

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Ústav germánských studií

# Bakalářská práce

Matyáš Bayer

**Sprachhandeln und Sprachkritik  
in Ödön von Horváths Spiel  
„Geschichten aus dem Wiener Wald“**

Jazykové jednání a kritika jazyka  
ve hře Ödöna von Horvátha  
„Povídky z Vídeňského lesa“

Language performance and critique of language  
in Ödön von Horváth's play  
“Tales from the Vienna Woods”

Vedoucí práce: Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D.

Rok odevzdání: 2022

Ich möchte mich bei Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D. für die Leitung der vorliegenden Arbeit, vielzählige Ratschläge und Hinweise wie auch eine spannende Zusammenarbeit herzlich bedanken. Ein weiterer Dank gilt Markus Grill, M.A. für eine Einführung in das Werk Ödön von Horváths, ohne die meine Arbeit nie entstanden hätte.

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen und Literatur angefertigt habe, die als solche in der Arbeit kenntlich gemacht sind. Die Arbeit wurde bisher in keinem anderen Universitätsstudium oder zum Erwerben keines anderen oder gleichen akademischen Titels vorgelegt.

In Pardubitz, den 28. Juli 2022

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Pardubicích, dne 28. července 2022

Matyáš Bayer

**Abstract:**

Diese Bachelorarbeit befasst sich mit der Problematik des Sprachhandelns und der Sprachkritik im Spiel *Geschichten aus dem Wiener Wald*, die aufgrund des Lebens und der dramaturgischen Absichten Ödön von Horváths ein wichtiges Thema und Mittel der schöpferischen Gestaltung dieses Autors darstellt. Anhand einer Analyse der Verwendung der Sprache der Kirche, der Moral und der Politik, der bedeutenden sprachstilistischen Aspekte sowie relevanter außersprachlicher Merkmale erläutert die Arbeit die vielfältigen Erscheinungsformen des Sprachhandelns, in deren Mittelpunkt vor allem die Zweckmäßigkeit der Sprachmechanismen steht, die von den Figuren zur Verschleierung ihrer wirklichen Absichten verwendet werden. Diejenigen Fälle des Sprachhandelns, die in der Forschungsliteratur als *Bildungsjargon* bezeichnet werden, werden dann zur Einschätzung der sprachkritisch relevanten Diskrepanz zwischen der Sprache und dem Denken untersucht, welche ein bedeutender Bestandteil von Horváths Kritik am zeitgenössischen kleinbürgerlichen Milieu ist. Im abschließenden Teil der Arbeit werden die in der Forschungsliteratur enthaltenen sprachkritischen Erkenntnisse aufgearbeitet, wobei die wiederholt erscheinende Überinterpretation der Sprache in Horváths Stück adressiert wird.

**Schlüsselwörter:** Ödön von Horváth - *Geschichten aus dem Wiener Wald* - Sprachhandeln - Sprachkritik - Bildungsjargon

**Abstrakt:**

Tato bakalářská práce se zabývá problematikou jazykového jednání a kritiky jazyka ve hře *Povídky z Vídeňského lesa*, která je vzhledem k životu i dramaturgickým záměrům Ödöna von Horvátha pro tohoto autora podstatným tématem a tvůrčím prostředkem. Pomocí analýzy používání jazyka církve, morálky a politiky, významné roviny stylistické jakožto relevantních mimojazykových faktorů práce vysvětluje rozličné podoby jazykového jednání, v nichž vystupuje do popředí především účelovost jazykových mechanismů užívaných postavami k zakrytí jejich skutečných úmyslů. Ty případy jazykového jednání, které jsou v odborné literatuře označovány jako *Bildungsjargon*, jsou dále zkoumány pro posouzení jazykově kriticky relevantního nesouladu jazyka a myšlení, jenž je důležitým rysem Horváthovy kritiky soudobého maloměšťanského prostředí. V závěru práce jsou pak zpracovány jazykově kritické poznatky obsažené v odborné literatuře, přičemž pozornost je věnována opakovaně se vyskytující nadinterpretaci jazyka hry.

**Klíčová slova:** Ödön von Horváth - Povídky z Vídeňského lesa - jazykové jednání  
- kritika jazyka - Bildungsjargon

**Abstract:**

This bachelor thesis deals with the subject of language performance and critique of language in the play *Tales from the Vienna Woods*, which is due to the life and the dramaturgic intentions of Ödön von Horváth an essential topic and a means of artistic expression of this author. By analyzing the use of the language of the church, morality, and politics as well as the significant stylistic issues and relevant nonverbal factors, the thesis explains various forms of language performance, the most dominant of which are the language mechanisms used by the characters in order to hide their true intentions. Subsequently, those cases of language performance that are referred to in the literature on the subject as *Bildungsjargon* are being analyzed to assess the discrepancy between the language and the thinking, as this phenomenon plays a decisive role in Horváth's critique of the contemporary petite bourgeoisie. In the last part of the thesis, attention is also paid to the research literature regarding this matter and to the recurring overinterpretation of language in Horváth's play.

**Keywords:** Ödön von Horváth - Tales from the Vienna Woods - language performance - critique of language - Bildungsjargon

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	8
1.1 Gegenstand der Arbeit.....	8
1.2 Ödön von Horváth und die Sprache .....	10
1.3 Dramaturgische Aspekte Horváths Spiele .....	11
2. Analyse des Spiels .....	15
2.1 Sprachhandeln .....	15
2.1.1 Handlung, Ort und Zeit aus der Sicht der Sprache .....	15
2.1.2 Figuren .....	19
2.1.3 Sprache der Figuren .....	24
2.1.4 Politische Aspekte der Sprache.....	29
2.2 Sprachkritik .....	34
2.2.1 Bildungsjargon.....	34
2.2.2 Sprachkritik in der Forschungsliteratur .....	40
3. Schlussfolgerungen.....	43
Quellenverzeichnis.....	45
Primärliteratur .....	45
Sekundärliteratur.....	45
Internetquellen .....	47

# 1. Einleitung

## 1.1 Gegenstand der Arbeit

Zu den ausschlaggebenden Voraussetzungen vieler sprachkritischer Theorieansätze gehört die Behauptung, dass zwischen der Sprache und ihrer Referenz eine Diskrepanz entstehen kann, aufgrund welcher die Vermittlung der Gedanken und sonstiger Sprachinhalte gestört wird (Leiss, 2020, S. 7). Die Sprache stellt auf diese Weise ein Hindernis für den Gedankenaustausch dar, indem sie entweder die Entfaltung der Gedanken nicht ermöglicht (sei es vollständig oder nur zum Teil) oder auch die Vermittlung von sinnentleerten, eigennützigen Äußerungen zulässt und somit den Kommunikationsprozess belastet.

Die Umsetzung dieser Ansicht in Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) stellt dann den Gegenstand der vorliegenden Arbeit dar. Es soll dabei mehreren Fragestellungen nachgegangen werden. Erstens ist das die Erläuterung der Sprachprozesse an sich, hinter denen sich zahlreiche individuelle sowie kollektive Motivationen verbergen. Individual handelt es sich um Intentionen, bzw. Illokutionen der jeweiligen Figuren, d. h. um Handlungszwecke ihrer Äußerungen (Ehlich, 2016, S. 281). Näher zu untersuchen ist in dieser Hinsicht vor allem das Verhältnis der deklarierten Intentionen der Figuren zu ihren wirklichen Intentionen, die sich von der jeweiligen Situation, ggf. von den Charaktereigenschaften und dem Hintergrund der Figuren ableiten lassen. Es soll aber auch die Fähigkeit bewertet werden, geeignete Sprachmittel zu wählen, um die eigenen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, wobei sich die Frage bietet, ob und inwieweit die Figuren sprachlich adäquat handeln und in ihrem Kommunizieren erfolgreich sind.

Das Sprachhandeln der Figuren wird jedoch an vielen Stellen von kollektiven Ursachen unterschiedlicher Natur geprägt, namentlich von der Politik (dem Aufschwung des Nationalsozialismus und autoritärer Gesinnung), der Wirtschaft (der Wirtschaftskrise und dem daraus resultierenden Untergang der weniger notwendigen Berufe) oder der Moral (dem Zusammenstoß der alten, streng katholischen Lebensweise mit der immer offener werdenden modernen Gesellschaft). Einer Ausführung bedarf in diesem Zusammenhang die Übernahme



von politischen und sonstigen Sprachmustern, wie deren Verwendung, die in Bezug auf die Vorlage treu oder verändernd (z. B. ironisch oder verfremdend) sein kann.

Weiterhin kommen auch Argumente und Vermutungen der Horváth-Forscher bezüglich der Rolle der Sprache im Stück hinzu, die hier kritisch zu behandeln sind. Zu ihnen zählt etwa die punktuelle Überinterpretation der Rolle der Sprache oder manche Bemerkungen hinsichtlich der Figuren, die sich aus der Sicht der Sprache präzisieren oder, wenn nötig, auch berichtigen lassen.

Um den obigen Zielen nachzugehen, wird die durchzuführende Analyse in zwei Kapitel gegliedert. Das erste von ihnen bietet zuerst eine allgemeine Deutung der Rolle der Sprache als Thema und Ausdrucksmittel des Stücks. Dann widmet es sich denjenigen Fällen des Sprachhandelns, in denen die Figuren die Sprache über ihren üblichen kommunikativen Gebrauch hinausgehend instrumentalisieren. Als eine wichtige Facette wird am Ende des Kapitels noch die Verbindung der Sprache mit der Politik näher ausgeführt. Der zweite Teil befasst sich konkreter mit denjenigen Beispielen des Sprachhandelns, bei denen eine Uneigentlichkeit des Sprechens gegeben ist, oder bei denen sie wenigstens zu vermuten ist. Einen zentralen Begriff sowie einen Ausgangspunkt dieses Kapitels stellt der Bildungsjargon dar, dessen unterschiedliche Formen aus der Sicht des einleitenden sprachkritischen Ansatzes zu untersuchen sind. Wegen des gehäuften Auftretens überinterpretierender Argumente in der Forschungsliteratur setzt sich das Kapitel abschließend auch mit diesen auseinander. Da die Grenze zwischen den zwei Kapiteln in einigen Fällen fließend ist, werden manche Einzelheiten des sprachkritischen Kapitels im Rahmen des ersten Kapitels behandelt und umgekehrt.

Als eine vergleichende Perspektive zur Untersuchung des Spiels wird in dieser Arbeit die Horváth nahe kritische Beschreibung des Sprachgebrauchs und -mißbrauchs von Karl Kraus herangezogen. Kraus widmet sich in seinem Werk, vor allem im Drama *Die letzten Tage der Menschheit* und seiner Zeitschrift *Die Fackel*, der Problematik der Phrasen. In den Vordergrund wird dabei die Tatsache gerückt, dass die Phrase nicht der Wahrheit entspricht, denn sie verstößt gegen die Regel, die Form und der Inhalt einer Äußerung seien nicht zu trennen (Buck-Morss, 1977, S. 12–13). Folglich verfügen die Figuren an mehreren Stellen seines Theaterstückes über eine gezwungen intellektuelle Ausdrucksweise, welche teilweise dem

Vorgaukeln der Gelehrtheit, teilweise der Veralltäglichen der zeitgenössischen Grausamkeiten dient. Außerdem ist die Uneigentlichkeit der Phrase zu beobachten, indem diese zumeist von einem Dritten vorgeformt ist. Dies hat laut Vietta (1981, S. 176–177) weitgehende Auswirkungen auf ihre Benutzer – zusammen mit der Tatsache, dass die Phrase normalerweise sehr breit formuliert ist, wirkt sie objektiv, womit bei den Benutzern das Gefühl der Zugehörigkeit gegenüber einem angesehenen und wahren Gedankengut erzielt wird.

Eine andere Gemeinsamkeit zwischen Kraus und Horváth stellt auch die Verwendung des Wiener Milieus dar, wodurch eine entspanntere und alltäglichere Stimmung erzeugt werden soll. Jene gehört zwar nicht dem Bereich Sprache an, sie zeugt aber von einer allgemeineren, kontextuellen Nähe der Kraus'schen Sprachkritik zum Werk Ödön von Horváths und bietet umso mehr die Gelegenheit, Kraus' Wahrnehmung der Sprache und Terminologie auf das zu behandelnde Spiel anzuwenden.

