwelt getreten und gedemütigt. Obwohl aber Woyzeck nur ein Fragment ist, besitzt es mehr Geschlossenheit als Horváths Volksstück. Alle Personen sind mit Woyzeck und seiner Entwicklung verbunden. Marianne wird dagegen zugunsten einer anderen Handlung vergessen. Carl Zuckmayer sagte von Horváth im Herbst 1931: "Seine Gefahr ist das Anekdotische."<sup>14</sup> Diese Gefahr ist in den Geschichten aus dem Wienerwald ganz ausgeprägt zu erkennen.

Wollte man einen Leitfaden, der sich durch das ganze Stück zieht und die verschiedenen Personen verbindet, kennzeichnen, so müsste man ihn dem Motto entnehmen, das über dem Volksstück steht: "Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit." (WA 1, S. 157) Diese Dummheit ist das Bindeglied zwischen den mannigfaltigen Figuren des Dichters. Dummheit heisst bei Horváth Nichtreflektieren, und das ist allen Personen in dem Stück eigen. Wirkliche Gefühle bleiben gedankenlos unbewältigt. Marianne resigniert. Jeder betrügt sich selbst. Das Denken wird verdrängt; und Oskar, dessen Handlungen von traditionsgerechten bürgerlichen Verhaltensweisen und nicht vom Geist bestimmt werden, trägt den Sieg davon.

Im Volksstück Kasimir und Karoline, dem vierten (1931 beendet), beeinflussen - anders als in den Geschichten aus dem Wienerwald - die aktuellen Geschehnisse während des Ausgangs der zwanziger Jahre das Handeln der Personen. Allerdings bemerkt Alfred Kerr in seiner Kritik zu der Berliner Uraufführung des Stückes vom 18. November 1932: "Was geschieht in dem Stück ... auf einem Oktoberfest? Sind alle Begebnisse nur lokal? Sie

sind vielleicht unübersetzbar: doch nicht nur lokal. Warum? Weil hinter dem bayrischen Ulk ein Weltgefühl steht. Ein Lebensgefühl. Ein soziales Gefühl. Ein Menschengefühl." <sup>15</sup>

Aber es ist doch die Wirtschaftskrise, Ende der zwanziger Jahre, die das Liebespaar Kasimir und Karoline auseinanderbringt. Menschliche Beziehungen und finanzielle Lage werden bei Horváth oft von einander abhängig gemacht. In diesem Stück tritt diese Verquickung beherrschend auf. Kasimir hat seine Stellung als Chauffeur verloren; und in der Glück vortäuschenden Atmosphäre des Oktoberfestes erkennt er, dass er als Arbeitsloser auch Karoline verlieren wird: "Oder ist das vielleicht nicht eigenartig, dass es dir gerade an jenem Tage auffällt, dass wir zwei eventuell nicht zueinander passen - an jenem Tage, an welchem ich abgebaut worden bin?" (WA 1, S. 260) Karoline wehrt sich anfangs noch gegen die Auffassung, dass Glück vom Geld abhängig sei, endet allerdings ihre Abwehr mit einem vagen "... - könnt ich mir schon vorstellen." (WA 1, S. 258) Glaubt sie zuerst auch selber nicht daran, so wird sie aber schliesslich von Schürzinger überzeugt, der, genau wie Schminke, der Meinung ist, dass "die allgemeine Krise und das Private unheilvoll miteinander verknüpft sind." (WA 1, S. 272) Schliesslich ist die Liebe zwischen Kasimir und Karoline tatsächlich durch die finanzielle Notlage Kasimirs zerstört. Horváth untersucht hier nicht das Scheitern einer Bindung an dem schuldhaften Verhalten sondern das Scheitern an - wenn auch nicht reinen - so doch vorwiegend ökonomischen Voraussetzungen. Er geht davon aus, dass Geld die Menschen und ihr Verhalten regiert. Karoline ist wie Anna aus dem Ewigen Spiesser geneigt, ihre Weiblichkeit lukrativ auszunützen. Allerdings handelt Karoline nicht überlegt,

sondern instinktiv. Sie sehnt sich nach Glück und Wohlstand und wo immer sie beides finden kann, dorthin lässt sie sich treiben. Sie will sich auf dem Oktoberfest amüsieren, koste es auch die Trennung von Kasimir. Sie denkt über ihr Verhalten nicht weiter nach. Sie will nur geniessen.

Wie schon in den Geschichten aus dem Wienerwald (in der Szene im Wiener Wald) lässt Horváth auch hier seine Kleinbürger aus fröhlichen Anlässen zusammenkommen, um gerade in dieser Atmosphäre die bösen Aspekte der einzelnen aufzudecken. Das "Man-will-schliesslich-einmal-fröhlich-sein" ist die Flucht der Menschen vor der Wirklichkeit. Aber während die Menschen auf dem Oktoberfest, scheinbar vereint, alle dieselben Lieder singen, versucht der Merkl Franz die Autos auszurauben. Die Folgen der Brutalität, die sich unter der allgemeinen Fröhlichkeit und Gemütlichkeit verbirgt, addiert der Doktor als Fazit einer Massenschlägerei: "Also wir haben sechs Gehirnerschütterungen, einen Kieferbruch, vier Armbrüche, davon einer kompliziert, und das andere sind Fleischwunden. Ein schöner Saustall sowas!..." (WA 1, S. 315) (vgl. in Geschichten aus dem Wienerwald: Beim Spiel probiert Oskar seine Jiu-Jitsu Griffe an Marianne aus, die dadurch zu Boden stürzt; WA 1, S.128) Horváth lässt seine Personen sich im Vergnügen Illusionen aufbauen. Aber er lässt sie alsbald in die Furchtbarkeit der Realität stürzen. Hellmuth Karasek sagt dazu in seiner Kritik: "Und sie bezahlen die Illusion mit einer grausigen Desillusionierung. Horváth, der zeigt, dass man mit Illusion einer ausgesöhnten Welt nicht reicher ist, gesteht seinen Figuren zu, ohne Illusionen noch ärmer zu sein." <sup>16</sup> Lösen sich die Personen einmal aus der Armseligkeit des Alltags, treten sie einmal aus dem

Chaos heraus, so geschieht dies nur für Momente. Sie fallen bald wieder in das Elend des Daseins zurück. Nur selten lässt Horváth die Einsicht, die er im Menschen entfalten wollte, zur Sprache kommen; so zum Beispiel, wenn Karoline am Ende des Stückes bekennt:

Ich habe es mir halt eingebildet, dass ich mir einen rosigeren Blick in die Zukunft erringen könnte - und einige Momente habe ich mit allerhand Gedanken gespielt. Aber ich müsst so tief unter mich hinunter, damit ich höher hinauf kann ... (und später) Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich - aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wäre man nie dabei gewesen. (WA 1, S. 321, 322)

In diesem Zitat erkennt man übrigens den Einfluss des Naturalismus auf Horváth. Auch das Stück selbst weist in seinem Milieu naturalistische Züge auf. Die Parole "Jeder hat halt so eine Sehnsucht in sich" ist für den Naturalismus charakteristisch. Sie ist besonders in Gerhart Hauptmanns Die Weber ausgeprägt. Aber die immer wieder auftretende Sprachlosigkeit in Kasimir und Karoline, die Stille und die Passivität der Figuren, der Mangel an dramatischer Handlung sind dem Naturalismus fremd.

Karoline hat mit dem zitierten Bekenntnis ihre Illusionen aufgegeben. Ihre Einsicht in die Realität ist grausam. Aber sie kann, genau so wenig wie Marianne, eine so trostlose Wirklichkeit ertragen. Beide Frauen sind nicht stark genug, für die Echtheit ihrer Gefühle zu kämpfen. Sie flüchten sich wieder in die Illusion: Marianne kehrt zu Oskar zurück und Karoline verbindet sich mit Schürzinger. Die Einsicht Karolines macht übrigens nur einen sehr flüchtigen Eindruck. Man kommt nicht auf die Idee, dass sie sich wandeln könnte. Während man

bei Marianne und auch bei Elisabeth aus Glaube Liebe Hoffnung wenigstens stellenweise eine innere Entwicklung erkennen kann, wirken die Ausbrüche Karolines zu ihrer Lage nur pathetisch und unecht. Ihre Einsichten haben keinerlei Einfluss auf ihre Handlungen. Kann man Mariannes und Elisabeths Grösse in ihrem Kampf mit dem Dasein erkennen, so sieht man Karoline sich gleich wieder in neuen Illusionen zurechtfinden. Sie kann sich aus dem Milieu des Amüsierbetriebes nicht lösen, sie will es wohl auch nicht wirklich.

Es gibt bei Horváth kaum Figuren, die eine wirkliche Wandlung ihrer Persönlichkeit durchmachen. Zu ihnen gehört der Lehrer aus Jugend ohne Gott. Er zieht die Konsequenz aus seiner Lage, als ihm die Illusionen durch eigene Erkenntnis genommen sind. Er ist stark genug, einen neuen Weg anzutreten. Kasimir dagegen, der sich ebenfalls keine Illusionen mehr macht, der die Wirklichkeit auch ungeschminkt sieht, bleibt bei seiner pessimistischen Haltung. Kasimir ist schwach, er kann nicht den illegalen Weg eines Merkl Franz gehen, denn er kann aus seinem Milieu nicht heraus. Er verhält sich passiv und unternimmt keinen wirklichen Versuch Karoline zurückzugewinnen. Er bittet sie zwar um Verzeihung; aber als Karoline nicht sofort auf ihn eingeht, bezieht er wieder seine passive Stellung. Kasimir ist überaus negativ; eine Wandlung ist unmöglich, weil er schon keinen Sinn darin sieht, sich überhaupt ändern zu sollen. Dass er am Ende mit Erna zusammenkommt, hängt nicht von echten Gefühlen für sie ab. Diese Situation ergibt sich für ihn; er hat sie nicht geschaffen.

Helga Hollmann sieht das Stück als Kritik Horvaths an der ökonomischen Situation der Menschen mit besonderer Betonung auf

dem Schicksal Karolines. Sie behauptet:

Thema des Stückes ist nicht die Arbeitslosigkeit Kasimirs allein, sondern ebenso Karolines geringe Hoffnung auf eine materiell gesicherte Zukunft, ... Mit der Figur der Karoline hat Horváth sein Stück aus der Zeitgebundenheit der Weltwirtschaftskrise heraus gelöst und zur allgemeinen Darstellung der ökonomischen Situation der Frau aus sozial schwächeren Schichten vorangetrieben. <sup>17</sup>

Sie interpretiert Horváth hier als Soziologen, der sich mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinandersetzt. Man muss zugeben, dass dieser Eindruck zunächst auch im Vordergrund steht. Die bisherige Darstellung macht es auch verständlich, dass bei oberflächlicher Betrachtung leicht die finanzielle Notlage, die Wirtschaftskrise oder überhaupt die ökonomischen Gegebenheiten als ausschliesslich bestimmende Faktoren der menschlichen Schicksale dieses Volksstückes in Erscheinung treten. Aber es hiesse Horváth völlig verkennen, würde man ihn auf diese Weise unter die ideologischen Schriftsteller einreihen wollen. Er fängt in seinen Darstellungen immer die Vielschichtigkeit des Lebens ein. Auch wenn er zur Verdeutlichung seiner Aussage diese oder jene Facette in der Ausarbeitung stark übertreibt, so sollten seine jeweils übrigen Gesichtspunkte, die er zur Charakterisierung der Situationen einbringt, nicht übersehen werden.

Ausser dem wirtschaftlichen Einfluss auf die Gesellschaft zeichnet er auch die menschlichen Probleme und Beziehungen. Man kann zwar feststellen, dass die Beziehung zwischen Kasimir und Karoline tatsächlich an der Entlassung Kasimirs aus seiner Stellung gescheitert ist, aber sie würde nicht gescheitert sein, wenn sie nicht innerlich leer gewesen wäre. Zwischen Kasimir und Karoline hat keine wahre Liebe bestanden. Es ist das ver-

zweifelte Suchen einer Zweisamkeit, dass den Mittelpunkt des Stückes bildet. Wie schon in der Italienischen Nacht und zum Teil auch in den Geschichten aus dem Wienerwald wird auch hier mit der Liebe nur gespielt. Nicht die aufopfernde Liebe, die geben und verzichten kann, verbindet die Menschen, und es ist nicht einmal der sexuelle Drang, den sie zu befriedigen suchen. Die Menschen fürchten ihr Alleinsein. Sie brauchen jemanden, der ihnen zuhört. Nicht Zärtlichkeit verbindet sie, sondern die Angst, den Alltag allein ertragen zu müssen. So vollzieht sich die Trennung von Kasimir und Karoline ohne Leid, und schon einige Stunden später haben beide einen neuen Partner gefunden. Die häusliche Zweisamkeit ist hohl, so dass ein wirklicher Dialog nicht zustande kommt. Als Kasimir versucht, Erna etwas zu sagen, verstummt er. Die Unfähigkeit zu kommunizieren, besteht auch zwischen Liebenden. Und doch versucht Horváth immer wieder, die Auseinandersetzung zwischen dem Ich und dem Du gelingen zu lassen. Der Anschein, als ob alles zwischen zwei Menschen gelingen könnte, wird erweckt (siehe die häusliche Szene in Glaube Liebe Hoffnung), aber dann zerstört der Einbruch des Alltags die Zweisamkeit. Dabei kann der Alltag in Form der Staatsordnung auftreten, wie in Glaube Liebe Hoffnung oder als wirtschaftliche Not oder als starres Klassendenken innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft, das zum Beispiel eine Versöhnung zwischen Kasimir und Karoline unmöglich macht. Ein Beispiel dafür, dass Horváth die Einsamkeit der Menschen nicht allein in Abhängigkeit von einer finanziellen Not darstellt, ist die Auseinandersetzung zwischen Rauch und Spear. Auch sie sehnen sich nach menschlicher Wärme, die sie trotz materiellen Vermögens vermissen. Bei ihnen ist es

allerdings der sexuelle Drang, der die Verbindungen eingehen lässt, nicht der Wille, eine echte Beziehung zu schaffen.

Die Menschen spüren nur im Absingen vertrauter Lieder eine Gemeinschaft. Aber es ist vergeblich, im Vergnügen das Du zu finden, wenn nicht im Alltag eine echte Bindung gestaltet worden ist.

"Das Zeitalter der Kälte", auf das der Dichter in Jugend ohne Gott so warnend hinweist, hat schon in diesem Stück begonnen. Es ist jedoch nicht allein die Wirtschaftskrise, die die Menschen kalt werden lässt. Die Kälte entsteht auch aus der inneren Abgestumpftheit, aus der Angst vor der Selbsterkenntnis.

Horváths Menschen sind dennoch nicht alle gefühllos; aber sie fürchten sich vor dem Verletztwerden, wenn sie ihr Herz regieren lassen. "Kasimir: Ein jeder intelligente Mensch ist ein Pessimist" oder "Karoline: Menschen ohne Gefühl haben es viel leichter im Leben." (WA 1, S. 256 und 300) Das Herz wird nur einmal von Kasimir und Karoline erwähnt, beide empfinden es als lästig und zu schwierig. Ein "schwaches Herz" findet man nur unter den Abnormitäten, wenn die dicke Dame sich um den Mann mit dem Bulldoggenkopf kümmert.

Aber der Versuch, die Kälte zu durchbrechen, wird von Kasimir und Karoline unternommen. In den Vorarbeiten zum Stück lässt Horváth noch einen Versöhnungsversuch von Kasimir und Karoline gelingen. In diesen Vorarbeiten nimmt der Dichter noch eine positive Stellung ein. Er zeigt in Emil, dem Studenten, einen Idealisten, der die Welt verbessern möchte und der es versteht, Kasimir und Karoline wieder zusammenzubringen.

Emil: Es ist eine schlimme Zeit.  
 Karoline: Glauben Sie, dass es besser wird?  
 Emil: Ja.  
 Karoline: Warum?  
 Emil: Weil ich daran glaube, dass die Menschen  
 eine Vernunft haben.  
 (WA 1, S. 229)

Der menschlich handelnde und mit echten Gefühlen ausgestattete Emil wird von Horváth in der Endfassung jedoch nicht übernommen. Er lässt den Versöhnungsversuch zwischen Kasimir und Karoline in der 17. Szene an dem Nichtverstehen und dem Klassenneid scheitern. Kasimir, der Chauffeur, wirft Karoline vor, dass sie den Zuschneider Schürzinger für einen Besseren hält. Er gehört zu den "feineren Kavalieren als wie so ein armer Hund, der wo gestern abgebaut worden ist". (WA 1, S. 269) In diesem Stück regiert das Klassendenken innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Jeder fühlt sich dem anderen überlegen und will mit einer ihm unterlegenen Klasse nichts zu tun haben. In der genauen Beschreibung der Abnormitäten kommt das Überlegenheitsgefühl der normalen Menschen über die "Krüppel" zum Ausdruck. Und sogar die Abnormitäten bilden keine Einheit: Der Direktor, ein Lilliputaner, nennt das Gorillamädchen Juanita "klein", um ihr seine väterliche Macht über sie zu beweisen. Die bürgerliche Welt verlangt die Einhaltung ihrer Regeln: Ein Zuschneider steht über einem Chauffeur, und der Beamte ist für Karoline ein Traum mit Pension. Das Wichtigste für den Bürger besteht darin, innerhalb eines Standes eine höhere gesellschaftliche Stufe zu ersteigen. Karoline wirft Kasimir vor: "...- aber ich habe mich von dir tyrannisieren lassen und habe es dir nachgesagt, dass eine Büroangestellte auch nur eine Proletarierin ist! Aber da drinnen in meiner Seele habe ich immer anders

gedacht!" (WA 1, S. 279) Auch der Zuschneider Schürzinger achtet genau auf die Rangunterschiede innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Als sein Vorgesetzter Rauch sich für Karoline interessiert, tritt er zurück, allerdings erst, nachdem ihm eine Beförderung versprochen worden ist. Kasimir sieht sich als Arbeitsloser nicht nur von Karoline, sondern auch von der bürgerlichen Gesellschaft verlassen. Seine Einsamkeit treibt ihn zu Erna und dem Merkl Franz, denen die Angehörigen der bürgerlichen Klasse ebenfalls die Achtung versagen (Karoline nennt Erna eine Zuchthauslerin, der man keinen Glauben schenken kann. WA 1, S. 322). Erna glaubt, dass das Gute im Menschen von den Zuständen abhängt. In ihrer Aussage kann man den Einfluss Brechts auf Horváth erkennen. "Aber die Menschen wären doch gar nicht schlecht, wenn es ihnen nicht schlecht gehen tät. Es ist das eine himmelschreiende Lüge, dass der Mensch schlecht ist." (WA 1, S. 308)

Horváth konfrontiert die Menschen mit der erbärmlichen Situation ihres Alltags. Er lässt sie mit den Umständen kämpfen oder sich diesen anpassen. Seine Darstellungskunst ist Ausdruck seiner Beobachtung des wirklichen spiessigen bürgerlichen Alltags. Dabei vermeidet er eine Wertung. Er lässt seine Figuren für sich sprechen. Insgesamt kommt ein grausiges Bild fast ohne Hoffnung heraus. Horváth ist Pessimist; und auf dem Hintergrund seiner Zeit, der Wirtschaftskrise, des heraufkommenden Faschismus, hat er auch allen Grund dazu. Aber er ist in seiner Kritik nicht humorlos. Er hat Sinn für die Komik der Kontraste zwischen der Aufrechterhaltung des guten Scheins und den abgründigen Triebhandlungen in der bürgerlichen Welt.

Immer wieder stellt er in dem trostlosen Milieu voller Scheinheiligkeiten, Unaufrichtigkeit, Lüge, Feigheit, Opportunität Menschen auf die Bühne, die - im Netz erstarrter Verhaltensmaximen verfangen - sich aus dieser Welt zu befreien versuchen. Zwar gehen sie unter oder sie resignieren; aber die Lächerlichkeit der Momente, an denen er sie scheitern lässt, ist Horváths ihm eigene Waffe, mit deren Handhabung er die Öffentlichkeit zum Nachdenken aufzuscheuchen versucht. Kasimir und Karoline ist ein überzeugendes Beispiel für die Fähigkeit Horváths, die Komplexität der im Grunde ungesunden Welt des Bürgertums zum Ausdruck zu bringen; und es erscheint sehr wohl begründet, dass er sich dagegen wehrt, als Satiriker missverstanden zu werden.

Als mein Stück 1932 in Berlin uraufgeführt wurde, schrieb fast die gesamte Presse, es wäre eine Satire auf München und auf das dortige Oktoberfest - ich muss es nicht betonen, dass dies eine völlige Verkennung meiner Absichten war, eine Verkennung von Schauplatz und Inhalt; es ist überhaupt keine Satire, es ist die Ballade vom arbeitslosen Chauffeur und seiner Braut mit der Ambition, eine Ballade von stiller Trauer, gemildert durch Humor, das heißt durch die alltägliche Erkenntnis: 'Sterben müssen wir alle!' (WA 8, S. 666)

Auch der Bau des Stückes entspricht der volkshaften Ballade. 117 kurze Szenen sind lose aneinandergereiht. Das Bindeglied ist der Zerfall der Liebe zwischen Kasimir und Karoline.

Das letzte Stück, welches zu den Volksstücken Horváths gezählt wird, ist Glaube Liebe Hoffnung (1932 entstanden), eines der wenigen Stücke, zu dem der Dichter eine "Randbemerkung" geschrieben hat. Die Idee für den Stoff des Stückes

bekam Horváth von einem Bekannten, dem Gerichtssaalbericht-erstatte<sup>r</sup> Lukas Kristl. Kristl beschreibt einen Prozess gegen eine junge Frau, die, wie Elisabeth wegen Kleinigkeiten vor Gericht schuldig gesprochen wurde. Horváth erklärt Kristls Absicht in seiner "Randbemerkung":

Kristls Absicht war, ein Stück gegen die bürokratisch-verantwortungslose Anwendung kleiner Paragraphen zu schreiben - aber natürlich in der Erkenntnis, dass es kleine Paragraphen immer geben wird, weil es sie in jeder wie auch immer gearteten sozialen Gemeinschaft geben muss. Zu guter Letzt war also Kristls Absicht die Hoffnung, dass man jene kleinen Paragraphen vielleicht (verzeihen Sie bitte das harte Wort!) humander anwenden könnte. (WA 1, S. 327)

Horváth erweitert das Thema, indem er, wie in den vorher besprochenen Stücken, den "Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft" mit in die Gestaltung einbezieht, wobei er die Triebe des Menschen betont, die ihn zu diesem Kampf führen. Es widerfahren ihm aber - wie bei vielen seiner Stücke - auch hier Missinterpretationen, zum Beispiel von Peter Loos, der schreibt: "Wie in allen Stücken Horváths, streift die Zeichnung (...) stark ans Parodistische, um nicht zu sagen Effekthascherische."<sup>18</sup> oder in der Kritik der Österreichischen Zeitung vom 7. Juni 1952, in der es in der von vielen Kritikern geteilten Beurteilung des Stückes heisst: "..., eine reichlich kabarettistische, dramatische Skizze..."<sup>19</sup> Der Dichter lehnt auch für Glaube Liebe Hoffnung ab, dass dieses Stück als Satire oder gar als Parodie aufgefasst werde.

Nach verschiedenen Umarbeitungen und Kürzungen (ursprünglich gab es ein gemeinsames Konzept von Kasimir und Karoline und Glaube Liebe Hoffnung) versucht Horváth, den "kleinen

Totentanz in fünf Bildern" im Januar 1933 am Deutschen Theater unter der Regie von Heinz Hilpert aufzuführen. Aber erst 1936 kommt es zur Uraufführung des Stückes in Wien, allerdings unter dem Titel "Liebe Pflicht und Hoffnung". Eine authentische Fassung des Stückes wurde 1952 in Wien aufgeführt.

Das Stück trägt den Untertitel "Ein kleiner Totentanz", an anderer Stelle "Kleinbürgerliche Komödie". Im Nachlass Horváths findet sich folgende Notiz:

Ich habe ihm den Untertitel gegeben "Kleinbürgerliche Komödie" - denn das individualistisch erlebte und gelebte Schicksal ist immer Komödie, selbst wenn es auf den Kothurnen des Trauerspiels daherschreitet. Lacht bitte über den dummen Menschen, der es kraft seiner Eitelkeit nicht begreift, dass er allein nichts ist, allein kein Glück hat, nur das Glück des Alleinseins (auch des Alleinseins mit anderen Personen, geliebten und gleichgültigen). 20

Die Vereinsamung des Menschen ist ein zentrales Thema in Horváths Werk. In diesem Stück geht es um das einsame Ringen Elisabeths um ihre Existenz. In ihrer Verzweiflung überbietet sie Marianne, Anna, Karoline und die vielen anderen Frauengestalten.

Der Totentanz (eine Kunstform, die von Frankreich und Spanien ausgehend, um 1430 nach England und Deutschland kam, wobei der mittelalterliche Totentanz nicht aufgeführt wurde, sondern als bildliche Darstellung in Kirchen seinen Platz hat) suggeriert den Menschenzyklus, das Kreisförmige des Lebens, das für jeden einmal zu Ende gehen muss. Doch die Erfüllung des mittelalterlichen Totentanzes, dass alle Menschen vor dem Tod gleich sind, wird in Horváths Stück nicht gezeigt. Er konzentriert sich auf den aussichtslosen Kampf Elisabeths, die nicht von einer höheren Macht (nämlich dem Tod als Bote Gottes),

sondern von der Gesellschaft und deren Ordnung in den Tod getrieben wird.

Immer wieder wird in der Kritik das Unvollendete dieses Stückes betont, und doch besitzt gerade dieses Stück Horváths eine Geschlossenheit, die man in den anderen Volksstücken vermisst. Glaube Liebe Hoffnung beginnt mit der Begegnung von Elisabeth und Schupo und endet mit diesen beiden Hauptfiguren. Obwohl zwanzig Szenen nur lose aneinandergereiht erscheinen, erkennt man fünf miteinander verbundene Stufen innerhalb des inneren und äusseren Geschehens. In diesen fünf Stufen zeigt Horváth das Positive, also den Glauben, die Liebe und die Hoffnung und lässt diese Grundhaltungen durch das Negative zwar nicht aufheben, aber miteinander bestehen.

Auf der ersten Stufe steht Elisabeths Verzweiflung neben ihrer Hoffnung. Wie schon in Kasimir und Karoline ist es die finanzielle Not, die den Menschen mit der Existenz ringen lässt. Elisabeth will ihre Leiche an das Anatomische Institut verkaufen, da sie gehört hat, dass das Honorar im voraus bezahlt wird. Von Anfang an steht ihr die Staatsordnung als Feindin eines gesicherten Daseins gegenüber.

Oberpräparator: Wir haben es zwar schon weissgottwieoft dementiert, dass wir keine solchen lebendigen Toten kaufen, aber die Leut glauben halt den amtlichen Verlautbarungen nichts! Die bilden sich gar ein, dass der Staat für ihren Corpus noch etwas daraufzahlen wird - gar so interessant kommen sie sich vor! Immer soll nur der Staat helfen, der Staat! (WA 1, S. 334)

Elisabeth lässt sich aber in ihrem Optimismus, in ihrem Glauben an eine bessere Zukunft nicht brechen. "Nein - das lasse ich mir auch von Ihnen nicht nehmen, dass ich noch einmal Glück haben werde." (WA 1, S. 335) Noch halten sich Hoffnung und

Vernichtungsangst die Waage.

Auch auf der zweiten Stufe stehen sich positive und negative Züge gegenüber, ohne dass das eine das andere überwiegt. Elisabeth bekommt von dem Präparator das Geld, um einen Wander-gewerbeschein zu erlangen und arbeiten zu können. Die Abhängigkeit der menschlichen Existenz von der staatlichen Bürokratie wurde von Zuckmayer im Hauptmann von Köpenick dargestellt. Doch dort fehlt die Verzweiflung, die Unabänderlichkeit des Untergangs, die in Horváths Totentanz schon in der ersten Szene spürbar ist. Auch in der zweiten Stufe kündigt sich das Unheil an. Im Bestreben, eine Arbeitsstelle zu erhalten, macht Elisabeth zugleich den ersten Schritt zu ihrem Abstieg, denn um diese Stelle zu bekommen, verschweigt sie den wahren Beruf ihres Vaters ebenso wie die Tatsache, dass sie eine Geldstrafe abzu-zahlen hat.

Noch während ihrer Arbeit als Unterwäschevertreterin zieht sich das Netz der Staatsordnung über ihr zusammen.

Auf der dritten Stufe stehen Elisabeths Musserer Abstieg und ihr innerer Aufstieg nebeneinander. Sie ist arbeitslos und befindet sich vor dem Wohlfahrtsamt, wo sich die Ausgestos-senen der bürgerlichen Gesellschaft treffen. Aber gerade in die-ser düsteren Atmosphäre trifft sie in der Person Marias auf menschliche Wärme. Wie immer, so lässt Horváth jedoch auch hier seine gequälten Kreaturen nur für kurze Zeit Hoffnung schöpfen. Er findet dann sehr schnell irgendeine Form, die den mensch-lichen Glauben an ein besseres Dasein wieder zerstört. Maria wird verhaftet und Elisabeth steht wieder allein da in ihrer Bitterkeit.

Auf der vierten Stufe blüht noch einmal ihre Hoffnung auf.

Der Schupo Alfons Klostermeyer tritt zu ihr in Beziehung. Auch die Frau Amtsgerichtsrat, eine Vertreterin der staatlichen Pflicht und Ordnung, zeigt sich für kurze Momente von ihrer menschlichen Seite. Elisabeths Abstieg scheint sich zu wenden. Zwischen ihr und Alfons entspinnt sich ein Idyll. "Ein Bild des glücklichen Friedens zweier liebender Herzen", heisst es in der Szenenanweisung. (WA 1, S. 359) Auf dem Höhepunkt ihres Glückes jedoch vernichtet der Dichter diese Zweisamkeit durch das Eingreifen der Staatsordnung. Die Pflicht steht plötzlich der Liebe gegenüber. Die Pflicht wird nicht nur vom eindringenden Oberinspektor für wichtiger als die Liebe befunden, sondern auch von Alfons. In der Gegenüberstellung erhält diese Pflichterfüllung amtlicher Art - wie immer bei Horváth - einen negativen Akzent und Elisabeth bietet ihr als positive Figur starken Widerstand. Man bemerkt auch hier, dass die positiven Figuren in den Volksstücken (und auch meistens in der Prosa) fast immer Frauengestalten sind. In der Szene des häuslichen Idylls ist es nur Elisabeth, die sich wirklich Gedanken über die menschliche Seele macht. Alfons dagegen stellt die Pflichterfüllung über die Rücksichtnahme auf die jeweils gegebene menschliche Situation des einzelnen.

Elisabeth: Es müssen halt immer viele Unschuldige dran glauben.

Schupo: Das lässt sich nicht umgehen in einem geordneten Staatswesen.

Elisabeth: Das seh ich schon ein, dass es ungerecht zugehen muss, weil halt die Menschen keine Menschen sind - aber es könnt doch auch ein bisschen weniger ungerecht zugehen.

Schupo: Also das ist Philosophie... (WA 1, S. 360)

Alfons erinnert an Oskar, denn auch er passt sich an. Während Oskar sich jedoch auf die göttliche Ordnung beruft, die sein Verhältnis mit Marianne lenkt, unterstellt Alfons seine Liebes-

beziehung zu Elisabeth der staatlichen Ordnung. Oskar kann ebenso geduldig wie sadistisch auf eine Wendung zu seinen Gunsten warten; Alfons aber müsste seine Pflichttreue überwinden, um Elisabeth als Vorbestrafte weiterhin noch lieben zu können. Aber dazu ist er zu schwach. Axel Fritz sagt über Alfons in seinem Aufsatz "Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft": "Sein scheinbares Mitgefühl ist Phrase und selbstgefällige Dekoration wie sein melancholischer Habitus, auf den er sich viel zugute hält."<sup>21</sup> Nachdem Elisabeth die zwischenmenschliche Beziehung genommen worden ist, folgt auf der fünften Stufe ihr totaler Zusammenbruch, der sie zum Selbstmord treibt. Auf dieser letzten Stufe hat Horváth für Elisabeth keinen Hoffnungsschimmer mehr belassen. Selbst ihre Bergung aus dem Wasser wird nicht als menschliche Tat dargestellt. Der vermeintliche Retter handelt nicht selbstlos. Er denkt an den Ruhm, den er glaubt, sich durch diese Tat erwerben zu haben. Selbst die Möglichkeit des Weitervegetierens wie sie für Marianne und Karoline gegeben ist, bleibt Elisabeth versagt. Für sie ist die Erlösung aus der Unmenschlichkeit und der Kälte der Welt nur der Tod.