## 1.2 Ödön von Horváth und die Sprache

Das Leben Ödön von Horváths ist durch eine Vielfalt von bedeutenden Momenten und Wendepunkten gekennzeichnet, die auf das persönliche Leben dieses Schriftstellers wie auf die Umstände seiner Zeit zurückgehen und ihn für den Sprachgebrauch wie für den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen im Allgemeinen sensibel machen.<sup>1</sup>

Obwohl sich Horváth selbst im Rundfunkinterview mit Willi Cronauer 1932 wegen seiner Muttersprache als einen Menschen bezeichnet, „der sich unter allen Umständen zum deutschen Kulturkreis zählt“ (Horváth, 1972a, S. 7), sind bei ihm eine äußere wie eine innere Mehrsprachigkeit zu sehen, also zum einen das Beherrschen „eine[r] oder mehrere[r] Fremd- oder Zweitsprachen“ (Kellermeier-

---

<sup>1</sup> Da diese Arbeit nicht in der Untersuchung des Lebens des Autors besteht, sondern seines Spiels und dessen Sprache, werden nur die erheblichen, d. h. die sprachlichen Aspekte seines Lebens thematisiert.

Rehbein, 2014, S. 19), zum anderen „[d]as Beherrschen mehrerer Varietäten[.]“ (S. 19)

Jene ergibt sich aus der Lebensweise der Familie Horváth, die in Horváths prägenden Jahren in der k. und k. Monarchie häufig ihren Wohnort wechselt. Horváth selbst gibt diesbezüglich zu, dass er mit dem Schreiben in der deutschen Sprache erst nach dem vierzehnten Lebensjahr angefangen hat (Horváth, o. D.), womit ein leicht skeptischer Ton gegenüber den eigenen Sprachkenntnissen verbunden ist. In der Forschungsliteratur erscheinen aber auch Ansichten (siehe etwa Bartsch, 2000, S. 6), nach welchen diese Distanz eben der Grund seines ausgeprägten Sprachgefühls sein kann.

Die innere Mehrsprachigkeit lässt sich dann zuerst durch den oben angedeuteten Einfluss des Bairischen begründen. Horváth selbst reflektiert dies scherzhaft: „Ich bin Bayer [...] Die Eltern haben ein Gütchen in Murnau. Der Bayer, das is a Kreuzung zwischen an Aff und an Tiroler.“ (Fischer, o. D., S. 32) Das Leben in Süddeutschland und Österreich gehört somit zu den Ursachen, dank denen er sich für das Genre des Volksstücks entscheidet. Die Elemente des Bairischen treten folglich in der Sprache seiner Stücke in Erscheinung, die im Dialekt geschrieben sind (wie etwa eines seiner ersten Theaterstücke *Revolte auf Côte 3018*) oder nur stellenweise dialektale Merkmale aufweisen (wie es bei den *Geschichten* der Fall ist, was in einem der folgenden Abschnitte dieser Arbeit behandelt wird). Neben dem Dialekt ist bei Horváth jedoch auch eine beträchtliche Vertrautheit mit anderen Varietäten des Deutschen festzustellen, seien es die Standardsprache, die Umgangssprache oder unterschiedliche Fachsprachen.

### 1.3 Dramaturgische Aspekte Horváths Spiele

Für die Aufarbeitung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist es nützlich, die dramaturgischen An- und Absichten des Autors vorzustellen. Zentral ist dabei die Aussage über das allgemeine Vorgehen des Theaters, das nach Horváth (1972b) sehr stark auf der Katharsis basiert, also auf der Reinigung des Zuschauers durch die beobachtete Handlung:

Das Theater phantasiert [...] für den Zuschauer und gleichzeitig läßt es ihn auch die Produkte dieser Phantasie erleben. Die Phantasie ist bekanntlich ein Ventil für Wünsche — bei näherer Betrachtung werden es wohl asoziale Triebe sein, noch dazu meist höchst primitive. Im Theater findet also der Besucher zugleich das Ventil wie auch Befriedigung (durch das Erlebnis) seiner asozialen Triebe. (S. 660–661)

Die zu befriedigenden Triebe bezeichnet er weiter als „Triebe, die auf einer kriminellen Basis beruhen – und nicht etwa Bewegungen, die gegen eine Gesellschaft gerichtet sind“ (Horváth, 1972b, S. 661) Dies ist aber sowohl terminologisch als auch inhaltlich umstritten, wodurch auch der hinter dieser Aussage stehende Charakter der Katharsis schwieriger verständlich wird. Terminologisch problematisch ist es, weil das Kriminelle nicht *asozial* ist, im Sinne einer ungenügenden Aneignung der Gesellschaftsnormen (obwohl auch das gewissermaßen zutrifft), sondern eher *antisozial*, denn es geht im Gegensatz zu einer Aneignung um eine mehr oder weniger vorsätzliche und gezielte Störung der Gesellschaftsnormen. Damit hängt auch das inhaltliche Problem zusammen – die auf einer kriminellen Grundlage basierenden Triebe richten sich gegen die Gesellschaft, da sie verschiedene Schutzgüter, also besonders wichtige Werte der Gesellschaft, zu verletzen suchen. Die wahrscheinlichste Begründung dieser Verwirrung ist dennoch diejenige, dass die Begriffe häufig verwechselt werden und dass eine derart konsequente Trennung daher auch in Horváths theoretischer Schrift nicht vorhanden ist. Es handelt sich deswegen um eine Reinigung durch starke, durch die Gesellschaftsnormen unterdrückte Gedankengänge.

Diesen psychologisierenden Zugang führt der Autor noch weiter aus – das Ziel seiner Stücke, so die *Gebrauchsanweisung*, ist die „Demaskierung des Bewußtseins“ (Horváth, 1972b, S. 660). Dieser Prozess soll besonders die innerliche Opposition des Unterbewusstseins und des Bewusstseins veranschaulichen, also der Triebphäre einerseits und der diese verschleiern den Gefühlsäußerungen andererseits (Rotermund, 1972, S. 28). Der Kontrast zwischen ihnen werde dabei in Horváths Stücken sogar formal markiert, nämlich durch die Regieanweisung *Stille*. Dies spielt eine wichtige Rolle für die Sprachproblematik,

denn die Sprache ist ein Medium, das diese Absicht verwirklicht, indem sie das zugrundeliegende Unterbewusstsein verrät.

Nicht zu vergessen ist darüber hinaus die Gattung, die Horváth für den genannten Zweck häufig wählt, nämlich das neue Volksstück. Die Definition des neuen Volksstücks bietet er selbst – es handle sich um eine Gattung, „in de[r] Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen.“ (Horváth, 1972b, S. 662) Die eigene Erklärung des Autors bedarf aber einer weiteren Ausführung, denn beim Horváth'schen neuen Volksstück sind mehrere wesentliche Unterschiede gegenüber der vorangehenden, ursprünglichen Form der Gattung zu finden.

Zuerst ist von einer Aktualisierung der Gattung auf mehreren Ebenen zu sprechen. Diesbezüglich lässt sich z. B. ein Wechsel der Figurentypologie erkennen, weil die Figuren in Horváths Spielen vorwiegend zum unteren Mittelstand gehören, also dem Kleinbürgertum. Da dieses eine maßgebende Rolle in der Gesellschaft spiele, müsse bei einem Volksstück gerade sein Leben geschildert werden (Horváth, 1972a, S. 11). Dementsprechend wird der Lage der bestehenden Gesellschaft auch die Themenwahl angepasst, da das Alltagsleben anders aussehe: „Es gibt eine ganze Anzahl ewig-menschlicher Probleme, über die unsere Großeltern geweint haben und über die wir heute lachen – oder umgekehrt.“ (S. 11)

Außerdem gibt es nicht bloß inhaltliche, sondern auch allgemein dramaturgische Unterschiede, d. h. unterschiedliche Darstellungsmittel. An dieser Stelle sei der oft erwähnte Zusammenhang zwischen Horváth und Nestroy genannt. Der Letztere versucht es zwar, das Publikum nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu belehren und die Schattenseiten der zeitgenössischen Gesellschaft zu entdecken (Hein, o. D.), der Vorherige schließt aber das satirische, bzw. das komische Element seiner Schauspiele fast vollkommen aus: „Satirisches entdecke ich in meinen Stücken auch recht wenig.“ (Horváth, 1972b, S. 663) Das Komische ist bei ihm dennoch festzustellen, paradoxerweise aus seiner anschließenden Verneinung der Parodie: „In meinen sämtlichen Stücken ist keine einzige parodistische Stelle! Sie sehen ja auch oft im Leben jemand, der als seine eigene Parodie herumläuft – so ja,

anders nicht!“ Die Parodie wird von Horváth zwar ausdrücklich abgelehnt, trotzdem wird sie indirekt als ein bewusstes Mittel benutzt. Anders als beim ursprünglichen Volksstück wird deswegen bei Horváth in den Vordergrund das scheinbar Objektive (im Sinne der Beschreibung der Vorgänge) gestellt im Gegensatz zum Subjektiven (einer offensichtlich auf- oder abwertenden Stellungnahme zu den Vorgängen).

## 2. Analyse des Spiels

### 2.1 Sprachhandeln

#### 2.1.1 Handlung, Ort und Zeit aus der Sicht der Sprache

Das Verständnis der Kategorien der Handlung, des Ortes und der Zeit ist in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Bedeutung, denn das Sprachhandeln der Figuren wird unbestreitbar von der Dynamik ihrer Verhältnisse bestimmt, teilweise jedoch auch von dem Milieu, in dem sie sich befinden, und den historischen Momenten ihrer Zeit.

Die Handlung dreht sich um die Geschichte eines jungen Paares, Oskar und Marianne, deren lieblose, durch Mariannes Vater stark erzwungene Verlobung wegen Mariannes Liebe zu Alfred scheitert. Dies hat für Marianne mehrere Auswirkungen, darunter Ablehnung vonseiten ihrer Umgebung und den gravierenden Verlust des sozialen Status, einschließlich des Abbrechens fast aller Beziehungen zu ihren Freunden, Bekannten und ihrem Vater. Sie ist gezwungen, die Arbeit als Nackttänzerin in einem Nachtclub aufzunehmen, um als Alleinerzieherin ihrem unehelichen Kind zumindest einen knappen Lebensunterhalt sicherstellen zu können. Sie wird zwar anschließend mit ihrem Vater wie mit dem ehemaligen Verlobten versöhnt, dieser lehnt jedoch wegen des Kindes eine Erneuerung ihrer Beziehung ab. Nachdem das uneheliche Kind aber von der eigenen Großmutter ermordet wird, geschieht auch dies. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Marianne am Ende in die gleiche Stellung gerät wie am Anfang, nur mit dem Unterschied, dass ihre Willenskraft und ebenso ihre Zukunftsaussichten unterdrückt werden und sie ihre töchterliche und eheliche Rolle akzeptiert.

Es gibt sicherlich diverse Möglichkeiten der Auslegung von diesem grundlegenden Schema des Spiels. Jedenfalls lässt es sich auch aus der Sicht des Sprachhandelns interpretieren. Im Hinblick auf die unterschiedlichen Illokutionen der Sprecher lassen sich auch unterschiedliche Ausprägungen des Sprachhandelns nennen, die sich teilweise überschneiden – etwa der Ausschluss aus der Gruppe, der Ausdruck von Sprecherintention bzw. -einstellung, die Beschreibung, die Beschimpfung oder komplexere Fälle sprachlicher Performanz wie die Beichte.

Namentlich zeigt sich beispielsweise eine ähnliche Rolle des Gruppenzugehörigkeitsgefühls wie diejenige, die Vietta aus dem Werk von Karl Kraus zieht – die Sprache und ihre Phrasen würden als Mittel sozialer Macht die Gelegenheit bieten, auf andere Druck auszuüben oder sogar andere aus dem jeweiligen Kollektiv auszuschließen (Vietta, 1981, S. 176). Dadurch wird Marianne besonders tief beeinflusst, da ihr Streben nach Selbstständigkeit auf diese Weise aus mehreren Blickwinkeln abgelehnt wird. Als Frau darf sie z. B. ihrem Vater nach keine Ausbildung erhalten und nicht erwerbstätig werden, denn „Papa sagt immer, die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann ist der letzte Schritt zum Bolschewismus.“ (S. 716, Z. 39–40<sup>2</sup>)

Noch stärker trifft die Ausgrenzung für Mariannes und Alfreds Sohn Leopold zu, in dessen Fall der sprachliche Missbrauch der christlichen Lehre zum Äußersten gespannt wird. Als uneheliches und ungetauftes Kind, bzw. wie es der Beichtvater formuliert, das „Kind der Schande“ (S. 740, Z. 23), wird er nicht wie seine Mutter für etwas abgewertet, was mit seinem Verhalten zu tun hat, sondern er wird überhaupt als ein menschliches Wesen nicht anerkannt<sup>3</sup>. Selbst der Verstoß seiner Urgroßmutter gegen das fünfte Gebot kann dementsprechend durch eine Phrase trivialisiert werden: „Gott gibt und Gott nimmt.“ (S. 753, Z. 7)

Genauso wird die Handlung auch von verschiedenen Mechanismen gesteuert, welche die Absichten der Sprecher verschleiern. Die wahren Zwecke der Äußerungen schimmern trotzdem durch die Sprache häufig auf die Oberfläche durch, weswegen Horváth nicht nur eine Unstimmigkeit zwischen dem Sprachhandeln und dem Handeln signalisiert, sondern auch zwischen dem Sprachhandeln und seinem Vorhaben (den Intentionen der Sprecher). In einem Gespräch mit Alfred stellt solcherweise der Zauberkönig fest: „Sie haben da gar nichts zu tragen! Sie haben sich aus dem Staube zu machen, Sie Herr! Diese Verlobung darf nicht platzen, *auch* [Hervorhebung M. B.] aus moralischen Gründen nicht!“ (S. 724, V. 46–48) Damit bringt er die Tatsache zum Ausdruck, dass Mariannes Ehe hauptsächlich seiner Versicherung dient, weil die moralischen

---

<sup>2</sup> In der Arbeit wird die emendierte Endfassung des Spiels in drei Teilen verwendet, die im Quellenverzeichnis unter *von Horváth, Ö. (2015)* zu finden ist.