"Sie stirbt sanft." (WA 1, S. 378) heisst es. Der Tod bedeutet für Horváth hier zwar keinen Schmerz, aber er zeigt mit Elisabeths Sterbeszene, dass nicht einmal der Tod eine Wirkung auf das Verhalten der Mitmenschen besitzt. Alfons denkt weiterhin nur an sich, wenn er sagt: "Du armes Menschenkind. Ich hab kein Glück. Ich hab kein Glück." (WA 1, S. 379) Die Staatsordnung, die unerbittlich in das Leben der kleinen Leute eingreift, hat gesiegt.

Unter den Volksstücken ist Glaube Liebe Hoffnung das

pessimistischste Stück Horváths. In fünf Abstiegsstufen wird mit geradezu lächerlicher Konsequenz auch der letzte Hoffnungs-schimmer der menschlichen Kreatur zerstört. Elisabeths Existenz hängt von 150 Mark ab. Aber der Staat lässt ihr keine Möglichkeit, diese Summe zu erwerben, und so flüchtet sie in den Tod.

Wenn Heinz Koch in seiner Kritik über das Stück sagt "keine aufrüttelnde Dichtung" und weiter: "Man sieht, ein relativ einfacher Alltagsfall wird hier mit Mitteln, die einer wirklichen menschlichen Tragödie gemäss wären, dramatisiert"<sup>22</sup>, so dürfte er Horváths "Randbemerkung" wohl kaum gelesen haben. Es geht Horváth, von Kristl angeregt, darum, die Dramatik und die Tragödien, die sich lediglich der Paragraphen wegen aus Banalitäten und Geringfügigkeiten des Alltags entwickeln, sich nicht nur im Gerichtssaal, sondern auch auf der Bühne abspielen, damit man sich dieser Situationen des bürgerlichen Daseins auch bewusst wird. Die Helden des "Alltagsfalls" sind selbstverständlich Durchschnittsmenschen, keine Heroen. Sie sind schuldig und unschuldig zugleich; aber in ihrem Versuch, ihr wahres Dasein zu erkennen, gehen sie durch alle Tiefen der menschlichen Tragödien.

Die bürgerliche Welt, die von dem Dichter in Glaube Liebe Hoffnung gezeigt wird, ist eher ein Totenhaus als ein Gefängnis. Es besteht eine frappante Ähnlichkeit zwischen den Toten im Anatomischen Institut und den Leuten, die die Toten herrichten. Das wird auch durch die Szenerie zum Ausdruck gebracht: "Im Hintergrunde stehen Wachspuppen mit Korsett, Hüfthalter, Büstenhalter und dergleichen - in Reih und Glied, ähnlich wie die Köpfe im Anatomischen Institut." (WA 1, S. 339) Elisabeths

Leben scheitert an der totenähnlichen Starrheit der bürgerlichen Welt, wie sie vom Präparator, von Irene Prantl, aber auch von Alfons in der Befolgung von Pflicht und Ordnung vertreten wird. Am Anfang, als sie ihre Leiche verkaufen will, spielt Elisabeth noch mit dem Tod. Danach aber steht der Tod die ganze Zeit neben ihr, zwar nicht als Gestalt wie im Mittelalter, aber als erstarrte Gesellschaft.

Glaube, Liebe und Hoffnung bedeuten in diesem Stück genau das Gegenteil von dem, was sonst mit diesen Worten zum Ausdruck gebracht wird. Im allgemeinen dürfte diese Umkehrung Horváths als Sarkasmus verstanden werden. Aber Horváth meinte damit wohl noch etwas anderes, weil er sich gegen solche Deutungen immer gewehrt hat. Das wird deutlich, wenn man verfolgt, wie er aus dem echten Glauben Elisabeths den Unglauben entstehen lässt, indem aber fast bis zuletzt noch ein Funke des Glaubens erhalten bleibt. Wie schon in Kasimir und Karoline spielt die Klassentrennung innerhalb der bürgerlichen Welt ebenfalls eine wesentliche Rolle bei Elisabeths Untergang. Wäre ihr Vater wirklich Zollinspektor gewesen, so hätte man ihr eine gesicherte Existenz gegeben.

Auch dieses Stück hat den balladenhaften Zug in der losen Aneinanderreihung der Szenen. Aber während in den anderen Volksstücken Italienische Nacht, Geschichten aus dem Wienerwald und Kasimir und Karoline der Kreislauf der Entwicklungen immer wieder zu einem Anfang zurückführt, gibt es hier ein definitives Ende.

Die Volksstücke bilden in Horváths Werk den zentralen Teil. Jede Variante der bürgerlichen Welt, jede menschliche Untiefe dieses Mittelstandes wird besonders in ihnen untersucht. In den Stücken Geschichten aus dem Wienerwald, Kasimir und Karoline

und Glaube Liebe Hoffnung sind die tragenden Figuren Frauen. Auch in der Italienischen Nacht ist es die unterdrückte Frau des Stadtrats, die als Einzige den Bedrohern die Stirn bietet. Horváths Frauengestalten sind mutig. Sie versuchen immer wieder die Echtheit ihrer Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Sie lehnen sich auf, auch wenn sie wie Marianne, schliesslich resignieren, oder den Tod, wie Elisabeth und die Unbekannte aus der Seine wählen müssen. Es sind Frauen der bürgerlichen Welt, die bei Horváth in den Vordergrund treten. Er erhöht sie in ihren Leiden, deren Tragik aus der "Miesitüt" des Bürgertums erwächst. "Glück und Elend des menschlichen Daseins - für Horváth manifestierte es sich vor allem in den Charakteren und Schicksalen der Frauen,"<sup>23</sup> schreibt Reich-Ranicki.

Das Liebesbedürfnis der Menschen wird oft mit der Sehnsucht nach dem Tod verbunden. Wenn der Schupo in Glaube Liebe Hoffnung zu Elisabeth sagt: "Wir müssen doch alle mal sterben", antwortet sie "Hörens mir auf mit der Liebe." (WA 1, S. 353)

Als Marianne ihre Liebe zu Alfred nicht verwirklichen kann, stirbt sie, indem sie mit Oskar weiterlebt, den seelischen Tod.

Die Verquickung von Liebe und Tod soll im nächsten Kapitel untersucht werden. Es wird sich zeigen, dass gerade das Todesmotiv ein Hauptbestandteil in Horváths Werk ist.

## Anmerkungen:

- 1 Hansjörg Schneider, "Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft" in Über Ödön von Horváth, Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 59.
- 2 Ibid., S. 60.
- 3 Eugene Ionesco, Théâtre, Rhinocéros (Gallimard: 1963), S. 117.
- 4 Axel Fritz, Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit (München: Paul List, 1973), S. 175.
- 5 Carl Zuckmayer, "Zur Verleihung des Kleistpreises" in Materialien zu Ödön von Horváth, Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 37.
- 6 Thomas Mann, Werke: Die Erzählungen 2 (Frankfurt am Main/Hamburg: Fischer, 1967), S. 502.
- 7 Ibid., S. 508.
- 8 Ibid., S. 535-36.
- 9 Ibid., S. 542.
- 10 Werner Wollenberger, "Die Ballade von den bürgerlichen Bestien" in Materialien zu Ödön von Horváths 'Geschichten aus dem Wienerwald', Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 211.
- 11 Siegfried Kracauer, Die Angestellten (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971), S. 91.
- 12 Friedrich Luft, "Volksstück als Totentanz im Dreivierteltakt" in Materialien zu Ödön von Horváths 'Geschichten aus dem Wienerwald', op. cit., S. 211.
- 13 Ibid., S. 115.
- 14 Carl Zuckmayer, op.cit., S. 37.
- 15 Alfred Kerr, "Kasimir und Karoline" in Materialien zu Ödön von Horváths 'Kasimir und Karoline', Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 90.

- 16 Hellmuth Karasek, "Kasimir und Karoline", Ibid., S. 68.
- 17 Helga Hollmann, "Von der Auslösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation", Ibid., S. 44.
- 18 Peter Loos, "Glaube, Liebe, Hoffnung" in Materialien zu Ödön von Horváths 'Glaube Liebe Hoffnung', Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 87.
- 19 FF, "Eine dramatische Skizze von Ödön von Horváth", Ibid., S. 97.
- 20 Traugott Krischke, "Notizen zur Entstehungsgeschichte von 'Glaube Liebe Hoffnung'", Ibid., S. 54-55.
- 21 Axel Fritz, "Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft" in Materialien zu Ödön von Horváths 'Glaube Liebe Hoffnung', op.cit., S. 302.
- 22 Heinz Koch, "Das Mädchen und die Paragraphen", Ibid., S. 118-19.
- 23 Marcel Reich-Ranicki, "Horváth, Gott und die Frauen. Die Etablierung eines neuen Klassikers der Moderne" in Über Ödön von Horváth, op. cit., S. 90.

## LIEBE, MENSCHLICHKEIT UND TOD

In dem Hörspiel Stunde der Liebe, das zwischen 1929 und 1930 entstanden ist, sagt der Baron zu seiner Begleiterin: "Du weißt du, was das Höchste auf der Welt ist? ... Wenn man lieben darf." (WA 7, S. 95) An einer späteren Stelle dieses Stückes treffen sich Herr Reithofer und Anna, die im Ewigen Spiesser wieder auftreten. Reithofer beklagt dabei seine Einsamkeit: "Wissens Fräulein Anna, manchmal denk ich schon, dass es in unserer Zeit keine Liebe mehr gibt." (WA 7, S. 99) Liebe ist ein zentrales Thema in Horváths Werk. Es ist selten die aufopfernde Liebe, die vom Dichter gezeigt wird, wie zum Beispiel in der Komödie Die Unbekannte aus der Seine, sondern vielmehr Liebe als Rettung aus der Einsamkeit. Die Menschen in Horváths Werk stehen der Liebe meistens negativ gegenüber. Aus Angst verletzt zu werden, verdrängen sie den Wunsch nach einer echten Gefühlsbindung, in der sie nicht nur empfangen, sondern auch geben müssen. Auch scheitert die Liebe im "Gefängnis" des Kleinbürgertums, in dem strengen Klassendenken und in der immer wieder auftauchenden materiellen Haltung der Menschen, die Liebe von Geld abhängig macht.

Liebe heisst bei Horváth Seele und menschliche Wärme, und er steht der Verwirklichung einer Liebe zwischen den Menschen überaus pessimistisch gegenüber. "Das Zeitalter der Kälte" siegt meistens über die menschliche Wärme, auch wenn er seine Protagonisten immer wieder nach dieser Wärme greifen lässt. In seiner Kritik zum Stück Glaube Liebe Hoffnung sagt Benjamin Henrichs:

Mich störte an Horváths Sätzen ihre Kälte, ihre Konstruiertheit: wie wenig dieser Autor betroffen ist von den Figuren, die er beschreibt.... Da spricht ein düsterer, ja menschenverachtender Fatalismus, der Überzeugt davon ist, dass der Kampf des Individuums gegen die Gesellschaft 'aussichtslos' ist und 'auf bestialischen Trieben basiert'.<sup>1</sup>

Horváth, der in der bedrückenden Nachkriegszeit sein Werk schuf und dem es gelungen ist, von seiner Zeit unabhängige, menschliche Probleme darzustellen, war sicherlich kein Menschenverächter. Auch lässt sein "man muss an Gott glauben" (WA 3, S. 73), welches auch bedeutet: man muss versuchen aus der Enge des Bürgertums auszubrechen, keinen reinen Fatalismus zu. Die Sehnsucht besteht. Die Menschen finden sich nicht von vornherein mit den gegebenen Zuständen ab. Wenn auch ihr Kampf meistens ein negatives Ende findet (Jugend ohne Gott, Figaro lässt sich scheiden, Hin und Her, Himmelwärts und Pompeji sind Gegenbeispiele), ist das Wichtigste für Horváth, dass dieser Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft immer wieder ausbricht, dass sich die Menschen nicht passiv verhalten, auch wenn ihre Sehnsucht sehr oft zerstört wird.

Der Versuch, eine menschliche Bindung zu schaffen, und das Suchen nach wahrer Liebe werden in Horváths Werk fast immer von den Frauen unternommen, während die Männerwelt einer Liebesbeziehung meistens zynisch gegenübersteht und sie zerstört. Die Frauen, die sich in leicht abgewandelter Form alle ähneln, lieben am meisten und müssen so auch am meisten leiden. Sie verspüren die grosse Sehnsucht (siehe Karoline), können aber aus sich und ihrer Umwelt heraus nicht die Erfüllung dieser Sehnsucht finden. So bemerkt auch Martin Walder in seiner Studie über Horváth: "Denn vor allem Frauen sind es, die Horváth

innerhalb seines dramatischen Bestiariums auszeichnet: als Trägerinnen eines naiven oder zumindest ursprünglich naiven Wissens um die Absolutheit und die Totalität, welche eine Liebe ausmachen können;"<sup>2</sup>. Aber auch in der Liebeserfüllung der Frauen wird die Unbeständigkeit der menschlichen Emotionen bei Horváth deutlich. Horváths negative Einstellung zum Zustandekommen einer echt empfundenen Zweisamkeit lässt wahre Liebe oder ein ungetrübtes Glück nur für kurze Momente zu (siehe Liebesszene in Glaube Liebe Hoffnung). Diese werden alsbald hasserst brutal zerstört und als "falsches" Glück entlarvt.

Oft wird die Liebesbindung von der finanziellen Lage des Einzelnen abhängig gemacht, wie in den Stücken Zur schönen Aussicht und Kasimir und Karoline, wo auf Geld mehr Wert als auf das Herz gelegt wird. Oft werden auch die Frauengestalten in Horváths Werk von der Liebe enttäuscht. Sie fürchten sich, durch die Liebe verletzt zu werden, wie etwa Agnes in der "Geschichte von Fräulein Pollinger":

Erst heute begreift Agnes ihren Brunner aus der Schellingstrasse, der da sagte, dass wenn Zwei sich gefallen, so kommen die Zwei halt zusammen, aber das ganze Geschwätz von der Seele in der Liebe, das sei bloss eine Erfindung jener Herrschaften, die wo nichts zu tun hätten, als ihren nackten Nabel zu betrachten. Und in diesem Sinne wäre es auch lediglich eine Gefühlsroheit, wenn irgendeine Agnes ausser seiner Liebe auch noch seine Seele verlangen täte, denn so eine tiefere Liebe endete bekanntlich immer mit Schmerzen... (WA 8, S. 537)

Und in Ein Kind unserer Zeit, in der die Kälte über jede menschliche Regung siegt, heisst es: "Die Seele ist im besten Falle ein Vorrecht der jungen Mädchen." (WA 6, S. 420)

Das Thema der Liebe wird bei Horváth nicht immer klar ausgearbeitet: einmal zeigt er das Bemühen um eine echte Gefühlsbindung (wie bei Marianne, Elisabeth oder Anna aus dem Jüngsten Tag), ein anderes Mal erscheint Liebe nur als Spiel mit den Emotionen der anderen, wie in Don Juan oder auch Kasimir und Karoline. Das Milieu (die Welt) und die Beziehung zwischen den Menschen (die Mitwelt) lassen sich nicht vereinen. Es ist nicht nur der Pessimismus Horváths, der eine Liebesbeziehung selten gelingen lässt, sondern auch sein aus dem Naturalismus gewonnenes Gedankengut, dass in einer schlechten Welt die menschlichen Beziehungen besonders schwierig sind. Die Intensität, das starke Nachempfinden der miserablen menschlichen Lage, von der Gerhart Hauptmanns Werk erfüllt ist, fehlt jedoch bei Horváth. Seine Menschen bleiben auf halber Strecke stehen, nicht nur, weil das Milieu sie hindert, sondern auch weil sie selber nicht stark genug sind, eine Änderung durchzuführen. Auch über Hauptmanns Werk steht als Hauptmotiv der Ausspruch Hornigs aus den Webern: "A jeder Mensch hat halt' ne Sehnsucht", aber für diese Sehnsucht gibt sich der Hauptmannsche Mensch ganz hin und kämpft bis zum Letzten, während Horváths Menschen den Kampf zwar anfangen, aber dann resignieren oder den Tod wählen.

Horváth wird immer wieder mit der Dichterin Marieluise Fleisser verglichen, die allerdings im Gegensatz zu ihm stark von Bertolt Brecht beeinflusst wurde. Auch Fleissers Menschen kommen aus dem Kleinbürgertum, besonders aus dem Milieu der Kleinstadt. In ihrem 1929 aufgeführten Stück Pioniere in Ingolstadt erkennt man besonders in der Behandlung des Liebesthemas eine starke Ähnlichkeit zwischen den beiden Dichtern. Auch bei

Fleisser ist es eine Frauengestalt, nämlich Berta, die eine echte menschliche Beziehung sucht und keine oberflächliche sexuelle Befriedigung, die ihr von der Männerwelt angeboten wird.

Berta hofft mit dem Pionier Korl eine echte Beziehung zu gründen, scheitert aber an seinem Zynismus.

Berta: War das alles?

Korl: Warum? Hat dir was gefehlt?

Berta: Wir haben was ausgelassen, was wichtig ist. Die Liebe haben wir ausgelassen.

Korl: Eine Liebe muss keine dabei sein.

Berta: Das ist mir jetzt ganz arg. <sup>3</sup>

Berta, die sich aus Liebe Korl hingibt, muss für diese Liebe leiden. Sie bleibt verlassen zurück. Für sie gibt es keinen Oskar, wie für Marianne in den Geschichten aus dem Wienerwald. Bertas Ende ist sowohl innere als auch äussere Einsamkeit.

Die Pioniere erinnern in ihrer Kälte und Gefühllosigkeit an Horváths Soldaten, die als Hauptfiguren im Roman Ein Kind unserer Zeit auftreten. Auch in diesem Roman glaubt der Soldat nicht an eine Liebesbeziehung.

Bei beiden Dichtern zerbrechen die Liebesgeschichten nicht nur an der Unfähigkeit des Menschen, das Herz regieren zu lassen, sondern auch an sozialen und ökonomischen Zwängen. Im Ewigen Spiesser denkt Anna in ihrer finanziellen Notlage an das "Praktischwerden" und geht in die Prostitution, im Stück Rund um den Kongress geht es nur noch um die käufliche Liebe, und auch Karoline aus Kasimir und Karoline spielt mit der Idee, die Liebe materiell auszunützen. So machen sich die Menschen, die nach Liebe suchen, nicht nur selber am Misslingen schuldig, sondern sie werden auch durch die wirtschaftliche Lage in eine Schuld hineingetrieben. Und nicht nur gefühlsmässig sind Horváths

Frauen von der Männerwelt abhängig, sondern auch finanziell, denn die materielle Überlegenheit liegt meistens bei den Männern. Im Aufsatz "Liebe Tod und Kapital" macht Hildebrandt auf die fatale Situation von Horváths Frauengestalten aufmerksam: "Das Leben ist zu teuer für sie, und die Liebe kommt sie noch teurer zu stehen. Für die Frauen der Volksstücke ist Liebe immer verbunden mit einem Geschäft, wenn sie nicht selbst zum Geschäft wird."<sup>4</sup> Auch in Himmelwärts muss Luise aus geschäftlichen Gründen auf ihr Seelenleben verzichten. Die Vermischung von Geld und Liebe zieht sich durch das ganze Werk Horváths bis schliesslich zu Pompeji, wo der Sklave Toxilus aus Liebe zu Lemniselenis zum Dieb wird und hofft, sich ihre Liebe erkaufen zu können. Liebe in Verbindung zu Geschäft und Geld wird besonders krass in der Komödie Zur schönen Aussicht dargestellt. Das Stück wurde von Horváth um 1926 geschrieben, und viele der Personen finden sich in abgewandelter Form in anderen Stücken wieder. Das Paar Hoteldirektor Strasser und die Baronin Ada, die ihn aushält, erinnert an Alfred und Valerie aus den Geschichten aus dem Wienerwald. Beide Männer sind charakterlich schwach und verkaufen ihre Seele für Geld. Plötzlich werden sie mit der Liebe konfrontiert, Strasser durch Christine und Alfred durch Marianne. Christine ist noch eine Vorstufe zu Marianne; sie ist naiver und gläubiger. Obwohl sie weiss, dass Strasser sie belügt, ist sie bereit, mit ihm zu leben. "Du bist nicht so, so wie du denkst. Ich kenne dich ja, wie mich - wenn ich nur wieder denken könnte." (WA 3, S. 48) Christine wird aufs tiefste von ihrer Umwelt gedemütigt, genau wie Marianne. Aber während Marianne am Ende in die Unfreiheit, nämlich in die Ehe mit Oskar gehen muss, wird Christine schliesslich

frei. Sie hat nämlich eine Macht in ihren Händen, mit der sie sich ihre Umwelt zu Sklaven machen kann: 10.000 Mark. Während sie am Anfang des Stückes viel schüchterner als Marianne wirkt, ist sie ihr am Ende durch die Macht des Geldes weit überlegen, zumindest Hüsserlich, denn innerlich sind beide Frauen desillusioniert und gebrochen. Christine sieht, wie sie durch die Geldsumme auf einmal zu einer geachteten "Dame" wird, während man sie vorher als Hure behandelt hat, und sie erkennt, dass auch die Liebe Strassers nur von ihrem Geld abhängt. Während Alfred aus seiner Verlogenheit nie herauskommt und ungebrochen wieder in das Verhältnis mit Valerie zurückkehrt, gesteht Strasser schliesslich ein, dass er ohne Geld nicht lieben kann. "... Ich weiss nur, dass ich dich nun liebe, weil du zehntausend Mark hast. Ohne diese Summer hätte ich auch keine Reue empfunden. Du kannst doch nicht verlangen, dass einer, der wirtschaftlich zu Grunde gerichtet worden ist, sich in eine Bettelprinzessin verliebt." (WA 3, S. 72,73) Offensichtlich ist die Liebe hier gleich Geld gesetzt. Die Parallele zur - in einem vorhergehenden Abschnitt dargestellten - Identifizierung Gottes mit Geld ist nicht zu übersehen. In dieser Komödie, in der das Gefühl der Liebe zu Christine durch eine Assoziation zu ihren 10.000.- Mark gekennzeichnet ist, wird -wie in Rund um den Kongress - auf die Frage "Was verstehst du unter lieber Gott?" (WA 3, S. 55 und 92) mit einer Geldsumme geantwortet, die geeignet erscheint, den Menschen wieder an ein besseres Leben glauben zu machen.

Wie in späteren Stücken, so zeigt auch Horváth in Zur schönen Aussicht, dass der Mensch, der nur an das Gute glaubt (wie anfänglich Christine), bestraft wird. Erst als Christine

realistisch denkt und die Sehnsucht in ihr getötet wird, wird sie frei.

Dieses Stück bleibt aber noch Vorstufe für die späteren Volksstücke wie Geschichten aus dem Wienerwald, Kasimir und Karoline und Glaube Liebe Hoffnung. Horváth macht den inneren Wandel von der liebeserfüllten und naiven Christine zur realistisch, kalt denkenden Frau nicht deutlich: zu abrupt fällt sie von einer Rolle in die andere. Während die "späteren" Frauengestalten immer wieder ihre Gespaltenheit zwischen ihrer Sehnsucht und der Realität des Alltags zeigen, ist für Christine entweder nur das Eine oder nur das Andere möglich. Allerdings zeigt sich sowohl in dieser Komödie wie im ganzen Werk Horváths, wie feindlich sich Männer- und Frauenwelt gegenüberstehen und wie schwierig es ist, zwischen Mann und Frau eine menschliche Beziehung herzustellen. Es ist auffällig, dass zwischen einzelnen Frauen eine Beziehung viel leichter möglich ist, als zwischen Mann und Frau. Valerie fühlt mit Marianne, obwohl diese doch ihren Liebhaber genommen hat. Die Baronin Ada kann sich mit Christine verständigen, und in Glaube Liebe Hoffnung findet Elisabeth in dem Mädchen Maria Wärme und Verständnis. Trotzdem können auch die Frauen nicht wirklich aus dem Gefängnis des Kleinbürgertums ausbrechen. Wenn Hildebrandt schreibt: "Kleinbürgerei erscheint nicht so sehr gebunden an die Klasse, als ans Geschlecht. Kleinbürgerlich verhalten sich bei Horváth vor allem die Männer, auch die aus den sogenannten oberen Schichten"<sup>5</sup>, so übersieht er, dass - obwohl Horváths Frauengestalten positiver gezeichnet sind - sie unbedingt Bestandteil der kleinbürgerlichen Welt sind. Suchte doch Marianne ihren Ausbruch aus dem Kleinbürgertum, ihre Liebe zu Alfred,

sofort zu verbürgerlichen, und war es nicht gerade die Tatsache, dass Kasimir aus der Bürgerwelt ausgestossen war, die Karoline veranlasste, ihn zu verlassen!

Horváth zeigt Sympathie für seine "ausbrechenden" Frauen, er zeigt aber auch, wie diese Frauen dem Milieu nicht entfliehen können, und es oft auch gar nicht wollen, wie Marianne, die schliesslich zu Oskar zurückkehrt. Die Flucht aus dem Kleinbürgertum wird meistens von Horváth zunichte gemacht. Er wollte die Auseinandersetzung des Individuums mit seinem Alltag, aber er sah keine wirkliche Bewältigung dieser Aufgabe, er wusste keine Antwort auf das Gefangensein im Kleinbürgertum. Man kann Martin Walder recht geben, der in seiner Studie schreibt:

Allein dort normalisiert sich das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in erträglicher Weise, wo die Existenz, mag ihre Erscheinung auch eine vielfaltigere sein, im 'bestialischen' Aspekt von Innen- und Aussenwelt konvergiert, sei es aufgrund einer gesicherten Stellung (Rauch), einer charakterlichen Disposition (Merkl) oder der unvermeidlichen Abstumpfung und Resignation, der Horváths im 'bestialisch-normalen' gesellschaftlichen Gefüge ursprünglich nicht 'verankerte' Helden schliesslich unterliegen. <sup>6</sup>

Horváth wollte den Ausbruch der Sehnsucht, das Suchen nach Liebe und menschlicher Wärme, aber er stand dem Gelingen äusserst pessimistisch gegenüber.

Auch das Stück Rund um den Kongress (um 1928/29 entstanden) kam wie Zur schönen Aussicht erst lange nach Horváths Tod, nämlich 1969, zur Uraufführung. In dieser Posse wird auf sehr satirische Weise über die käufliche Liebe diskutiert. Auch hier verwendet Horváth Figuren, die später in leicht veränderter Form wieder auftreten. Luise Gift erinnert an Agnes aus

der "Fräulein Pollinger" Geschichte des Ewigen Spiessers und in der Variante zum Stück Rund um den Kongress mit dem Titel "Das Fräulein wird verkauft" tritt Reithofer als verständnisvoller und hilfsbereiter Mensch auf, wie in dem späteren Roman Der ewige Spiesser. Wie Elisabeth aus dem Volkstück Glaube Liebe Hoffnung unternimmt das Fräulein aus der erwähnten Variante einen Selbstmordversuch. In der Endfassung von Rund um den Kongress tritt Reithofer als Ferdinand auf, Luise und das Fräulein tragen die gleichen Namen (allerdings ist letztere jetzt bereit, sich zu verkaufen). Luisens Verhältnis zu dem jüngeren, nur materiell denkenden Alfred, ähnelt dem Verhältnis Valerie - Alfred aus den Geschichten aus dem Wienerwald, und als Luise in ihrer Verzweiflung Gott um Hilfe bittet, spricht sie dieselben Worte wie Marianne, nachdem ihr der Beichtvater den Schutz der Kirche versagt hat.

Eine andere Figur aus Rund um den Kongress, Schminke, wird im Sladek und einer Variante zu dem Fragment Der Fall E. wieder verwendet, allerdings nicht mit denselben Wesenszügen. Schminke ist der Prinzipienreiter, der Mensch, der über seiner Idee die Menschlichkeit vergisst. Er kämpft zwar gegen die Prostitution aber nur als Beispiel bürgerlichen Auswuchses, das Schicksal eines einzelnen Fräuleins, das nach Südamerika verkauft werden soll, lässt ihn kalt. "Schminke: Ich muss Ihnen leider sagen, dass ich mich für Einzelfälle nicht interessiere. Prinzipiell nicht." (WA 3, S. 99) Man denkt an Martin aus der Italienischen Nacht, der die Politik als abstraktes Gebilde sieht, ohne die Verbindung zum Menschen zu berücksichtigen. Und doch ist Martin eine positivere Gestalt als Schminke. Er ist innerlich gespalten. Er beweist seine Menschlichkeit, indem er schliesslich den

alten Republikanern hilft, obwohl sie politisch für ihn nicht zu gebrauchen sind.

Für Schminke aber bleiben Mensch und Menschlichkeit sekundär. Er glaubt, dass die Ideologie des Kommunismus die Prostitution aus wirtschaftlicher Not aufheben wird. Mit Schminke zeigt Horváth, dass man ihn nicht als uneingeschränkten Bejaher des Kommunismus sehen kann, obwohl man Horváths politische Linie durchaus als links-liberal bezeichnen kann. Aber Politik war für ihn unwichtig, wenn sie nicht mit einer sozialen Handlung für die Verbesserung der menschlichen Situation zusammenfällt. Und so übte er durch die Einführung der Figur Schminke scharfe Kritik an Ideen oder politischen Debatten, die ohne Bezug auf Menschen sind. Auch wird Schminke vom Dichter nicht wirklich als Mensch aus Fleisch und Blut gezeichnet. Er ist die wandelnde Belehrung. Seine Lehren sind zudem nicht einmal vom Leben durchdrungen. Als er erschossen wird und das Gespenst weiter versucht, seine Idee des Kommunismus zu realisieren, wirkt er nicht wirklich gespenstisch oder gar surreal; denn seine vorherige Stellung als "Lebender" ist schon die eines Toten. "Schminke: Ich bitte Sie nur zu berücksichtigen, dass Sie mich erledigen konnten, dass man aber meine Idee nicht töten kann" und etwas später "Ich bin kein Herr. Ich bin eine Idee." (WA 3, S. 106)

Es ist die Menschlichkeit im sozialen Sinne, die Horváth über die Politik stellt. Er will an das moralische Gewissen appellieren, das sich allerdings nur bei wenigen seiner Figuren regt. Er verlangt vom Einzelnen Anteilnahme frei von egoistischen Motiven. Die Hilfe der Menschen bleibt dagegen meistens oberflächlich und wirkungslos; denn die Menschen selber

wollen nichts aufs Spiel setzen, Risiko ist ihnen zu unbequem.

Der Redakteur aus dem Fragment Der Fall E., der auch der Schminke-Figur ähnelt, ist nur einer unter den vielen Horváth-schen Figuren, die nur helfen wollen, wenn ihre eigene Sicherheit durch die Hilfeleistung unangetastet bleibt. "Ich habe mein Möglichstes getan. Ich habe Inzerate verloren, ich kann keine schärfere Sprache mehr führen, es wäre mein finanzieller Ruin. Die Einzelnen zählen nichts mehr." (WA 7, S. 47) Auch Ferdinand aus der Posse Rund um den Kongress ist zwischen Menschlichkeit-Üben und seinem Egoismus hin und her gerissen. Wie schon in dem Stück Zur schönen Aussicht ist es das Geld, das die Menschen verändert.

In seinen Stücken wird immer wieder deutlich, dass Horváth starker Gegner des rein materiellen Denkens war. Ferdinand lässt sich von seinem Bruder Alfred überreden, mit seinem Geld eine unmenschliche Handlung zu finanzieren, nämlich den Mädchenhandel nach Südamerika und damit die Prostitution zu unterstützen. "Ich würde ja das Geschäft trotzdem machen, obwohl es rein menschlich natürlich nicht zu verantworten wäre, aber auch das Menschliche ist nicht absolut und daher die Konzessionen. Du siehst, ich hab mich mit Philosophie beschäftigt." (WA 3, S. 93) Solange der Mädchenhandel ein abstraktes Gebilde bleibt und Ferdinand als Person nicht berührt, handelt er ebenso kalt und berechnend wie Alfred. Horváth zeigt in Ferdinand die Doppelbödigkeit der moralischen Einstellung seiner Kleinbürger. Menschlichkeit wird genau wie Liebe und der Glaube an Gott im allgemeinen von materiellen Werten abhängig gemacht. Als Ferdinand jedoch erkennen muss, dass das Fräulein, welches er zu verkaufen hilft, einmal seine Frau war, besinnt er sich plötzlich

auf eine echte Menschlichkeit.

Alfred: Rein menschlich darf man überhaupt kein Fräulein verkaufen!

Ferdinand: Das ist zweierlei. Nämlich ich bin so menschlich, dass mir nichts Menschliches fremd ist, und deshalb versteh ich es ja auch, wie man ein Fräulein verkaufen kann, verdamme es nicht, sondern beteilige mich gegebenenfalls. Aber gerade dieses eine Fräulein - sie ist mir doch immerhin mal nahe gestanden. (WA 3, S. 134)

Die Verlogenheit des Menschen aus Sentimentalität wird in dieser Satire durch das Ende auf den Höhepunkt getrieben, durch einen Zuschauer, der einen glücklichen Ausgang verlangt und keine Tragik.

Horváth desillusioniert durch diesen Kunstgriff die Illusion, und gerade in diesem scheinbar "glücklichen" Ende zeigt er die erschreckende Beschränktheit der bürgerlichen Welt.

In seinem Brecht-Horváth-Dürrenmatt Vergleich schreibt Strelka dazu:

Wie Brecht war auch Horváth erklärter Gegner eines reinen Amüsiertheaters, und in bitterer Ironie liess er auf Verlangen eines 'Vertreters aus dem Publikum' sein Stück 'Rund um den Kongress' versöhnlich und heiter enden: .... Daraufhin spielen die Schauspieler den Schluss possenhaft, doch so, dass unter dem zerschlissenen Kostüm dieses gespielten Spiels die Tragik der nicht-gespielten Wahrheit um so klarer und greller hervorleuchtet.

Die Hauptthemen Horváths, Liebe, Menschlichkeit und Glauben gegenüber Egoismus, Zynismus und materiellem Denken werden in dieser Posse auch nur angedeutet. Das Stück wirkt künstlich und überladen. Eine nur angedeutete Geschlossenheit ist Horváth hier nicht gelungen, wie zum Beispiel in den Geschichten

aus dem Wienerwald, wo er die Vielfalt seiner Ideen unter den verbindenden Nenner der Dummheit stellt. In einer Kritik zu der Aufführung des Stückes 1970 heisst es: "Die fünf Bilder der vermeintlichen Posse 'Rund um den Kongress' liegen stilistisch verquer, ihr Verständnis lässt sich nur mühsam auf einen Nenner bringen: Nüchterne Sicht auf Existenzen am Rande der etablierten Gesellschaft und satirische Sicht auf die bornierte Gesellschaft versammelter Moralwächter."<sup>8</sup> Während in den "Fräulein Pollinger" Geschichten aus dem Roman Der ewige Spiesser dem Schritt in die Prostitution eine Entwicklung vorausgeht, die Agnes oder Anna in diese tragische Lage bringt, und die Motivation zu diesem Schritt von Horváth in menschlicher Tragik gezeigt wird, bleibt das Fräulein aus Rund um den Kongress eine oberflächliche Gestalt, die ohne erkennbaren Grund in die Prostitution hineingeleitet. Die Personen in diesem Stück zeigen einmal Menschlichkeit und dann wieder Härte, ohne dass dabei die innere Entwicklung vom Dichter deutlich gemacht wird. Die Tragik in der komischen Maske, die Horváth immer wieder zeigen wollte, wird hier nicht angewandt. Das Stück ist Satire, stark überzeichnet, ohne die Trauer, die sonst auch durch Horváths Komödien zieht. Wenn der Dichter in seiner "Gebrauchsanweisung" schreibt: "Alle meine Stücke sind Tragödien - sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muss da sein," (WA 8, S. 664) so trifft dieser Vorsatz nicht für das Stück Rund um den Kongress zu, es bleibt Vorstufe zu weiteren Stücken, besonders den Volksstücken.

Zieht sich die Liebessehnsucht der Frauengestalten durch das ganze Werk Horváths, so endet sie oft im seelischen Tod, wie bei Marianne aus den Geschichten aus dem Wienerwald und Adele

aus der Italiensichen Nacht oder aber im physischen Tod wie bei Elisabeth aus Glaube Liebe Hoffnung und der Frau aus dem Stück Die Unbekannte aus der Seine.

Wenn man den Tod in Horváths Werk interpretiert, so zeigt sich, dass der Autor auch den Tod als eine bürgerliche Lösung darstellt. Wo immer der physische Tod sich in Horváths Werk einstellt, scheint er als Lösung weniger tragisch als wenn die Personen, innerlich abgestorben, weiterleben müssen. Der Tod wird nicht von Horváth verharmlost, aber er nimmt ihm das Mystische. Die Gespenster (aus dem Jüngsten Tag oder Rund um den Kongress) differenzieren sich in ihrem Auftreten und Gebaren wenig von den Lebenden. Es fehlt ihnen das Geheimnisvolle und die Grösse eines Überirdischen Wesens. Dem Tod, dem tragischen Höhepunkt im klassischen Drama, der den Helden oft verklärt und zum Märtyrer macht, wird von Horváth die Gewaltigkeit genommen. In seiner Welt der Kleinbürger gibt es keine Höhepunkte.

Selbst die Liebe, die dem inneren oder äusseren Tod vorausgeht, bleibt in der Beschränktheit der bürgerlichen Welt stecken. Sie kann sich in dieser Welt nicht voll entfalten. Sie wird bei Marianne, Elisabeth, Christine, Anna usw. auf halber Strecke zerstört. Menschliche Grösse, sei es im Lieben oder Leiden wird bei Horváth nicht zugelassen. Das Milieu lässt diese Grösse nicht zu. Nur Ansätze werden gezeichnet. Emotionen werden nicht konsequent weitergeführt. Aus Liebe entwickelt sich kein Hass, sondern Apathie und Gleichgültigkeit.

So auch erscheint der Tod von Horváths Protagonisten nur als Gleiten, aber nicht als Stürzen. In seinem ersten Volksstück Die Bergbahn lässt der Dichter allerdings noch die Verzweiflung der Arbeiter und die drohende Macht des Todes zum

Ausbruch kommen. Das Wüten in der Natur untermalt wirkungsvoll die Szenerie. In den anderen Volksstücken jedoch begegnen die Menschen gelassen, beinahe friedlich dem physischen Tod.

Elisabeth "stirbt sanft" (WA 1, S. 378), der Soldat aus dem Roman Ein Kind unserer Zeit lässt sich wie Don Juan einschneien, und in der Komödie Die Unbekannte aus der Seine geht die Frau ins Wasser. Die Todesarten entsprechen der passiven Haltung der Menschen. Der Tod tritt nicht als unvorhergesehenes Ereignis ein, das die Menschen erschüttert. Auch Trauer über den Gestorbenen gibt es unter Horváths Figuren nicht. Die kleinbürgerliche Welt wird in ihrer Enge und Gefühllosigkeit als Totenhaus dargestellt, und so gehört auch der physische und seelische Tod in diese Atmosphäre, ohne dass er verändernd auf die Menschen wirkt. Er ist ihnen vertraut, ohne dass sich die Menschen Gedanken über ihn machen: wenn er auftritt, sind sie nicht überrascht.

In dem Stück Die Unbekannte aus der Seine (vermutlich 1933 entstanden) behandelt Horváth den Tod allerdings als geheimnisvolle Macht, als etwas tragisch Unerklärliches. Der Tod wird mystifiziert und nimmt damit eine Sonderstellung im Werk ein. In der Wiener Allgemeinen Zeitung vom 11. Januar 1934 äussert sich Horváth über sein Stück, da es vom Reinhardt Seminar aufgeführt werden sollte:

Mein neues Stück ist ein ausgesprochen literarisches Experiment.... Das Stück selbst versucht eine Möglichkeit darzustellen, wie sich das Schicksal der Unbekannten in der Seine, der Selbstmörderin, deren Totenmaske ja allgemein bekannt ist und von deren Tragödie man nie etwas erfahren hat, ja deren Name sogar bis heute ein Geheimnis geblieben ist, abgespielt haben kann....

Das Stück repräsentiert aber keineswegs das, was man eine Tragikomödie nennt. Es ist ein ganz und gar tragischer Stoff und die Komik, die ihm das Alltagsleben verleiht, kann beispielsweise darin liegen, dass ein Dialog erschütterndsten Inhaltes in Unterhosen geführt wird.... (WA 4, S. 650) <sup>9</sup>

Allerdings kam es im Jahr 1934 nicht mehr zu einer Aufführung. Die Uraufführung fand am 2. Dezember 1949 in Wien statt.

Horváth empfindet dieses Stück selber als Experiment, ohne aber die für ihn ungewöhnliche Todesbehandlung zu erwähnen. Auch ist es ausschliesslich die Gestalt der Unbekannten, die ausserhalb Horváths bürgerlicher Welt bleibt. Im Übrigen sind die Beherrschung des Menschen durch seinen Alltag, die totale Anpassung an die kleinbürgerliche Welt, auch in diesem Stück als roter Faden wieder zu erkennen.

Während jedoch bisher gezeigt wurde, dass sowohl Liebe als auch Tod in die bürgerliche Welt gehören, werden diese Bestandteile durch das Auftreten der Unbekannten entbürgerlicht. Man muss sich sofort fragen, ob die Gestalt der Unbekannten "Mensch" ist oder nur als Traumbild von Horváth für seine Welt vermenschlicht wurde. Axel Fritz vergleicht den Wassertod Elisabeths aus Glaube Liebe Hoffnung mit dem der Unbekannten:

... mit dem Eingreifen der Unbekannten verlässt Horváth den Boden der Realität und seiner Zeit und stösst ins Okkulte vor, indem er das Motiv des 'Undine'-Märchens wiederbelebt. Wie verschieden wird nicht das Wassermotiv in beiden Stücken behandelt: Elisabeth sucht den Tod im Wasser aus wirtschaftlicher Not. Die Unbekannte hat ihren irdischen Tod schon längst erlitten. Sie ist nur noch Todessymbol (...) und kehrt auf mystische Weise in das Element zurück, aus dem sie kam. <sup>10</sup>

Aber ich möchte hinzufügen, dass die Unbekannte nicht nur ein Todessymbol darstellt, sondern auch die Gefühlsechtheit verkörpert, das Unterbewusstsein des Menschen, dass Horváth immer wieder versuchte, in seinen Protagonisten durchdringen zu lassen. Die Unbekannte zeigt wirkliche Liebe zu Albert. Sie übt wahre Menschlichkeit in einem unmenschlichen Milieu; und es scheint so, als müsste Horváth diese Gestalt so geheimnisvoll, so wenig "menschlich" zeigen, weil er selbst als Pessimist an eine solche Figur als Mensch kaum glauben konnte.

Wenn die Unbekannte auf Albert trifft, der von Irene verlassen wurde, so ist nichts Zufälliges an diesem Treffen. Die Unbekannte wählt Albert bewusst, um an ihm Menschlichkeit zu üben. Ihre Herkunft bleibt unklar, wird aber sofort mit dem Tod verbunden.

Unbekannte betrachtet ihre Rose: - bei uns draussen wächst das Überall, besonders ist da so ein schmaler Weg, der etwas ansteigt. Und dann kommt der Friedhof, wo die weissen Blumen blühen. Manchmal sehne ich mich zurück.

Albert: Nach dem Friedhof?

Die beiden fixieren sich. (WA 3, S. 150)

Die Atmosphäre des Todes ist ihr vertraut, ja sie sehnt sich nach ihr. Der Tod bedeutet für sie kein rettender Ausweg, wie für Elisabeth aus Glaube Liebe Hoffnung. Er ist Teil ihrer Welt, von der Friede und Süsse ausströmt. Aber obwohl Horváth den Tod in diesem Stück aus der bürgerlichen Welt heraushebt, zeigt er wiederum das Gleiten der Unbekannten in den Tod, eine Bewegung, die sich ganz der Emotionslosigkeit und Gleichgültigkeit der bürgerlichen Welt anpasst.

Auch die Sehnsucht nach dem Unerklärlichen ist nach Horváth

als ein Teil der bürgerlichen Welt aufzufassen. Gleich im ersten Akt erzählt Irene von dem Einfluss der Gestirne auf das menschliche Leben und gerade Irene, die sonst als praktisch denkende Geschäftsfrau dargestellt wird, kauft die Totenmaske der Unbekannten, "weil sie so himmlisch ist." (WA 3, S. 196) Und sogleich wird dieses Objekt der "anderen Welt" verbürgerlicht: "Ich möchte es so gern haben. Für unser Schlafzimmer." (WA 3, S. 197) Und während die Unbekannte selbst aus dem bürgerlichen Milieu geflohen ist, passt das Geheimnis, das sich um ihre Maske rankt, in seiner Sentimentalität wieder ganz in diese Welt.

Neulich hat mal wer gesagt, diese arme Seele war wahrscheinlich nur ein Menschenkind, gut und böse, fromm und verdorben, wie das ewige Leben - aber meiner Meinung nach ist das ein Engel gewesen, der zur Strafe auf unser irdisches Jammertal hat hinabmüssen und dann durch den Tod erlöst worden ist. (WA 3, S. 197)

Neben der Todessymbolik, die von Horváth entwickelt wird, personifiziert die Unbekannte die wahre Liebe, die soziale Hilfeleistung ohne egoistische Motive. Sie kann als Teil der Sehnsucht des Menschen interpretiert werden. Obwohl die Unbekannte mit dem Tod verbunden ist, will sie die Lebenden vor dem Tod bewahren. Als sie fürchtet, dass Albert Selbstmord begehen könnte, versucht sie ihn zurückzuhalten:

Albert: Sie können beruhigt sein, ich tu mir schon nichts an.

Unbekannte: Fein!

Albert: Warum?

Unbekannte: Weil es mich freut. Warum wundert Sie das? Überhaupt ist das Leben nicht so hässlich, mein Herr. Sehen Sie, in der Nacht denk ich oft an die armen Toten. Ihre Hemden sind

vermodert, aber keiner deckt sie zu, und niemand erkundigt sich. Und dann regnet es in ihre Finsternis hinab und die armen Toten liegen allein. Und dann schmilzt der Schnee. (WA 3, S. 156)

Hier denkt man an Anna aus dem Jüngsten Tag, die als Gespenst vor Hudetz hintritt und ihm sagt, dass der Tod keine Lösung ist. Der Mensch muss seine Schuld im Leben büßen. Genau wie Anna verkörpert die Unbekannte die reine Liebe. In der Liebeszene zwischen ihr und Albert herrscht, wie nur selten in Horváths Werk, eine Zweisamkeit, die nicht auf Lüge aufgebaut ist. "Unbekannte: ... Bei dir könnt ich alles vergessen, wer ich bin und was ich bin - Albert: Warum grad bei mir? Unbekannte: Schicksal. 'Albert küsst sie.' Oh du, so schön wird es nimmer werden -" (WA 3, S. 159/60) Ein solches Liebesidyll können Albert und Irene und die anderen Paare in Horváths Werk (mit Ausnahme von Figaro und Susanne) nur für kurze Momente finden, dann aber wird dieses Glück entweder durch die Gesellschaft und den Alltag oder aber durch die eigene oberflächliche Haltung der Paare selbst zunichte gemacht. Die Unbekannte ist dagegen Aussen-seiterin. Sie ist das Wunschbild der Menschen, das nicht verwirklicht werden kann. Sie handelt nicht realistisch. Sie wird vielmehr von der Idee einer reinen Liebe geleitet, und auch diese Liebe wird von Horváth so märchenhaft dargestellt, dass ihre Existenz in der bürgerlichen Welt nur als Traum anzusehen ist.

Immer wieder zeigt der Dichter die Diskrepanz zwischen Traum - Sehnsucht und Realität - Alltag. Auch in dem Gespräch zwischen der Unbekannten und dem Polizisten stossen diese beiden Welten aufeinander.

Polizist: Ist er wenigstens fesch?

Unbekannte: Wer?

Polizist: Na der, auf den Sie hier warten

Unbekannte lächelnd: Mir gefällt er. Zu mir war er freundlich und dann hatte er so ein Licht im Gesicht.

Polizist: Licht?

Unbekannte: Ja. Aber es war weder die Sonne noch der Mond.

Polizist deutet auf seiner Stirn an, dass er sie für narrisch hält. (WA 3, S. 173)

Horváth gönnt seinen Menschen nur kurze Pausen des Glücks. Als die Unbekannte Albert wiedersieht, nachdem dieser ein Verbrechen begangen hat, ist ihre Liebesbeziehung gestört. Albert sieht in ihr einen Polizeispitzel, der ihn für Geld verraten wird. Als Teil des bürgerlichen Milieus versteht Albert die reine Liebe nicht (genausowenig wie Hudetz im Jüngsten Tag Anna versteht). Er erweist sich als ein Vertreter der "realistischen Männerwelt", die bei Horváth durch ihr materielles Denken charakterisiert wird. Albert kann nicht verstehen, dass sich ein Mensch aus Liebe schuldig macht. Daher zweifelt er plötzlich am "Menschsein" der Unbekannten: "Albert ganz einfach: Ich glaub, du bist der Tod." (WA 3, S. 185) Horváth macht in dieser 4. Szene des dritten Aktes die Vieldeutigkeit dieser Gestalt in der Konfrontation der durch Albert vertretenen bürgerlichen Welt mit der geheimnisvollen Traumwelt der Unbekannten evident. Einmal ist sie das liebende Wesen, das Albert schützen will, und dann wieder ein fischartiges Geschöpf, das sich zu den Stürmen in der Natur hingezogen fühlt, als wäre es ein Teil davon.

Unbekannte: Hu, jetzt kommt das Wetter!

Gehst auch gern im Regen spazieren?

Albert lächelt: Nein.

Unbekannte: Ich aber sehr! - Nichts hat mich halten können, da bin ich über die Wiesen gelaufen! Oh dort hinten kommts ganz gelb. 'Sie eilt ans Fenster.' Hu, jetzt hagelst! Wie das trommelt, wie das trommelt! Oh ist das wunderbar, wenn es so braust! Jetzt wirds ganz dunkel. 'Nun schlägt der Blitz in der Nähe ein.' Bumm! Fein! Fein! 'Rasch ab auf den Balkon.' (WA 3, S. 180)

Auch verkörpert die Unbekannte Alberts Sehnsucht. In ihrer Gegenwart denkt er an seine Kindheit, wo es noch Werte gab, an die er glaubte. Gleichzeitig ist sie aber auch Beweis seiner Schuld, denn sie kennt das Verbrechen, welches er an dem Uhrmacher begangen hat. So bleibt die Unbekannte ein zwitterhaftes Wesen: Irdisches und Überirdisches, Gutes und Dämonisches existieren in diesem Wesen nebeneinander. Eine Beziehung zwischen ihr und Albert ist nur solange möglich, als Albert durch das Verlassen von Irene und durch sein Verbrechen von der bürgerlichen Welt ausgeschlossen ist. Nur ausserhalb des bürgerlichen Milieus kann die Liebesbeziehung Albert - Unbekannte stattfinden, eine Beziehung, die Horváth jedoch in ihrer Isolation nicht anerkannte, wie sein späteres Stück Figaro lässt sich scheiden beweist. Horváth wollte die Liebe innerhalb der bürgerlichen Welt ändern, ohne sie von dieser Welt zu trennen. Wenn seine Protagonisten von dieser Welt ausgeschlossen sind, so sehnen sie sich immer wieder zurück, sei es Marianne, Kasimir oder Agnes Pollinger. Auch Albert bricht sofort mit der Unbekannten, als ihm von Irene der Weg zurück in die bürgerliche Welt angeboten wird. "Albert bricht plötzlich los: Ich kann nicht anders! Ich hätte es doch nie geglaubt, dass mir noch

jemals wieder ein neues Leben, Glück und Friede - so zeig mich doch an! Ich riskier es! Ich geh zurück und du musst fort! (WA 3, S. 192) Für die Unbekannte bedeutet der Sieg der bürgerlichen Welt den Untergang. Sie verschwindet so geheimnisvoll wie sie gekommen ist. Ihr Tod trägt nichts Tragisches, nichts Aufsehenerregendes in sich. Nur das Geheimnisvolle bleibt, wie es sich zeigt, wenn sie die Personen des Stückes Jahre nach dem Geschehen über die Geschichte dieses Wesens unterhalten.

Im erneuten Zusammenkommen von Albert und Irene zeigt Horváth die Voraussetzungen, innerhalb des bürgerlichen Milieus zu leben. Sowohl Albert als auch Irene mussten eine innere Wandlung durchmachen, eine Bewusstbarmachung ihrer wahren Gefühle, die durch das Auftreten der Unbekannten, also durch das Eindringen des Mysteriösen in ihre begrenzte Welt, erreicht wurde. Erst als Irene erkennt, dass sich die Liebe dem Klassendenken nicht unterordnet, wird sie frei:

Ja, jetzt muss ich büßen. Was ist auch eine kleine Unterschlagung gegen einen verdorbenen Lebensweg? Ich habe einmal in einer Novelle gelesen, dass die Frau die Pflicht hat, die Härte der starren Paragraphen durch Liebe zu erweichen - aber das begreif ich erst jetzt, wo es zu spät sein dürfte.

Albert: Es ist nie zu spät, Irene. (WA 3, S. 190)

Irene gehört im Gegensatz zu der Unbekannten zu den für Horváth typischen Frauengestalten. Sie ist nicht so berechnend wie Valerie aus den Geschichten aus dem Wienerwald oder wie die Baronin Ada aus Zur schönen Aussicht; aber es fehlt ihr die Wärme und Spontaneität einer Marianne, Elisabeth oder Susanne. Irene steht am Anfang des Stückes mit ihrer Welt im harmonischen

Einvernehmen. Die bürgerliche Welt erlaubt ihr kein Verhältnis mit Albert, da dieser mit dem Gesetz in Konflikt gekommen ist. Sie fügt sich, wie der Schupo aus Glaube Liebe Hoffnung in die von ihrer Umwelt geduldeten Situation: Die Trennung von Albert und das aussereheliche Leben mit Ernst, der die Untiefen des Bürgertums vertritt, sozusagen ein abgeschwächter Oskar aus den Geschichten aus dem Wienerwald. Aber Irene wird auch gleich von Anfang an in ihrer Gespaltenheit gezeigt, da sie sich nicht wirklich zwischen der Liebe zu Albert und den der Gesellschaft angepassten Gefühlen zu Ernst entscheiden kann. "Irene: Du bist lieb. Aber es ist halt keine Kleinigkeit, sich so plötzlich von einem Manne trennen zu müssen, mit dem man über zwei Jahre - das geht eben nicht spurlos, da bleibt einem eine offene Wunde zurück, Albert. Ernst: Ich heiße nicht Albert. Ich heiße Ernst." (WA 3, S. 145) Irenes Entscheidung für Albert fällt erst, als ihr bewusst wird, dass sie Albert an die Unbekannte verlieren kann.

Nur solange die Menschen ihr Unterbewusstsein mit Oberflächlichkeit und Lügen verdecken, werden sie von Horváth kritisiert; aber es ist dem Dichter bewusst, dass die Menschen ihrem Milieu nicht entfliehen können. In der Komödie Die Unbekannte aus der Seine wird die Vermischung von Tod-Leben und Traum-Wirklichkeit nicht nur durch die Personen hervorgerufen, sondern auch durch die Beschreibung, mit der Horváth die Wirkung des Lichts einfängt. Als Albert (im Epilog) die Totenmaske betrachtet, wird ihm die Dunkelheit bewusst, die er durch die Begegnung mit der Unbekannten empfunden hatte. "Albert zur Totenmaske: Bist du es? - Hm. Ich weiss nicht, es war damals immer so dunkel, ich hab dich eigentlich nie richtig gesehen." (WA 3, S. 198)

Auch die dunklen Hauseingänge, die dem Kind von Albert und Irene Angst einflößen, deuten auf die mysteriöse Welt, die der bürgerlichen teils erschreckend, teils sehnsuchtswert gegenübersteht. Irene schliesst das dunkle Tor, und das Kind hört auf zu weinen. Die Sicherheit des Alltags ist wiederhergestellt.

In diesem Stück stehen sich die verklärte Liebe der Unbekannten und die realistische Liebe Irenes gegenüber. Es ist Horváth gut gelungen, die Gespaltenheit seiner Menschen, den Widerspruch ihrer Sehnsucht und ihres wirklichen Daseins, in eine lyrisch-dramatische Form zu kleiden. Die Liebe der Unbekannten kann im Leben des Alltags nicht existieren. Für sie ist der Tod eine logische Folge.

Aber es ist gerade der Einbruch des Geheimnisvollen, die kurze "Entbürgerlichung" des Alltags, die das Verhältnis zwischen Albert und Irene ermöglichen. Während Horváth meistens in seinem Werk die Sehnsucht der Menschen durch Resignation oder Selbstmord zunichte macht, verwirklicht er hier die Sehnsucht Alberts und Irenes in positiver Form.

In der Komödie Die Unbekannte aus der Seine wird die Sehnsucht der Menschen von aussen, durch die Unbekannte, geweckt, in dem Stück Figaro lässt sich scheiden tritt der Widerspruch Sehnsucht-Alltag innerhalb der bürgerlichen Welt auf, in der Ehe zwischen Figaro und Susanne. Diese Komödie ist wohl das reifste Stück Horváths, ohne die in anderen Stücken so häufig anzutreffenden, losen, aneinandergereihten Szenen, welche oft nicht inhaltlich verbunden werden. Der Dichter konzentriert sich auf die innere Entwicklung seiner Protagonisten: ihrem Brechen mit der "alten" Welt, dem Rückfall in bürgerliche

Lethargie, bis zur Bewusstmachung ihrer Stellung im Leben und zum Sieg der humanen Denkweise.

Das Stück ist eine Vertiefung von Beaumarchais' La folle journée ou le mariage de Figaro und da Ponte-Mozarts Le nozze di Figaro. Horváth zeigt die Figuren, Graf und Gräfin Almaviva, Figaro, Susanne und Cherubin, Jahre nach Figaros Hochzeit. Aus dem heiteren Spiel der Intrige bei Beaumarchais um Liebe, Treue und Eifersucht und dem Verhältnis zwischen Aristokratie und Dienerschaft lässt Horváth das Paar Figaro-Susanne verbürgerlichen und entwickelt von da aus seine Problematik. Die Revolution, die bei Horváth die Figuren in die Emigration zwingt, trägt Züge der französischen Revolution von 1789, könnte aber auch irgendein Aufstand der unterdrückten Klassen während des Zwanzigsten Jahrhunderts sein.

In dem 1936 entstandenen Stück geht es nicht nur um die Liebe zwischen Figaro und Susanne oder um die Problematik von Revolution und Emigration, die Axel Fritz in seiner Studie in den Vordergrund rückt, sondern um die Verwirklichung der Menschlichkeit, an die Horváth trotz seines Pessimismus glaubte. Für die Erstfassung des Stückes schrieb der Dichter in einem Vorwort:

Die Komödie 'Figaro lässt sich scheiden' beginnt einige Jahre nach Beaumarchais 'Hochzeit des Figaro!'. ... Unter der in dieser Komödie stattfindenden Revolution ist nicht also die grosse Französische von 1789 gemeint, sondern schlicht nur eine jegliche Revolution, denn jeder gewaltsame Umsturz lässt sich in seinem Verhältnis zu dem Begriff, den wir als Menschlichkeit achten und missachten, auf den gleichen Nenner bringen. In der 'Hochzeit des Figaro' wetterleuchtet die nahe Revolution, in 'Figaro

lässt sich scheiden' wird zwar voraussichtlich nichts wetterleuchten, denn die Menschlichkeit wird von keinen Gewittern begleitet, sie ist nur ein schwaches Licht in der Finsternis. Wollen es immerhin hoffen, dass kein noch so starker Sturm es auslöschen kann. (WA 4, S. 653)

Die in Prag 1937 uraufgeführte Fassung des Stückes lässt einige Szenen, die sich in Horváths Nachlass befinden und sich besonders mit dem Schicksal der Emigranten befassen, aus. Die Herausgeber der Werkausgabe bemerken dazu: "Es ist anzunehmen, dass es in Prag des Jahres 1937 opportun schien, aus politischen Gründen - und aus Gründen der Rücksichtnahme auf die in Prag lebenden Emigranten - einzelne Szenen zu eliminieren."

(WA 8, S. 718) Aber auch in den für die "Prager Fassung" ausgeschiedenen Szenen setzt sich nach den Unruhen die Menschlichkeit durch. In der "Prager Presse" wird das Stück nach der Uraufführung von diesem Standpunkt aus kritisiert: "Horváths Anti-Bekenntnis gilt dem Untermenschentum ohne Unterschied der politischen Färbung. Indem er der überpolitisierten Menschheit in Erinnerung bringt, dass die Welt im Menschen anfängt, bekennt auch er sich zur Politik - zur Politik der Menschlichkeit."<sup>11</sup>

Die Problematik dieses Stückes wird durch den Gegensatz Figaro - Susanne deutlich gemacht. Wie im ganzen Werk Horváths, so steht auch hier die Sehnsucht des Menschen dem eintönigen Alltag gegenüber. Susanne verspürt Sehnsucht nach dem "alten Leben", welches sie unter der Grafenherrschaft führte. Ihr bedeutet die Revolution nichts. Sie sieht ihr Freisein im unpolitischen Leben und passt mit dieser Einstellung zu den übrigen Frauengestalten in Horváths Werk, mit nur ganz wenigen Ausnahmen. Susanne will das Dauerhafte nicht aufgeben. Es ist die Beständigkeit der Frau, in der Horváth ihre Seelengröße sieht. Ihr

gegenüber steht Figaro, der nicht an das Gestern denkt, sondern die Revolution für sich ausnutzen will. Während Susanne auch nach dem Ausbruch der Revolution und in der Emigration unverändert erscheint und ihre menschliche Haltung nie verliert, entwickelt sich Figaro zum Anpasser, zum Opportunisten, der alles relativiert und nur an sich selber denkt. Diese Änderung Figaros wird in seiner Stellung als Friseur in Grosshadernsdorf deutlich gemacht. In seiner Verbürgerlichung wird seine Liebe zu Susanne gefährdet und die Sehnsucht, die auch für ihn existierte, zunichte gemacht. "Susanne: Tu nur nicht so, als sehntest du dich nicht auch zurück! Figaro: Ich pflege mich nicht mehr zu sehnen, das hab ich mir abgewöhnt. Ich pflege nur zu denken, an das Heute und an das Morgen." (WA 4, S. 428) Susanne erkennt die Verbürgerlichung Figaros als Tod ihrer Liebe. Sie trennt sich von ihm.

Auch in diesem Stück geht die Sehnsucht von der Frau aus und scheitert an dem Opportunismus des Mannes. Wie Marianne aus den Geschichten aus dem Wienerwald sich von Oskar trennt, weil sie die Enge der kleinbürgerlichen Welt nicht ertragen kann, bricht auch Susanne mit Figaro, als er sich äusserlich und innerlich dem Milieu von Grosshadernsdorf anpasst.

Susanne: ... 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! .... Du bist ein Spiesser, er war ein Weltbürger! Er war ein Mann, und du! (WA 4, S. 432)

Der Spontaneität und Leidenschaft Susannes stehen geistige Impotenz und Rationalisierung Figaros als hemmende Elemente gegenüber. Figaro, der die Welt der Illusion, nämlich die Scheinwelt des Grafen Almaviva in der Emigration erkannt hat und verlässt, lebt nun selber in der Illusion, als Bürger glücklich zu sein.

Erst als Figaro seine innere Unfreiheit erkannt hat, wird er frei. Er ist der schwergeprüfte Mensch, der von Susanne verlassen wird, weil er sie infolge seiner Profitgier vernachlässigt hat. Er kann erst zur Menschlichkeit zurückfinden, wenn er die Beschränktheit seiner Handlung erkennt.