<sup>3</sup> Sogar Leopolds Name wird von Zauberkönig angeprangert: „Was?! Leopold?! Der Leopold, das bin doch ich! Na das ist aber der Gipfel! Nennt ihre Schand nach mir!“ (S. 750, Z. 19–20)



Gründe eher nebensächlich sind. Alfred selbst ist dann derjenige, dem an demselben Tag ein ähnlicher Fehler unterläuft:

MARIANNE [...] Mein Gott, wie Sie das alles aus einem herausziehen –

ALFRED Ich will gar nichts aus Ihnen herausziehen. *Im Gegenteil* [Hervorhebung M. B.].

(Stille) (S. 717, Z. 12–15)

Der Versuch, durch eine höfliche Zurückweisung der vorangehenden Aussage zu verhindern, aufdringlich zu erscheinen, scheitert, denn es wird auf den Unterschied zwischen der übertragenen und der wörtlichen Bedeutung des Verbs *herausziehen* aufmerksam gemacht. Das Präfix *heraus-* bezeichnet die Richtung nach draußen, und das Gegenteil bedeutet deshalb die Richtung nach drinnen, was gemeinsam mit dem durch *Stille* markierten Kampf zwischen dem Bewusstsein und dem Unterbewusstsein eine Andeutung Alfreds wahren Interesses ist – des Geschlechtsaktes.

Hinsichtlich des Ortes ist die Stadt Wien und deren „stille Straße im achten Bezirk“ ausschlaggebend. Eine nuancierte Andeutung dessen, dass das Leben in dieser Straße nicht so ordnungsgemäß und problemlos abläuft, wie es sich ihre Bewohner wünschten, könnte schon die Bühnenanweisung am Anfang des zweiten Bildes des ersten Teiles vorausdeuten, in der Oskar „ab und zu lauscht [...], denn im zweiten Stock spielt jemand auf einem ausgeleierte[n] Klavier die ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘ von Johann Strauß.“ (S. 709, Z. 19–21) Das abgenutzte Klavier steht hier möglicherweise für die Disharmonie der zwischenmenschlichen Beziehungen und den wirtschaftlichen Untergang des Kleinbürgertums, was in Verbindung mit dem Klassiker von Johann Strauß das Bild einer falschen, inszenierten Idylle erkennen lässt. Einen weiteren bedeutsamen Ort stellt dann das Haus von Alfreds Familie „draußen in der Wachau“ dar, dessen Erscheinen am Anfang und am Ende des Spiels die Vollendung des vorgenannten Kreises der Handlung und damit auch Mariannes Verlust gegen ihre Umgebung markiert. Die Burgruine, die über der Wachau-Szene emporragt, macht eine Gemeinsamkeit mit

dem verstimmten Klavier aus, weil sie gleichermaßen der Romantisierung des Verfalls dient.

Schon die Verwendung der dramatischen Kunstform hat außerdem einen allgemeinen symbolischen Wert, und damit auch Auswirkungen auf der Ebene der Sprache. Der psychischen wie auch sprachlichen Fassade entsprechend wird das Leben der Figuren in den Gebäuden der beiden Szenen nur angedeutet und außer der Begegnung von Marianne und Alfred, bei der Marianne in der Auslage der Puppenklinik steht, und weniger weiterer Passagen bleiben die Gebäude völlig entkernt (Haag, 1983, S. 141). Dementsprechend wird zwar eine Ebene der Handlung verhüllt, nämlich diejenige *hinter* den Kulissen, die Geschehnisse *vor* den Kulissen werden aber potenziert, u. a. die sprachliche Komponente des Spiels.

Auch die Zeitangabe auf der Titelseite, „das Stück spielt in unseren Tagen“ (S. 704, Z. 33), ist zu präzisieren, allein schon darum, dass unter solchen Tagen unterschiedliche Epochen der modernen österreichischen Geschichte gemeint werden könnten. Die Festlegung der Zeit ist außerdem für manche Aspekte des Sprachhandelns entscheidend, vor allem für die wirtschaftliche Motive auf der Seite des Zauberkönigs (verstärkt durch seine unsichere Stellung) und für die politische Instrumentalisierung der Sprache durch nationalistische, bzw. nationalsozialistische Sprachmuster.

Dass sich die Handlung um das Ende des dritten Jahrzehntes des zwanzigsten Jahrhunderts abspielt, kann aber auf vielerlei Weise belegt werden. Zu diesen eher indirekten Details gehört etwa Erichs Erwähnung „de[s] vermeintlichen Siegeszug[s] des Tonfilms“ (S. 716, Z. 24), dessen Erfolge im Burgtheater auf das Ende der 1920er Jahre datiert werden (Krischke, 2001, S. 219). Erich selbst ist dann auch eine Art Beweis für diesen Zeitabschnitt, denn er ist 1911 geboren und studiert drittes Semester von Jura. Da er von anderen Figuren wiederholt als jung bezeichnet wird<sup>4</sup>, ist es wahrscheinlich, dass er das Studium schon direkt nach dem Abitur begann, weswegen es sich um einen ungefähr zwanzigjährigen Mann handelt – und damit um die Jahre um 1930/31. Des Weiteren wird von Marianne die Wirtschaftskrise erwähnt, die sich zur selben Zeit ereignete. Die Szene in

---

<sup>4</sup> Siehe beispielsweise Rittmeisters Beleidigung: „Was wissen denn Sie schon vom Weltkrieg, Sie Grünschnabel?!“ (S. 737, Z. 33)

Stephansdom, in der sich Alfred über die Arbeitslosigkeit beschwert, wird von Horváth in der Fassung in drei Teilen im Gegensatz zu einer der Varianten der ursprünglichen Fassung in sieben Bildern jedoch ausgelassen: „Auch dein [Mariannes, M. B.] heiliger Antonius von Padua wird mir keine Stellung verschaffen, merken Sie sich das, gnädiges Fräulein. Den heiligen Herrn möchte ich mal kennen lernen, der einen gewöhnlichen Sterblichen auch nur einen Groschen verdienen läßt“ (Horváth, 1972c, S. 169)

Der Text enthält außerdem weitere mögliche Indizien, die jedoch mit gewisser Vorsicht zu berücksichtigen sind. Zu ihnen zählt z. B. die Erwähnung der buddhistischen Philosophie, welche in den 1920er Jahren in Österreich durchaus populär wird<sup>5</sup> und im deutschen Kulturraum etwa durch den 1922 erschienenen *Siddhartha* von Hermann Hesse popularisiert wird. Gleichzeitig ist aber zu bemerken, dass Buddhismus und die grundlegenden Aspekte seiner Lehre (einschließlich der Wiedergeburt) in Österreich auch in vorangehenden Jahrzehnten bekannt waren. Ähnlich ist es bei der Verwendung von Jiu-Jitsu bei der Verlobungsfeier als Zeichen der aufkommenden NS-Zeit. Der Begründer der nationalsozialistischen Bewegung war persönlich von folgender Ansicht: „Boxen und Jiu-Jitsu sind mir immer wichtiger erschienen als irgendeine schlechte, weil doch nur halbe Schießausbildung.“ (Hitler, 1943, S. 611) Ob Horváth dieser Aussage aus *Mein Kampf* bewusst war und sich für das Element von Jiu-Jitsu auf ihr basierend entschloss, ist nicht klar. Der japanische Kampfsport war wegen der großen Konkurrenz des bereits etablierten Judo vor der Machtergreifung noch nicht breit anerkannt, erfreute sich jedoch bei den SA-Männern im Vergleich mit dem Rest der Gesellschaft unverhältnismäßig großer Popularität und gehörte somit wenigstens zu einem verbreiteten Meinungsbild über die Nationalsozialisten (Coesfeld, 2016, S. 125, 146).

### 2.1.2 Figuren

Für die Erklärung des Sprachhandelns der Figuren bietet sich zunächst an, die Merkmale ihrer Sprache in gruppenspezifische und individuelle zu sortieren. Die

---

<sup>5</sup> Z. B. durch die Begründung der Buddhistischen Gesellschaft Wien 1923 (Lužný, 1995, S. 81).

erstgenannten ergeben sich aus der Zugehörigkeit der Figuren zum Kleinbürgertum, die letzteren gehen auf deren besondere Eigenschaften zurück, wobei im Folgenden als Vertreter von zwei besonders wichtigen und prägenden Momenten des Spiels Oskar (hinsichtlich seines Sadismus) und der Zauberkönig (hinsichtlich seiner wirtschaftlichen Motivierung) näher untersucht werden.

Wie oben bereits erklärt, kommt es bei Horváth auch im Zusammenhang mit den demographischen Veränderungen der Gesellschaft zu einer Umformung des klassischen Volksstücks und dessen Figurenauswahl. Den Kern des neuen Volksstücks gestaltet das Kleinbürgertum, das vor allem aus Kaufleuten, Handwerkern und sonstigen Kleinunternehmern besteht. Zur Zeit des Spiels wird diese Klasse jedoch durch verschiedene Veränderungen bedroht – die schwierige wirtschaftliche Lage des Landes zwingt immer mehr Kleinbürger, ihr selbstständiges Dasein zu verlassen und Arbeitnehmer (d. h. abhängig von jemandem) zu werden, wodurch der Unterschied zwischen dem Kleinbürgertum und der Arbeiterklasse verschwommen wird. Dass sich aus dieser Tatsache Spannungen ergeben, beschreibt schon Horváths Zeitgenosse Grünberg (1932):

Hinzu kommt noch, daß die große Masse des ‚neuen Mittelstandes‘ auch früher, vor ihrer Proletarisierung, dem Kleinbürgertum angehörte, nach den alten gesellschaftlichen Ansichten also die unterste Grenze dieser Gesellschaft war, in unmittelbarer Nachbarschaft des ‚gewöhnlichen Volkes‘. Infolgedessen waren sie auf ihr Bürgertum viel eifersüchtiger, waren viel ängstlicher besorgt, sich scharf gegen das Proletariat zu scheiden, als es der Großbürger nötig hatte. (S. 207–208)

Das ausgeprägte Bewusstsein des Kleinbürgertums, das sich der Idee verweigert, diese Schicht sei von der Arbeiterklasse kaum zu unterscheiden, ist besonders stark bei Mariannes Vater, dem Zauberkönig, zu sehen. Dass er sich der sozioökonomischen Entwicklung seiner Schicht bewusst ist, zeigt sich an dem Gespräch mit Valerie, in dem er die Entbehrlichkeit seines Geschäfts bespricht: „Rauchen und fressen werden die Leut immer – aber zaubern? Wenn ich mich so mit der Zukunft beschäftig, da wirts mir manchmal ganz pessimistisch.“ (S. 721, Z. 5–7) Die bemerkenswerte Art seines Ausdrucks, dank der er der bedeutendste

Träger des Bildungsjargons<sup>6</sup> in dem ganzen Spiel ist, ist demzufolge genau auf das von Grünberg entworfene Gesellschaftsbild zurückzuführen. Sie ist also vor allem eine Form Abwehrmechanismus, durch den der Zauberkönig seine Minderwertigkeit durch ostentativ gezeigte Bildung und Moralismus kompensiert (Eisenbeis, 2010, S. 26).

Die eigenartige Moral und Selbstdarstellung nur auf den Zauberkönig zu beschränken, wäre dennoch falsch, denn für das Sprachhandeln fast aller Figuren ist typisch, dass es jeweils einer bestimmten Art der Verschleierung unterliegt. Diese Tendenz lässt sich mit dem pragmatischen Konzept von Gesicht (engl. face) verbinden. Yule (2017) definiert es als „the emotional and social sense of self that everyone has and expects everyone else to recognize.“ (S. 375) Er unterscheidet weiter zwei Wege, auf die andere Sprecher mit dem Gesicht des jeweiligen Menschen interagieren können – gesichtswahrende Akte erkennen das Gesicht des anderen an, gesichtsbedrohende Akte dagegen greifen in das Gesicht ein.