Wenn Horváth seinem Stück den Titel Figaro lässt sich scheiden gegeben hat, so bezieht er sich nicht nur auf die Scheidung Figaros von Susanne, sondern auf die erstrebte Scheidung Figaros von seinem Opportunismus. Figaro macht drei Stadien durch: Unmittelbar nach der Revolution, auf der Flucht, wird er noch als Idealist dargestellt, der die Revolution vorausgesehen hat und der an eine Änderung der Zustände in der Zukunft glaubt. Dann aber wird er zum passiven Bürger, der nur auf seine Sicherheit und Bequemlichkeit bedacht ist. Schliesslich zeigt Horváth seinen Helden als Realisten und Antirevolutionär. Der Dichter lässt die Revolutionäre, in der Gestalt des Pedrillo, als Narren auftreten, die sich genau so korrupt verhalten wie die Adligen, die sie verjagt haben. Die rein politische Revolution wird von Horváth abgelehnt. Er zeigt, dass die "neuen" Machthaber nur den vorangegangenen ähneln. Eine politisch abstrakte Idee, das Politisieren ohne Rücksicht auf den Menschen, wurde vom Dichter schon in der Italienischen Nacht und in Sladek kritisiert. Die Revolution soll in erster

Linie dem Menschen dienen, nicht der Ideologie. "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." (WA 4, S. 464)

Auch in diesem Stück zeigt Horváth, dass das Milieu des Kleinbürgertums die Menschen verändert und sie erblinden lässt. Figaro muss, um zu seiner Liebe zu Susanne zurückzufinden, erst einmal sich selber finden. Er muss die Beschränktheit seines Milieus erkennen, um frei zu werden. Auch Graf Almaviva und seine Frau finden erst innerlich zueinander, nachdem ihr Milieu der Aristokratie durch die wirtschaftliche Lage zerstört worden ist. Wieder ist es die Frau, nämlich die Gräfin, die einen positiven Einfluss auf den Mann ausübt; sie hat gelernt, zu Gunsten des anderen zu verzichten.

Graf: Du bist so tapfer geworden- ...  
 Gräfin: Ich hab mich verändert. Gottseidank...  
 Willst du nicht ins Café gehen?  
 Graf: Ich hab kein Geld.  
 Gräfin: Ich habe noch etwas - Komm geh!  
 Graf: Und was willst du heut abend essen?  
 Gräfin: Für dich ist schon gesorgt. Ich esse nichts. (WA 4, S. 434/35)

Liebe und Menschlichkeit verändern die Figuren und nehmen ihnen das stereotype Verhalten. Figaro entwickelt sich vom Typ des Hofnarren durch Selbsterkenntnis und die Beständigkeit Susannes zum Menschen und Individuum. Durch den Gegensatz Figaro-Susanne lässt Horváth die Liebe in konkreter Form auftreten.

Im Gegensatz zu diesem positiven Stück Horváths steht Don Juan kommt aus dem Krieg, das ebenfalls 1936 beendet wurde. In diesem Schauspiel tritt Liebe in konkreter Form nicht innerhalb des Stückes auf. Sie wird vom Dichter als Komposition aus

zahlreichen Liebeserlebnissen dargestellt. In Figaro ist Liebe der Beständigkeit des Menschen gleichzusetzen, in der der Dichter die Vollendung des Menschen sah. Figaro findet den Weg zur Liebe durch Selbsterkenntnis. Für Don Juan besteht diese Möglichkeit nicht. Sein Charakter lässt die Selbsterkenntnis nicht zu. Auf der Suche nach der idealen Liebe muss er scheitern, weil er diese Liebe mosaikartig durch Zusammensetzung von Teilerlebnissen, durch Aneinanderreihung von Liebesepisoden, herzustellen versucht.

Die Unmöglichkeit, die Idee der reinen, beinahe verklärten Liebe zu realisieren, wurde vom Dichter schon in den Stücken Die Unbekannte aus der Seine und in Der jüngste Tag aufgezeigt. Sowohl die Unbekannte aus der Seine als auch Anna (Der jüngste Tag) und Don Juan gehen zugrunde, weil sie ihr Ideal nicht verwirklichen können. Aber die Unbekannte aus der Seine und Anna sind Wesen einer mysteriösen Welt. Die Vorstellung Don Juans ist zwar ebenfalls ein nicht realisierbares Traumbild; aber Don Juan tritt als "normaler" Mensch in einem realistischen Milieu, nämlich in der Inflationszeit, auf.

Das bestimmte Zeitgeschehen spielt in dem Schauspiel nur eine untergeordnete Rolle. Die Inflation ist Hintergrund des Handlungsablaufes. Mit der Inflation wollte Horváth nicht nur die Geldentwertung verstanden wissen; sondern auch das Nichtvorhandensein von inneren Werten, die den Menschen stützen können. Damit könnte das Stück auch in heutiger Zeit spielen. Horváth selbst erläutert dazu:

Ich habe es mir also erlaubt, einen Don Juan unserer Zeit zu schildern, weil uns die eigene Zeit immer näher liegt. Scheinbar gehört zwar auch dieser Don Juan bereits der Vergangenheit an, denn er starb während der grossen Inflation

1919-23, also in einer Zeit, in der sich, auch im banalsten Sinne des Wortes, alle Werte verschoben haben. Es ist aber, wie gesagt, nur eine scheinbar vergangene Zeit, denn, von einer etwas höheren Warte aus gesehen, leben wir noch immer in der Inflation, und es ist nicht abzusehen, wann sie zu Ende gehen wird. (WA 2, S. 591)

Es gibt ein Filmexposé "Ein Don Juan unserer Zeit", in dem der Dichter selber eine Interpretation seines Stückes liefert. Horváth beschreibt das Sehnen Don Juans nach dem Ideal, das sich in seinem Totalitätsanspruch zu weit von der Wirklichkeit entfernt hat, um erfüllt werden zu können.

Er ist der von einer grossen Leidenschaft Ergriffene, die ihn nunmehr ausschliesslich, einzig und allein, beherrschen soll. Er ist der Mann, der in dem Leben nur die Frau sieht, der sich aus dieser Frau ein Götterbild machte und dessen ganzes Sinnen und Trachten danach gerichtet ist, dieses Bild zu besitzen.  
(WA 8, S. 636)

Schon in der Unbekannten aus der Seine verband Horváth Liebe und Tod miteinander. In Don Juan gleicht die Liebe dem Tod; denn sie ist nicht wirkliche Liebe, wie zwischen Figaro und Susanne, sondern Ideal. "Erst am Ende seines Lebens wird es ihm klar, dass er sich eigentlich nach dem Tode gesehnt hat." (WA 8, S. 637) Das Liebesehnen ist Todessehnen, wenn dies Don Juan auch anfangs nicht bewusst ist; denn er weiss nicht, dass das Fräulein, das sein Liebesideal verkörpert, gestorben ist. Die Vollkommenheit, die Don Juan im Menschen finden will, existiert in Wahrheit nicht; und so wird seine Sehnsucht nicht befriedigt werden können.

Die Liebeserfüllung innerhalb Horváths Welt verlangt vom Menschen eine Tat. Der Mensch muss zur Verwirklichung der Liebe etwas tun. Er muss für sie leiden, wie Figaro, Marianne,

Elisabeth, Irene usw. Don Juan hingegen verhält sich passiv. Die Liebe kommt auf ihn zu, ohne dass er sich selber dafür einsetzt. Es kann zwischen den Menschen keine Zweisamkeit entstehen. Der Dichter selbst betont, dass "dieses Stück keine einzige Liebesszene" enthält. (WA 2, S. 591)

Die Isolation des Menschen, seine Einsamkeit, die in Horváths "Zeitalter der Kälte" immer wieder durchbricht, tritt von Anfang an in Don Juan als dominierendes Element auf. Schon die beiden ersten Sätze des Stückes zeigen die Unfähigkeit der Menschen, einen sinnvollen Dialog zu führen. "Erste: Der Krieg ist aus und wir haben den Krieg verloren. Zweite: Ich find meine rote Perücke nicht." (WA 2, S. 595) Und ebenso wie im Roman Ein Kind unserer Zeit zieht sich das Motiv der Kälte als Todesmotiv durch das Schauspiel.

Durch den Krieg desillusioniert und zynisch geworden, sagt Don Juan: "auf dem Mond ist alles tot" (WA 2, S. 600) wobei das Bild der Kälte mit dem der Leblosigkeit gleichgesetzt wird. Schon im ersten Kapitel der Arbeit ist auf Horváths Gleichsetzung von Kälte, Schnee und Tod hingewiesen worden. Don Juan stirbt, ebenso wie der Soldat in Ein Kind unserer Zeit, im Schnee.

Ein Vergleich etwa des Schneetodes der beiden Horváth-Helden mit der bekannten Schneeszene in Thomas Manns Zauberberg macht deutlich, wie die beiden Dichter das Motiv des Schnees behandeln. Zwar zeigt auch Thomas Mann in seinem Roman die tödliche Gefahr, die in einem Schneesturm liegt; aber der Schnee bedeutet für den Protagonisten Hans Castorp selbst keine Bedrohung:

Jedoch liebte Hans Castorp das Leben im Schnee. Er fand es demjenigen am Meeresstrand in mehrfacher Hinsicht verwandt: die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam. Der Schnee, dieser tiefe, lockere, makellose Pulverschnee, spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelbweisse Sand; gleich reinlich war die Berührung mit beiden ... <sup>12</sup>

Auch gehört der Schnee als Naturelement einfach zur Abgeschlossenheit der Bergwelt dazu. Sie lässt den anfangs naiven Hans zum denkenden Menschen werden. Er kann als "Gesunder" die Schneewelt verlassen. Anders in dem Roman Horváths Ein Kind unserer Zeit. Als der Soldat verwundet wird und im Lazarett an vergangene Zeiten denkt, heisst es im Text: "der Schnee beginnt zu treiben" und später "Ich friere. Es schneit auf das Grab meiner Zukunft." (WA 6, S. 436)

Schnee bedeutet bei Horváth Grab und Tod. Er steht als bedrohendes Element den Menschen gegenüber. Schon in seinem ersten Volksstück Revolte auf Côte 3018 fürchten sich die Arbeiter vor dem Einbruch des Schnees, der ihre Arbeit und damit ihre Existenz bedroht.

In Don Juan kommt aus dem Krieg trägt der dritte und letzte Akt den Titel "Der Schneemann". Das Stück beginnt im Spätherbst und je näher der Held seinem Tod kommt, desto häufiger tritt das Schneemotiv auf, bis schliesslich Don Juan sich einschneien lässt mit den Worten: "Dauerts noch lang? - Lach nur, lach. - Was hat dir denn der Schneemann getan? 'Er lächelt leise'. Schlag nur zu, morgen ist er eh hin - es wird immer wärmer. - Adieu Schneemann -" (WA 2, S. 646) Dass diese Todesart in ihrer Passivität in die bürgerliche Welt Horváths hineinpasst, wurde schon im letzten Kapitel erwähnt.

Urs Jenny interpretiert den Tod bei Horváth als Rückkehr in die Natur:

Horváths grosse Szenen spielen unter freiem Himmel. Kaum ein Stück, in dem Natur nicht mitwirkt mit Wetter- oder Jahreszeitensymbolik; und kaum ein Tod, der nicht Flucht aus der Gesellschaft in die Natur ist: Horváths lebensmüde Heldinnen drehen nicht den Gas-hahn auf, sondern gehen ins Wasser, seine lebensmüden Helden erschliessen sich nicht, sondern lassen sich im Schneetreiben erfrieren - das sind sanfte Todesarten, die wirken, als nähme da die Natur ein Geschöpf, das sich ohne Hoffnung verirrt hat, am Ende in sich zurück. <sup>13</sup>

Es bleibt noch hinzuzufügen, dass Leben und Tod bei Horváth oft kaum unterschieden werden. Von einer Todessehnsucht kann eigentlich kaum gesprochen werden, denn der Tod unterscheidet sich nur wenig vom Leben innerhalb des Kleinbürgermilieus. Nur der Mensch, der sich aktiv bemüht, seiner Stellung im Dasein gerecht zu werden, auch wenn er am Ende scheitert, ist ein "Lebender"; die anderen Figuren, die in ihrer Stumpfheit dahinvegetieren, betrachtet Horváth bereits im Leben als gestorben.

Don Juan allerdings ist eine komplexe Figur. Er nimmt eine Mittelstellung zwischen Tod und Leben ein. Er verspürt die Sehnsucht des Lebenden (d.h. den Wunsch aus der Stumpfheit auszubrechen), macht sich aber durch seine Kompromissbereitschaft schuldig. Mit seiner Anpassung steht er innerhalb des kleinbürgerlichen Milieus. Auch liegt in seiner Sehnsucht nach der idealen Liebe etwas Narzisstisches. Es fehlt ihm die Echtheit des Gefühls, die Hinwendung zum Anderen, die besonders Horváths Frauengestalten auszeichnet. In diesem Sinne ist Don Juan noch als Lebender schon 'tot', denn er bekennt sich nicht aktiv zu

seiner Sehnsucht, sondern lässt sich immer wieder durch Episoden ablenken, in die er passiv hineingleitet. Wenn er zur Witwe sagt: "Ich glaub, ich bin durch diesen Krieg ein Anderer geworden" (WA 2, S. 608), so lebt er in einer Illusion; denn er wird von Horváth als Prototyp für Menschen, die sich nicht wirklich ändern können, dargestellt. Der Dichter unterstreicht diese Konzeption, indem er den grossen Frauenverführer sich in allen auf ihn zukommenden Situationen stereotyp reagieren lässt. So wird das Individuum Don Juan, das die Erfüllung seiner Sehnsucht erstrebt, vom Typ Don Juan besiegt. Don Juan, der das Unmögliche erjagen will, wird selber gejagt. Er weiss nicht, dass sein Ideal im Irdischen nicht existieren kann. "Don Juan: ... Ich find es halt nicht, mein Ideal ... Mutter: Du wirst es nie finden, denn Du hast kein Ideal mehr. Es ist tot." (WA 2, S. 626)

Man muss hierbei aber auch die Schuld Don Juans besonders betrachten. Er sucht zwar die unschuldige Liebe, aber er selbst ist nicht imstande, unschuldig zu lieben. Indem er von seinem Ideal mehr fordert, als er selbst zu geben bereit ist, lädt er selbst die Schuld dafür auf sich, so dass sein Ideal bei jedem Schritt immer weiter in die Ferne entrückt.

Wie Casanova in Arthur Schnitzlers Erzählung Casanovas Heimfahrt die Liebe zu Marcolina verklärt, da er in ihr seine Jugend wiederzufinden hofft, steigt die Liebe Don Juans zu dem Fräulein ins Übermenschliche, die er als Mensch nicht erringen kann. Schnitzlers Casanova trägt durch die Verführung Marcolinas noch einmal einen Sieg davon, denn obwohl dieser Sieg auch seine Niederlage bedeutet, als alter Mann erkannt zu werden, ist er doch ein letzter Triumph. Don Juan bleibt bis zum Ende des

Stückes ein Unentschlossener, der keine Befriedigung finden kann; für ihn ist der Tod die einzige Rettung. Eine realisierbare Liebe kann es für Don Juan angesichts einer idealen Liebe nicht geben, und dieses menschliche Versagen bedeutet seine Niederlage. Der Tod trifft daher als logische Folge ein.

Er kann die Liebe nicht verstehen, denn er sucht immer nur Teile, und er ist nicht nur Folterer dieser Liebe, sondern wird durch sie in ihrer ewigen Unerreichbarkeit gefoltert.

Das Schauspiel Don Juan kommt aus dem Krieg ist nicht nur die Fortsetzung der Don Juan Legende, die ihre erste literarische Prägung in Tirso De Molinas Drama El Burlador de Sevilla y convidado de piedra (1630) fand, sondern auch Zeugnis dafür, dass das Ideal der Liebe durch menschliches Versagen nicht wiederhergestellt werden kann, weder von Don Juan noch von den auftretenden Frauengestalten. Schon in den Varianten zu diesem Schauspiel tragen die Frauen mit Ausnahme von "Nevada" und "Margot" keine Namen. Auch im Schauspiel sind die Frauen Typen, keine Individuen. Horváth sagt in seiner Regieanweisung: "Die gleichen Grundtypen kehren immer wieder und sollen daher auch auf der Bühne von den gleichen Frauen dargestellt werden." (WA 2, S. 593) Zwar will der Dichter, wie er im Filmexposé schreibt, "in den Dialogen Zeitprobleme von der Einstellung der Frau her beleuchten" (WA 8, S. 642), aber den Frauengestalten des Schauspiels fehlt dazu die tiefe Menschlichkeit und Beständigkeit, die Horváths Frauen sonst charakterisieren. Die Frauen wissen, dass Don Juan ein oberflächlicher Verführer ist, lassen sich aber dennoch alle von ihm verführen. Jede Frau will beweisen, dass in ihr die Vollkommenheit liegt, die Don Juan

verzweifelt sucht. Mit dieser Einstellung verhalten sich die Frauen genau so narzisstisch wie Don Juan selber. Auch lassen sie sich bewusst von ihm erniedrigen:

Vierte: ...Fühlt ihr es denn noch immer nicht oder wollt ihr es überhaupt nicht fühlen, dass er uns nur erniedrigen möchte -

Erste: ... Wer?

Vierte: Er, er, er!

Zweite spöttisch zur Vierten: Aber Kind!

Vierte führt die Zweite an: Ich bin kein Kind, ich bin eine Frau und er hat seine Freude daran, wenn er uns drunten sieht, aber das Furchtbarste ist, dass wir uns selber erniedrigen- (WA 2, S. 620)

So wird die Liebe nicht nur durch Don Juan entwertet, sondern auch durch die Frauen, die in dieser Liebe nur sich bewähren wollen. Nur das Fräulein, das aus Liebe - nicht aus verletzter Eitelkeit - um Don Juan leidet, muss an dieser Liebe seelisch und körperlich zugrunde gehen, während die Seelen der anderen Frauengestalten nicht berührt werden.

Der Don Juan von Max Frischs Don Juan oder die Liebe zur Geometrie ist Horváths Don Juan in Vielem verwandt. Auch Frischs Don Juan verspürt eine Sehnsucht, die sich ihm nicht erfüllt. Walther Huder schreibt zu der Charakterähnlichkeit in seinem Horváth Aufsatz:

Nicht unähnlich dem Don Juan des Max Frisch, wie dieser in eine Idee verrannt, ein Miniaturfaust ohne Mephisto, weil er beides zugleich sein will, sozusagen ein kleindeutsches Format mit grossdeutschen Ansprüchen, ein Hinkemann des Triebs nach Selbstbestätigung, wird er von einer Besitzergreifung automatisch zur anderen getrieben, bis er sich übernommen hat. <sup>14</sup>

Frischs Don Juan ist ebenso ein Narziss wie der Horváths, auch er "macht sich nichts aus Frauen", denn seine wirkliche Sehnsucht gilt einem Ideal, das er in keiner Frau finden kann. Aber während Horváths Don Juan in resignierender Stimmung den Tod sucht, wird Frischs Don Juan dem Leben ausgesetzt. Frisch lässt aus dem Typus Don Juan einen Menschen werden, der Verantwortung auf sich nimmt. Frischs Don Juan wird Vater, und indem er die Vaterschaft anerkennt, wird seine grundlegende Wandlung offenkundig. "Don Juan ist kinderlos, meine ich, und wenn es 1003 Kinder gäbe! Er hat sie nicht, sowenig, wie er ein Du hat. Indem er Vater wird - indem er es annimmt, Vater zu sein -, ist er nicht mehr Don Juan. Das ist seine Kapitulation, seine erste Bewegung zur Reife." <sup>15</sup> Horváths Don Juan bleibt dagegen seiner Bestimmung bis zum Ende hin ausgeliefert. Für ihn ist nur der Tod ein Ausweg. Anders kann er sich von seiner Rolle als Typ nicht befreien.

Wie der Soldat aus dem Roman Ein Kind unserer Zeit lässt sich auch Don Juan von der Pflicht treiben: beim Soldaten ist es die Pflicht, der Obrigkeit und der Disziplin zu folgen, für Don Juan ist es die Pflicht, seinem Ruf treu zu bleiben. Sein Ruf zwingt ihn, in der Oberflächlichkeit zu verharren. Beide Menschen denken über ihre Handlungen nicht nach; ihr Unterbewusstsein bewegt sie nur für kurze Momente zur Selbstreflektion. Ihre Niederlage und der daraus resultierende Tod liegen in ihrem passiven Verhalten begründet. Es sind die Menschen selbst, die von Horváth schuldig erklärt werden. Die Schuld liegt nicht in der zeitlichen Situation, der die Menschen ausgesetzt sind. Die Liebe in dem Schauspiel ist nicht nur Teil in der Welt des "Kleinen Mannes", sondern vielmehr Narzissmus Don Juans und

Flucht vor sich selber. Don Juan kann nicht wirklich lieben, denn er flieht die Verantwortung für den Mitmenschen. Trotzdem braucht er die Liebe als ständige Episode, um sein Ego zu befriedigen. Der Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein, den Horváths Figuren immer wieder zu gewinnen versuchen, wird von Don Juan nicht bewältigt. Um aus seinem Milieu auszubrechen, bedarf es eigener Initiative. In seiner Passivität jedoch kann Don Juan nur empfangen, nicht aber geben. Auch ist es nicht die Liebe, die Don Juan sucht, obwohl er daran glaubt, es ist eine ständige Selbstbestätigung, die er braucht, die ihn aber wirklich seine Menschlichkeit einbüßen lässt.

In diesem Schauspiel stehen sich Männer- und Frauenwelt nicht feindlich gegenüber, sondern sie ähneln sich in ihrer Verhaltensweise. Die Frauengestalten haben nicht die Beständigkeit einer Susanne aus Figaro lässt sich scheiden oder einer Anna aus dem Jüngsten Tag. Auch unterscheiden sie sich von den Frauen aus Horváths Volksstücken, die versuchen, ihrer Sehnsucht gerecht zu werden, indem sie den Kampf mit der sie erstickenden Gesellschaft aufnehmen. Zwar zeigen die Frauen nicht den Zynismus Don Juans, aber dieselbe Verachtung, die er den Frauen entgegenbringt, empfinden sie für die Männerwelt, an der sie sich aber gleichzeitig erproben müssen. Sie wehren sich gegen eine Vorherrschaft der Männer, machen sich aber alle von Don Juan abhängig und zerbrechen an dieser Bindung, die für ihn, wie gesagt, nur episodenhafte Dauer hat.

Horváth zeigt seine Frauen in einem Konflikt zwischen ihrem spontanen Gefühl für den Mann und ihrer (basierend auf schlechter Erfahrung) Verachtung. Sie wollen Don Juan ihre "Vollkommenheit" geben, stehen ihm aber feindlich gegenüber, denn nachdem

er sie alle verlässt, bleibt ihnen nicht die Trauer der Liebenden sondern verletzte Eitelkeit. Auch die Frauen sind nicht fähig, eine Liebesbeziehung herzustellen. "Zweite: ... Ihr Männer verdient keine Frauen - Oh Gott, was seid ihr doch alle neben meinem armen Vater! Nichts. Lauter nichts-... Man sollt euch wegwerfen. Eigentlich hass ich euch alle..." (WA 2, S.604) Und gleichzeitig zeigt der Dichter die unerbittliche Abhängigkeit der beiden Welten: "Don Juan: Ich weiss, ich bring den Damen nichts Gutes. '-Er lächelt leise.' Witwe: Du wirst ihnen nicht entrinnen." (WA 2, S. 609) Fast dieselben Worte sagt Oskar zu Marianne, da er weiss, dass sie ihm ausgeliefert ist. Nicht nur Don Juan rächt sich an den Frauen, die Frauen rächen sich an ihm, indem sie ihn immer wieder herausfordern. Sie sind der aktive Teil. In ihrer Einsamkeit suchen auch sie nach einem Ideal, genauso wie Don Juan. Da aber dieses Ideal nicht der Wirklichkeit entspricht und nur ihrem Egoismus dient, müssen auch die Frauengestalten in diesem Stück scheitern.

Während dieses Schauspiel ein weiteres Beispiel für Horváths dominierenden Pessimismus ist, findet der Dichter im Lustspiel Ein Dorf ohne Männer (wahrscheinlich nach 1936 entstanden) zu einer positiven Betrachtung zurück. Horváth distanzierte sich 1937 vom Grossteil seiner Stücke.

So habe ich mir nun die Aufgabe gestellt, frei von Verwirrung die Komödie des Menschen zu schreiben, ohne Kompromisse, ohne Gedanken ans Geschäft. Es gibt nichts Entsetzlicheres als eine schreibende Hur. Ich geh nicht mehr auf den Strich und will unter dem Titel 'Komödie des Menschen' fortan meine Stücke schreiben, eingedenk der Tatsache, dass im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie ist. 16

Horváth kam zu dieser Auffassung, weil er 1935 aus finanziellen Gründen ein Lustspiel Mit dem Kopf durch die Wand geschrieben hatte, das er aber auch selber wieder verwarf, nachdem es durchgefallen war. Warum er allerdings einige seiner stärksten Stücke, zum Beispiel Kasimir und Karoline, Figaro lässt sich scheiden, Don Juan kommt aus dem Krieg als Versuche bezeichnet, die für ihn nicht mehr existieren, bleibt unklar. Wahrscheinlich war dem Dichter, der immer wieder das materielle Denken in seinen Figuren kritisiert, die Tatsache, mit diesen Stücken einen finanziellen Erfolg erreicht zu haben, unheimlich. Vom künstlerischen Standpunkt her sind aber gerade diese Stücke wertvoller als Das Dorf ohne Männer und Pompeji, die Horváth in das neue Programm "Komödie des Menschen" einbezog.

Wie schon in dem Stück Figaro lässt sich scheiden siegt auch in dem Lustspiel Ein Dorf ohne Männer die Humanität in der Gestalt des König Matthias Corvinus. Da aber diese Menschlichkeit des Königs von vornherein gegeben ist, also nicht durch Leiden erreicht wird, wie etwa bei Figaro oder auch Toxilus (Pompeji), kann dieses Stück in diesem Sinne als Ausnahme in Horváths Werk angesehen werden, eine Interpretation, die Kurt Kahl in seinem Horváth Buch unterstützt, wenn er schreibt:

Märchenhaft wie das ganze Stück ist auch die Idealgestalt des gütigen Königs. Auch sie ist zweifellos vom Autor als Kontrast zur unbescheidenen Unbeherrschtheit aktueller Führergestalten konzipiert. Selten ist dieser Autor mit den Menschen so nachsichtig umgegangen wie in diesem Lustspiel, dessen einfache Sprache stellenweise den Stempel echter Poesie hat, aus der aber andererseits immer wieder die Funken des Wortwitzes sprühen. 17

Horváths zentrale Thematik, Korruption, Lüge und das starre Klassenbewusstsein, wird vom Dichter nicht in gewohnter Schärfe, vielmehr in humoristischer Milde behandelt. Wiederum werden die Menschen durch Liebe und Menschlichkeit erhöhht. Die Liebe tritt hier in Varianten auf: einmal die Liebe des Volkes zum König, der durch diese Liebe die Stellung eines Ideals einnimmt, dann die romantische, naive Liebe zwischen Thomas und der Schwarzen und schliesslich die beständige Liebe der Blonden zum Grafen, die durch ihre Echtheit den König wiederum in seiner Humanität bestätigt. Auch die käufliche Liebe ist durch die Rote vertreten, allerdings ohne den kritisch-tragischen Aspekt der Stücke Kasimir und Karoline und Rund um den Kongress.

Es ist die Liebe der Blonden zu ihrem Ehemann, die im Mittelpunkt des Lustspiels steht. Wieder verändert eine Frauengestalt die Personen durch ihre Beständigkeit. Von ihrem Mann, dem Grafen aus Hermannstadt, verlassen, der in ihr eine verfluchte Hexe sieht, steht sie dennoch in ihrer Liebe zu ihm. Sie gleicht in ihrer Haltung und ihrer Sehnsucht, aus ihrem "Gefangen-sein" auszubrechen, den übrigen Frauengestalten in Horváths Werk.

Durch sie wird der König vom Idealtyp zu einem Menschen gewandelt, und der verbitterte Graf findet durch ihr Leiden zu seiner Liebe zu ihr zurück. Die Idealisierung hat den König vom wirklichen Leben seines Volkes isoliert, und erst die Offenheit der Blonden stellt den Kontakt zum Menschen wieder her.

Blonde: Weiss der König, dass es vielen Frauen in seinem Reich ganz egal wär, ob die Türken kommen oder nicht?

Matthias führt hoch: Was?

Blonde: Bei den Türken hat die Frau keine Seele. Bei uns ja - aber sie wird trotzdem nicht für voll genommen und wird gar meistens behandelt, als wäre sie ein liebes Stück Tier ohne Seele....

(WA 4, S. 517)

Dieser Ausspruch hätte von fast jeder Frauengestalt in Horváths Werk gemacht werden können.

Durch die Ehrlichkeit der Blonden wird der König in seiner humanen Haltung unterstützt. Auch dieses Lustspiel endet mit dem Bekenntnis zur Toleranz wie Figaro lässt sich scheiden.

Gerade die letzten Worte des Königs waren zur Horváths Zeit voll Aktualität und politischem Scharfsinn. "Matthias: ... Es kommt nicht darauf an, ob man einer verfluchten Rasse angehört, es kommt darauf an, ob man Rasse hat...." (WA 4, S. 538) Dieses Lustspiel nimmt eine Sonderstellung in Horváths Werk ein. Einmal lässt er eine menschlich handelnde Männerfigur, den König, auftreten, und schliesslich kreierte der Dichter echte Volksstückfiguren (der Bader, der Hofwirt usw.), die, im Gegensatz zu den Personen aus den "Volksstücken" des Dichters, noch ihren traditionell volkshaften Charakter besitzen und noch nicht aus ihrem Milieu entwurzelt sind.

Horváths Themen kreisen also immer um dieselben Fragen, die er nur leicht abwandelt: Wie sieht der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft aus? und: Gibt es Hoffnung auf ein besseres Sein innerhalb des Kleinbürgertums? Der Kampf wird bei Horváth hauptsächlich von den Frauengestalten aufgenommen, Resignation, seelische und manchmal physischer Tod sind meistens das Resultat dieses Kampfes. Wo aber die Liebe sich in ihrer Beständigkeit durchsetzen kann, führt sie zur wahren Humanität des Einzelnen.

## Anmerkungen:

- 1 Benjamin Henrichs, "Luc Bondy inszeniert 'Glaube Liebe Hoffnung' von Horváth in Hamburg." Theater heute, 11 (1974) 26-27.
- 2 Martin Walder, Die Uneigentlichkeit des Bewusstseins: Zur Dramaturgie Ödön von Horváths (Bonn: Bouvier, 1974), S. 28.
- 3 Marieluise Fleisser, "Pioniere in Ingolstadt", Theater heute, 8 (1968), S. 60.
- 4 Dieter Hildebrandt, "Liebe Tod und Kapital" in Materialien zu Ödön von Horváth, Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 167.
- 5 Ibid., S. 170.
- 6 Martin Walder, op. cit., S. 46.
- 7 Joseph Strelka, Brecht Horváth Dürrenmatt: Wege und Abwege des modernen Dramas (Wien-Hannover-Bern: Forum, 1962), S. 81.
- 8 Dietmar N. Schmidt, "Desillusion", Theater heute, 4 (1970) 15.
- 9 Traugott Krischke und Hans F. Prokop, Hrsg., Ödön von Horváth Leben und Werk in Dokumenten und Bildern (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 105.
- 10 Axel Fritz, Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit (München: Paul List, 1973), S. 255.
- 11 Traugott Krischke und Hans F. Prokop, op. cit., S. 121.
- 12 Thomas Mann, Werke: Der Zauberberg 2. (Frankfurt am Main-Hamburg: Fischer, 1967), S. 497.
- 13 Urs Jenny, "Ödön von Horváths Größe und Grenzen" in Über Ödön von Horváth, Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 75.

- 14 Walther Huder, "Ödön von Horváth: Existenz und Produktion im Exil" in Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, Manfred Durzak, Hrsg. (Stuttgart: Reclam, 1973), S. 242.
- 15 Max Frisch, Don Juan oder die Liebe zur Geometrie (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962), S. 97.
- 16 Traugott Krischke und Hans F. Prokop, op. cit., S. 125.
- 17 Kurt Kahl, Ödön von Horváth (Velber bei Hannover: Friedrich, 1971), S. 80.

## POLITISCHES UND ZEITLICHES

Die Literaturkritik, die sich mit Ödön von Horváth auseinandersetzt, tendiert dazu, das Schaffen des Dichters in verschiedene Phasen zu teilen und spricht von einem Früh- und Spätwerk. Joseph Strelka teilt Horváths Werk in drei Teile ein:

Die erste gilt wirtschaftlichen, politischen und kämpferischen Motiven und reicht von der 'Revolte auf Côte 3018' bis zur 'Italienischen Nacht', die zweite beginnt mit den 'Geschichten aus dem Wienerwald' und der Wendung zum Allgemeinen und reicht bis 'Hin und Her', die dritte wird dadurch gekennzeichnet, dass sich seine Stücke einem Irrealen, Mythischen, Überkonfessionell Religiösen zu Öffnen beginnen und wird mit 'Don Juan kommt aus dem Krieg' eingeleitet.<sup>1</sup>

Strelka macht diese Einteilung, ohne eine Wertung vorzunehmen, während Marianne Kesting in ihrem Horváth Aufsatz die Volksstücke als Höhepunkt interpretiert und dann die Dramen von 1933 an als "blass und epigonal"<sup>2</sup> bezeichnet. Axel Fritz weist in seiner Arbeit auf diese Spaltung innerhalb der Horváth Forschung hin, die den Dichter, ungefähr bis 1933, als Gesellschaftskritiker und dann bis 1938 als Metaphysiker verstanden wissen will.

Beide Sichtweisen haben ihre Berechtigung, aber die Entscheidung, welche die wesentlichere ist, hängt jeweils davon ab, was man vom Schriftsteller und der Literatur erwartet. Das Interessante und Erschreckende ist ausserdem, dass diese Frontenbildung in der Beurteilung Horváths teilweise zusammenfällt mit der unheilvollen, sinnlosen, aber auch zählebigen Tradition der deutschen Literaturwissenschaft und Germanistik, den Dichter über den Schriftsteller zu erheben, den dichterischen Ausdruck des Allgemein-Menschlichen und Zeitlos-Gültigen

Über die der Tagesaktualität verhaftete  
Zeitkritik aus Abneigung gegen die ausser-  
ästhetischen Faktoren des Historischen und  
Gesellschaftlichen.<sup>5</sup>

Gerade bei Ödön von Horváth muss man feststellen, dass das Politisch-Zeitgemässe und das Ästhetische keinen Gegensatz bilden. Während zum Beispiel bei Heinrich Heine die Zwiespältigkeit in seiner politischen Aufgabe und seiner Haltung als Dichter erkannt werden kann, bilden bei Horváth Stoff und Haltung keinen Gegensatz. Horváth war kein Ideologe. Er verzichtete auf jegliche Abstraktion. Er wollte nicht, wie Bertolt Brecht, Lehrstücke schreiben. Auch ist es eher fragwürdig, ob man das Werk Horváths, der nur 37 Jahre alt geworden ist, in Früh- und Spätwerk teilen kann. Ich sehe in Horváths Schaffen keine Einteilung, die entweder bewusst oder unbewusst vom Dichter vorgenommen wurde. Sowohl die Stücke als auch die Prosa Horváths bilden eine Einheit, verbunden durch das vom Dichter geforderte "Erkenne dich bitte selbst". (WA 1, S. 328) Von Anbeginn an, schon im Stück Revolte auf Côte 3018, in dem die Natur als Elementargewalt im Mittelpunkt steht, bis hin zu Pompeji, einer Komödie, die sich mit der christlichen Gedankenwelt beschäftigt, beherrschen allgemeinmenschliche Probleme das Werk des Dichters. Besonders die Welt des Kleinbürgers interessiert ihn, die er als Klasse auftreten lässt, und aus der er dann einzelne Individuen herausgreift, die im Kampf mit ihrer Gesellschaft gezeigt werden.

Es ist richtig, dass Horváth die menschlichen Handlungen jeweils vor einem bestimmten ökonomischen Hintergrund, beispielsweise in der Zeit der Inflation, darstellt; aber dennoch bleibt sein Werk überzeitlich, weil er zeigt, dass nicht die Umstände,

sondern die Menschen selbst als Schuldige oder Unschuldige, als Quäler oder Gequälte das entscheidende Element in der Entwicklung der Ereignisse bilden. Die Erschwernis des Daseinskampfes durch die jeweils gegebenen ökonomischen Umstände, die Horváth sehr wohl aufzeigt, verdeutlicht eher die Verantwortung der handelnden oder der passiv sich verhaltenden Figuren. Horváth will keine universalen Wahrheiten aus dem Leben der Kleinbürger gewinnen, sondern, basierend auf den Trieben des Menschen, den Kampf mit dem Alltag darstellen, die Auseinandersetzung der Menschen, mit sich selbst und ihrer Umwelt. Um ihre Selbsterkenntnis, die ihnen eine Erlösung bringen soll, geht es Horváth.

In der Randbemerkung zum Stück Glaube Liebe Hoffnung wird die Grundlage für den Kampf des Individuums deutlich angesprochen. "Wie bei allen meinen Stücken habe ich mich auch bei diesem kleinen Totentanz befleissigt, es nicht zu vergessen, dass dieser aussichtslose Kampf des Individuums auf bestialischen Trieben basiert, und dass also die heroische und feige Art des Kampfes nur als ein Formproblem der Bestialität, die bekanntlich weder gut ist noch böse, betrachtet werden darf." (WA 1, S. 328)

So erscheint auch die Politik bei Horváth als Trieb des Menschen. Auf diese Weise kann der Dichter die Politik ebenso mit dem Kriminellen wie mit dem Sexualtrieb verbinden. Die Beziehung zwischen Macht und Sexualität, die Freud "entdeckt" hat, wird von Horváth veranschaulicht, besonders deutlich in der Italienischen Nacht, wie schon im Kapitel "Die bürgerliche Welt" erläutert wurde. Auch in Sladek, der schwarze Reichswehrmann, dem zweiten Stück Horváths, das die Politik besonders

ausführlich behandelt, wird das Sexuelle mit dem Politischen verbunden. Horváth spielt hier einmal auf die Homosexualität bei den Faschisten an, und zum andern zeigt er Sladek, der nicht an Liebe glaubt, bei der Befriedigung seiner sexuellen Neigungen. Er befiehlt einem Fräulein, sich für den Preis einer Milliarde auszuziehen.

Siegfried Melchinger schreibt in seiner Interpretation des politischen Theaters: "Politisches Theater ist kritisches Theater", wobei aber "Politik nur ein Bereich unserer Existenz"<sup>4</sup> ist. In diesem Sinne ist auch Horváth als politischer Autor zu sehen, der zwar "keine politischen Agitationsstücke geschrieben, aber dennoch oder vielleicht deshalb - die hellstichtigsten politischen und sozialen Diagnosen gefällt hat."<sup>5</sup>

Ein Beispiel für diese Auffassung ist besonders die Italienische Nacht, die Horváth als "aktuelle politische Komödie" bezeichnet. Das Politische wird darin jedoch durch das Allgemeinmenschliche verdrängt. Vollpolitische Gestalten, wie zum Beispiel "der fremde Kamerad", der als reiner Vertreter des Kommunismus auftritt, bleiben Nebenfiguren. Politik ist Bestandteil des Alltags. Der Kleinbürger politisiert, indem er die aufgefangenen politischen Schlagworte als Wahrheiten in sein Leben integriert. Politik steht nicht isoliert da, wird aber auch nicht als Botschaft interpretiert, der sich alles zu unterwerfen hat. Eine typische Figur für die politische Darstellung Horváths ist Martin, der zwar als kritischer Mensch die Gefahr des aufkommenden Faschismus erkennt und auch versucht, dagegen aufzutreten, der aber gleichzeitig einer ideologischen Starrheit ablehnend gegenübersteht. Auch ist er innerlich unsicher, ob er seine menschlichen Gefühle der Politik

zu unterwerfen hat. Als er erfährt, wie seine Geliebte Anna von einem Faschisten behandelt wurde, kommen ihm plötzlich Zweifel an seiner Methode, sich der Politik zuliebe über Gefühle hinwegzusetzen. "Martin: Anna, also grob war er zu dir, - der Herr Faschist. Anna: Ja. Martin: Sehr grob? Anna: Nicht besonders. Stille. Martin: Aber grob war er doch. - Es ist vielleicht tatsächlich unter unserer Würde." (WA 1, S. 143)

Dass Horváth vor dem in Deutschland aufkommenden Faschismus warnen wollte, wird aus vielen Stücken und dem Prosawerk erkenntlich. Er sieht den Grund dieser Entwicklung aber nicht nur in der wirtschaftlichen Schwäche oder in der Weimarer Republik, sondern in erster Linie in dem Verhalten der Menschen, die -anstatt nach ihrer Ratio - nach ihren Trieben und Instinkten handeln. Er erkennt ihr Machtstreben in ihrer sexuellen Verklemmtheit und in ihrer Naivität, mit der sie den politischen Schlagworten begegnen. Carl Zuckmayer beschreibt in seiner Autobiographie Als wär's ein Stück von mir die Haltung der Menschen in dieser Zeit:

..., so wäre es völlig falsch, ungerecht, abwegig, die grosse Menge von Deutschen, die Anfang der dreissiger Jahre dem Nationalsozialismus zuströmten, in Bausch und Bogen zu verdammen. Denn jetzt kamen zu den Hoffnungslosen die Hoffnungsvollen, die 'Idealisten', die Gläubigen, die sich wunschhaft unter dieser angeblich elementaren 'Volksbewegung' (...) etwas Anständiges, Ethisch-Hochwertiges, Positives vorstellen, und deren wesentlicher Fehler darin bestand, dass sie unpolitisch waren. <sup>6</sup>

Gerade in ihrer "unpolitischen Haltung", die jeder Machtaufdrängung entweder passiv gegenübersteht, oder im Versuch, aus

egoistischen Motiven diese Macht zu erreichen, werden Horváths Menschen zu Mitträgern dieser Macht. Und doch ist zu erkennen, dass Horváths Dramen, sind sie auch mit politischem Material angefüllt, wie zum Beispiel die Italienische Nacht, nicht zu einer politischen Diskussion führen, wie etwa der Kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht.

Der Unterschied liegt sowohl in der Form als auch im Inhalt. Brecht lässt durch den Vortrag des Sängers das politische Geschehen abstrahieren. Durch eingestreute Diskussionen während des Fortgangs der Handlung und die Abwägung des Richters Azdak, was Recht oder Unrecht bedeute, fordert Brecht den Zuschauer zum engagierten Mitdenken auf, einem Mitdenken, das dann zu einer Auseinandersetzung mit der Politik führen kann. Horváth aber verfremdet nicht. Er verharmlost die politischen Aspekte. Sie werden dann in der Regel vom Zuschauer nicht mehr als akut bedrohlich erkannt. Horváth will keine politische Mission erfüllen. Er zeigt vielmehr den Durchschnittsmenschen in seinem Leben ohne Höhen und Tiefen, in das auch die Politik als Machttrieb im Menschen hineingehört.

Eine andere Behandlung haben die politischen Stimmungen und Strömungen im Deutschland der Inflation, im Stück Sladek oder Die schwarze Armee, um 1927 entstanden, erfahren. Der Dichter kannte die geschichtlichen Hintergründe: 1923 hat die reguläre Reichswehr eine Meuterei der Schwarzen Reichswehr des Majors Buchrucker in Kilstrin niedergeschlagen, nachdem die Handlungsweise dieser vor Fememorden nicht zurückschreckenden Organisation innerhalb Deutschlands bekannt geworden war. Politische Tatsachen bilden also den Hintergrund für das Schicksal Sladeks.

Botho Strauss sagt in seiner Kritik zu der kürzeren Fassung von 1928 Sladek der schwarze Reichswehrmann: "Denn an diesem Stück ist von gegenwärtigem Interesse, vor allem das Verfahren des Historisierens, die Technik von Geschichtsanalyse, wie sie Horváth betreibt, zu studieren und, ausprobierend, als Denkprozess nachzuvollziehen." <sup>7</sup> Es ist augenfällig, dass Horváth im Gegensatz zur Italienischen Nacht in Sladek das Politische weder übertrieben noch gar verharmlost dargestellt hat. Nicht nur Sladek ist Opfer der Beeinflussung durch politische Schlagworte, alle Personen dieses Stückes stehen innerhalb eines politischen Geschehens. Wer der Politik im Wege steht, wird gerichtet; und es ist wiederum eine Frauengestalt, nämlich Anna, die sich in ihrer Liebe zu Sladek gegen das Politische wehrt und deren positives Denken in dem Weltbild der kleinbürgerlichen Gesellschaft keinen Platz hat.

Anna weiss, dass sie Sladek an die Politik verlieren kann. Sie versucht, ihn von der Realisierung des Machtdenkens fernzuhalten. "Bitte sagen Sie ihm doch, er wäre zum Soldaten untauglich, sagen Sie es ihm, bitte, lassen Sie ihn hier. Ihre Soldaten werden auch ohne Sladek marschieren, aber ich - Ich hab schon mal alles für das Vaterland geopfert..." (WA 2, S. 500) Anna, als liebende Frau, die für diese Liebe das politische Treiben der Schwarzen Reichswehr zu verraten droht, steht dem berechnenden Denken der politisch Abhängigen als Feindin gegenüber. Sie ist ein Hindernis auf dem Weg zur politischen Machtergreifung und muss darum ermordet werden.

Wie in Sladek so stellt Horváth auch in der Italienischen Nacht Liebe, Menschlichkeit und Politik als scharfe Gegensätze gegenüber. Als Martin sich ganz seinem politischen Tun ver-

schreiben will, wird das Verhältnis zu seiner Geliebten Anna gestört, und auch Karl und Leni finden erst dann zueinander, als die Politik von ihrer Beziehung ausgeschlossen ist. Ebenso wird im Fragment Der Fall E. das Kriminelle mit der Politik verbunden. Die darin tragende Figur Ella wird innerlich vernichtet, indem sie in ein Irrenhaus gesteckt wird. Horváth steht der Politik seiner Zeit überaus kritisch und misstrauisch gegenüber, seine negative Haltung zum Politisieren (sei es von rechts oder links), das er als Widersacher des Menschlichen sah, wird besonders in Sladek deutlich. In Sladek wird kalt ein Mord für die Politik begangen. Für Sladek bedeutet der Mord an der Frau, die ihn liebt, eine politische Notwendigkeit und kein Verbrechen.

Zum Beispiel für das Vaterland darf der Einzelne als Teil zum Beispiel jeden Mord begehen. - ...

Eine Landesverräterin gehört im Interesse des Ganzen erledigt, das ist doch klar. Es war auch alles in Ordnung, auch wenn sie unschuldig gewesen sein sollte, aber wir konnten nicht anders, wir mussten sie hängen, das sind manchmal so Umstände.  
(WA 2, S. 519)

Zwar bildet auch für den Soldaten aus dem Roman Ein Kind unserer Zeit die Politik den Prüfstein im Dasein, nach dem sich Handlungsweise, Gefühl und Gewissen zu richten haben, aber Sladek handelt noch radikaler als der Soldat. Für ihn ist die Politik ein Gesetz der Natur; und von dort auch entnimmt er das moralisch entlastende Moment: "In der Natur wird gemordet, das ändert sich nicht." (WA 2, S. 489)

Horváth hebt jedoch noch einen besonderen Gesichtspunkt hervor: den Massenwahn. Ohne Illusionen aufgewachsen, glaubt

Sladek nur an die Macht der Masse. Der Einzelne, der Mensch, existiert nicht. Und da für Sladek der Einzelne nichts zählt, fühlt er sich auch nicht des Mordes an Anna schuldig.

... Ich habe immer selbständig gedacht und dann hab ich aber überall gehört, dass der Einzelne nichts zählt, dass er sich für das Ganze aufopfern muss, ob er nun will oder nicht - das hab ich so lang gehört, bis ich es glaubte, es ist ja auch so, aber trotzdem ist da ein Fehler, nämlich der, dass ich hier nun als Einzelner für etwas, was ich als Teil tat, getan haben soll. - Ich hab nämlich mit all diesen Problemen gerungen. (WA 2, S. 473)

Aber gerade dieses Zitat zeigt, dass Sladek kein rein politisches Wesen ist, wie etwa der fremde Kamerad oder der Hauptmann, die niemals an ihrer politischen Mission zweifeln. Sladek ist verstimmt. Er lässt sich leicht beeinflussen, und sein "selbständiges Denken" bricht nur selten durch sein übernommenes Weltbild. Sein wahres Ich aber zeigt sich, wenn er ausruft: "Ich bitte, mich als Menschen zu betrachten und nicht als Zeit." (WA 2, S. 474) Sladek muss erkennen, dass er als Mensch noch "ungeboren" ist, solange er sich nicht als Einzelner verantwortlich fühlt. Die politische Bewegung, der er sich angeschlossen hat, lässt keine Einzelnen zu, selbständiges Denken darf nicht existieren. Sladeks Schuld ist seine Schwäche, sich dieser Bewegung nicht entgegenzustellen. Er ist mit der Passivität und der Befehlsunterwürfigkeit des "Kleinen Mannes" behaftet, Eigenschaften, die von Horváth als Hauptträger des politischen Missbrauchs charakterisiert werden.

Trotzdem empfindet man Sympathie für Sladek, denn er ist kein überlegt handelnder Bösewicht, sondern wie alle anderen

ein Opfer seiner Triebe. Er erinnert in seiner Verwirrtheit an Büchners Woyzeck. Beide Figuren sind naiv und leicht beeinflussbar - allerdings fehlt Sladek das Krankhafte, das Psychopathische des Woyzeck. Beide begehen den Mord an ihrer Geliebten, aber während Sladeks Mord an Anna subjektiv als eine politische Notwendigkeit erscheint, ist Woyzecks Tat ein Mord der Eifersucht und Verzweiflung. Auch in ihrer Haltung zur Tat unterscheiden sich Sladek und Woyzeck. Die Ermordung Marias lastet auf Woyzeck wie ein Fluch, dem er sich nicht entziehen kann; sie treibt ihn zum Selbstmord. Während sich Woyzeck in die Tat hineingestürzt hat und so an ihr zerbricht, handelt Sladek als kalkulierender Teil einer Masse, mit der er sich identisch weiss. Sladek gibt vor, sich wieder mit Anna zu versöhnen, aber nur um seinen politischen Kameraden die Mordtat zu erleichtern. Und doch wird gerade in dem Verlauf der Mordtat die Komplexität Sladeks evident: Anna verspricht ihm, dass sie die Schwarze Armee nicht verraten wird. Sie gibt ihn frei. Durch ihr Nachgeben wird das Motiv für den politischen Mord zunichte gemacht. Als Sladek erkennt, dass die Tat keine politische Notwendigkeit mehr ist, macht er einen schwachen Versuch, den Mord zu verhindern. Er befindet sich in einem ständigen Kampf zwischen seinem Gerechtigkeitssinn, der das Verbrechen verneint und seinem Trieb, sich dem politischen Befehl zu unterwerfen.

Hauptmann: Sie war also unschuldig.

Sladek: Ja.

Hauptmann: Und?

Sladek: Da gibts kein Und. Es lässt sich nämlich nichts ändern.

Hauptmann: Und wenn es sich ändern liesse?

Sladek: Man kann nicht.

Hauptmann: Du hast Halt gerufen. Weisst du, dass man unter Umständen mit einem solchen Halt die nationale Revolution vernichten kann?  
 Sladek: Daran hab ich nicht gedacht. Ich hab nur an die Gerechtigkeit gedacht. Es war mir plötzlich, als wären meine Ansichten über die Natur falsch und ich hätt die Wahrheit vergessen. Ich kann nämlich selbständig denken.  
 (WA 2, S. 436)

Die Selbständigkeit des Individuums Sladek muss mit dem Massenmenschen Sladek kämpfen, der nur als Typus, nicht als Mensch, existiert. Immer wieder konfrontiert Horváth das Stereotype seiner Figuren mit ihrem Menschsein: Don Juan wehrt sich gegen seine Rolle als Typ und unterliegt, der Soldat aus Ein Kind unserer Zeit und auch Sladek (in der kürzeren Fassung) sterben mit dem Wunsch, als Menschen betrachtet zu werden und nicht als Typen ihrer Zeit.

Der Gegenspieler Sladeks ist Franz, obwohl im Verlauf des Stückes zu erkennen ist, dass sein Anderssein nur äußerlich ist. Innerlich ist er ebenso gespalten wie Sladek. Franz tritt für den Pazifismus ein und empfindet gegenüber dem Einzelnen Verantwortung, gibt aber gleichzeitig zu, "dass es nur einen Fortschritt gibt, wenn man keine Rücksicht auf den einzelnen Menschen nimmt." (WA 2, S. 451) Franz sieht ein, dass er mit seinem Idealismus nicht weiterkommt, hält aber trotz schwerer Enttäuschungen an dem Glauben fest, dass der Einzelne etwas wert ist. Es ist dem Dichter gut gelungen, die Gespaltenheit dieser beiden Personen zu zeigen. Beide können ihre politische Bestimmung nicht mit ihrer menschlichen vereinen. Während sich aber Sladek langsam zum Individuum entwickelt, entscheidet sich Franz gegen den Einzelnen.

Sladek: Nein, ich bin unverstanden... -  
 Du hast mich sozusagen bekehrt. Zu guter  
 Letzt gibt es wirklich nur den Sladek.  
 Und jetzt? Hier? In diesem Saal?  
 Franz fast gewollt spöttisch: Du hast  
 mich sozusagen bekehrt, dass man keine  
 Rücksicht nehmen soll auf den Sladek,  
 weil sonst das Ganze nicht vorwärts kommt.  
 Wie ich mich auch betrogen habe, es werden  
 immer welche vernichtet.  
 Sladek: Immer nur für das Ganze geopfert  
 werden - wo bleibt denn da der Sladek?  
 Franz: Ich lasse mich nicht mehr hindern,  
 hörst du?  
 Sladek: Ja.  
 Franz: Du gehst mich nichts an. (WA 2, S. 475)

Horváth zeigt, wie oberflächlich oft im Alltag Bekenntnisse aufgenommen werden, und wie schnell der Mensch seine Haltung ändern kann. Das gilt besonders für Franz, von dem man anfangs glaubt, dass er das Gute, das Wahre vertritt, das nicht auf dem Triebhaften, sondern auf der Menschlichkeit basiert. In Wirklichkeit ist seine Verhaltensweise aber nur Maske, die er schliesslich abwirft. Aus dem Idealisten Franz wird ein rücksichtsloser Realist, aus der Kreatur Sladek im Gegensatz dazu ein denkender Mensch, dem noch einmal eine Lebenschance gegeben wird. "... Meine Herren! Vielleicht hol ich das alles nach und vergess das alles - Nehmen wir nur mal an: Ich hätte jemand ermordet, so bitt ich Sie trotzdem: Lassen Sie mich los, vielleicht wird doch was daraus, ich glaub nämlich allmählich selbst, dass ich noch ein sogenanntes ungeborenes Gespenst bin." (WA 2, S. 476) In der Fassung Sladek, der schwarze Reichswehrmann wird ihm die Aussicht auf ein neues Leben in einem fernen Land allerdings genommen. Sladek stirbt als Symbol einer kranken Zeit, genau wie der Soldat.

Aber nicht nur der Einzelne ist schuldig, sondern auch die Gesellschaft, die den denkenden Menschen unterdrückt. Dieser Gedanke zieht sich durch das ganze Werk Horváths. Nicht nur Sladek, auch Franz ist Ausgestossener, der immer wieder mit einer willkürlich auftretenden Gesetzesausübung in Konflikt gerät. Franz handelt schliesslich konsequent, das heisst, er passt sich der Gesellschaft an. Sladek aber wird bis zu seiner Auswanderung aus der Gesellschaft ständig an ihre Gesetze erinnert: "Die Rüge über die Erledigung des Bedürfnisses an der hinteren Wand des Flohzirkusses." (WA 2, S.481) Wer die Verbote dieser Gesellschaft nicht anerkennt, darf in ihr nicht leben.

Die Frage nach der Schuld des Menschen wird in dem Schauspiel Der Jüngste Tag, in dem das Politische keine Rolle mehr spielt, noch weiter vertieft. Während Hudetz zu der Einsicht seiner Schuld gelangt, für die er freiwillig büsst, kann Sladek für seine Tat keine Reue empfinden, da er sich als Teil eines Ganzen gefühlt hat und nicht als Individuum, das sich zu verantworten hat.

Horváth bietet verschiedene Möglichkeiten zur Lösung aus der Schuldverstrickung: Figuren wie Hudetz, die ihre Schuld anerkennen, sind Ausnahmen; meistens kehren die Schuldigen bruchlos in die Gesellschaft zurück, so wie Albert aus der Unbekannten aus der Seine oder der Schupo aus Glaube Liebe Hoffnung. Die grösste Gruppe aber bilden die Schuldigen, die ihre Schuld erst spät erkennen und dann entweder den Tod suchen wie Don Juan und der Soldat oder aber in die Verbannung gehen, wie Sladek und der Lehrer. Ihr Weiterleben ist nur in einer anderen Gesellschaft möglich. Horváth stellt Sladek als den

Typus der Inflationszeit dar, der durch Gewissensbisse, die die Vergangenheit in ihm weckt, langsam zum Menschen wird. Der Dichter liefert eine moderne Vision des Gehetztseins, indem Erinnerungen und Gewissen und nicht Instinkt (wie in Büchners Woyzeck) als Elementarmächte regieren.

Gerade im Schauspiel über Sladek zeigt sich, dass es Horváth nicht darauf ankommt, das Leben als Weltprozess darzustellen, sondern er liefert eine Beschreibung seiner Zeit, eine sogenannte "Historie". Dem Menschen wird das Fehlen eines Geschichtsbewusstseins vorgeworfen, und der Dichter versucht, wesentlich gezielter als in der Italienischen Nacht, die Zuschauer seiner Zeit auf ihre Lebenssituation aufmerksam zu machen.

Der unverzweigte und glatte Mechanismus des Stückablaufs, die schematische Einteilung in Sieger und Besiegte, die Rigorosität und toposartige Unbekümmertheit des happy end werden zum Aberwitz auf die komplex unentschiedenen, prozessual verworrenen Zeitläufe selbst. ...: es zeigt die stationäre, verdinglichte Geschichtserfahrung als zeittypisch und als weitgreifend verhängnisvoll: nicht die historischen Prozesse selbst, sondern das verkümmerte Bewusstsein davon wird zum Ereignisbereich des Dramas. <sup>8</sup>

Horváth sieht, wie die Politiker seiner Zeit die Unsicherheit des Volkes, das durch Niederlage im Ersten Weltkrieg desillusioniert wurde und unter schlechten ökonomischen Bedingungen zu leben hat, mit vielversprechenden Phrasen ausnutzten.

Er greift aber in erster Linie das passive Verhalten des Volkes an, das sich willig manipulieren lässt. Er zeichnet den Einzelnen, der für sich selber ein Stückchen Macht und Sicherheit erhofft, ohne an seinen Mitmenschen zu denken.

Er macht es offenkundig, wie der Einzelne in der Massenbewegung Halt sucht.

Das Gefühl, dazuzugehören, nicht mehr entwurzelt zu sein und nicht mehr allein über die düstere Lage nachdenken zu müssen, treibt den Menschen dieser Zeit in eine Gemeinschaft hinein, in der er auf seine Individualität verzichten muss. Sei es im Militär oder in einer sportlichen Gruppe, in Gemeinschaften, in denen das Politische nicht so in den Vordergrund tritt; immer sieht Horváth die grosse Gefahr in dieser Vermassung.

Im Fragment Schlamperl zeigt er deutlich, wie durch eine Einreihung in ein System der Schritt vom freien Menschen zum Kleinbürger vollzogen wird. Das Untertauchen und Aufgehen in einer Gesellschaft bedeutet für Horváth die Verbürgerlichung.

Und so kamen sie eines Tages auf eine Insel  
und das war eine wunderschöne Insel ....  
Hier wurde in gesunder Luft nur Sport getrie-  
ben. ... Aber keiner durfte aussetzen und  
alle waren glücklich und friedlich. - ....  
Und wie Schlamperl das sah, und wie das alles  
in Weiss war und vor Gesundheit strotzte, und  
Kollektiv, da hatte er plötzlich das Schiff  
dick - er wollte an Land bleiben!  
Wollte sich einreihen, fort von den Narren,  
man muss irgendwo hingehören - ... (WA 8, S.442)

Horváth erkennt, wie gefährlich eine Gemeinschaft, in der das Individuum nicht mehr existiert, sich auswirken kann, wenn man sie als politisches Instrument verwendet. Ein machthungriger Politiker (der direkte Bezug auf Hitler fehlt) wusste die Vermassung der Bürgerwelt geschickt zu tarnen, und auch harmlos scheinende Sportvereine für die Jugend wurden langsam politisiert. Vor dieser Entwicklung wollte der Zeitkritiker Horváth warnen.

Das Ziel jedes Staates ist die Verdummung des Volkes. Keine Regierung hat ein Interesse daran, dass das Volk gescheit wird. Also steht jede Regierung in Feindschaft gegen die Vernunft der anderen. Die Regierung ist umso stärker, je fester sie darauf schaut, dass das Volk verdummt wird... Der Sport ist auch ein Fundament zur Entwicklung der Individualität. Aber es ist eine völlig ungeistige Individualität.  
(WA 8, S. 670)

Mit Ausnahme der Behandlung in den Sladek-Stücken, stellt der Dichter die aus den politischen Denkweisen entstehenden Probleme eher in der Komik ihrer Auswirkungen dar als mit dem Ernst, den sie an sich sehr wohl verdienten. Vielleicht hat er sich durch diese Art einen leichteren Eintritt der Katharsis beim Zuschauer oder beim Leser versprochen. Wie später noch erläutert werden soll, kam es allerdings nicht zu einer wirksamen Einsicht der Zuschauer zu Horváths Zeit. Wenn der Dichter sagt: "Nach wie vor gilt aber dem Verfasser als höchster Spruch: Gegen Lüge und Dummheit. Werdet aufrichtig, erkennt euch selbst. Nehmt euch nicht zu ernst, es steht euch weder an noch gut" (WA 8, S. 428) dann meint er das offensichtlich auch für die Handelnden in der Politik. Ganz ausgeprägt hat Horváth die grotesken Auswirkungen politischer Gedankenkonstruktionen in der Italienischen Nacht und noch stärker sogar in Hin und Her als Farce behandelt.

Die Posse Hin und Her (um 1934 entstanden) gehört in die Tradition der Gesellschaftssatire, wie sie von Nestroy meisterhaft gehandhabt wurde. In dieser Posse tritt der "kleine Mann" als Heimatloser auf einer Brücke zwischen zwei Staaten auf. Er pendelt hin und her, weil keiner der beiden Staaten ihn aufnehmen will. Der stark autobiographische Bezug ist unverkennbar.

Horváth befand sich selber seit 1933 in der Emigration. Er musste, um seine ungarische Staatsbürgerschaft zu behalten, nach Budapest reisen und, obwohl die Namen der beiden Staaten in dem Stück nicht erwähnt werden, sind doch die ungarischen Namen der Figuren auffällig. Auch hat dieses Stück einen direkten zeitlichen Bezug, denn gerade Anfang der dreissiger Jahre begann die unfreiwillige Auswanderung unzähliger Menschen, deren Schwierigkeiten durch bürokratische Handhabung der Formalitäten noch vergrössert wurden.

Aber Horváth behandelt das Politische wiederum nicht in Form einer ernsten Betrachtung, sondern er führt es ins Absurde. Allein das nächtliche Treffen, zweier Staatsoberhäupter auf einer neutralen Brücke ist an sich schon komisch. Durch die Verwechslungsszene (beide sehen in Havlicek ihren Gesprächspartner) wird sie geradezu grotesk. Das Absurde des Politischen wird besonders dadurch betont, dass sich die Beschliesser der Gesetze in ihrem eigenen Netz verstricken. Die Grenzbeamten Szamek und der Gendarm Mrschitzka nehmen im betrunkenen Zustand ihren eigenen Präsidenten fest. Sie halten ihn für einen Rauschgiftschmuggler, weil er sich nicht ausweisen kann. Da die Grenzbeamten aber genau nach dem Gesetz des Präsidenten handeln, kann ihnen aus ihrem Verhalten kein Vorwurf gemacht werden.

Konstantin: Aber ihr braucht doch keine Gnade! Pflichtlich wart Ihr doch vorschriftlich! Pflichtlich hätte Euer Präsident einen vorschriftlichen Pass haben sollen, da er aber keinen pflichtlich-vorschriftlichen, sondern nur einen unvorschriftlich-unpflichtigen gehabt hat, habt Ihr ihn doch vorschriftlich-pflichtlich verhaften und pflichtlich-vorschriftlich einkasteln müssen! Also braucht Ihr vorschriftlich keinerlei Gnade, denn pflichtlich seid Ihr im Recht. (WA 3, S. 265)

Mit dem Wortspiel wird die Lächerlichkeit des Bürokratismus unterstrichen. Wie auch in Glaube Liebe Hoffnung wird die Funktion der Gesetze innerhalb der Gesellschaft in Frage gestellt. Und wenn die Gesetzesbeschliesser sich in ihrem eigenen System fangen, ist dieses System ad absurdum geführt.