Dass die Figuren solch ein Bild von sich selbst auch trotz der individuellen und gesellschaftlichen Umstände zu bewahren suchen, ist am folgenden Beispiel zu beobachten:

MARIANNE Kind! Wo bist du denn jetzt? Wo?

OSKAR Im Paradies.

MARIANNE So quäl mich doch nicht –

OSKAR Ich bin doch kein Sadist! Ich möcht dich doch nur trösten – Dein Leben liegt doch noch vor dir. Du stehst doch erst am Anfang – Gott gibt, und Gott nimmt – (S. 762, Z. 19–23)

Der Hinweis von Marianne auf Oskars Charakter wird sofort negiert, denn Oskar will die wahre Natur seines Wesens (seine Neigung zur Brutalität) verbergen. Er sieht die Aussage von Marianne dementsprechend als einen gesichtsbedrohenden

---

<sup>6</sup> Das Thema wird eingehender im nachgehenden Kapitel behandelt.

Akt und versucht, sein Selbstbild zu bewahren, indem er die Aufmerksamkeit wieder auf Marianne lenkt.

Für Oskars Sadismus gibt es außerdem viele weitere verbale wie nonverbale Belege. Zu diesen gehört beispielsweise das Beißen beim Küssen, die Demonstration des Jiu-Jitsu-Griffes bei der Verlobungsfeier am Donauufer oder das Drücken von Mariannes Kehlkopf am Ende des Spiels. Sprachlich drückt sich diese Eigenschaft u. a. durch die detaillierte, höchst schmerzhafteste Beschreibung der Strafe Gottes aus: „Ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er – Den straft er. Den züchtigt er. *Auf glühendem Rost, in kochendem Blei* [Hervorhebung M. B.] [.]“ (S. 739, Z. 44–46) Sie erscheint aber auch nach dem Scheitern der Verlobung wie nach deren Erneuerung, wodurch sich der Kreis der Ereignisse *sprachlich* schließt. Oskar richtet sich zuerst zu Marianne: „Ich wünsch dir nie, daß du das durchmachen sollst, was jetzt in mir vorgeht – und ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht – und ich danke dir für alles.“ (S. 725, Z. 19–21) Die Bedeutung dieser Äußerung könnte als Ausdruck der Liebe interpretiert werden – Oskar werde sie weiter lieben, obwohl sie ihm wehtat. Aufgrund der vielzähligen Stellen, an denen Oskars brutale Natur an die Oberfläche kommt, trägt diese Äußerung aber eine vollkommen andere Botschaft als ihre wörtliche Bedeutung. Sie ist Ausdruck der Aggression – Oskar werde sich Marianne sowieso bemächtigen, nur werde es länger dauern. Dass er am Ende des Spiels auf diese frühere Aussage hinweist (siehe S. 762, Z. 30–31), ist eine Triumphgeste, die gemeinsam mit dem Kuss einen finalen Akt der Erniedrigung von Marianne darstellt.

Die sprachliche Fassade kommt aber nicht nur bezüglich der Unterdrückung der Triebe oder der Rolle des Mannes im kleinbürgerlichen Umfeld zum Vorschein, sondern auch in der Kirche. Es sind dabei zwei Erscheinungsformen des christlichen Vokabulars zu unterscheiden – das Vokabular des Christentums als ein bewusstes, zweckorientiertes Sprachinstrument, und der christlich geprägte Bildungsjargon, d. h. das Vokabular, welches die christliche Sprache nur indirekt und verfremdend ausnutzt. Zur ersten, in diesem Kapitel zu behandelnden Kategorie gehört besonders die Beichtszene. Die Beichte ist das einzige rein sprachliche Sakrament – die Buße wie die Absolution sind Sprechakte, ohne ein materielles Symbol. Der Gebrauch spezifischer Wendungen und Wörter, wie etwa

*Fleischeslust* oder *Todsünde*, ist in diesem Zusammenhang kennzeichnend, denn der Dogmatismus des Beichtvaters ist nur ein Versuch, Marianne durch theologisch gerechtfertigte Vorhaltungen die Absolution zu verweigern. Die Sprache wird diesem Zweck angepasst, wobei der eigentliche Gehalt der Beichte, in dieser Situation die Hilfe einem Menschen in der Not, absichtlich überschaut wird. Aus dieser Sicht benimmt sich der Beichtvater noch feindseliger als andere Figuren, denn er ist als Geistlicher der Bedeutung seiner Worte und der Beichte völlig bewusst, trotzdem entschließt er sich, seine Pflicht zu ignorieren.

Abschließend kommt auch die Verwendung des Konzepts der Schattenfiguren hinzu, vor allem Alfreds Freund Ferdinand, der sich in Alfreds erwünschtem Zustand von Reichtum und wirtschaftlicher Selbständigkeit befindet, und Havlitschek, welcher ein Pendant von Oskar ist und äußerlich die meistens verborgene Grausamkeit Oskars verkörpert<sup>7</sup>. Havlitschek ist dabei unter den Figuren in den *Geschichten* ein Kuriosum, weil er sein Auftreten nicht sprachlich zu beschönigen und seine Intentionen nicht zu verschleiern versucht. Eisenbeis (2010) schreibt diese Eigenschaft auch der Großmutter zu: „Die Großmutter ist neben Havlitschek die Einzige, die sich keiner Maske bedient, sondern sich nicht scheut, unverstellt ihr abstoßendes Verhalten zu zeigen.“ (S. 38) Dagegen ist jedoch einzuwenden, dass die vorgenannte phrasenhafte Rechtfertigung des Mordes von Leopold von einer Maske zeugt, welche die Tatsache verhüllen soll, dass die Großmutter eine Mörderin ist und im flagranten Widerspruch zur eigenen Moral steht. Ihre Maske wird am Ende des Spiels noch betont, als sie ihrer Tochter den Brief über Leopolds Trauerfall in einem offiziellen, nahezu amtlichen Ton diktiert<sup>8</sup>, welcher an ihrer Entmenschlichung von Leopold keinen Zweifel aufkommen lässt. Hinter der Behauptung von Eisenbeis versteckt sich deswegen eine zu einschränkende Wahrnehmungsweise, welche die sprachliche Maske nur auf den Bildungsjargon reduziert.

---

<sup>7</sup> Auf Havlitscheks Niveaulosigkeit wird bereits in den Bühnenanweisungen hingewiesen: „er *frisst* eine kleine Wurst und ist *wütend* [Hervorhebungen M. B.]“ (S. 709, Z. 26–27).

<sup>8</sup> Und den Tod von Leopold wieder als einen Fall höherer Gewalt schildert.

### 2.1.3 Sprache der Figuren

Neben den charakteristischen Sprachmustern und individual- als auch gruppenspezifischen Faktoren, die im letzten Kapitel behandelt wurden, erscheinen Besonderheiten auch in der Sprache an sich, erstens auf der lexikalischen und zweitens auf der stilistischen Ebene (d. h. in der Anwendung des Wortschatzes auf bestimmte Situationen und Kontexte).

Die frühere Ebene zeichnet sich durch die Verwendung von süddeutschen Ausdrücken und lexikalischen Austriazismen aus. Diese Tatsache wäre an sich nicht als Besonderheit anzusehen, allein wegen der Herkunft und des langjährigen Wohnortes des Autors, hätte er sie in seiner *Gebrauchsanweisung* nicht ausdrücklich abgelehnt: „Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden.“ (Horváth, 1972b, S. 663) Der Wortschatz des Spiels widerspricht eindeutig dem Wortlaut dieses Grundsatzes, etwa durch das Adjektiv *selig* (anstatt des standarddeutschen Ausdrucks *verstorben*), das Verb *einkasteln* (statt *einsperren*), die Substantive *Hallodri*, *Häusl* wie Verkleinerungsformen auf *-erl* oder Wendungen wie *jemandem auf den Hut steigen*. Wappnewski (1972) weist in diesem Zusammenhang außerdem auf die Tatsache hin, dass sogar die 1931 in Berlin stattgefundenen Uraufführung von einem vorwiegend österreichischen Ensemble gespielt wurde, einschließlich der Klassiker des Wienerlieds Paul Hörbiger und Hans Moser, damit das Dialektale an ihrer Sprache hervortreten könnte (S. 34). In den *Geschichten* wird darum sowohl Dialekt gesprochen als auch ausgesprochen, weswegen es sich wieder um einen Fall handelt, in dem an der Richtigkeit von Horváths eigenen theoretischen Bemerkungen zu zweifeln ist.

Sprachliche Besonderheiten kommen im Spiel auch im stilistischen Bereich zum Vorschein. Unter den Figuren macht sich häufig die Tendenz bemerkbar, durch Verwendung bestimmter Stilzüge<sup>9</sup> eine Vielfalt von Zielen zu erreichen wollen. Zu

---

<sup>9</sup> Unter Stilzügen werden häufiger auftretende Stilelemente (einzelne stilistische Erscheinungen) verstanden, die einem gewissen Zweck, d. h. einem Stilprinzip, dienen können (Moennighoff, 2009, S. 88–90).



den bedeutendsten Stilzügen, die im Spiel vorkommen, gehört etwa die Neigung zu Verkleinerungsformen. Diese werden entsprechend der inneren Mehrsprachigkeit Horváths am häufigsten mit dem für das Bairische typischen Suffix *-erl* gebildet und gemeinsam mit vertraulichen Formen dienen vor allem der Absicht, eine Stimmung der Niedlichkeit und Liebe zu erzielen. In dem folgenden Dialog versucht Alfred, genau durch diese Stimmung Valeries Aufmerksamkeit von seiner Begegnung mit Marianne abzulenken. Er wird jedoch von Valerie enthüllt und seine spätere Entschuldigung ist aus diesem Grund eine Anerkennung seines Gefallens an Marianne, was von Horváth durch die Szenenanweisung noch betont wird:

VALERIE Wohin?

ALFRED Zu dir, *Liebling*.

VALERIE Was hat man denn in der Puppenklinik verloren?

ALFRED Ich wollte dir ein *Pupperl* kaufen. [Hervorhebungen M. B.]

VALERIE Und an so was hängt man sein Leben.

ALFRED Pardon!

(Stille) (S. 714, Z. 23–29)

Darüber hinaus treten im Spiel zahlreiche Höflichkeitsformen auf. Um eine tiefere Einsicht in die Funktionen von diesen Formen zu erlangen, ist es lohnenswert, die Höflichkeit als ein pragmatisches Phänomen zu betrachten, oder wie es Ehrhardt (2018, S. 282) formuliert, den Fokus auf „die Kontextabhängigkeit von Höflichkeitsformen“ zu richten. Aus dieser Sicht weisen die Höflichkeitsformen in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* in den meisten Fällen keinen Aussagewert auf, wie es z. B. in Havlitscheks Anrede an Oskar vor der Totenmesse vorkommt:

HAVLITSCHKEK (erscheint in der Tür der Fleischhauerei; wieder fressend) Herr Oskar. Was ich noch hab sagen wollen – geh bittschön, betens auch in meinem Namen ein Vaterunser für die arme gnädige Frau Mutter selig. (S. 712, Z. 43–45)

Die Aussage an sich vermittelt zwar, an der sprachlichen Oberfläche gemessen, eine höfliche Botschaft, Havlitscheks Benehmen (das gierige, nicht einen schönen Anblick bietende Essen) und die Tatsache, dass er die Worte zur Konversation nur hinzufügt (*noch*), geben jedoch zu verstehen, dass er sich derartig äußert, nur weil es von ihm erwartet wird.

Noch einen Schritt weiter geht diesbezüglich der Zauberkönig, welcher sein Gespräch mit einer Kundin im Geschäft mit folgenden Worten beendet: „Küß die Hand! Krepier!“ (S. 737, Z. 1) Da von Horváth die direkte Anrede vom Reden mit sich selbst unterschieden wird<sup>10</sup>, was in dieser Situation nicht geschieht, wendet sich der Zauberkönig direkt an die weggegangene oder weggehende Kundin. Die unmittelbare Nachbarschaft von zwei völlig unterschiedlichen stilistischen Werten, die sogar Gegenpole zueinander sind, zeugt demzufolge von einem verbalen Angriff, der umso stärker ist, als der Zauberkönig zu den sprachbewussteren Figuren zählt.