Der Paragraphenunterwürfigkeit der Masse steht der Versuch des Einzelnen, hier Havlicek, gegenüber, die Paragraphen und die Pflichttreue zugunsten einer Menschlichkeit zu vernachlässigen. Wie im ganzen Werk Horváths, geht es auch in dieser Posse um das Schicksal eines Einzelnen, der in einer Bürokratie nichts gilt. Aber Horváth zeigt auch, dass der Einzelne nicht ganz unschuldig an seinem Schicksal ist, denn Havlicek hat sich nie um Gesetze gekümmert. "Konstantin: Die Notiz über das Gesetz stand aber in allen Tagesblättern. Havlicek: Aber ich les ja nie eine Notiz, höchstens die Todesanzeigen." (WA 3, S. 210) Havlicek gehört zu der langen Reihe der passiven Menschen in Horváths Werk, die sich solange nicht um ihre Stellung im Dasein kümmern, bis es um ihre eigene Existenz geht. Erst dann besinnen sie sich auf ihre Funktion im Leben. Aber noch auf der Brücke als Ausgestossener unternimmt er nichts für seine bedrohte Existenz. Wiederum lässt er sich von seiner Umwelt ausnutzen. Er hofft, ohne seine eigene Initiative sein Problem zu lösen. Auch Walther Huder erkennt die "Schuld" Havliceks, wenn er schreibt:

Warum zum Beispiel hat er die beiden ihm ausgelieferten Staatsmänner wenn schon nicht umgelegt, dann doch wenigstens als Geiseln benutzt? Warum macht er sich gegenüber den Schmugglern zum Helfershelfer jener gesetzgebenden Kräfte, die auch ihn getroffen haben? Warum verharmlost er als

Postillon d'amour zwischen den Grenzhäuschen die Konfrontation der Staaten zu einer familiären Rivalität zwischen Dörfern? Er ist halt nur ein Mensch, kein Staatsbürger! <sup>9</sup>

Solange die Menschen nicht persönlich mit den Gesetzen in Berührung kommen, leben sie wie sie wollen, auch Havlicek. Das Liebesverhältnis zwischen Eva und Konstantin, die beide jeweils einem anderen Staat angehören, wird über die Grenzbrücke hin aufrecht erhalten, auf der es so gemütlich zugeht, dass der Privatpädagoge ungestört von ihr aus angeln kann, und die Schmuggler leichtes Spiel haben. Jeder Mensch kann machen, was er will, solange nicht die Politik in Form der papierernen Bürokratie in ihr Dasein eingreift. Dann erst werden aus den menschlichen Grenzbeamten Szamek und Konstantin unmenschliche Ordnungshüter, die ihre Macht zeigen wollen.

Die Menschen leben ohne Paragraphen friedlich miteinander, aber es bedarf nur eines einzigen Gesetzes, um den Menschen (sei es nun der Betroffene oder der Ausübende) in seiner Haltung zu ändern. Solange die Brücke in ihrer politischen Funktion nicht in Anspruch genommen wird, ist sie Bindeglied zwischen den Menschen. Sogar der pflichtbewusste Szamek lässt seine Tochter Eva ungehindert über die Brücke marschieren und gestattet das Angeln des Privatpädagogen.

Sobald aber das Auftreten Havliceks die Grenzbeamten zwingt, ihre Funktionen wahrzunehmen, teilt sich die Brücke in zwei Hälften, die sich feindlich gegenüberstehen.

Es ist dabei für Horváth ungemein charakteristisch, dass er die Änderungen im amtlichen Verhalten stärker mit der Intervention ihrer eigenen Interessen motiviert als mit der Funktion der Beamten an sich. Wenn es darum geht, das Gesetz altruistisch

zugunsten eines anderen zu umgehen, dann hört die "Grosszügigkeit" auf, dann versteckt sich der Kleinbürger hinter einem ordnungsliebenden Pflichtbewusstsein. Dies ist das doppelbüdige Fundament der bürgerlichen Moral, die eigenen Interessen unter dem Vorwand der Sorge für das Allgemeinwohl wahrzunehmen, gegen das Horváth immer wieder seine Kritik richtet.

Horváth ist nicht grundsätzlich gegen Gesetze in einem Staat, aber er verlangt von den Menschen, das Gesetz nicht über die Menschlichkeit zu stellen. Er warnt vor einer blinden Befolgung.

Auch in Glaube Liebe Hoffnung geht es um den Widerspruch zwischen der vom Staat verordneten Pflichterfüllung und der Sehnsucht, als Mensch zu handeln. Horváth macht in seinem Vorwort zu diesem Volksstück deutlich, wie man Gesetze behandeln soll.

In Hin und Her geht es nicht um den Angriff gegen politische Parteien wie in Sladek oder der Italienischen Nacht, sondern um das zu strenge bürokratische Denken, das der Dichter in jedem politischen System erkennt. Das Stück ist gegen jede Art von gesetzlicher Struktur gerichtet, zugunsten einer menschlichen Erhebung über die Gesetze. Ausserdem zeigt es, wie wenig die Verantwortlichen innerhalb eines Staates für das Allgemeinwohl handeln. Havlicek wird unfreiwillig Zeuge und Gesprächspartner der Staatsoberhäupter, die sich nachts auf der Brücke treffen. Obwohl sich die Regierungsführenden über die Unmenschlichkeit ihrer Grenzpolitik klar sind, fürchten sie ihre private Meinung in der Öffentlichkeit auszusprechen.

X: So muss und darf und soll und will und kann ich nur betonen, dass diese Grenzen eine Plage sind.

Havlicek: Plage ist gar kein Ausdruck.  
 X: Aber wenn wir das nun laut sagen würden,  
 dann würden unsere gesamten öffentlichen  
 Meinungen laut aufzischen vor Wut -  
 Havlicek: Na die 'gesamten' - Es gäb auch  
 welche, die es begrüßen. Zum Beispiel ich.  
 (WA 3, S. 238)

Hiermit wird offenkundig, wie wenig Theorie und Praxis in der Politik verbunden werden und dass die Politiker ihrem Volk entfremdet sind, da sie nicht einmal sicher sind, was für das Volk gut ist.

Havliceks happy end bleibt ein Einzelfall, der an der Realität der Grenzpolitik nichts ändern oder gar verbessern wird. Nur aus der Furcht heraus, von Havlicek kompromittiert zu werden, gewähren die beiden Politiker ihm den Eintritt in seine Heimat. An der politischen Situation zwischen den zwei Staaten und ihrem bürokratischen System hat sich damit allerdings nichts geändert.

Wenn schon in den früheren politischen Stücken Die Italienische Nacht und Sladek der schwarze Reichswehrmann keine Besserung innerhalb der politischen Lage vom Dichter gezeigt wurde, so sieht man auch in Hin und Her trotz des glücklichen Ausgangs, wie wenig Positives an der politischen Realität und ihren Gesetzen zu finden ist.

Bekannte Problem- und Charakterkonstellationen treten auch in diesem Stück auf: der unzufriedene, eigensüchtige Vater Szamek, der versucht, seine Tochter Eva zu tyrannisieren, der sie nur an einen reichen Mann verheiraten will, um seine Zukunft zu sichern, erinnert an das Paar Zauberkönig-Marianne aus den Geschichten aus dem Wienerwald. Das Verhältnis Stadtrat und Adele aus der Italienischen Nacht ist in leicht gewandelter Form in dem Privatpädagogen und seiner Frau zu erkennen.

Ferdinand Havlicek gehört wie Elisabeth aus Glaube Liebe Hoffnung in die Reihe der Ausgestossenen, die in die Räder der bürokratischen Maschine geraten.

Auch Hin und Her ist, wie alle anderen Stücke Horváths, Lehrstück, wenn auch nicht im Brechtschen Sinne, in dem das Publikum die Lehre zu erkennen hat. Nur für die Figuren selbst in Horváths Stücken wird eine Lehre angeboten, denn sie erkennen im Handlungsverlauf ihre Probleme und gewinnen Einsicht in ihr Dasein. Das Publikum aber sieht ein detailliertes Zeitbild, erkennt die Schwächen, die von dem Dichter schonungslos dargestellt werden. Es müsste sich direkt angesprochen fühlen. Die Entrüstung der Zuschauer wird in der Horváth-Kritik seiner Zeit deutlich. Horváth abstrahiert nicht, er bietet keine Verbesserung der Menschen an, sondern er bestraft sie, indem er sie so darstellt, wie sie sind. Er stellt sich nicht über sie oder setzt sie herab, sondern zeichnet realistisch ihren Alltag nach und versetzt nur selten das Milieu in eine andere Zeit. Der Zuschauer fühlt sich meistens unmittelbar berührt und findet nicht den Schutz in einer Verfremdung. Er wird zur Zielscheibe.

Nur die Personen des Stückes Hin und Her können versuchen, ihre menschlichen Untiefen anzuerkennen oder sogar aufzuheben; der Zuschauer aber erkennt die Besserung nicht als Realität ausserhalb der Bühne an, da vom Dichter ein Vorhandensein ausserhalb der Bühne nicht angedeutet wird. Nur selten treten Hoffnungsschimmer in Horváths Stücken auf, und dann sind es meistens Stücke, die nicht in seiner Zeit spielen, wie Figaro lässt sich scheiden oder Stücke, die märchenhafte und unwirkliche Züge tragen, wie Hin und Her, Himmelwärts oder Pompeji. Horváth wollte

die Menschen seiner Zeit erziehen, indem er ihnen ihre Zeit genau vor Augen führte, aber er sah sich nicht als lehrender Erzieher einer besseren Welt.

Anspielungen auf die politische Situation Europas in der Nachkriegszeit liefert Der ewige Spiesser, der 1930 von Horváth beendet wurde. Der Dichter bezeichnet dieses Prosastück als einen "Roman", was aber nicht gerechtfertigt ist. Der kontinuierliche Fluss der erzählerischen Darstellung einer in sich geschlossenen Thematik fehlt. Man findet sich vielmehr drei nahezu unabhängigen Teilen gegenüber. Dabei ist der erste Teil "Herr Kobler wird Paneuropäer" so stark von den anderen beiden Teilen abgesetzt, dass wirklich irgend eine Einheitlichkeit, wie sie einen traditionellen Roman kennzeichnet, nicht besteht.

Die einzige Person, deren Schicksal durch alle drei Teile der Erzählung verfolgt wird, ist Anna. Im ersten Teil tritt aber auch sie nur als Nebenfigur auf. Sie wird verlassen. Dann wird ihr Sturz gezeigt und schliesslich ihre Rettung. Anna ist - wie viele andere Frauengestalten auch - von der scharfen Kritik verschont, die Horváth seinen übrigen Personen angedeihen lässt. Vielmehr leuchtet ihre Menschlichkeit durch die - vom Dichter irgendwie vielleicht durch sie als Trilogie verstandene - Erzählung. Da aber in diesem Kapitel nur Politisches und Zeitliches bei Horváth untersucht werden, ist ihre, die drei unterschiedlichen Teile verbindende Funktion ohne Belang.

Für die Interpretation der politischen und zeitlichen Bezüge bei Horváth ist nur der erste Teil "Herr Kobler wird Paneuropäer" von Interesse. Eigentlich gilt auch der Titel des Ganzen nur für diesen ersten Teil, in dem tatsächlich der

Spiesser Kobler im Mittelpunkt steht.

Horváth betont in seinem Vorwort "... der neue Typ des Spiessers ist erst im Werden, er hat sich noch nicht herauskristallisiert" (WA 5, S. 147). Trotzdem bezeichnet der Dichter diesen Spiesser bereits als "ewig". Es fragt sich, ob er damit meint, dass es diesen Menschentyp eigentlich schon immer gegeben hat und auch in Zukunft geben wird, wenn auch in einem - jeweils durch die Einflüsse der Zeit - veränderten Erscheinungsbild. Der Spiesser Kobler, der uns hier begegnet, hat mit seinen "Artgenossen" immerhin die passive Anpassungsfähigkeit gemein (in diesem Sinne also "ewig"), unterscheidet sich aber durch Politisieren und Ausnutzung einer politischen Idee für persönliche Ziele von seinen Vorgängern. Persönliche Reiseerlebnisse Horváths, der 1928 eine Spanienfahrt unternahm, schlagen sich in diesem ersten Teil nieder. Der Dichter sprengt allerdings den Rahmen seiner Reisebeschreibung: Die Reise des Protagonisten Koblers zur Weltausstellung nach Barcelona über Österreich, Italien und die Schweiz wird zum Agens, um die politische Situation Europas in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zu schildern.

Horváth beginnt das Prosastück als fiktiver Schriftsteller, wechselt dann aber in einen journalistischen Stil über, der mit Bonmots und schlagwortartigen Phrasen seiner Zeit durchsetzt ist.

Durch die Mischung von Fiktion und Journalismus entsteht ein flickwerkartiges Gebilde, dessen Handlung ins Uferlose führt, da sie zu viele Seitenwege miteinbeschliesst. Die Einschübe und vielen Gedankenstränge lassen Kobler sogar das Ziel seiner Reise, eine reiche Ägypterin zu heiraten, vergessen. "Also wenn das so weitergeht, dachte er, dann werd ich meine Ägypterin

noch ganz vergessen, an die ausländischen Kabrioletts denk ich ja überhaupt nicht mehr, ich hab mich ja schon fast selber vergessen,...(WA 5, S. 189). Sowohl die Verarbeitung von persönlichen Reiseerlebnissen als auch die Erzähltechnik, und die bewusste Übertreibung sind der Darstellung in Heinrich Heines Reisebildern sehr ähnlich. Ein einheitliches Gesamtbild, das man bei Horváths "Roman" vermisst, fehlt übrigens auch in den Schilderungen Heines, besonders in "Die Bäder von Lucca" und "Die Stadt Lucca". Werner Heilmann schreibt dazu im Vorwort der Reisebilder : "Eine Italienreise Heines (1828) gab den Anlass zu diesen beiden Schilderungen, denen das einheitliche dichterische Gesamtbild fehlt. Vor allem die "Bäder" sind eine Kette aneinandergereihter flüchtiger Episoden, die Heine mit Hilfe seines oft erprobten Witzes zusammenzuhalten versucht."<sup>10</sup> Aber wenn man einzelne Textstellen der beiden Dichter vergleicht, in denen politische Bezüge zu finden sind, so sieht man die unterschiedliche Art, mit der die politischen Aussagen in den dichterischen Text eingeflochten werden. Wenn Heine das Tal beschreibt, in dem die Bäder von Lucca liegen, heisst es:

..., dass die Häupter der Berge selbst, wie die Apenninen überall, nicht abenteuerlich gotisch erhaben missgestaltet sind, gleich den Bergkarikaturen, die wir ebensowohl wie die Menschenkarikaturen in germanischen Ländern finden, sondern dass ihre edel gerundeten, heiter grünen Formen, fast eine Kunstzivilisation aussprechen und gar melodisch mit dem blassblauen Himmel zusammenklingen. <sup>11</sup>

Heine lässt in seine Naturbeschreibung nahtlos eine Kritik einfließen, die den südlichen Geist vor dem germanischen deutlich

bevorzugt. Das Doppeldeutige dieser Beschreibung wird sofort evident, obwohl sie daneben auch noch als reine Naturbetrachtung gültig sein könnte. Anders bei Horváth, der seine Kritik und die politischen Seitenhiebe unverhüllt und scharf zum Ausdruck bringt.

Wenn Sie nach Barcelona kommen, so grüssen Sie mir, bitte, die Stierkämpfe, Sie werden da etwas prachtvoll Traditionelles erleben! Und dann überhaupt dieser ganze spanische konservative Geist .... Ich hab schon immer gesagt: das konservative Element müsste sich international zusammenschliessen, um sich stärker konservieren zu können - wir deutschen Konservativen sollten die französischen Konservativen einfach in das Land hereinrufen, auf dass sie diese Republik züchtigen - (WA 5, S.187)

Heines Kritik und Satire wird in seine Dichtung einbezogen, er versteht als "verspäteter Romantiker"<sup>12</sup> dem Alltagsgeschehen einen poetischen Rahmen zu verleihen. Trotz der politischen Betrachtungen und der Kritik an seiner Zeit bleibt Heine Dichter und Belletrist in seinem Werk.

Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl in jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden. Wer von seinem Herzen rühmt, es sei ganz geblieben, der gesteht nur, dass er ein prosaisches, weit abgelegenes Winkelherz hat. Durch das meinige ging aber der grosse Weltriss, und ebendeswegen weiss ich, dass die grossen Götter mich vor vielen anderen hoch begnadigt und des Dichtermartyrertums würdig geachtet haben.<sup>13</sup>

Horváth dagegen kennt diese innere Spaltung zwischen Dichter und Kritiker seiner Zeit nicht. Seine politischen Anspielungen sind gezielt. Er versucht nicht, sie in eine schöne Form zu fassen. Wenn er auch in der Erzähltechnik, in der Art

Impressionen zu verarbeiten und zahlreiche Gedanken unverbunden nebeneinander stehen zu lassen, an Heine erinnert, so rückt er mit der Schärfe seiner politischen Aussage und dem Verzicht auf eine verhüllte Kritik an Karl Kraus heran, der als weltverbessernder Journalist die Notwendigkeit, Politik und Literatur zu verbinden, nicht sah. Kraus nimmt als Journalist ständig Stellung zum Tagesgeschehen, sei es zur Politik oder Kultur. Er ist allerdings in seiner Kritik rücksichtsloser und härter als Horváth, der doch immer wieder versucht, das Politische zu verharmlosen. Nicht die Politik an sich wird von Horváth angegriffen, sondern das Politisieren der Kleinbürger, ihr Nichtverstehen politischer Zusammenhänge, das der schamlosen Ausnützung der politischen Situation für ihre egoistischen Zwecke gegenübersteht. Horváth ist kein aggressiver Satiriker wie Karl Kraus, über den Hans Weigel schreibt: "Er spricht in eigenem Namen, in eigenem Auftrag und ohne Rücksicht auf Resonanz. Er verachtet das Publikum seiner Leseabende und hasst die Leser seiner Zeitschrift, er verbittet sich jede Zustimmung."<sup>14</sup> Horváth will dagegen durch seine Kritik gerade seine Mitbürger aufwecken. Er hofft, mit seinen Stücken und der Prosa sein Publikum wenigstens zu einer Erkenntnis der Lage zu bringen. Eine Isolation von seinen Lesern oder Zuschauern ist keineswegs seine Absicht. Selbst in der Emigration hofft er noch, dass sein Werk verstanden wird. In einem Brief an Franz Theodor Csokor vom 7. Mai 1938 heisst es: "... Und Du, Du weisst ja genau, was Du sagen willst, und die einzige Konzession, die man machen muss in einer derartigen Zeit, ist vielleicht Hüusserlicher Natur, indem man sein Wissen in einem Rahmen gestaltet, der für andere noch irgendwo beeinflussbare Nationen

das Verständnis erleichtert - ..." (WA 8, S. 682) Er ist Dichter und Zeitdiagnostiker zugleich, eine Doppelstellung, die er besonders in den Sladek-Stücken Überzeugend einnimmt, während sich im Ewigen Spiesser Fiktion und Realität als störende Diskrepanz gegenüberstehen. Die politische Aussage steht allerdings in diesem ersten "Romanteil" im Vordergrund: Das gefährlich oberflächliche Politisieren des Kleinbürgers wird in "Herr Kobler wird Paneuropäer" zum Hauptelement. Axel Fritz charakterisiert das "politische Spiessertum", wie es von Horváth so scharf kritisiert wird:

Das politische Spiessertum unterscheidet sich von der apolitischen Haltung durch eine zumindest scheinbare Aneignung eines politischen Standpunktes, der aber nicht wie bei den politisch Verführten mit unreflektiertem Fanatismus vertreten wird, sondern nur oberflächlich. Die sich abzeichnende Sinnesänderung ist in Wirklichkeit gar keine, und die entsprechende Idee wird durch die scheinbare Aneignung von seiten des Spiessers verfälscht. <sup>15</sup>

Kobler ist also kein politisch Irregeleiteter wie etwa Sladek oder der Soldat aus Ein Kind unserer Zeit, wo beide Charaktere einer inneren Überzeugung folgen und daran scheitern, sondern ein passiver, bequemer Mensch, der nur so lange an einer Politik interessiert ist, als er sich wirtschaftliche Vorteile daraus erhofft.

Aus diesem Denken heraus, ist auch der Marxismus für ihn keine Ideologie. "Was wäre das für ein Unglück, wenn alle Leut Angestellte wären, wie sich das der Marxismus ausmalt - als Angestellter hätte ich mich doch niemals so angestrengt, den Portschinger zu betrügen." (WA 5, S. 170) Kobler ist ein Opportunist, der sich sofort einer Idee zuwendet, wenn er glaubt, sie

für sich verwenden zu können. Er stimmt dem Paneuropagedanken seines Reisebegleiters Schmitz zu, ohne viel darüber zu wissen: aber er stellt sich vor, dass diese Idee ihm ökonomisch nützen könne.

Durch die Begegnung mit Rigmor erhofft er sich wiederum wirtschaftliche Chancen. Er ist sofort gewillt, den Paneuropagedanken ihretwegen (mit dem Gedanken an ihr Vermögen) wieder aufzugeben, weil es ihm unter den veränderten Umständen nützlicher erscheint, sich als nationaler Deutscher aufzuspielen:

Ich bin auch sehr gegen jede Verständigungspolitik, antwortete Kobler. Aber nun konnte sich Schmitz nicht mehr zurückhalten ... Ich versteh Sie nicht! brüllte Schmitz und zitterte direkt dabei. ... Wie können denn so da herreden, wo wir jetzt drei Tag lang eigentlich nur über Paneuropa geredet haben!? Im Prinzip haben Sie natürlich recht, beschwichtigte ihn Kobler. Aber ich muss doch so reden, weil das doch meine reiche Ägypterin ist, ihr Vater ist mehrfacher Aufsichtsrat und Grossindustrieller... (WA 5, S. 222)

Kobler ist fähig, wenn immer eine persönliche Herausforderung auf ihn zukommt, seine Meinung zu ändern. Als er erfährt, dass Rigmor aus Kapitalgründen einen Amerikaner heiraten wird, ist er sogleich bereit, wieder zum Paneuropagedanken zurückzukehren, der in dem damaligen Konzept von Coudenhove-Kalergi antiamerikanische Züge trägt.

Für den politischen Spiesser ist Politik nichts Abstraktes, er verwendet ein politisches Programm wie eine Waffe, mit der er sich entweder Macht oder - noch wichtiger - Kapital erkämpfen kann. Kobler politisiert sogleich den persönlichen Verlust Rigmors: für ihn bedeutet er eine verlorene Schlacht. Ein echtes Gefühl ist damit aber nicht verbunden, nur gekränkte Eitelkeit

und Ichsucht.

Sie nahm direkt politische Formen an, diese Braut, in deren Firma er nicht einheiraten durfte, weil Papa unbedingt nordamerikanisches Kapital zum Dahinvegetieren benötigt - diese verarmte Europäerin, die sich nach Übersee verkaufen muss, wurde allmählich zu einem deprimierenden Symbol ... Kobler war sehr erbittert. Und als er endlich wieder deutsche Erde betrat, hegte er bereits einen innigen Groll gegen alle europäischen Grenzen. (WA 5, S. 236-37)

Politik wird genau wie das Sexuelle von Horváths Kleinbürgern ohne Überlegung und Tiefe triebhaft ausgeübt. Persönliche Komplexe und die Gier nach Vorteilen werden mit politischen Theorien vermischt.

In dieser allgemeinen Form kennzeichnen diese Eigenschaften gleichermassen den Stadtrat (Italienische Nacht), die Faschisten, die Kommunisten und welche Gruppen auch immer in Horváths Werk auftauchen. Unter ihnen unterscheidet der Dichter aber in ganz ausgesprochener Weise die Gruppe der "politischen Spiesser", wie sie von Kobler verkörpert wird. Dem politischen Spiesser ist der Fanatismus fremd. Seine Motivation für ein politisches Engagement entspricht einer rein egoistisch wirtschaftlichen Einstellung. Sie basiert nicht auf einer Idee. Wenn eine politische Richtung seinem Wohlergehen entgegen steht, wenn er, sei es geistig oder materiell, etwas für eine politische Idee opfern müsste, wendet er sich von ihr ab. In seiner oberflächlichen Haltung ist er durchaus unpolitisch. Aber wenn er etwas dabei für sich herausschlagen kann, benutzt er auch die Politik - gleichgültig, welche Richtung - als Mittel zum Zweck.

Charakteristischerweise werden in diesem Werk die verschiedenen politischen Meinungen, die typisch für Horváth's Zeit waren, nur unvollständig dargestellt. Eine Grundtendenz der damaligen Zeit etwa kann aus diesen Andeutungen nicht herausgefunden werden. Horváth, der nicht von einer politischen Ideologie befallen war und sich nicht festlegen wollte, verfolgt hier offensichtlich konsequent ausschliesslich das Ziel, das politische Spiessertum an sich zu brandmarken. Es kommt ihm darauf an, die anscheinend ordentliche Welt eines politischen Spiessers in ihrer ungestörten Absolutheit zu kritisieren. In dieser Welt, in der sogar "die Huren nett sein müssen" (WA 5, S. 210), gibt es keine Extreme. Die Triebe reissen den Menschen nicht zu unkontrollierbaren Handlungen hin, sondern sie bleiben in der Mitte stehen. Die einzige, wenn auch schwache Ausnahme in "Herr Kobler wird Paneuropäer" ist die Figur Rudolf Schmitz, dessen politische Einsichten wesentlich tiefer liegen als die von Kobler. Er ist im Gegensatz zu Kobler wirklich von dem Paneuropagedanken überzeugt. Er vertritt diesen bis in die Einzelheiten. Er ist Journalist (eine Figur, die in leicht gewandelter Form als Schminke in Rund um den Kongress wieder auftaucht). Er fühlt sich als Bohémien der Welt des Spiessers überlegen. Aber dennoch macht auch er sich des spiessbürgerlichen Verhaltens schuldig, wenn auch nicht so ausgeprägt wie Kobler, weil auch bei ihm Handlung und Rede nicht immer übereinstimmen. Als Vertreter der "Verständigungs-idee" sich aufspielend, beweist er gleichzeitig seine doppelte Moral, wenn er sagt: "Aber ich war in Polen und hab mich sogar in eine Polin verliebt, es gibt halt überall anständige Menschen, lieber Herr!" (WA 5, S. 201) Gesprochenes Wort

und Tat der Person bilden keine Einheit. In dieser Diskrepanz wird die von Horváth postulierte "Bewusstseinsdemaskierung" evident. Schmitz philosophiert über Marx und seine Theorie, dass mit "der Aufhebung der bürgerlichen Produktionsverhältnisse auch die Prostitution verschwindet" (WA 5, S. 212), während er mit Kobler ein Bordell besucht.

Im Vergleich zu Kobler weniger primitiv und oberflächlich, ist Schmitz die Figur, die die Spaltung zwischen politischer Einsicht, durchaus vernünftigen Ideen und engstirniger Verhaltensweise besonders klar zum Ausdruck bringt. Weil Schmitz Kobler geistig überlegen ist und die politischen Zusammenhänge seiner Zeit besser durchschaut, tritt seine von der Einsicht abweichende Handlungsmaxime besonders krass in Erscheinung. Seine Intelligenz unterstreicht die Abwegigkeit auch seiner Einstellung "Jeder ist sich selbst der Nächste" und die Charakterlosigkeit des eigenen Verhaltens, das trotz besserer Einsicht durch die persönlichen Vorteile beeinflusst wird. "Meiner Seel, ich schwank umher, es gibt halt schon sehr schwierige Probleme auf dieser Malefizwelt! Ich sympathisier, ich muss halt immer wieder auf mich persönlich zurückkommen, mit Paneuropa, obwohl ich ja weiss, dass die Sowjets insofern recht haben, dass die paneuropäische Idee jeden Tag aufs neue verfälscht wird von unserer Bourgeoisie, wie halt jede Idee - ... (WA 5, S. 224)

Bei der Betrachtung der politischen und zeitlichen Bezugnahme Horváths wird deutlich, dass die Kritik an der Gesellschaft im Vordergrund steht. Das Politische ist dabei nicht an sich in die Kritik eingeschlossen, sehr wohl aber die Art des Bürgertums zu politisieren. Horváth hat gewiss nachdrücklich

vor dem aufkommenden Faschismus gewarnt. In seinem Werk hat er aber ebenso die liberalen und die links gerichteten Figuren der Kritik ausgeliefert, wenn diese auch vom Dichter sichtlich sympathischer dargestellt sind. Aber das Werk entbehrt einer Antwort des Dichters auf die Herausforderung des Faschismus. Horváth beobachtet lediglich als Zeitkritiker das Bürgertum in seiner Vielschichtigkeit, in der zahlreiche politische Meinungen herrschen. Seine Skala reicht vom politisch Verführten (Sladek) über den politisch Indifferenten (Karl) zum politisch Engagierten (Martin) bis zum Parasiten der politischen Idee (Kobler).

Der Dichter nimmt direkten Bezug auf die Situation im Deutschland der Nachkriegszeit, ohne aber die Ereignisse der damaligen Zeit für eine Wertung oder die Begründung eines Standpunktes zu verwenden. Auch in der Darstellung des politischen Bildes seiner Zeit bleibt Horváth nur Beobachter. Er liefert uns das Bild seiner Zeit, gestaltet es aber so mehrschichtig, dass es zeitlich auch unabhängig interpretiert werden kann. Haben sich auch die politischen Ansichten der Horváth-Jahre gewandelt, so bleibt seine Kritik der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Schwächen und Stärken doch bis heute gültig.

## Anmerkungen:

- 1 Joseph Strelka, Brecht Horváth Dürrenmatt: Wege und Abwege des modernen Dramas (Wien-Hannover-Bern: Forum, 1962), S. 75-76.
- 2 Marianne Kesting, Panorama des zeitgenössischen Theaters: 58 literarische Porträts (München: R. Piper, 1969), S. 79.
- 3 Axel Fritz, Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit (München: Paul List, 1973), S. 10.
- 4 Siegfried Melchinger, "Das politische Theater ist keine Erfindung unserer Zeit", Theater heute, 3 (1971), 27.
- 5 Marianne Kesting, op. cit., S. 74.
- 6 Carl Zuckmayer, Als wär's ein Stück von mir: Horen der Freundschaft (Hamburg: Fischer, 1966), S. 511.
- 7 Botho Strauss, "Sladek, der schwarze Reichswehrmann", Theater heute, 11 (1968), 35.
- 8 Botho Strauss, "Die vertierte Vernunft und ihre Zeit", Theater heute, 8 (1967), 52.
- 9 Walther Huder, "Ödön von Horváth: Existenz und Produktion im Exil" in Die deutsche Exilliteratur 1933-1945, Manfred Durzak, Hrsg. (Stuttgart: Reclam, 1973), S. 236-37.
- 10 Heinrich Heine, Reisebilder, Späte Lyrik (München: Wilhelm Goldmann, 1957), S. 6.
- 11 Ibid., S. 97.
- 12 Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, 15. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1968), S. 368.
- 13 Heinrich Heine, op. cit., S. 102.
- 14 Hans Weigel, Karl Kraus: Glanz und Elend der Meister (Wien-Frankfurt-Zürich: Fritz Molden, 1968), S. 11.
- 15 Axel Fritz, op. cit., S. 77.

## HORVÁTHS TECHNIK

Die Sprache scheidet ein Volk von anderen Völkern, aber sie hält auch ein Volk zusammen. Die Schriftsteller sind die Verwalter der Sprache, sie bewahren und erneuern sie, sie bewegen durch ihre Sprache die Herzen und lenken die Gedanken. Durch die Sprache sind sie auch Verwalter des Geistes, denn die Sprache ist die Scheide, in der das Messer des Geistes steckt.  
(Ricarda Huch) <sup>1</sup>

Das abschliessende Kapitel dieser Arbeit konzentriert sich auf die Technik Horváths, auf seine Sprache, auf die Struktur des Werkes und auf die stilistischen Mittel. Die Besonderheit des von ihm geforderten "neuen Volksstückes" wird auf die formalen Aspekte hin untersucht, wobei die Beziehung Inhalt-Form bei Horváth nicht getrennt betrachtet werden kann.

Der Gedanke Ricarda Huchs, "Sprache hält ein Volk zusammen", gehört noch zum Gedankengut der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der das gesprochene Wort und der Geist, der dahintersteht, eine Einheit in der Dichtung bilden.

Volker Klotz, der die "geschlossene Form" in den klassischen Dramen formuliert, schreibt über deren Sprache: "Das geschlossene Drama glaubt an die sprachliche Fassbarkeit und Artikulierbarkeit der Welt. Nichts ereignet sich, das nicht Sprache zu werden vermöchte, wovon helles Bewusstsein nicht Besitz ergreifen könnte."<sup>2</sup> Demgegenüber erkennt man in der Literatur des 20. Jahrhunderts die Schwierigkeit, die Welt in ihrer Komplexität in Sprache auszudrücken. "Die sprachliche Fassbarkeit" wird für viele Dichter

ein immanentes Problem. Schon Hugo von Hofmannsthal ringt in seinem fingierten Brief des Lord Chandos (1901) mit dem Wort als Ausdruck der Wirklichkeit. Das Suchen nach einer neuen Sprachgültigkeit, nach Worten, die nicht abgenutzt sind, ist besonders bei den Schriftstellern der Nachkriegszeit zu erkennen. Bei Peter Handke zum Beispiel zieht sich die Bewusstseinsmachung der Sprache durch sein ganzes Werk.

Die Dichter kämpfen mit dem Unvermögen, eine chaotische Welt in Worten zu erfassen, und die Erfahrungen, die den Worten zugrunde liegen, ausser Acht zu lassen oder übernehmen zu müssen.

Bei Horváth ist das Ringen nach einer Sprache ein charakteristischer Zug seiner kleinbürgerlichen Welt, in der der Mensch als Individuum aufhört zu existieren und sich in Handlung, Geste und Sprache der Masse unterordnet. Hinter der vom Dichter als "Bildungsjargon" bezeichneten Sprache, liegt kein helles Bewusstsein, sondern dahinter stehen Menschen, die, in ihrer Unfähigkeit sich auszudrücken, auf Phrasen, Modewörter, Zitate und Schlagworte ausweichen. Das Echte und Ursprüngliche einer Sprache ist bei Horváths Figuren nicht vorhanden.

Die Sprache hat nichts Individuelles mehr, denn Handlung und Sprache sind nicht mehr identisch. So verwendet der Dichter zum Beispiel Satzmodelle der Vorarbeiten für ganz andere Figuren in der Endfassung.

Das Verhältnis der Kleinbürger zu ihrer Sprache ist kein Überlegtes oder Abwägendes, sondern ein Übernommenes. In der Unbekannten aus der Seine sagt Irene zu Emil, der heiraten will: "Dann bleiben wir doch bei den Rosen, Herr Emil, das ideale Brautbouquet. Rosen bringen Glück. Emil schmerzlich: Glück?"

Irene: Sicher. Das ist nämlich so ein Aberglaube und ich glaub daran. Sie nicht?" (WA 3, S. 143) Emil, der seiner Heirat eher misstrauisch begegnet, wehrt sich gegen die Phrase "Rosen bringen Glück". Nachdem aber derselbe Satz noch einmal von Irene und unmittelbar danach von ihrem Freund Ernst wiederholt wird, übernimmt auch Emil die Verbindung Rosen gleich Glück, ohne weiter darüber nachzudenken.

Die Ordnung der Sprache, die ein Ausdruck der Wirklichkeit ist, wird bei Horváth zerstört. Seine Welt ist voller Untiefen, und die Menschen dieser Welt sprechen in Oberflächlichkeiten und Lügen. Sätze stehen zusammenhangslos nebeneinander, wie die Figuren, die sie hinwerfen, ohne über den Sinn nachzudenken. Die Zusammenhangslosigkeit von Horváths Sprache entspricht der Isoliertheit seiner Menschen.

Während dem Dialog des klassischen Dramas ein Aufbau zugrunde liegt, dem die Gesprächspartner folgen, besteht in Horváths Sprache eine Verwirrtheit, die den Zustand seiner kleinbürgerlichen Welt ausdrückt. Die Figuren reden nicht miteinander, sie kommunizieren nicht.

Nachdem der Rittmeister und Valerie aus den Geschichten aus dem Wienerwald über das Verhältnis des Zauberkönigs zu Marianne gesprochen haben, sagt der Rittmeister abschliessend: "Wir verstehen uns alle nicht mehr, liebe Frau Valerie! Oft verstehen wir uns schon selber nicht mehr." (WA 1, S. 222) Dieser Ausspruch kann als Leitgedanke über dem Sprachunvermögen von Horváths Figuren stehen.

Die Sprache, die der Dichter verwendet, wird von Volker Klotz für die "offene Form" des Dramas charakterisiert: "Es ist kein homophones Sprechen, bei dem linear eines aus dem

andern hervorgeht, kein Sprechen in eindeutiger Klarheit, auf einer Ebene, in geschlossenen Emotionen und Reflexionen-: sondern polyphon, akkordisch, mehrschichtig, vieles nur anreissend."<sup>3</sup> Gerade in dem Atemlosen und dem Zerhackten von Horváths Sprache wird das Gespaltensein seiner Personen dargestellt. Die sprachliche Form entspricht dem Innern des Menschen, der bei Horváth in dem Kampf mit sich selbst und mit seiner Gesellschaft keinen Frieden finden kann. Diese zusammenhangslose Sprache ist als Gebärde der Horváthschen Figuren zu interpretieren. In ihr und nicht so sehr in der Handlung wird die Zwiespältigkeit des Kleinbürgers offenbart.

Aber Horváths Sprache ist nicht nur Ausdruck der kommunikationsunfähigen Gesellschaft, sondern sie nimmt eine eigenmächtige Stellung ein und beherrscht mit ihren zahlreichen Klischees den Sprechenden, der nicht fähig ist, aus diesem "Bildungsjargon" auszubrechen. Der Kleinbürger ist in seiner Mischsprache aus übernommenen Wendungen gefangen. Infolge seiner Unwissenheit wendet er sogar diese Sprache noch falsch an. Wenn er dann versucht, von den Klischees abzuweichen, fehlen ihm die Worte für das, was er wirklich ausdrücken will.

In der immer wieder auftretenden "Stille" in Horváths Werk liegt die Verzweiflung der Menschen, die ihre wahren Absichten und Gedanken nicht in Worte ausdrücken können. Sie sind in ihrer Alltagssprache verstrickt, erkennen deren Unzulänglichkeit aber nicht, da diese Sprache für sie Ausdruck der Echtheit ist.

So hat Horváths Sprache drei Funktionen: einmal verdeutlicht sie die Unfähigkeit der Menschen, einen sinnvollen Dialog zu führen und zeigt das grausame Alleinsein der Menschen, auf der anderen Seite aber ist sie das übernommene Ausdrucksmittel

in dem die Untiefen des Bürgertums entlarvt werden; und schliesslich hat sie eine Eigenmacht, mit der sie sich die Menschen in ihrem Ringen um Worte unterwirft.

Die Sprache ist für Horváths Sozial- und Gesellschaftskritik ein Hauptkriterium, denn in ihr drückt sich das Chaotische, das Pessimistische seiner Weltanschauung aus, in einer Welt, in der Menschen miteinander nicht mehr sprechen können.

Die Sprachunfähigkeit der Menschen, die sich über ihre Umgangssprache nicht erheben können, wird bei Horváth schon dargestellt, und es ist diese besondere Behandlung der Sprache, auf die die Autoren von heute sich beziehen, wenn sie von Horváths Einfluss sprechen. Es ist seine "Sprache der Sprachlosen", wie es Karasek formuliert, die im "neuen Volksstück" zum wichtigsten Bestandteil wird und von Dramatikern wie Franz Xaver Kroetz oder Martin Sperr übernommen wurde. "...: Kroetz hat auf den Spuren des Horváthschen Volksstücks die Einsicht erneuert und weiterentwickelt, dass die eigentliche Enteignung der Armen dadurch stattfindet, dass man ihnen nicht einmal Sprache zukommen lässt."<sup>4</sup> Die Besonderheit der Horváthschen Sprache liegt in ihrer Doppelbödigkeit, die der Dichter als "Synthese zwischen Ironie und Realismus" (WA 8, S. 659) bezeichnet.

Die Rührseligkeit der Kleinbürger und ihre Brutalität werden bei Horváth durch die Sprache konfrontiert. Gerade in den Volksstücken werden die zwei gegensätzlichen Sprachebenen krass herausgestellt.

Beim Heurigen (im dritten Teil der Geschichten aus dem Wienerwald) herrscht eine 'grosse weinselige Stimmung, mit Schrammelmusik und Blütenregen.'" (WA 1, S. 218) Diese Atmosphäre wird durch das Verhalten der Menschen im Singen von

schmalzigen Liedern unterstützt, aber durch ihre Sprache zerstört. In der Sprache wird der dämonische Zug der Kleinbürgerwelt entlarvt:

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

Havlitschek: Darf ich einmal ein offenes Wörterl reden, Herr Oskar?

Oskar: Dreht sichs um die Sau?

Havlitschek: Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau. - (WA 1, S. 194-95)

Die einzelnen Ausbrüche der Menschen werden sofort wieder mit dem Mantel der Gemütlichkeit zugedeckt. Aber immer wieder dringt die Brutalität in die friedliche Scheinwelt des Kleinbürgers ein.

Manchmal tritt die Konfrontation innerhalb eines einzigen Gedankenganges auf, wenn zum Beispiel Oskar über Marianne und ihre Situation reflektiert: "Ich hab sie noch immer lieb - vielleicht stirbt das Kind." (WA 1, S. 214) Auf der einen Seite steht die Liebe zu Marianne, auf der anderen die Hoffnung auf den Kindestod. Das Kind steht seiner "Liebe" im Wege.

Horváth reisst mit Hilfe der Sprache seinen Figuren immer wieder die gutmütige Maske vom Gesicht, um ihre Unmenschlichkeit, aber auch oft ihre Hilflosigkeit zu zeigen. Der Kleinbürger wird als Bestie und als Mensch nicht allein in seiner Handlung, sondern noch stärker in seiner Sprache herausgestellt. "Meine Familie muss bei meinen Schwiegereltern in Mittenwald wohnen, und die Alte wirft den Kindern jeden Bissen vor- Dort sehen Sie Mittenwald! Es liegt lieblich, nicht?" (WA 5, S.176) Die Vermischung von falschen Gefühlen und wirklicher Tragik,

von Echtheit und Verlogenheit zieht sich durch das ganze Werk Horváths: in Inhalt und in Form ausgedrückt. Weder in der Sprache noch in der Handlung besteht bei seinen Figuren eine Einheit.

Joseph Strelka sagt über die Sprache von Horváths Figuren: "Ja man ist beim Hinweis der Einheit von Sprache und Gehalt bei Horváth soweit gegangen, zu erklären, dass hier die Figuren aus dem Dialog (nicht umgekehrt) herauswachsen."<sup>5</sup> Man muss beachten, dass die Sprachunfähigkeit der Figuren aus ihrem Unvermögen, den Alltag zu durchbrechen, herrührt. Horváth basiert die Falschheit seiner Figuren auf ihrer Bequemlichkeit, ihrer Passivität, die sich einem Denkprozess entzieht.

Wer wachsam den Versuch unternimmt, uns Menschen zu gestalten, muss zweifellos (falls er die Menschen nicht indirekt kennen gelernt hat) feststellen, dass ihre Gefühlsäusserungen verkitscht sind, das heisst: verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit- (WA 1, S. 328)

Die Äusserlichkeit der Menschen, die sich in ihren Taten und in ihrer oberflächlichen Sprechweise zeigt, hat, wie schon in den vorigen Kapiteln besprochen, ihren Ursprung in den Trieben der Menschen, in der "Bestialität", die von Horváth als zu bekämpfende Eigenschaft dargestellt wird. Sie ist "weder gut... noch böse" (WA 1, S. 328), und der Dichter erkennt sie als Grundzug des Menschen an, fordert aber den Menschen auf, sich seinen Trieben nicht passiv zu unterwerfen. Es sind "halbe Menschen" (WA 1, S. 134), die in ihrer Einseitigkeit und Engstirnigkeit auftreten, aber gleichzeitig den Versuch unternehmen, aus dieser Halbheit auszubrechen. Da sie aber nicht nur ein oberflächliches

Dasein führen, sondern auch in einer wertlosen, leeren Sprache reden, wird der Kampf des Individuums vom Dichter meistens mit einem negativen Ausgang beendet.

Die Eigenmacht der Sprache wird von Hajo Kurzenberger in seiner umfassenden Arbeit Horváths Volksstücke untersucht und mit der Sprachbehandlung bei Peter Handke verglichen. Die Menschen beider Dichter stehen einer entwerteten Sprache gegenüber, mit der sie die Wirklichkeit nicht erfassen können. Die Figuren sind in einer Alltagssprache aus Phrasen und bestimmten Satzmodellen gefangen. "Hier haben wir den Einheitspunkt, in dem Handke und Horváth sich finden. Im Spiel zur Diskussion gestellt, wird vorhandenes Sprachmaterial, in dem 'Wirklichkeit' präfiguriert ist, werden die erstarrten und verfestigten Sprach-, Bewusstseins- und Verhaltensmodelle, durch die 'Wirklichkeit' konstituiert wird."<sup>6</sup> Für Handke gilt Horváth als Vorbild nicht der Thematik seines Werkes wegen, sondern auf Grund der besonderen Sprachanwendung. In einem Vergleich zwischen Brecht und Horváth, begründet Handke seine Vorliebe für den letzteren:

Als reine Formspiele kann ich die Stücke Brechts noch ertragen, als unwirkliche, aber doch ergreifende Weihnachtsmärchen, weil sie mir die Einfachheit und Ordnung zeigen, die es nicht gibt. Ich ziehe Übeln von Horváth und seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität vor. Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich, die Modelle der Bösartigkeit, der Hilflosigkeit, der Verwirrung in einer bestimmten Gesellschaft werden bei Horváth viel deutlicher.<sup>7</sup>

Handke kritisiert die "satzweisen Weisheiten" bei Brecht, aber er selber geht in der reinen Konzentration auf die Sprache über sein Vorbild Horváth hinaus. Bei Horváth ist die innere Hilflosigkeit der Menschen eng mit der Hilflosigkeit des Ausdrückens

verbunden, bei Handke treten die Menschen zugunsten der Sprache in den Hintergrund.

In einer Kritik zum Handke Stück Reiter über den Bodensee hat Peter Iden den Unterschied zwischen den Dichtern formuliert. Er nennt die Art des Handke-Stückes ein "Theater aus Störungen" und schreibt:

Wo sprachliche und gestische Verabredungen bei Handke lediglich als letztlich unzuverlässig ausgestellt werden, und zwar abgetrennt von jedem weitergreifenden Zusammenhang, sind sie bei Horváth immer wieder rückgekoppelt an die 'ganze' Existenz eines Menschen, das heißt: es sind Formen, in denen sich ein Leben äussert und in denen ein Schicksal erfahrbar wird. <sup>8</sup>

Obwohl Horváths Personen mit ihrer Sprache ringen, die ihnen oft unbrauchbar erscheint, sind sie doch eins mit dieser Sprache, denn gerade in ihr drückt sich ihr Schicksal aus. Die Dramatiker Wolfgang Bauer, Franz Xaver Kroetz und Martin Sperr sind deshalb direkter mit Horváth verbunden. Auch bei ihnen hängt die Sprachunfähigkeit der Menschen mit den Problemen der Gesellschaft und dem Menschen als geknebeltes Individuum in dieser Gesellschaft zusammen. Bei Handke dagegen wird die Sprache vom Sprechenden getrennt und damit verabsolutiert.

Horváth hat aber ohne Zweifel durch das Zwiespältige, das Doppelbödige seiner Sprache, in der die Kleinbürger ihre dunklen Seiten hinter alltäglichen Floskeln verbergen, einen starken Einfluss auf verschiedene Dichter von heute ausgeübt, die in ähnlicher Art das Bürgertum kritisieren. Der Herr Karl von Helmut Qualtinger ist eine Figur, die auch in Horváths Welt hineinpasst: ein ewiger Spiesser, zu jeder Anpassung bereit und von einer "gemüthlichen" Börsartigkeit, die sich in seiner Sprache manifestiert.

Ödön von Horváth ist nicht der erste Dichter, der das Kleinbürgertum und seine Welt mit Hilfe seiner Sprache so gekonnt entlarvt. Der Meister des unterhaltenden Volksstücks mit kritischen Untertönen und ein grosses Vorbild Horváths ist Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862). In einem Brief an Franz Theodor Csokor vom 23. März 1938 schreibt Horváth: "Die Welt ist voller Unruhe, alles drunter und drüber, und noch weiss man nichts Gewisses! Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht!" (WA 8, S. 681) Die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Nestroy und Horváth werden evident in dem Vergleich ihrer Volksstücke und Possen, einem Genre, das ihnen beiden als Ausgangsform für ihre Kritik an der Gesellschaft gilt.

Schon in Musserlichkeiten gibt es zwischen den Dichtern Ähnlichkeiten: Ihre wirkliche Anerkennung kam erst lange Zeit nach ihrem Tod, bei Nestroy nach dem Zweiten Weltkrieg und bei Horváth Mitte der Sechziger Jahre.

Die Wiederentdeckung Nestroys ist besonders den zahlreichen Veröffentlichungen Franz H. Mautners zu verdanken, der sich intensiv mit dem Wiener Komödienschreiber und Komödianten beschäftigt hat. "Er war der erste deutsche Schriftsteller seit dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, der die Sprache selbst zu einem wichtigen Gegenstand der Dichtung gemacht hat, der erste überhaupt, der dies für die Komödie tat."<sup>9</sup> Auch Nestroys Figuren gehören hauptsächlich in das Kleinbürgertum, das er mit viel Humor und Witz darstellt. In seinen Volksstücken ist die Welt nicht mehr in Ordnung, wie sie es bei Raimund, "dem Klassiker des Wiener Volksstücks"<sup>10</sup> noch ist. Bei Nestroy tritt schon das Unheimliche und Dämonische inmitten seiner leichten

Possen und Komödien auf. Die Tradition des Volksstücks seit dem Barock und der italienischen Commedia dell' arte ist noch in Nestroys Werk vorhanden, aber in seiner geschickt angelegten Demaskierung des Gemüthlichen wird die Verwandtschaft zu Horváth evident. Auch Nestroys Idylle tragen ironische Züge und das "tümliche" des Volkes, das im traditionellen Volksstück Hauptbestandteil ist, wird bei Nestroy zerstört.

Er verwendet, wie später Horváth, das Aufeinanderprallen von biederer Reden und unmoralischer Gesinnung (oder umgekehrt). Diese Diskrepanz wird auch bei Nestroy besonders durch die Sprache seiner Figuren verdeutlicht.

Während bei Horváth der Dialekt nicht mehr Sprache seiner Kleinbürger ist, und er es darauf anlegt, dass die Person hochdeutsch spricht, "allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden" (WA 8, S. 663) und in dem entstehenden "Bildungsjargon" die Konfrontation von Gewissen und Lüge zustande kommt, erreicht Nestroy diese Konfrontation, indem er den Wiener Dialekt dem Hochdeutschen gegenüberstellt.

Der Kleinbürger, der etwas Besseres sein möchte, als er wirklich ist, spricht bei Nestroy Hochdeutsch. Durch die Annahme einer Sprache, die ihm nicht geläufig ist, macht er sich lächerlich. In dem Versuch des Kleinbürgers durch die Sprache gebildet zu erscheinen, wird die künstliche Anwendung dieser Sprache betont. Die Unwissenheit der Figuren wird erst dann aufgedeckt, wenn sie versuchen, sich mit fremden Federn zu schmücken.

So glaubt zum Beispiel Titus aus der Posse Der Talisman, seine Bildung durch das Hochdeutsche zu beweisen, ohne zu erkennen,

dass er seine Dummheit damit hervorhebt: "Frau von Cypressenburg: Es ist so wie ich gesagt. Man hat sich konserviert.

Titus: O, ich weiss was Konservierung macht. Aber so weit geht das Konservatorium nicht. Frau von Cypressenburg (huldreich lächelnd): Nürrischer Mensch-" <sup>11</sup> Aber nicht nur Titus wird durch sein fehlerhaftes Hochdeutsch lächerlich gemacht.

Nestroy kritisiert in erster Linie die Gesellschaft, die dem Menschen diese künstliche Sprache aufzwingt und nach ihr den Charakter beurteilt. Wer nicht Hochdeutsch spricht, wird von dieser Gesellschaft als zweitrangig betrachtet, eine oberflächliche Bewertung, die von Nestroy ironisiert wird. Bei Horváth stehen die Personen dem Hochdeutschen misstrauisch gegenüber, auch sie beurteilen den anderen nach seiner Sprechweise und nicht nach dem Inhalt des Gesagten.

In dem Volksstück Italienische Nacht begegnet man dem fremden Kameraden nicht nur wegen seiner radikalen Ansichten feindlich, sondern weil seine Art zu Sprechen anders ist.

Ein fremder Kamerad aus Magdeburg: Hätte er doch lieber seine freien Minuten geopfert, um die Schlagstärke unserer Organisation auszubauen!

'Totenstille, masslose Überraschung über die fremde Mundart.'

Stadtrat: Ah, ein Preusse-  
'Sturm'....

Kranz ausser sich: So schmeisst ihn doch raus, den Schnapspreussen, den hergelaufenen! Naus damit! Naus!! (WA 1, S. 135-137)

Auch die Anwendung von Zitaten, die der Kleinbürger, in dem Glauben gelehrt zu sein, gerne in seine Konversation einpflicht, wird von beiden Dichtern ironisiert.

Als Titus aus dem Dienst entlassen wird, lässt er es sich

nicht entgehen, bei seinem Abgang frei nach Grillparzer zu zitieren: "Das ist Ottokars Glück und Ende!"<sup>12</sup> Kurzenberger beschreibt diese Art zu Sprechen als "das vorgefertigte Sprachteil", das er in Horváths Bildungsjargon erkennt: "Er rekrutiert sich aus Zitaten, stehenden Redewendungen, konventionellen Floskeln, in ihm häufen sich die Allgemeinplätze, die Sentenzen, die politischen Schlagworte, die Klischees kleinbürgerlicher Moral und Verhaltensweisen."<sup>13</sup> Sowohl Nestroy als auch Horváth täuschen ein harmonisches Leben ihrer Figuren vor, das durch Ironisierung gestört wird. "Die dialogische Doppelbödigkeit"<sup>14</sup> ist das Mittel ihrer Entlarvungstechnik.

In der Sprache werden aber nicht nur die Schwächen der Figuren manifestiert, sondern die Missstände auf politischer und sozialer Ebene innerhalb einer Gesellschaft. Obwohl die Schwächen und Untiefen der Figuren oftmals von beiden Dichtern übertrieben dargestellt werden, sollten die Personen nicht als Karikaturen und Zerrbilder interpretiert werden. Horváth schreibt darüber in seiner "Gebrauchsanweisung": "Es darf auch niemand als Karikatur gespielt werden, ausser einigen Statisten, die gewissermassen als Bühnenbild zu betrachten sind." (WA 8, S. 663) Gleichzeitig aber muss er, um die dunklen Seiten und das Gespaltensein der kleinbürgerlichen Welt zu verdeutlichen, von einer naturgetreuen Gestaltung absehen. "Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um - denn dann werden es Miljöbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewusstseins gegen das Unterbewusstsein zeigen -" (WA 8, S. 663-64)

Während Horváth bewusst die Illusion einer glücklichen Welt durch das oberflächliche Aufrechterhalten dieser Illusion zer-

stören will, verdeckt bei Nestroy (besonders in den Possen) die Betonung der Komik oftmals die satirische Wirkung. Übt auch Nestroy Kritik an seiner Zeit und Gesellschaft, so besteht bei ihm, viel stärker als bei Horváth, die Gefahr, dass diese Kritik in der Übertreibung und dem daraus resultierenden Lachen der Zuschauer untergeht. "Illusion zerstört zu sehen, liebte sein Publikum nicht."<sup>15</sup> Nestroys Volksstücke sind noch hauptsächlich unterhaltsam, während bei Horváth das Erzieherische im Vordergrund steht. In der Anwendung des Volksstücks erkennt Kurzenberger den Hauptunterschied zwischen Nestroy und Horváth:

Das Volksstück Horváths erfüllt also eher die Merkmale jenes 'neuen Volksstückes', das die literarische Kritik von Nestroy so beharrlich und lange vergeblich gefordert hat: eine Darstellung, die mit Hilfe einer wahrscheinlichen, aus dem Leben gegriffenen Handlung Personen und Zustände des Volkslebens zu schildern habe, wobei die erzieherische Tendenz nicht fehlen sollte.<sup>16</sup>

Und somit zeigen sich auch die Unterschiede zwischen Nestroy und Horváth in der Sprache ihrer Figuren. Bei Nestroy häufen sich kunstvolle Wendungen und ausgefallene Wort- und Satzkombinationen. Die Pointe und der Witz stehen im Mittelpunkt.

In dem Gekünsteltesten dieser Sprache ist es für das Publikum schwer die Ironisierung zu erkennen. Der dem Wiener Volkstheater so eigene Komödiendialog wird von Nestroy noch eingehalten. Auch liegt ihm als Schauspieler in seinen eigenen Stücken an der Publikumswirksamkeit dieser Stücke. Er scheint sich manchmal mehr um den Effekt seiner Komödien zu bemühen als um die Sichtbarmachung einer Kritik.

Nestroy schrieb seine Komödien vor allem, um wirksame Theaterstücke zu liefern, das heißt, um sein Publikum und sich selbst zu unterhalten, aber ihre Essenz ist Selbstaussage und Satire, manchmal so dünn über das Stück verteilt, dass sie als blosses Salz der Unterhaltung wirkt,....., verhältnismässig selten ist sie explizit. 17

Aber schon bei Nestroy drückt sich die Kritik in der Sprache seiner Figuren aus, einer Sprache, die sich oft "selbständig" macht und durch die er Vorbild für Horváth und auch die anderen modernen Volksstückdichter wird.

Die Verwendung der Parodie ist in Nestroys Werk immer wieder zu erkennen, ein Kunstgriff, gegen den sich Horváth in seiner "Gebrauchsanweisung" scharf wendet: "...- es wird mir oft Parodie vorgeworfen, das stimmt aber natürlich in keiner Weise. Ich hasse die Parodie!" (WA 8, S. 660) Wenn Mautner allerdings bei Nestroy von zwei Formen der literarischen Parodie spricht, wird die von ihm formulierte "kritische Parodie" auch in Horváths Werk sichtbar. "Zwei Typen literarischer Parodie gibt es: eine, die als blosse 'Ultparodie' sich einfach mit dem Original einen Spass erlaubt- sie gehört schon lange vor Nestroy zur Tradition der Wiener Volksbühne- und eine andere, die als gestaltete Kritik Schwächen des Originals aufdeckt, die 'kritische Parodie'."<sup>18</sup> Horváth lehnt zwar "Juxspiegelbilder" (WA 1, S. 328) ab, aber in der Diskrepanz zwischen dem biedereren Verhalten und den unbiedereren Reden seiner Figuren kann man durchaus von der Form der "kritischen Parodie" sprechen.

Dass der Dichter sich so scharf gegen die Parodie wehrte, ist durchaus zu verstehen, denn Horváths Figuren dürfen um keinen Preis der Lächerlichkeit ausgeliefert werden. Die Momente der

Komik sind zwar bei ihm vorhanden, aber sie sind nur Teil der Wirklichkeit, die von dem Dichter mit Pessimismus betrachtet wird.

Es ist festzustellen, dass Horváth der Tradition des Volkstheaters nahe steht, dass er aber in der Nachfolge Nestroys und in der Erweiterung seines Vorbildes das Volksstück umfunktionierte. Kann man noch bei Nestroy über die unbequemen Stellen hinweglachen, so bricht das Dämonische der kleinbürgerlichen Welt bei Horváth störend und aufschreckend in die "Harmonie" hinein.

Nicht nur in der Sprache von Horváths Figuren wird ihr Verhalten und Wesen deutlich, auch der Aufbau des Werkes entspricht dem Bild der kleinbürgerlichen Welt. Die Vielschichtigkeit dieser Welt kommt in der Werkstruktur zum Ausdruck. Sowohl in der Prosa als aber besonders in den Stücken entspricht der einheitslose Aufbau der Zersplitterung der Gesellschaft. Das "Anekdotische" dieser Form, die unzähligen kleinen Szenen, die oft nicht zusammengehören, die vielen Impressionen, die von der Haupthandlung ablenken, beweisen, dass Horváth mehr an einer umfassenden Beschreibung der Gesellschaft interessiert ist, als an der kontinuierlichen Entwicklung einzelner Protagonisten.

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! (WA 8, S. 662)

Da Horváth ein ganzes Volk auf die Bühne bringen will, kann er die Einzelaspekte des Volkes nur anreissen, ohne sie tiefgehend auszuführen.

Es zeigt sich, dass Horváth den Aufbau seines Werkes genau wie die Sprache seiner Figuren bewusst als Kunstmittel anwendet, um die gestörte Harmonie der Welt des Kleinbürgers darzustellen. Die Planlosigkeit und das Herumirren Koblers aus dem Ewigen Spiesser wird auch durch das Zusammenhangslose in der Form bestätigt.

Horváth lässt zwar einzelne Figuren aus der Masse hervortreten, versucht aber immer, das allumfassende Gesamtbild nicht zu vernachlässigen. Die Ansammlung von Erlebnissen und Nebenhandlungen vermittelt den Eindruck eines ganzen Volkes, aus dem die Individuen nur kurz heraustreten, um dann wieder in der Masse unterzugehen.

Allein in dem Stück Kasimir und Karoline gibt es 117 Szenen, wobei schon ein einziger Gedanke einer Figur eine Szene bildet. Auch innerhalb der Szenenanweisungen tritt eine Fülle von Einzelbeobachtungen auf. Ein gutes Beispiel dafür ist die Beschreibung des Bühnenbildes vor dem Ersten Akt der Unbekannten aus der Seine:

Seitengasse. Altes hohes Haus. Neben dem Haustor ein Uhrmacherladen und eine kleine Blumenhandlung mit Rosen, Tulpen, Hyazinthen, Kakteen und Flieder - bis auf die Gasse hinaus. Darunter auch eine Stechpalme. Die Besitzerin der Blumenhandlung ist blond, ledig und Mitte der Zwanziger. Mit dem Vornamen heisst sie Irene. In der Auslage des Uhrmacherladens hängen lauter Uhren - grosse und kleine, alte und neue. Auch Kuckucksuhren. Und ein Barometer. Es geht bereits gegen Abend. Ende Mai. (WA 3, S. 141)

Der Dichter versteht es, neben den für die weitere Handlung wichtigen Details, Uhrmacherladen, Blumenhandlung und Irene, auch

gleich die Atmosphäre der kleinbürgerlichen Welt einzufangen. In dieser Beschreibung ist nichts Ungewöhnliches, ja er betont geradezu das Normale, Alltägliche. Die Charaktere, die dann auftreten, entsprechen in ihrer Durchschnittlichkeit durchaus dem geschaffenen Hintergrund.

Das von Horváth immer wieder bewusst angewandte Mittel des Kontrastes besteht nicht nur zwischen Sprache und Handlung der Figuren, sondern ebenso zwischen den zahlreichen Einschüben und dem Dialog.

Musikeinlagen gehören in die Tradition des Volkstheaters, aber bei Horváth wird auch die Musik "umfunktioniert" und dient der Entlarvung des falschen Bewusstseins der kleinbürgerlichen Welt.

In dem Volksstück Italienische Nacht ist die ständig anklingende Militärmusik nicht nur Untermalung des Geschehens. Das Uniformbewusstsein und die Liebe zur Disziplin werden sowohl bei den Faschisten als auch bei den Republikanern durch ihre Vorliebe für Märsche betont.