Der Stil kann gleichzeitig nicht nur dem Verstecken der Absichten oder einer Leere des Denkens dienen, sondern auch der Ausübung der Macht. Bemerkenswert ist diesbezüglich Zauberkönigs indirekte Aufforderung an Marianne, dass sie sich bei Oskar für das Bonbon bedankt. Es handelt sich um eine offensichtliche Stilblüte, denn der Empfänger der Äußerung wird nicht beachtet, was einen Verstoß gegen die situativen Normen der sprachlichen Kommunikation darstellt (siehe Fix, 1995, S. 67) – die erwachsene Marianne wird wie ein kleines Kind behandelt:

OSKAR (holt aus seiner Tasche eine Bonbonnière hervor.) Darf ich dir diese Bonbons, ich hab sie jetzt ganz vergessen, die im Goldpapier sind mit Likör –

MARIANNE (steckt sich mechanisch ein großes Bonbon in den Mund.)

---

<sup>10</sup> Siehe z. B. Valeries Rede zu sich selbst nach der Konversation mit Alfred: „(allein; zählt mechanisch das Geld nach – – dann sieht sie ALFRED langsam nach; leise) Außenseiter. Luder. Bestie. Zuhälter. Mistvieh –“ (S. 715, Z. 4–5)

ZAUBERKÖNIG (tritt rasch aus der Puppenklinik; auch in schwarz und mit Zylinder) Also da sind wir. Was hast du da? Schon wieder Bonbons? Aufmerksam, sehr aufmerksam! (Er kostet.) Ananas! Prima! Na was sagst du zu deinem Bräutigam? Zufrieden? (S. 713, Z. 36–39)

Dieser für die Situation unangemessene Stil drückt Zauberkönigs stark patriarchale Gesinnung aus und soll Marianne zeigen, dass sie ihrem künftigen Ehemann untergeordnet ist.

Für die stilistische Ebene der Aufarbeitung des Spiels sind außerdem noch Vulgarismen von Bedeutung, denn sie markieren den Kontrast zwischen dem deklarierten und dem eigentlichen Sprachhandeln. Zu wichtigen Treffern dieser Ausdrücke zählt Valeries Folge von Schimpfwörtern am Ende des zweiten Bildes des ersten Teiles:

VALERIE Ja, das wird wohl das beste sein –

ALFRED Was?

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

ALFRED Aber dann endlich! Und im Guten! Und konsequent, wenn man bitten darf! – Da. Das bin ich dir noch schuldig. Mit Quittung. Wir haben in Saint-Cloud nichts verloren und in Le Tremblay gewonnen. Außenseiter. Zähl's nach, bitte! (ab)

VALERIE (allein; zählt mechanisch das Geld nach – – dann sieht sie ALFRED langsam nach; leise) Außenseiter. Luder. Bestie. Zuhälter. Mistvieh – (S. 714, Z. 46–S. 715, Z. 5)

Valerie steht hierbei auf den ersten Blick im Widerspruch zu ihrer früheren Aussage, in der sie Alfred zustimmt. Diese anscheinende Opposition ließe sich dennoch aus der Sicht der schwankenden Dynamik ihrer Beziehung mit Alfred deuten – obwohl sie sich in diesem Moment mit ihm trennt, hofft sie möglicherweise immer noch auf eine künftige Erneuerung ihrer Beziehung, und will ihn deswegen mit einem derart scharfen Angriff nicht verfeinden. Sie kann

dementsprechend ihre Wut nur in der Situation herauslassen, als sie allein bleibt, und es deshalb nicht mehr für nötig hält, ihr Sprachhandeln zu beschönigen.

Eine weitere, oft benutzte Methode ist der konventionalisierte Verweis auf Tote und das Jenseits. Zauberkönig bezeichnet demzufolge seine verstorbene Ehefrau wiederholt als *selig*. Dieser Ausdruck, der stilistisch gehoben ist und mit der allgemein anerkannten moralischen Überzeugung zusammenhängt, die Toten seien zu ehren, wird von ihm jedoch missbraucht. Erstens verwendet er die daraus hervorgehende Emotionalität, um sich in die Opferrolle zu begeben und dadurch Mitleid zu erzeugen: „Ich habs ja überhaupt nicht leicht gehabt in meinem Leben, ich muß ja nur an meine Frau selig denken – diese ewige Schererei mit den Spezialärzten –“ (S. 721, Z. 7–9). Er scheut sich aber auch davor nicht, seine verstorbene Frau zu missbrauchen, um die Ehe von Oskar und Marianne weiter zu erzwingen und damit seine wirtschaftlichen Interessen zu unterstützen, wie in seiner Rede bei der Verlobungsfeier:

Es tut mir nur heut in der Seele weh, daß Gott der Allmächtige es meiner unvergeßlichen Gemahlin, der Mariann ihrer lieben Mutterl selig, nicht vergönnt hat, diesen Freudentag ihres einzigen Kindes mitzuerleben. Ich weiß es aber ganz genau, sie steht jetzt sicher hinter einem Sternderl droben in der Ewigkeit und schaut hier auf uns herab. Und erhebt ihr Glas – (Er erhebt sein Glas.) – um ein aus dem Herzen kommendes Hoch auf das glückliche, nunmehr und hiermit offiziell verlobte Paar – Das junge Paar, Oskar und Marianne, es lebe hoch! Hoch! Hoch! (S. 717, Z. 44–S. 718, Z. 3)

Sein laszives Verhalten zu Valerie am Donauufer oder zu Angestellten des Maxim lassen jedoch erkennen, dass er Frauen auch deutlich herabwürdigen kann. Stilmäßig gesehen verwendet er dafür vulgäre Wendungen, z. B. „Badhur“ (S. 725, Z. 4) oder „bissiges Mistvieh“ (S. 713, Z. 48).

Zusammenfassend lässt sich bei den Figuren eine eindeutige Abtrennung der Form und des Inhalts der Äußerung konstatieren, was im Kraus'schen Sinne ein Widerspruch zur wahren Abbildung der Realität ist. Höflichkeitsformen und positiv konnotierte Ausdrücke sind dementsprechend meistens reine Automatismen, d. h.

nur eine Oberfläche, welche die wahre Intention des jeweiligen Sprechers abdeckt oder die Tatsache verbirgt, dass er sogar nichts zu sagen hat. In einigen Fällen wird dann mit ihrer Verwendung sogar der Absicht nachgegangen, den Ärger durch die Sprache kräftiger wirken zu lassen.

#### 2.1.4 Politische Aspekte der Sprache

Zu den wichtigen Motiven für das Sprachhandeln der Figuren zählen in den *Geschichten* die Religion, die Moral und die Politik. Das Politische im Spiel erfordert dabei eine tiefere Erklärung, weil es sich um einen Bereich handelt, in dem die Sprache mit der Zeitkritik besonders stark in Verbindung gesetzt wird. Im Folgenden soll aus diesem Grund die Übernahme von politischen Sprachmustern ausgewertet werden.

Es lassen sich mehrere sprachliche Hinweise darauf beobachten, dass die Figuren zum politischen Extremismus neigen, wobei Horváth hauptsächlich Erich in den Vordergrund rückt. Dieser wird mit einigen typischen, fast stereotypen Eigenschaften ausgestattet – er ist ein aus Deutschland stammender Student und hat somit einen engeren Bezug zu stark rechtsgeprägten Kreisen an deutschen Universitäten und zum Nationalsozialismus. Zu Indikatoren autoritärer Gesinnung gehören vor allem Anspielungen auf die nationalsozialistische Rassenpolitik, die im Gespräch zwischen ihm und Valerie an der Donauufer vorkommen. Erich spricht über das „Rassenproblem“ (S. 718, Z. 27–28), einen Begriff aus dem NS-Wortschatz<sup>11</sup>. Es kommt demzufolge zur Abwertung von ethnischen und sonstigen Minderheiten – Schwarze werden von Valerie als „Neger“ genannt, bald darauf wird auch eine Abneigung gegen Juden zum Ausdruck gebracht, als sie Erich eine rhetorische Frage stellt: „Ja glaubens denn, daß ich die Juden mag? Sie großes Kind –“ (S. 718, Z. 34) Auch Erich zeigt in seinem späteren Streit mit Rittmeister eine gleichartige jüdenfeindliche Überzeugung: „Ist immer noch besser, als alten Jüdinnen das Bridgespiel beizubringen!“ (S. 737, Z. 35) Darüber hinaus kommt bei Erich der Heil-Gruß zum Vorschein, dessen Verwendung vor der NS-Zeit

---

<sup>11</sup> Siehe seine Verwendung in den zeitgenössischen nationalsozialistischen Texten wie: „Ohne klarste Erkenntnis des Rassenproblems und damit der Judenfrage wird ein Wiederaufstieg der deutschen Nation nicht mehr erfolgen.“ (Hitler, 1943, S. 372)

zuvorderst in völkischen und antisemitisch geprägten Bewegungen üblich war (Allert, 2016, S. 51).

Bei dem Zauberkönig lässt sich zudem einen Hinweis auf die Slawenfeindlichkeit sehen: „Aber was sich da nur die Tschechen wieder herausnehmen!“ (S. 756, Z. 4–5) Er ist möglicherweise eine Folge der verhetzenden zeitgenössischen Presse<sup>12</sup>, welche die gespannten Beziehungen zwischen dem deutschsprachigen Raum und der Tschechoslowakei für ihre Zwecke nutzt. Eine ähnlich aggressive Abgrenzung erscheint bei ihm noch angesichts anderer Weltanschauungen – Durch Mariannes Vermittlung kommt zutage, dass er die Frauenemanzipation als „Bolschewismus“ (S. 716, Z. 40) bezeichnet, d. h. mit einem abwertenden, von unterschiedlichen Gruppierungen (einschließlich der rechtsradikalen Szene) instrumentalisierten Kampfbegriff.

Der Sprache des Nationalsozialismus entsprechen auch die sich im Text wiederholenden biologistischen Sprachmuster. Mann (1988) definiert den Biologismus als eine Denkweise, bei der „[b]iologische Gedanken, Tatsachen, Bilder und Modelle [...] auf andere Seins- und Wissensbereiche übertragen [werden], um diese zu deuten, ihre einheitliche Gesetzmäßigkeit zu markieren und um mit ihnen Handlungsanweisungen zu gewinnen.“ (S. 1176) Mit dieser Denkweise korrespondieren im Spiel Zauberkönigs Bemerkungen hinsichtlich der Lage des europäischen Kontinentes:

ZAUBERKÖNIG (holt sich aus dem Ständer vor der Tabak-Trafik eine Zeitung und durchblättert sie.) Jaja, Europa muß sich schon einigen, denn beim nächsten Krieg gehen wir alle zugrund – Aber was sich da nur die Tschechen wieder herausnehmen! Ich sag dir heut: Morgen gibts wieder einen Krieg! Und den muß es auch geben! Krieg wirds immer geben!

VALERIE (ist immer noch anderswo.) Das schon. Aber das wär halt das Ende unserer Kultur.

---

<sup>12</sup> Zauberkönig „holt sich aus dem Ständer vor der Tabak-Trafik eine Zeitung und durchblättert sie“ (756, Z. 2–3) und wird wahrscheinlich über einen erregenden Titel entsetzt.

ZAUBERKÖNIG Kultur oder nicht Kultur – Krieg ist ein Naturgesetz! Akkurat wie die liebe Konkurrenz im geschäftlichen Leben! (S. 756, Z. 2–10)

Die Gewalt und das Töten sind Zauberkönigs Meinung nach Bestandteil der natürlichen Weltordnung und die Menschen sind ferner aus der Tierwelt nicht auszuschließen (siehe S. 746, Z. 47–48). Horváth gelingt es in diesem Dialog, die vereinfachende Wahrnehmungsweise des Biologismus zu begreifen, indem er der von Zauberkönig als mitleidslos und gewaltig präsentierten Natur den von Valerie verwendeten Begriff der Kultur gegenüberstellt – der Natur wird damit paradoxerweise eine künstliche, kulturelle Erscheinung zugerechnet, welche ihr nicht beiträgt, sondern sie zerstört (Fischer, 2014, S. 250). Von solcher Gebrauchsweise des Naturgesetzes ist jedoch diejenige von Alfred<sup>13</sup> zu unterscheiden, weil von dieser die Rede in einem unterschiedlichen Kontext ist – es handelt sich, wie im nachgehenden Kapitel ausgeführt, um Übernahme von einem Begriff mit großem Umfang, der das fehlende eigene Denken substituieren soll.