Und die Walzermusik, die zur italienischen Nacht spielt, ist für Martin Ausdruck der Oberflächlichkeit des Stadtrats und seiner Freunde. Martin wendet sich verächtlich von den Tanzenden ab. "Der Stadtrat, Betz, Kranz, Engelbert usw. mit ihren Damen tanzen nun eine Francaise - Martin und seine Kameraden sehen finster zu. Jetzt spielt die Musik einen Walzer.... Martin zu seinen Kameraden: Dass mir nur keiner tanzt!" (WA 1, S. 127) Als schliesslich die gemütlliche Stimmung der italienischen Nacht gesprengt wird, hört auch die Musik auf zu spielen. Kurzenberger formuliert die Musikanwendung bei Horváth sehr genau, wenn er schreibt:

Die reproduzierten Musik- und Liedelemente charakterisieren also einerseits sehr genau einen Bewusstseinszustand, an dessen Dumpfheit, Verschwommenheit, Unreflektiertheit sie ihren verderblichen Anteil haben, und sind zugleich bevorzugte Bauelemente der Horváthschen Szene. Ihre stimmungstrüchtige Gemütlichkeit liefert den Hintergrund, vor dem Ungemütliches sich umso schärfer abhebt, das Traut-Heimelige sich ins Unheimliche verkehrt:... 19

Besonders in den Geschichten aus dem Wienerwald betont die Musik die Doppelbödigkeit der bürgerlichen Welt. Gleich in der ersten Szenenanweisung wird die Bedrohlichkeit durch die Harmlosigkeit der Walzermusik besonders hervorgehoben. "... seine Mutter bringt ihm gerade ein schärferes Messer. In der Luft ist ein Klingen und Singen - als verklänge irgendwo immer wieder der Walzer..." (WA 1, S. 159) Und so bildet die Musik nicht nur den Hintergrund für die selbstzufriedene, oberflächliche Haltung der Figuren Horváths, sondern sie betont gleichzeitig das Bössartige der Figuren. Als der Rittmeister hofft, beim Wetten gewonnen zu haben, "bricht der Walzer ab, mitten im Takt". Unmittelbar darauf fragt "Valerie schadenfroh: Was haben wir denn gewonnen, Herr Rittmeister? Das grosse Los?" (WA 1, S. 167)

Wünsche und Hoffnungen der Menschen werden von Musik begleitet, durch sie wird die Illusion eines harmonischen Daseins verstärkt. Wenn die Figuren mit der unbequemen Wirklichkeit konfrontiert werden, bricht die Musik ab.

Aber kommen der Sprache, die Horváth seinen Figuren gibt, mehrere Funktionen zu, so sind auch die Musikeinschübe mehrschichtig.

Zum Beispiel spielt die Grossmutter "auf ihrer Zither den Doppeladlermarsch" (WA 1, S. 236), während sie vorher das Bett des Kindes an ein offenes Fenster gestellt und damit den Tod des Kindes verursacht hat. Durch die Musik wird an dieser Stelle das Furchtbare des Mordes noch verstärkt. Das kontinuierliche Zitherspiel der Grossmutter zeigt aber auch, dass sie die Tat keineswegs bereut, sondern, dass ihr Leben weitergeht, als wäre nichts Aussergewöhnliches geschehen. Das starre Festhalten an Tradition und bürgerlicher Denkweise wird in dieser Musikeinlage betont. In diesem Zusammenhang scheint es kein Zufall zu sein, dass Marianne die Zither ergreift, um die Grossmutter damit zu erschlagen.

Schliesslich wird auch die Verzweiflung des Einzelnen in dem aussichtslosen Kampf mit der Gesellschaft durch die Musik hervorgehoben. Während die Massen auf dem Oktoberfest gemeinsam Trinklieder grölen, steht Kasimir verzweifelt und allein daneben. Als Ausgestossener aus der bürgerlichen Gesellschaft kann er auch an ihrer Musik nicht mehr teilnehmen.

Gerade in der Musikanwendung erkennt der Regisseur Hans Hollmann die Horváthsche Demaskierungstechnik.

Alles, was über die Sprache zu sagen war, gilt in noch strengerer Weise, wenn gesungen wird. Durch die Wahl der Musiken, der Schnulzen und Märsche, die er immer genau vorschreibt, erreicht Horváth eine noch grössere Genauigkeit und Verkürzung seiner Mittel. Demaskierung findet hier noch wirksamer, weil schneller statt.... Als erster Dramatiker deckt er Klischees und gesellschaftliche Zwänge in Komposition, Interpretation und beim Anhören von Musik auf. 20

Wenn den Figuren Horváths die Lieder und sogar die Sprache fehlen, dann lässt der Dichter "Stille" eintreten. Diese Stille hat in Horváths Werk eine wichtige Funktion. In ihr liegt die Sprachlosigkeit und Leere der Menschen. Sie ist kein bewusstes Schweigen, sondern drückt die Hilflosigkeit der Figuren aus, die sich nicht verständigen können. Horváth schreibt über die Stille in seiner "Gebrauchsanweisung": "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." (WA 8, S. 664) Besonders in den Szenen, wo sich das Gewissen der Figuren regt, und sie sich mit ihrem Inneren auseinandersetzen müssen, tritt Stille ein. In dem vierten Bild des Schauspiels Der jüngste Tag versucht Anna, an das Gewissen von Hudetz zu appellieren. Beide Personen können sich nicht verständigen, weil Hudetz seine Schuld nicht anerkennt. Fast nach jedem Satz tritt die Stille ein.

In der Stille zeigt Horváth sowohl das Unheimliche und Unaussprechliche der von ihm kritisierten Welt als auch seine pessimistische Erkenntnis, dass es den Menschen nicht möglich ist, ihre Einsichten zu formulieren.

Musik, Sprache und Aufbau sind Horváths Mittel, um die Alltagswelt der Kleinbürger zu verfremden. Mit dem Bildungsjargon, den bewusst angelegten Musikeinlagen und der für die Gesellschaft typisch einheitslosen Struktur greift der Dichter zu Kunstmitteln, die das realistisch dargestellte Bild des Kleinbürgertums kritisch zerlegen.

Horváths Verfremdungstechnik ist allerdings so "unauffällig" in sein Werk eingebaut, dass es bei den Aufführungen seiner Stücke oft zu einer Publikumsreaktion kommt, in der das

Komische und Gemütlliche der Horváth-Welt als Wirklichkeit anerkannt wird, ohne die Kritik wahrzunehmen. Der Zuschauer sieht eine küsserlich heile Welt, die trotz menschlicher Katastrophen weiterbesteht.

Da Horváths Entlarvungsmittel innerhalb seiner Stücke liegen, fällt es dem Publikum schwer, die Ironisierung des Dichters zu erkennen und den kritischen Abstand zum Bühnengeschehen einzunehmen. "So wird der Zuschauer aus der genüsslichen Behaglichkeit, die ihm zunächst scheinbar vergönnt war, aufgeschreckt, wird die Identifikation, die ihm so listig angetragen wurde, immer wieder zerschlagen."<sup>21</sup>

Nach der Uraufführung des Stückes Kasimir und Karoline 1932, das von der Kritik als "Satire auf München und auf das dortige Oktoberfest" (WA 8, S. 666) interpretiert wurde, sieht sich Horváth genötigt, eine "Gebrauchsanweisung" für seine Stücke zu schreiben. Er erkennt in dem Missverstehen seiner wahren Absichten die Schwierigkeit, die Verfremdungstechnik innerhalb seiner Stücke wahrzunehmen: "Erstens bin ich daran schuld, denn: ich dachte, dass viele Stellen, die doch nur eindeutig zu verstehen sind, verstanden werden müssten, dies ist falsch - es ist mir öfters nicht restlos gelungen, die von mir angestrebte Synthese zwischen Ironie und Realismus zu gestalten." (WA 8, S. 659) Gleichzeitig aber versucht der Dichter mit dieser "Gebrauchsanweisung" das Publikum zu belehren, nicht nur auf die Handlung, sondern besonders auf den Dialog seiner Figuren zu achten, in dem die Demaskierung des Bewusstseins stattfindet. Es ist für die Zuschauer schwierig, die küsserlich heile Welt kritisch zu durchschauen, zumal auch der Schluss der Horváth Stücke meistens ein happy end ist.

In der Einhaltung eines für den Zuschauer befriedigenden Schlusses steht Horváth in der Volksstücktradition. Hat aber schon Nestroy begonnen, das happy end zu ironisieren, ("Meist ist es rein Musserlich, manchmal so gut wie gar nicht motiviert,"...) <sup>22</sup>, so wird bei Horváth die Doppeldeutigkeit des Schlusses ein weiteres Kontrastelement zwischen Scheinwelt und düsterer Wirklichkeit.

Die Kreisbewegung, die innerhalb des Horváthschen Werks erkannt wurde, macht einen echten Schluss unmöglich. Durch die Offenheit der Werkstruktur und durch die Absicht, ein ganzes Volk auf die Bühne zu bringen, wirkt ein Ende willkürlich. Man erkennt, dass es in der Welt der Kleinbürger keinen wirklichen Einschnitt geben kann, der die Situation dieser Welt verändern oder gar lösen würde. Das Ende gleicht hier dem Anfang, der Circulus vitiosus wird nicht unterbrochen. Die Bedingung des klassischen Volksstückes, einen echten, glücklichen Schluss zu haben, wird Musserlich von Horváth übernommen, in Wirklichkeit aber in das Gegenteil verkehrt.

Wenn Marianne aus den Geschichten aus dem Wienerwald Oskar am Ende des Stückes in die Arme sinkt, sieht das zwar Musserlich einem happy end ähnlich, zeigt aber gleichzeitig Mariannes Rückkehr in das Gefängnis des Bürgertums und ihren seelischen Tod. Sie kann nur noch als "Marionette" weiterleben.

Auch in Kasimir und Karoline wird kein wirklicher Schluss gefunden: die Figuren suchen sich neue Partner und alles beginnt wieder von vorne.

In Horváths Stücken gibt es ein inneres Ende (Kasimirs Verzweiflung, Mariannes Gebrochenheit, Martins Resignation), doch das Musserere Geschehen, das Alltagsleben der Figuren geht weiter.

Der Schluss bei Horváth ist nur dann endgültig, wenn die Protagonisten den Tod suchen, wie in Don Juan, Glaube Liebe Hoffnung, Ein Kind unserer Zeit usw. Und sogar der Todesschluss ist nur für die einzelnen Individuen endgültig, das Leben der Gesellschaft aber geht in seiner Verlogenheit auch nach dem Todesfall unverändert weiter.

Horváth kritisiert die Sehnsucht der Masse nach einem glücklichen Ausgang, wenn er in der Posse Rund um den Kongress den Vertreter des Publikums auf einem happy end bestehen lässt:

Der Vertreter des Publikums: Ich sitze dort links in der siebenten Reihe! Ich habe mir eine Karte gekauft, weil auf dem Theaterzettel stand, hier steigt eine Posse in fünf Bildern! Und jetzt gehts auf einmal tragisch aus! Ich lass mir das nicht gefallen! Das ist eine Vor- spiegelung falscher Tatsachen!

Schminke: Das ist die Wahrheit! Die unerbittliche Wahrheit!

Der Vertreter des Publikums: Ich verzichte auf Ihre Wahrheit! Ich bin ein milder, abgearbeiteter Mensch und möchte abends meine Posse haben! Verstanden? Entweder gibt es hier augenblicklich eine Posse, oder ich lass mir mein Geld herauszahlen! (WA 3, S. 137)

In dem "ich verzichte auf Ihre Wahrheit" wird wiederum die Oberflächlichkeit und Passivität der Kleinbürger angeklagt, die sich einem Denkprozess entziehen wollen und nur an Unterhaltung interessiert sind. Indem der Dichter die wahren Absichten des Vertreters des Publikums herausstellt, ironisiert Horváth den geforderten küsserlich glücklichen Ausgang.

Mit Hilfe der kontrastierenden Sprach- und Strukturmittel greift Horváth zu einer Verfremdungstechnik, die sich stark von der seines Zeitgenossen Bertolt Brecht unterscheidet. Bei Brecht

findet die Verfremdung durch eine Distanzierung vom Bühnengeschehen statt. Erzähler unterbrechen den Handlungsverlauf, Spruchbänder und Songs führen zu einer kritischen Haltung der Zuschauer. Die Lehre eines Brecht Stückes kann dem Zuschauer nicht entgehen, denn der Dichter lässt sie immer wieder, getrennt von dem Spielfluss, herausstellen.

Brecht schreckt sein Publikum auf, indem er ihm mit Hilfe des Verfremdungseffektes die Identifizierung mit dem Bühnengeschehen unmöglich macht. Durch das epische Theater will er den Intellekt des Zuschauers wecken und jegliche Einfühlung verhindern. "Das Wesentliche am epischen Theater ist es vielleicht, dass es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen. Dabei wäre es ganz und gar unrichtig, diesem Theater das Gefühl absprechen zu wollen."<sup>23</sup> Brecht will mit seinen Stücken "das Publikum wundern machen"<sup>24</sup>, indem er in die vertraute Wirklichkeit des Bühnengeschehens für den Zuschauer klar erkenntliche Mittel der Verfremdung einflieht.

Horváth dagegen lässt den Zuschauer total mit der dargestellten Wirklichkeit verschmelzen. Gerade wenn der Zuschauer sich mit dem Bühnengeschehen identifiziert, lässt Horváth durch die angeführten Kontrastmittel die Atmosphäre des Vertrauten stören. Der Dichter bleibt aber mit der Verfremdung innerhalb des Spielflusses. Die Gemütlichkeit wird zwar ständig gestört, aber sofort wieder, ohne Kommentar, aufgenommen. "Geht es Horváth wie Brecht.... um Verhinderung von Erlebnis und Einfühlung zugunsten von Erkenntnis"<sup>25</sup>, so steuert Brecht seine Zuschauer bewusst auf seine Lehre hin, während Horváth versucht, das Gesamtbild einer Gesellschaft kritisch darzustellen, ohne aber

eine bestimmte Ideologie zu verkünden. Soll bei Horváth die soziale Tat am Nächsten auch unter den schwierigsten Umständen den Weg zur Menschenwürde weisen, so will Brecht erst einmal die Umstände verändert wissen, bevor er für seine Figuren eine Wandlung für möglich hält. Wilhelm Emrich formuliert in dem schon oft zitierten Aufsatz diesen Unterschied zwischen Horváth und Brecht:

Vielmehr hat Horváth - viel realistischer als Brecht - seine Analyse kritisch vorgetrieben zu einer Querschnittsanalyse des gegenwärtigen gesellschaftlichen Bewusstseins auf jeweils verschiedenen sozialen Stufen mit sehr differenzierten Unterschieden. Das Ergebnis war die erschreckende und damit erst wirklich heilsame Einsicht, dass die entscheidenden Bewusstseinsänderungen überhaupt nicht durch Theorien, Programme und Losungen realisiert werden können -  
 .... 26

Obwohl auch Brecht den Verfremdungseffekt nicht als abstraktes Element innerhalb seiner Stücke ansieht, wenn er sagt: "Man darf den V-Effekt nicht für etwas Kaltes, Bizarres, etwa Wachsfiguren Anhaftendes halten. Eine Figur verfremden bedeutet nicht, sie aus der Sphäre des Liebenswerten zu rücken. Ein Prozess wird durch die Verfremdung nicht unsympathisch."<sup>27</sup> so kann man doch, besonders in seinen Lehrstücken die Unterbrechung des Spielflusses durch die Verfremdung erkennen. So wird zum Beispiel in Mutter Courage und ihre Kinder vor jedem Akt das Geschehen mit Spruchbändern schon vorweggenommen, und in dem Parabelstück Der gute Mensch von Sezuan wenden sich die Figuren direkt an das Publikum, um den Vorgang auf der Bühne zu kommentieren. Prologe, Epiloge und Rahmenhandlungen sind Kunstmittel, die Brecht für seine Verfremdung verwendet.

Horváth aber unterbricht seinen Spielfluss nicht formal. Kommentare der Figuren über das Geschehen gibt es bei ihm nicht. In Horváths Text steht dafür die "Stille", die nicht nur die Figuren, sondern auch das Publikum zum Nachdenken bewegen soll. In dieser Stille wird der Bewusstseinsstrom der Figuren Horváths unterbrochen, nicht aber der äussere Handlungsverlauf. Da es aber schwierig ist, die Stille wirkungsvoll und bewusst auf der Bühne herauszustellen, kann diese Art der Verfremdung sowohl in der Unfähigkeit der Schauspieler als auch in dem Unverstand des Publikums verloren gehen.

Kommentare des Dichters stehen ausserhalb des Bühnengeschehens und sind für den Zuschauer nicht sichtbar: die Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung oder das Vorwort zu Don Juan kommt aus dem Krieg.

Horváths Kritik und "Lehre" liegen innerhalb des Werkes, besonders im Dialog, der die Schwächen des Kleinbürgertums am Schärfsten offenbart.

Es ist auffällig, dass Horváth, genau wie Brecht, in seinen Stücken oft die epische Form benutzt. Durch die schildernde Form scheint er schliesslich den kritischen Abstand zu den Figuren herzustellen. In dem Interview mit Cronauer betont Horváth:

Mit vollem Bewusstsein zerstöre ich das alte Volksstück, formal und ethisch - und versuchte als dramatischer Chronist die neue Form des Volksstückes zu finden.-

Cronauer: Ist diese 'neue Form' des Volksstückes in dem bei Ihren Dichtungen doch besonders hervortretenden epischen Charakter zu suchen?

Horváth: Ja. Diese neue Form ist mehr eine schildernde als eine dramatische... (WA 1, S. 12)

Auch eignet sich die epische Form zur Betonung der Passivität und der Tatenlosigkeit der Horváthschen Welt.

Wenn die Figuren über ihre Situation reflektieren (Kasimirs Monolog an Karoline oder Mariannes Gebet im Stephansdom) so bleibt allerdings auch ihre Reflexion innerhalb des Spielflusses. Die Reflexion ist kein Kommentar von aussen. Das Geschehen auf der Bühne und die Einsichten der Figuren in dieses Geschehen werden nicht getrennt.

Das epische Element tritt besonders in den Bühnenanweisungen Horváths hervor. "Die Erzählform der Anweisungen soll dem Spiel als einem zu erzählenden Vorschub leisten. Deshalb wird ihr Stil in die vorgestellte Spielsituation eingeschmolzen."<sup>28</sup> In den Bühnenanweisungen kann man Horváth den Kommentator erkennen. Im zweiten Bild des Stückes Glaube Liebe Hoffnung kritisiert er nicht nur die auftretenden Personen, sondern analysiert das Totenhafte der bürgerlichen Welt, das dann im Spiel noch weiter ausgeführt wird:

Schauplatz:

Kontor der Firma Irene Prantl.

Die Prantl ist besonders in ihrem geschäftlichen Leben eine geschwätzig Person. Jetzt hantiert sie auf ihrem Schreibtisch mit Abrechnungen, und zwar hat sie es recht wichtig. Vor ihr sitzt eine Frau Amtsgerichtsrat. Im Hintergrund stehen Wachspuppen mit Korsett, Hüfthalter, Büstenhalter und dergleichen - in Reih und Glied, Ähnlich wie die Köpfe im Anatomischen Institut. (WA 1, S. 339)

Auch in den Geschichten aus dem Wienerwald wird mit Hilfe der Wiederholung der Adjektive "schön und blau" (Bild IV) schon in der Szenenbeschreibung die verkitschte Welt der Figuren umrissen.

Aber es ist zu beachten, dass das "Kitschige" dieser Welt

durchaus in die Wirklichkeit gehört. Die Figuren Horváths unterscheiden nämlich nicht mehr zwischen Traumwelt und Realität, sondern sie leben in ihren Illusionen. Auch lässt der Dichter seine Figuren an diesen Illusionen festhalten. Für ihn ist der Kitsch Teil ihres Daseins: "Meine Absicht ist also das Leben zu zeigen, und das Leben ist kitschig." <sup>29</sup> Da Horváth den Weg zur Menschlichkeit aber nur in der Zerstörung der "verfälschten" Scheinwelt sieht, lässt er Kitsch und Realität zusammenstossen.

Die Distanzierung seiner Figuren vom Stück im Brechtschen Sinne hat Horváth nicht angestrebt. Die von ihm angewandten Kunstmittel verleiten aber zu einer zu intensiven Identifizierung mit dem Dargestellten und erschweren die gewünschte Distanzierung des Publikums. Wird beim Lesen von Horváths Texten die "Synthese zwischen Ernst und Ironie" klar erkenntlich, so besteht bei der Aufführung der Stücke des Dichters die Gefahr, zu sehr ins Naturalistische abzugleiten oder aber die Stilisierung so weit zu führen, dass das durchaus Volkshafte der Horváth-Welt nicht mehr vorhanden ist.

Horváths Stücke sind auch noch für die heutigen Regisseure problematisch, da sie sowohl eine totale Identifikation des Publikums mit dem Bühnengeschehen aber auch eine Verzerrung der Wirklichkeit ins Künstliche verhindern müssen.

## Anmerkungen:

- 1 Dieter Lattmann, Hrsg., Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart: Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland (München: Kindler, 1973), S. 66.
- 2 Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama. 6. Aufl. (München: Carl Hanser, 1972), S. 73.
- 3 Ibid., S. 177.
- 4 Hellmuth Karasek, "Die Sprache der Sprachlosen," Theater heute, Jahressonderheft (1971), 79.
- 5 Joseph Strelka, Brecht Horváth Dürrenmatt: Wege und Abwege des modernen Dramas (Wien-Hannover-Bern: Forum, 1962), S. 98.
- 6 Hajo Kurzenberger, Horváths Volksstücke (München: Wilhelm Fink, 1974), S. 72.
- 7 Peter Handke, "Persönliches Postscriptum," in Materialien zu Ödön von Horváth, Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), S. 180.
- 8 Peter Iden, "Die Welt ist nicht bloss sonderbar," Theater heute, 3 (1971), 20.
- 9 Franz H. Mautner, Nestroy (Heidelberg: Lothar Stiehm, 1974), S. 24.
- 10 Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 15. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1968), S. 389.
- 11 Franz H. Mautner, Hrsg., Johann Nestroy Komödien. 2. (Frankfurt am Main: Insel, 1970), S. 322.
- 12 Ibid., S. 328.
- 13 Hajo Kurzenberger, op. cit., S. 15.
- 14 Ibid., S. 64.
- 15 Franz H. Mautner, Nestroy, op. cit., S. 42.
- 16 Hajo Kurzenberger, op. cit., S. 68.

- 17 Franz H. Mautner, Nestroy, op. cit., S. 62-63.
- 18 Ibid., S. 69.
- 19 Hajo Kurzenberger, op. cit., S. 96.
- 20 Hans Hollmann, "Einige Grundsätze für künftige Horváth-Regisseure," in Über Ödön von Horváth, Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 98.
- 21 Hajo Kurzenberger, op. cit., S. 117.
- 22 Franz H. Mautner, Nestroy, op. cit., S. 31.
- 23 Bertolt Brecht, Gesammelte Werke: Schriften zum Theater, 1. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967), S. 132.
- 24 Bertolt Brecht, op. cit., Schriften zum Theater, 2., S. 682.
- 25 Erwin Rotermund, "Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth," in Über Ödön von Horváth, op. cit., S. 30.
- 26 Wilhelm Emrich, Geist und Widergeist: Wahrheit und Lüge der Literatur (Frankfurt am Main: Athenäum, 1965), S. 187.
- 27 Bertolt Brecht, op. cit., Schriften zum Theater. 1., S. 369.
- 28 Wolfgang Boelke, "Die 'entlarvende' Sprachkunst Ödön von Horváths," Diss. Frankfurt am Main 1970. S. 109.
- 29 Traugott Krischke, Hrsg., Materialien zu Ödön von Horváths 'Glaube Liebe Hoffnung' (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 71.

## Bibliographie:

- Arnold, Heinz Ludwig, Hrsg. Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Band 1. Frankfurt a. Main: Athenäum Fischer Taschenbuch, 1974.
- Boelke, Wolfgang. "Die entlarvende Sprachkunst Ödön von Horváths: Studien zu seiner dramaturgischen Psychologie." Diss., Frankfurt a. Main, 1970.
- Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden. Schriften zum Theater 1 und 2. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1967.
- Büchner, Georg. Gesammelte Werke. München: Goldmann.
- Burckhardt, Jacob. Weltgeschichtliche Betrachtungen. 2. Aufl. Berlin-Stuttgart: W. Spemann, 1910.
- Csokor, Franz Theodor. "Ödön von Horváth." Der Monat, III, 3 (1951), 309-13.
- Cyron-Hawryluk, Dorota. "Ödön von Horváth und seine Dramen: Mit besonderer Berücksichtigung der sozialen Problematik." Diss., Wrocław, 1971.
- Emrich, Wilhelm. Geist und Widergeist: Wahrheit und Lüge der Literatur. Studien. Frankfurt a. Main: Athenäum, 1965.
- Fleisser, Marieluise. Pioniere in Ingolstadt. Abgedruckt in Theater heute, 8 (1968), 52-60.
- Fontane, Theodor. Quitt. Unterm Birnbaum. München: Nymphenburger, 1969.
- Frenzel, Elisabeth. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1963.
- Frisch, Max. Don Juan oder die Liebe zur Geometrie. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1962.
- Fritz, Axel. Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List, 1973.
- Gamper, Herbert. "Die Zeichen des Todes und des Lebens." Theater heute, 3 (1974), 1-6.

- Genno, Charles N. " 'Kitsch' Elements in Horváth's Geschichten aus dem Wienerwald." German Quarterly, 45 (1972), 2, 311-23.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Werke in 14 Bänden. 8. Aufl. Hrsg. Erich Trunz, Bd. 3. Hamburg: Christian Wegner, 1966.
- Grenzmann, Wilhelm. Dichtung und Glaube: Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. Main: Athenäum, 1960.
- Hauptmann, Gerhart. Die grossen Dramen. Frankfurt a. Main-Berlin: Ullstein, 1965.
- Heine, Heinrich. Reisebilder. Späte Lyrik. München: Goldmann, 1957.
- Henrichs, Benjamin. "Luc Bondy inszeniert 'Glaube Liebe Hoffnung' von Horváth in Hamburg." Theater heute, 11 (1974), 26-27.
- Herder, Johann Gottfried. Sämtliche Werke. Hrsg. Bernard Suphan, Bd. 20. Berlin: Weidmann, 1880.
- Hesse, Hans Rudolf. Gott in Person: Seine Gestalt im modernen deutschen Drama. München: G. Thilo, 1969.
- Hesse, Hermann. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970.
- Hildebrandt, Dieter. "Liebe, Tod und Kapital." Theater heute, 11 (1970), 33-34.
- Hildebrandt, Dieter und Krischke, Traugott. Hrsg. Über Ödön von Horváth. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.
- Holthusen, Hans Egon. "Die Bewusstseinslage der modernen Literatur. II." Merkur, 17 (1949), 680-89.
- Horváth, Ödön von. Gesammelte Werke in 4 Bänden. Hrsg. Dieter Hildebrandt, Walter Huder und Traugott Krischke. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970.
- . Gesammelte Werke in 8 Bänden. Hrsg. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1970.
- . Don Juan kommt aus dem Krieg. Hrsg. Traugott Krischke. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1975.

- Huder, Walther. "Ödön von Horváth: Existenz und Produktion im Exil." Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Hrsg. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Iden, Peter. "Die Welt ist nicht bloss sonderbar." Theater heute, 3 (1971), 19-20.
- Ionesco, Eugene. Théâtre: Rhinocéros. Gallimard: 1963.
- Jenny, Urs. "Horváth realistisch, Horváth metaphysisch." Akzente, 4 (1971), 289-95.
- Kahl, Kurt. Ödön von Horváth. 2. Aufl. Velber b. Hannover: Friedrich, 1971.
- Karasek, Hellmuth. "Die Sprache der Sprachlosen." Theater heute, Jahressonderheft (1971), 78-79.
- "Donauwellen im Aquarium: Hans Hollmann stellt Horváths Stücke aus." Theater heute, 2 (1971), 37-38.
- Kesting, Marianne. Panorama des zeitgenössischen Theaters: 58 literarische Porträts. München: Piper, 1969.
- Kindermann, Heinz. Theatergeschichte Europas: Das Theater der Antike und des Mittelalters. Bd. 1. Salzburg: Otto Müller, 1957.
- Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart: Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. Dieter Lattmann, et.al. München: Kindler, 1973.
- Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. 6. Aufl. München: Carl Hanser, 1972.
- Kracauer, Siegfried. Die Angestellten. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1971.
- Krammer, Jenő. "Ödön von Horváths Romane." Österreich in Geschichte und Literatur, 13 (1969), 240-51.
- Krauss, Cornelia. "Die Dinge sehen, wie sie sind: Ödön von Horváth - ein Forschungsüberblick mit bibliographischem Anhang." Maske und Kothurn, 18 (1972), Heft 1-2, 155-65.
- Krischke, Traugott und Prokop, Hans F., Hrsg. Ödön von Horváth: Leben und Werk in Dokumenten und Bildern. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.

- Krischke, Traugott, Hrsg. Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1970.
- . Materialien zu Ödön von Horváths 'Geschichten aus dem Wiener Wald'. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1972.
- . Materialien zu Ödön von Horváths 'Kasimir und Karoline'. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1973.
- . Materialien zu Ödön von Horváths 'Glaube Liebe Hoffnung'. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1973.
- Kurzenberger, Hajo. Horváths Volksstücke: Beschreibung eines poetischen Verfahrens. München: Wilhelm Fink, 1974.
- Mann, Thomas. Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a. Main-Hamburg: Fischer, 1967.
- Mauthner, Fritz. Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande. Bd. 4. Stuttgart-Berlin: Deutsche Verlags Anstalt, 1923.
- Mautner, Franz H. Nestroy. Heidelberg: Lothar Stiehm, 1974.
- Martini, Fritz. Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 15. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1968.
- Meinecke, Friedrich. Die deutsche Katastrophe: Betrachtungen und Erinnerungen. Zürich-Wiesbaden: Brockhaus, 1946.
- Melchinger, Siegfried. Theater der Gegenwart. Frankfurt a. Main-Hamburg: Fischer, 1956.
- . "Das politische Theater ist keine Erfindung unserer Zeit." Theater heute, 3 (1971), 26-30.
- Nestroy, Johann. Komödien. Hrsg. Franz H. Mautner. Frankfurt a. Main: Insel, 1970
- Prokop, Hans F. "Ödön von Horváth: Gesammelte Werke." Literatur und Kritik, 60 (1971), 628-29.
- Rischbieter, Henning. "Der überrealistische Horváth." Theater heute, 9 (1972), 19-22.
- . "Was denn - Realismus?" Theater heute, 4 (1974), 12-14.

- Rohrbach, Paul. Aufgang der Menschheit. Stuttgart: Kohlhammer, 1953.
- Schaefer, Albert, Hrsg. Der Gottesgedanke im Abendland. Stuttgart: Kohlhammer, 1964.
- Sartre, Jean Paul. Dramen. Hamburg: Rowohlt, 1949.
- Schmidt, Dietmar N. "Desillusion." Theater heute, 4 (1970), 15.
- Schnitzler, Arthur. Meistererzählungen. Hamburg: Fischer, 1969.
- Shakespeare, William. The Complete Works in one Volume. Ed. Sir Henry Irving. London-Glasgow: Collins Clear-Type Press, 1906.
- Sierig, Hartmut. "Die Wiederkehr des Teufels und die Gestalt Gottes auf dem Theater der Gegenwart." Zeitwende, Die neue Furche, 36 (1965), 607-21.
- Strauss, Botho. "'Sladek, der schwarze Reichswehrmann' von Horváth in Kassel." Theater heute, 11 (1968), 34-35.
- "Die vertierte Vernunft und ihre Zeit." Theater heute, 8 (1967), 52-53.
- Strelka, Joseph. Brecht Horváth Dürrenmatt: Wege und Abwege des modernen Dramas. Wien-Hannover-Bern: Forum, 1962.
- Szondi, Peter. Theorie des modernen Dramas. 1880-1950. 5. Aufl. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1968.
- Ullmann, Stephen. Style in the French Novel. Oxford: Alden Press, 1964.
- Walder, Martin. Die Uneigentlichkeit des Bewusstseins: Zur Dramaturgie Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier, 1974.
- Wegner, Matthias. Exil und Literatur: Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945. 2. Aufl. Frankfurt a. Main-Bonn: Athenäum, 1968.
- Weigel, Hans. Karl Kraus: Glanz und Elend der Meister. Wien-Frankfurt a. Main-Zürich: Fritz Molden, 1968.

Zipes, Jack D. "Horvaths Dramaturgie der Isolierung."  
Literatur und Kritik, 60 (1971), 591-600.

Zuckmayer, Carl. Als wär's ein Stück von mir: Erinnerungen.  
2. Aufl. Hamburg: Fischer, 1966.