Durch die Sprache werden in den *Geschichten* auch der Deutschnationalismus und die völkische Ideologie vermittelt. Es ist dennoch festzustellen, dass es sich nicht um eine direkte Instrumentalisierung der Sprache handelt, sondern eher um allgemeine Hinweise auf die sich hinter dem Sprechen versteckenden Gedankengänge, denn die Ausprägung des Völkischen, die unter den Figuren auftaucht, kommt nicht primär auf die Sprache an<sup>14</sup>. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang Erichs Trinkspruch bei der Verlobungsfeier, bei dem er Oskar und Marianne „viele brave *deutsche* [Hervorhebung M. B.] Kinder“ (S. 718, Z. 23–24) wünscht. Eine etwas unmerkbare Andeutung dieser Haltung erscheint darüber hinaus beim Conférencier, der Goethes Stück ausdrücklich als „*unsere[n]* [Hervorhebung M. B.] unsterblichen Faust“ (S. 746, Z. 39) bezeichnet. Die

---

<sup>13</sup> Zu Marianne: „Auch die finanzielle Abhängigkeit des Mannes von der Frau führt zu nichts Gutem. Das sind halt so Naturgesetze.“ (S. 716, Z. 41–43); etwas später mit dem gleichfalls allumfassenden Begriff des Schicksals: „Ich meine, daß das halt alles Naturgesetze sind. Und Schicksal.“ (S. 717, Z. 8)

<sup>14</sup> Fehlende sprachliche Präzisierung dieses Phänomens, einschließlich des Sprachpurismus einiger völkischer Bewegungen, könnte auf die rassische Auffassung des Volkes (siehe Vordermayer, 2016, S. 11) deuten.

Überzeugung davon, es gebe eine einheitliche völkische Identität, ist trotzdem nicht konsequent bei allen Figuren gegeben, wovon der heftige Wortwechsel zwischen Erich und Rittmeister über den Weltkrieg zeugt (siehe S. 737, Z. 26–S. 738, Z. 6).

Das Politische hängt abschließend noch mit einem relevanten Faktor zusammen – dem Heimatbild. Seine sprachliche Wiedergabe kristallisiert in der Szene beim Heurigen, in der sich die verschiedenen Ausformungen des kleinbürgerlichen Patriotismus finden lassen, etwa:

DER MISTER Amerika! New York! Chicago und Sing-Sing! – Äußerlich ja, aber da drinnen klopft noch das alte biedere treue goldene Wiener Herz, das ewige Wien – und die Wachau – und die Burgen an der blauen Donau – (Er summt mit mit der Musik.) Donau so blau, so blau, so blau – (S. 744, Z. 41–44)

Aus der langen Adjektivreihe, deren positive Konnotation im starken Kontrast zum Bild eines Mannes steht, der sich selbst wenig später als „innerlich tot“ (S. 747, Z. 45) bezeichnet und der „nur mehr mit den Prostituierten was anfangen [kann]“ (S. 747, Z. 45–46), ergibt sich eine deutlich kitschige Selbstauffassung. Diese wird aber insbesondere durch den Bezug zu Kulturgütern hergestellt, d. h. durch das Singen, das in der Szene mehrmals zu finden ist und das die äußere, harmlose Fassade der kleinbürgerlichen patria aufrechterhält. Die Volkslieder sind umso bedeutender, als sie eines der Beispiele des Dialektalen in dem Spiel sind, also einer Varietät, die ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zu einem Ort hervorbringt. Es erscheint in ihnen wiederholt das Motiv der Vaterlandsliebe sowie auch bekannte österreichische Orte wie die Hauptstadt Wien<sup>15</sup> und die Wachau.

Die Kulmination der Lieder und des Deutschnationalen geschieht dann im Maxim, jedoch in der Standardsprache, als das ganze Kabarett die erste Strophe des Deutschlandliedes singt. Aus diesem Hochpunkt kann auch die wichtigste Erkenntnis der politischen Problematik des Spiels gezogen werden – obwohl die

---

<sup>15</sup> Nennenswert ist die Apostrophe „Vindobona, du herrliche Stadt“ (S. 746, Z. 7) und die den Kitsch fortführende Erscheinung der Stadt im Mutterlied: „Sie wars, die mit dem Leben (/) Mir die Liebe hat gegeben (/) Zu meinem anzigen goldenen Wean!“ (S. 745, Z. 5–7)



Figuren nicht in jeder Hinsicht klare, von anderen Ausprägungen des Rechtsextremismus abgrenzbare nationalsozialistische sprachliche Züge aufweisen, verdeutlicht Horváth in dieser Szene, dass im kleinbürgerlichen Milieu der *Geschichten* aufgrund dessen völkischer Charakteristika zumindest wesentliche Voraussetzungen für „den völkisch-nationalsozialistischen Ideologietransfer“ (Puschner, 2016) vorhanden sind.

## 2.2 Sprachkritik

### 2.2.1 Bildungsjargon

Der Begriff *Bildungsjargon* wird von Horváth als ein weiteres Merkmal geprägt, das sein Konzept des neuen Volksstücks differenziert, bzw. vom klassischen Volksstück unterscheidet: „[W]ill man als Autor wahrhaft gestalten, so muß man der völligen Zersetzung der Dialekte durch den Bildungsjargon Rechnung tragen.“ (Horváth, 1972a, S. 11) Im Gegensatz zum Dialekt erscheint in den *Geschichten* folglich eine kennzeichnende Redeweise, durch die die Figuren „ihre soziale Wertorientierung in vorgeprägten Zitaten, Wendungen, Sätzen usw. [zeigen], die weitgehend dem bürgerlichen Bildungsschatz entnommen sind.“ (Rotermund, 1972, S. 34) Es wird dabei besonders die soziale Funktion des Jargons hervorgehoben, nämlich die Möglichkeit, die eigene soziale Stellung durch die vorgegaukelte Gelehrsamkeit scheinbar zu überwinden.

Mit der Relevanz dieser besonderen Ausdrucksweise für die Problematik der Sprachkritik befasst sich in der Forschungsliteratur beispielsweise Bartsch (2000), dessen Ansicht nach „[m]an [...] den Bildungsjargon als ungedeckten Scheck bezeichnen [könnte], denn durch ihn wird etwas versprochen, was die Sprecher nicht zu halten gewillt sind oder vermögen.“ (S. 43) Der ungedeckte Scheck in der Form des Bildungsjargons und – die Metonymie von Bartsch weiterentwickelnd – die nicht ausreichenden Mittel auf dem Konto der Figuren begründen die Diskrepanz zwischen der Sprache und ihrer Referenz und gestalten den Kernpunkt der negativen Sprachkritik im Spiel, an dem die Zweifel an der Fähigkeit der Sprache, Gedanken wirkungsvoll zu vermitteln, am deutlichsten werden. Um zu einem Schluss darüber zu kommen, ob und ggf. in welchem Ausmaß die Diskrepanz besteht, ist es jedoch erforderlich, die jeweiligen Beispiele des Jargons zu untersuchen. Bei der Untersuchung kommt es besonders darauf an, inwiefern die Figuren die unterschiedlichen Formen des Vorformulierten kritisch bewerten und wie angemessen auf ihre Lebenssituationen anwenden können, weiter auch welches Kommunikationspotenzial angesichts der jeweiligen Situation ihre Ausdrucksweise haben kann.

Es zeigt sich dabei eine breite Gruppe von unterschiedlichen Bildungsgütern, an welche die Figuren bewusst oder unbewusst anknüpfen. Erstes von ihnen ist die in dieser Arbeit bereits an mehreren Stellen erwähnte Lehre des Christentums,

jedoch nicht als ein zweckorientiertes Sprachhandeln, wie es z. B. bei Großmutter's Mord oder Beichtvater's Ablehnung vorkommt, sondern als Bestandteil der vorgefertigten Sprache bzw. der sprachlichen Gemeinplätze der Kleinbürger. Im Kontext des christlichen Bildungsjargons sind Oskars Worte über Züchtigung und Bestrafung<sup>16</sup> von Belang, die als Zeichen seines manifestierenden Sadismus bezeichnet werden können. Die Worte sind nicht nur allein an sich wahrzunehmen, sondern auch im Zusammenspiel mit ihrem vorangehenden Teil, denn es handelt sich um eine Zusammensetzung. Oskar zitiert erstens das Vorformulierte, und zwar den neutestamentlichen Brief an die Hebräer: „Denn wen der Herr lieb hat, den züchtigt er, und er schlägt jeden Sohn, den er annimmt.“ (Lutherbibel, 2017, Hebr 12:6) Anschließend fügt er jedoch einen weiteren Teil hinzu, der der Fassung des Hebräerbriefes<sup>17</sup> nicht zuzurechnen ist und welcher auf Oskar selbst zurückgeht. Das Zitieren des Briefes, das bedeutet der Bildungsjargon in diesem konkreten Fall, ist dementsprechend ein gewisser Nährboden dazu, Oskars gewaltige Vorstellungen zu entwickeln, damit der Fleischer dabei seine sadistischen Triebe befriedigen könnte. Da er sich der Verwerflichkeit solchen Verhaltens bewusst ist, soll der Bezug zum Göttlichen zugleich seinem Verhalten den Anschein einer Legitimität verleihen.

Wird die Unterscheidung zwischen der Verwendung der eigenen Worte und des Vorformulierten bedenkt, so ist auch etwa Hildebrandts Auslegung dieses Beispiels infrage zu stellen. Hildebrandt (1972) behauptet, die „äußerste, aber auch durchgängigste Form der Uneigentlichkeit besteht im Zitat“ (S. 238), und ordnet Oskars Worte in diesen Kontext ein. Da sie aber nicht als bloßes Zitat anzusehen sind, sondern teilweise als Realisierungsmittel für Oskars Sadismus und teilweise Ausdruck seiner wahren Natur (eben der Sadismus), hat in dieser Uneigentlichkeit doch eine Eigentlichkeit ihren Ursprung.

Bei Zauberkönig ist außerdem die antike Tradition zu beobachten. Zuerst zitiert er einen Gemeinplatz, der auf Juvenals Satiren zurückgeht:

---

<sup>16</sup> „Ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er – Den straft er. Den züchtigt er. *Auf glühendem Rost, in kochendem Blei* [Hervorhebung M. B.] [...] (S 739, Z. 44–46)

<sup>17</sup> Für unterschiedliche Ausgaben siehe z. B.

<https://www.bibleserver.com/DBU.EU.ELB.GNB.HFA.LUT.MENG.Ne%C3%9C.NG%C3%9C.NLB.SLT.ZB/Hebr%C3%A4er12>

ZAUBERKÖNIG Wo stecken denn meine Sockenhalter?

MARIANNE Die rosa oder die beige?

ZAUBERKÖNIG Ich hab doch nur mehr die rosa!

MARIANNE Im Schrank links oben rechts hinten.

ZAUBERKÖNIG Links oben rechts hinten. *Difficile est, satiram non scribere.* (S. 711, Z. 21–25)

Das Zitieren von diesen Worten ist dabei nicht vollkommen unangemessen und falsch, denn es reagiert auf eine scheinbar absurde Situation – Mariannes etwas verwirrende Raumbeschreibung. Es trägt aber in sich zugleich die Tatsache, dass Marianne für Zauberkönigs eigenen Fehler, nämlich für das Verstecken der Sockenhalter, ausgelacht wird. Anhand anderer Beispiele, bei denen der Zauberkönig Marianne und weitere Frauen erniedrigt und angreift<sup>18</sup>, ist hier eine wissentliche, gezielte Wortwahl zu vermuten. Aufgrund dessen ersetzt der Bildungsjargon eine stilistisch niedrigere und zu direkte Alternative, die für Mariannes Vater wegen seines Selbstbilds nicht in Frage kommt. Der camouflierende Charakter wird noch verstärkt, als er sich für seinen offensichtlichen Missgriff kaum entschuldigt.

Der ursprünglichen Gebrauchsweise viel entfernter ist die spätere Paraphrase von Suetons Worten, die am Ende des folgenden Beispiels erscheint: „Nur niemals die Autorität verlieren! Abstand wahren! Patriarchat, kein Matriarchat! Kopf hoch! Daumen runter! Ave Caesar, morituri te salutant!“ (S. 714, Z. 1–3) Sie markiert hier zwar weder die Anrede an den Herrscher bei einem Gladiatorenkampf noch Vorahnung des Todes, dennoch passt sie in den Kontext des ganzen Ausschnitts, denn sie ist als eine Kulmination der vorangehenden Reihe kürzerer Sätze auslegbar. Die stichwortartige Reihe von Ausrufen, die an Schlagzeilen erinnert, wird durch einen gemeinsamen Nenner verbunden – die

---

<sup>18</sup> Beispielsweise der Dank an Oskar für das Bonbon (siehe S. 713, Z. 35–39), die Beschimpfung an der Donau (siehe S. 725, Z. 3–4), sexuelle Aggression zu Valerie (siehe S. 721, Z. 41) und Laszivität im Maxim (S. 747, Z. 13–17).

Frauenfeindlichkeit. Die historische Konnotation des lateinischen Zitats, die an einen heftigen Kampf und den Tod erinnert, könnte demzufolge für Zauberkönig als eine ideologische Selbstvergewisserung funktionieren, indem er betont, er werde für seine misogynen Vorstellungen über die Gesellschaftsordnung kämpfen, und stützt seine Äußerung auf das als vorbildlich angesehene antike Gedankengut. Die Verbindung der Reihe mit dem konnotativen Wert des lateinischen Zitats zeigt demnach, dass sich hinter dem Sprechen des Zauberkönigs eine allgemeinere, assoziative Logik versteckt. Dieser Argumentation folgend ist die Äußerung nicht völlig gehalten, dennoch ist sie inhaltlich schwieriger verständlich und bedroht damit den Gedankenaustausch.

Mehrmals erscheinen im Spiel auch Zitate und Paraphrasierungen der deutschen und österreichischen literarischen oder sonstigen Klassiker:

MARIANNE Gestern hast du noch gesagt, daß er ein gemeines Tier ist.

VALERIE Gestern war gestern, und heut ist heut, und außerdem kümmer dich um deine Privatangelegenheiten.

ALFRED Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.

OSKAR (zu MARIANNE)

Denn so lang du dies nicht hast

Dieses Stirb und Werde!

Bist du noch ein trüber Gast

Auf der dunklen Erde!

MARIANNE (grinst.) Gott, seid ihr gebildet –

OSKAR Das sind doch nur Kalendersprüche! (S. 759, Z. 3–13)

Mariannes oft an Vulgarität grenzende Ehrlichkeit ist eines der wenigen Beispiele des Durchbrechens des Bildungsjargons (Streitler-Kastberger, 2018, S. 212), wobei ihre Direktheit das Selbstbild von anderen zu stören tendiert. Alfred will aus diesem Grund die Heftigkeit von Mariannes Kritik abschwächen, weswegen das Anführen

von Nietzsche nicht ein relevantes philosophisches Argument ist, sondern nur eine Bejahung von Valeries Worten durch die Rückkehr zum als trivial angesehenen Zitat. Dass seine und Oskars Worte nicht Ergebnis eines tiefgehenden Gedankengangs sind, beweist außerdem Oskars eigene Reflexion: „Das sind doch nur Kalendersprüche!“ (S. 759, Z. 13) Die Unkenntnis der Quelle seiner Verse, nämlich Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht*, zeugt ferner von einer vollständigen Unstimmigkeit, weil Oskar die Verse ohne jegliche Vorverständnis zitiert und vermutet, dass sie allein wegen ihrer Bekanntheit über einen allgemeingültigen Wahrheitsanspruch verfügen und auf die Situation anwendbar sind.

Ein anderes Beispiel des Bildungsjargons ist die Übernahme der Sprache aus dem Bereich Wirtschaft. Zu dieser Erscheinungsform gehört Rittmeisters kurzer Austausch mit Valerie über den Mister, in dem er seinen Freund anerkennend als einen „Selfmademan“ (S. 743, Z. 43) bezeichnet und die Worte „[s]elbst ist der Mann“ hinzufügt. Damit wird die soziale Funktion des Jargons angesprochen, als das wirtschaftlich bedrohte kleinbürgerliche Milieu von der Idee eines Menschen besessen ist, der sich aus eigener Kraft nach oben gearbeitet und sich damit gegen die Bedrohung immun gemacht hat.

Ein demselben Feld angehörendes, trotzdem anders funktionierendes Beispiel des Bildungsjargons kommt bei Alfred zum Vorschein, der die Lage der zeitgenössischen Ökonomik bespricht:

ALFRED Ich taug nicht zum Beamten, das bietet nämlich keine Entfaltungsmöglichkeiten. Die Arbeit im alten Sinne rentiert sich nicht mehr. Wer heutzutage vorwärts kommen will, muß mit der Arbeit der anderen arbeiten. Ich hab mich selbständig gemacht. Finanzierungsgeschäfte und so[.] (S. 705, Z. 47–S. 706, Z. 2)

Die vorgeformten Ideen und Stichworte über neue Entwicklungen auf dem Arbeitsmarkt werden durch wiederholte Erwähnung in der

Alltagskommunikation<sup>19</sup> und möglicherweise in den Zeitungen zu einer konventionalisierten Ausrede, die es Alfred ermöglicht, seine Angst vor Aufgabe und die daraus resultierende Arbeitslosigkeit als eine Art romantisches Streben nach Selbständigkeit zu schildern, was unauthentisch und sehr weit entfernt von einer angemessenen Verwendung der Begriffe ist.

Nicht zu übersehen sind noch Belege, die zwar allgemein bekannte Ausdrücke in Gebrauch nehmen, dennoch dem Bereich Bildungsjargon angehören. Sprachlich handelt es sich um Abstrakta mit sehr breiter Extension, die hinsichtlich ihrer Bedeutung von den Figuren kaum näher bestimmt werden. Sehr anschaulich wird dieses Phänomen wieder an Alfreds Formulierungen:

Weil das meine *primitivste Pflicht* ist! Noch nie in meinem Leben hab ich eine Verlobung zerstört und zwar *prinzipiell!* Lieben ja, aber dadurch zwei Menschen auseinanderbringen – nein! Dazu fehlt mir das *moralische Recht! Prinzipiell!* [Hervorhebungen M. B.] (S. 724, Z. 20–23)

Alfred konkretisiert nicht, warum es seine „primitivste Pflicht“ ist, Marianne über seine Eigentumsverhältnisse zu informieren, aus welchen Prinzipien er das das besprochene „moralische Recht“ herleitet oder wer und unter welchen Umständen das Recht evtl. genießt. Eines ist dennoch klar – seiner leidenschaftlichen Rede ungeachtet geht er genau den Weg, den er so eindeutig ablehnte. Die Eigennützigkeit des Sprechens ist in diesem Fall deshalb sehr deutlich, denn der Bildungsjargon ist nur eine nicht ernstgemeinte Wiedergabe der gesellschaftlichen Konventionen, über die bald Alfreds sexueller Trieb gewinnt. Dies wird wenig später noch hervorgehoben, als von ihm der Zauberkönig ein „Ehrenwort“ (S. 724, Z. 48) verlangt, ein ähnlich vages Wort, zu dem Alfred auch nicht steht.

An den oben genannten und beschriebenen Beispielen zeigt sich, dass sich die vielzähligen Textstellen, die sich dem Bildungsjargon zuordnen lassen, durch unterschiedlichen sprachkritischen Wert auszeichnen – bei einigen lässt sich eine

---

<sup>19</sup> Siehe die Worte von Alfreds Vorbild Ferdinand, in denen der Begriff „Entfaltungsmöglichkeiten“ (S. 731, Z. 35) ebenso erscheint.

gewisse Gegenseitigkeit des Denkens und des Sprechens festsetzen, bei anderen erscheint jedoch das Sprechen ohne jeglichen Gehalt, bei dem die Figuren weder eigene Worte noch diejenigen der anderen begreifen, woraus sich das Sprechen aneinander vorbei herleitet. Des Weiteren erweist sich die Tatsache, dass der Bildungsjargon, ob im Namen das Wort Bildung tragend, nicht auf eine bloße Sprache der vorgetäuschten Gelehrtheit zu reduzieren ist, weil er unterschiedliche Funktionen annehmen kann. Er kann folglich nicht nur ein mangelndes Wissen auf einem bestimmten Gebiet maskieren, sondern auch der Böswilligkeit eine subtilere Ausdrucksform verleihen, genauso andere Verhaltensweisen rechtfertigen, die sich sonst jenseits des Akzeptablen befinden würden. In dieser Differenziertheit sollte der Bildungsjargon auch ausgelegt werden, um die Handlung näher verstehen zu können.

### 2.2.2 Sprachkritik in der Forschungsliteratur

In dem Kapitel über das Sprachhandeln wurde darauf hingewiesen, dass Horváths Sprache nicht nur auf die beschönigende, eloquente Redeweise der Figuren einzuschränken ist. In der einschlägigen Literatur über das Spiel kommt jedoch auch ein Gegenpol zu dieser Neigung, und zwar die Überinterpretation der Rolle der Sprache. Die Ansichten einiger Forscher, etwa Noltings (1983), der behauptet, „Horváths Figuren bestehen aus nichts als ihrem Sprechen“ (S. 118), schreiben der Sprache eine überragende Macht zu, ihre Ausführungen scheinen jedoch stellenweise nicht adäquat begründet zu sein.

Im weiteren Sinne, d. h. abgesehen von der sprachlichen Komponente des Spiels, scheint diese Konzeption fraglich zu sein, denn sie vereinfacht es deutlich. Horváth potenziert unbestritten die Sprache als ein Mittel, die Bewusstseinszustände wie die Lage der zeitgenössischen Gesellschaft auf eine bestimmte Weise darzustellen, bzw. zu enttarnen. Trotzdem spielt das Stück auch auf außersprachliche Gegebenheiten an, die für sein Verständnis von großer Bedeutung sind. Zu ihnen zählt besonders das tatsächliche Handeln der Figuren – wenn beispielsweise Oskar bei der Verlobungsfeier bloß über einen Jiu-Jitsu-Griff sprechen und ihn nicht vorführen würde, ergäbe sich kein Kontrast dieser als Selbstverteidigung vorgestellten Technik zu seiner Verletzung von Marianne,



genau der Kontrast, der eine wichtige Rolle in der Untersuchung seines Charakters spielt. Gleichmaßen wirkt das Beißen beim Küssen umso stärker, als er festlich gekleidet ist, einschließlich der Glacéhandschuhe – eines Kleidungsstückes, dass als Symbol der Behutsamkeit<sup>20</sup> wahrgenommen wird. Es kommt auch die Symbolträchtigkeit der Kulissen und weiterer Gegenstände hinzu, wie das Knochengerüst in der Auslage von Zauberkönigs Geschäft, in dem die Gnädige Frau mit Marianne ein Gespräch führt, wobei sie betont, ihr Sohn wolle mit den zu bestellenden „drei Schachteln Schwerverwundete[n] und zwei Schachteln Fallende[n]“ (S. 711, Z. 11–12) Zinnsoldaten nur Sanitäter spielen (Haag, 1983, S. 142).

Im engeren sprachlichen Sinne kann die überinterpretierende Überzeugung sprachliche als auch sprachkritische Analysen des Spiels in zu engen Grenzen halten, was negative Auswirkungen auf das Verständnis der Materie haben kann. In diesen Kontext kann die bereits besprochene Vermutung eingeordnet werden, dass in den *Geschichten* alles ein Zitat sei (Hildebrandt, 1972, S. 240), dank der die Eigentlichkeit von Oskars Sadismus übersehen wird. Dass die Wahrnehmung, die hinter jedem Wort eine subtile Anspielung auf etwas vorzuliegen erwartet, zu fraglichen Schlussfolgerungen führen kann, zeigt sich auch bei Glaser (1983):

Der Kuß auf den Mund – Beginn von Vergewaltigung. Die Szenenanweisung sagt nicht: ‚...langsam mit ihr ab...‘; es heißt ‚langsam ab mit ihr‘; das Herrische im Vorgang wird durch diese Umstellung unterstrichen: ab, hinab in den Orkus der Geborgenheit. (S. 68)

Auch wenn diese im Aufsatz mehrmals wiederholte These einen guten roten Faden darstellen und die Aufmerksamkeit, und vielleicht auch Interesse, des Lesers erwecken kann, wird eine wesentliche Tatsache überschaut, nämlich dass an zumindest fünf weiteren Stellen innerhalb des Textes dieselbe Wortfolge

---

<sup>20</sup> Und von Oskar selbst, siehe S. 759, Z. 27.

erscheint<sup>21</sup>. Sie kann außerdem bei denjenigen Figuren bemerkt werden, bei denen Gewalt nicht zu erwarten ist – bei der Burgführung handelt es sich seitens der Mutter um ein völlig höfliches Angebot, ähnlich ist es auch bei Zauberkönigs Begleitung von Oskar zur Totenmesse für dessen Mutter. Daher erscheint die These unbelegt und auch nicht plausibel, weil es sich aus der Gebrauchweise der Wortfolge viel wahrscheinlicher um eine dramaturgische Formalität Horváths handelt.

Obwohl sich diese Arbeit mit der Problematik der Sprache befasst, muss unter Berücksichtigung der obigen Argumente festgestellt werden, dass es bei den *Geschichten* nicht ausschließlich um Auswirkungen der Sprache auf die Lebenssituation der Figuren geht (auch wenn diese Tatsache zentral ist), sondern um ein beiderseitiges Verhältnis zwischen der Sprache und der außersprachlichen Realität, bei dem in einigen Fällen auch die außersprachliche Realität das Ausdrücken der Figuren beeinflusst oder mit der Sprache zusammenwirkt. Aus diesem Grund erweist sich auch eine Interpretationsweise nachteilhaft, die unter allen Umständen eine Verknüpfung der Sprache mit dem Denken (sei es direkt einer Figur oder indirekt des Autors) in den Vordergrund stellt.

---

<sup>21</sup> Siehe ähnliche Beispiele wie „DIE MUTTER [...] (ab mit dem HIERLINGER FERDINAND)“ (S. 707, Z. 6) und „ZAUBERKÖNIG [...] (ab mit OSKAR)“ (S. 713, Z. 45 und S. 714, Z. 3), oder das identische Beispiel „ALFRED [...] (langsam ab mit VALERIE)“ (S. 762, Z. 10–11).

### 3. Schlussfolgerungen

Die vorliegende Arbeit strebte das Ziel an, die Sprachproblematik in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* zu untersuchen. Anhand der durchgeführten Analyse lassen sich im Hinblick darauf mehrere Ergebnisse konstatieren, die auf die beiden Hauptbereiche sowie auf die Rolle der Sprache im Allgemeinen Bezug nehmen.

Das Sprachhandeln in Horváths Spiel, als der erste Hauptbereich der Untersuchung, zeichnet sich vor allem durch eine Reihe von Ausgrenzungs- und Verschleierungsmechanismen, die zur Ausformung einer hostilen Umgebung beitragen, in der Menschen ihre Absichten ohne jegliche Rücksicht aufeinander durchzusetzen versuchen. Dies schlägt sich in der Widersprüchlichkeit des Sprachhandelns zu den ihm scheinbar zugrundeliegenden Werte- und Normensystemen nieder, deren Sprachliche Muster größtenteils nur als eine Legitimierungsquelle für das ansonsten als verwerflich wahrzunehmende Verhalten und Benehmen der Figuren fungieren. Um dies weiter auszuführen und zu verdeutlichen, bedient sich Horváth eines aus unterschiedlichen Sprachschichten bestehenden Wortschatzes, dessen Anwendung auf die vielfältigen Situationen der Figuren und die sich daraus ergebenden Spannungen den Egoismus und die Böswilligkeit umso stärker hervortreten lassen. Insgesamt zeigt sich, dass die Sprache mit dem wirtschaftlichen und dem sittlichen Verfall des Kleinbürgertums korrespondiert und mit außersprachlichen Begebenheiten einen weiteren, nämlich politischen, Verfall vorsieht.

Auch im Rahmen der Analyse der sprachkritischen Komponente des Spiels gibt es mehrere Erkenntnisse. Vor allem ist es die Tatsache, dass der Bildungsjargon nicht immer als Ersatzmittel des eigenen Denkens wirkt. Sogar wenn dies zutrifft, können seine Beispiele in ein Spektrum unterteilt werden, in dem der Mangel an Eigentlichkeit in unterschiedlichem Ausmaß vorkommt, je nach dem Sprecher, der Situation als auch dem verwendeten Vokabular. Aus diesem Befund kann darauf geschlossen werden, dass Horváth das Konzept der Diskrepanz zwischen der Sprache und ihrer Referenz realisiert, sich jedoch nicht in engen Grenzen einer vollständigen Gedankenlosigkeit festhält und seine Figuren darum nicht als bloße Verwirklichung der Sprache gestaltet, sondern ihnen die Fähigkeit zuschreibt, zwar beschränkt, aber dennoch ihre Sprache zu beherrschen und sich

mit deren Hilfe ihren Lebenssituationen anzupassen. Damit verknüpft ist auch die Tatsache, dass die akzentuierte soziale, d. h. kleinbürgerlich gruppenspezifische Funktion des Bildungsjargons zwar von Bedeutung ist, zugleich aber von anderen Handlungszwecken ergänzt wird. Abweichend von einer als gebildet markierten Sprache erweist er auch seine Fähigkeit, etwa zur Sprache der Aggression oder sogar des Sadismus zu werden. Die Forschungsliteratur neigt in dieser Hinsicht dennoch dazu, den Bildungsjargon ohne Weiteres als inhaltsleer zu bezeichnen, wodurch detailliertere Differenzierungs- und Interpretationsmöglichkeiten stark beeinträchtigt werden. Die Feststellungen der Arbeit können aus diesem Grund gleichzeitig als ein Entwurf einer neuen Herangehensweise an das Spiel (und möglicherweise an das Werk Ödön von Horváths insgesamt) angesehen werden.

Zur Rolle der Sprache im Allgemeinen ist abschließend Folgendes festzulegen – obwohl Horváth die Sprache als ein bewusstes künstlerisches Mittel zur Anwendung bringt, u. a. um seine zentrale dramaturgische Absicht der Demaskierung des Bewusstseins durchzusetzen, soll ihre Rolle nicht überschätzt werden. Sie ist dementsprechend als eine wichtige Komponente des Spiels auszulegen, zugleich aber in seiner Gesamtheit, das bedeutet mit anderen, außersprachlichen Ebenen, wie der Ebene des Handelns und der Gegenstände. Ein diese Komplexität nicht bedenkender Zugang kann zu einer allzu einschränkenden Interpretation führen und damit, in Horváths Sprache, aus der Forschung eine Zwangsjacke machen, in der keiner darf, wie er will, keiner will, wie er darf, keiner darf, wie er kann, und keiner kann, wie er soll.

## Quellenverzeichnis

### Primärliteratur

- Fischer, G (o. D.). Ödön von Horváth. In T. Krischke (1977). *Materialien zu Ödön von Horváth* (2. Aufl., S. 32–36). Suhrkamp.
- Hitler, A. (1943). *Mein Kampf: Bd. 2. Die nationalsozialistische Bewegung* (851.–855. Aufl.). Franz Eher Nachfolger.
- von Horváth, Ö. (1972a). Interview. In T. Krischke & D. Hildebrandt (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Gesammelte Werke: Bd. 1. Volksstücke, Schauspiele* (2. Aufl., S. 7–16). Suhrkamp.
- von Horváth, Ö. (1972b). Gebrauchsanweisung. In T. Krischke & D. Hildebrandt (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Gesammelte Werke: Bd. 4. Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse* (2. Aufl., S. 659–665). Suhrkamp.
- von Horváth, Ö. (1972c). Geschichten aus dem Wiener Wald. In T. Krischke & D. Hildebrandt (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Gesammelte Werke: Bd. 4. Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse* (2. Aufl., S. 144–210). Suhrkamp.
- von Horváth, Ö. (2015). Geschichten aus dem Wiener Wald. Endfassung in drei Teilen, emendiert [E-Book]. In E. Gartner & N. Streitler-Kastberger (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Wiener Ausgabe sämtlicher Werke: Bd. 3. Geschichten aus dem Wiener Wald* (S. 703–762). De Gruyter.
- *Lutherbibel*. (2017). Deutsche Bibelgesellschaft. <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/HEB.12/Hebr%C3%A4er-12>

### Sekundärliteratur

- Allert, T. (2016). *Der deutsche Gruß: Geschichte einer unheilvollen Geste* (2. Aufl.) [E-Book]. S. Fischer.
- Bartsch, K. (2000). *Ödön von Horváth* (1. Aufl.) [E-Book]. J. B. Metzler.
- Buck-Morss, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. The Free Press.

- Coesfeld, M. (2016). Jiu-Jitsu im „Dritten Reich“. Eine umstrittene Kampfsportart [E-Book]. In F. Becker & R. Schäfer (Hrsg.), *Sport und Nationalsozialismus* (1. Aufl., S. 125–147). Wallstein.
- Ehlich, K. (2016). Ilokution, illokutiver Akt, illokutionärer Akt [E-Book]. In H. Glück & M. Rödel (Hrsg.), *Metzler Lexikon Sprache* (5., aktualisierte und überarbeitete Aufl., S. 281). J. B. Metzler.
- Ehrhardt, C. (2018). Höflichkeit. In F. Liedtke & A. Tuchen (Hrsg.), *Handbuch Pragmatik* (S. 282–292). J. B. Metzler.
- Eisenbeis, M. (2010). *Ödön von Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald* [E-Book]. Reclam.
- Fischer, A. (2014). *Natur und Kultur in der Literatur nach Claude Lévi-Strauss: Bd. 2. Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wiener Wald* (1. Aufl.). Leipziger Universitätsverlag, Anne-Fischer-Verlag Norderstedt.
- Fix, U. (1995). Textmusterwissen und Kenntnis von Kommunikationsmaximen. Voraussetzung, Gegenstand und Ziel einer kommunikationsbezogenen Sprachberatung. In B. U. Biere & R. Hoberg (Hrsg.), *Bewertungskriterien in der Sprachberatung* (S. 62–73). Narr.
- Glaser, H. (1983). Ab mit ihr. Ehe die toten Seelen töteten. Zur deutschen Spießler-Ideologie. In T. Krischke (Hrsg.), *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald* (1. Aufl., S. 68–83). Suhrkamp.
- Grünberg, E. (1983). Der Mittelstand in der kapitalistischen Gesellschaft. In T. Krischke (Hrsg.), *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald* (1. Aufl., S. 207–213). Suhrkamp.
- Haag, I. (1983). Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren. In T. Krischke (Hrsg.), *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald* (1. Aufl., S. 138–153). Suhrkamp.
- Hildebrandt, D. (1972). Der Jargon der Uneigentlichkeit. Notizen zur Sprachstruktur in Horváths „Geschichten aus dem Wienerwald“. In T. Krischke (Hrsg.), *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wienerwald“* (1. Aufl., S. 236–245). Suhrkamp.
- Kellermeier-Rehbein, B. (2014). *Plurizentrik: Einführung in die nationalen Varietäten des Deutschen*. Erich Schmidt.
- Krischke, T. (2001). Erläuterungen. In T. Krischke (Hrsg.), *Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in*

- Einzelbänden: Bd. 4. Geschichten aus dem Wienerwald* (S. 211–243). Suhrkamp.
- Leiss, E. (2020). Sprachphilosophische Grundlagen [E-Book]. In T. Niehr, J. Kilian & J. Schiewe (Hrsg.), *Handbuch Sprachkritik* (1. Aufl., S. 7–13). J. B. Metzler.
  - Lužný, D. (1995). Buddhismus v Rakousku [Buddhismus in Österreich]. *Religio: revue pro religionistiku*, 1995(1), 79–88.
  - Mann, G. (1988). Biologismus – Vorstufen und Elemente einer Medizin im Nationalsozialismus. *Deutsches Ärzteblatt*, 17(85), 1176–1182. <https://www.aerzteblatt.de/archiv/111686/Biologismus-Vorstufen-und-Elemente-einer-Medizin-im-Nationalsozialismus>
  - Moennighoff, B. (2009). *Stilistik*. Reclam.
  - Rotermund, E. (1972). Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth. In D. Hildebrandt & T. Krischke (Hrsg.), *Über Ödön von Horváth* (1. Aufl., S. 18–45). Suhrkamp.
  - Streitler-Kastberger, N. (2018). „Was fällt Dir ein, Du Idiot!“ Sprache in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* und Schwabs *Die Präsidentinnen*. *dossieronline.at*, 2(2018), 196–213. <https://unipub.uni-graz.at/dossier/content/titleinfo/3069958/full.pdf>
  - Vietta, S. (1981). *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik*. Fink.
  - Vordermayer, T. (2016). *Bildungsbürgertum und völkische Ideologie. Konstitution und gesellschaftliche Tiefenwirkung eines Netzwerks völkischer Autoren (1919–1959)* [E-Book]. De Gruyter.
  - Wapnewski, P. (1972). Ödön von Horváth und seine „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In T. Krischke (Hrsg.), *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wienerwald“* (1. Aufl., S. 10–43). Suhrkamp.
  - Yule, G. (2017). *The Study of Language* (6. Aufl.) [E-Book]. Cambridge University Press.

#### Internetquellen

- Hein, J. (o. D.). *Nestroy im Literaturunterricht*. Die Johann-Nestroy-Webseite. Abgerufen am 28.11.2021, von

<https://www.nestroy.at/neu/forschung/sekundaerliteratur/forschungsbeitraege/941-2/>

- von Horváth, Ö. (o. D.). *Autobiographische Notiz*. Projekt Gutenberg-DE. Abgerufen am 26.07.2022, von <https://www.projekt-gutenberg.org/horvath/autobio/chap003.html>
- Puschner, U. (2016, 07.07). *Die völkische Bewegung*. Bundeszentrale für politische Bildung. Abgerufen am 26.06.2022, von <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/230022/die-voelkische-bewegung/#footnote-target-9>