

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Jiří Jonáš

„Ödön von Horváth – Die Entwicklung des Individuums im modernen Volksstück“

„Ödön von Horváth – The Development of the Individual in Modern Popular Plays“

„Ödön von Horváth – Vývoj individua v moderní lidové hře“

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím uvedených zdrojů

V Praze dne 16.3.2013

Jiří Jonáš

.....

Tímto mnohokrát děkuji panu Doc. PhDr. Milanu Tvrdíkovi, CSc. za vedení práce, podnětné připomínky a především trpělivost.

Dále chci poděkovat paní Mag. Julii Hadwiger za velmi lidský přístup během jejích literárních seminářů a mých prvních prací k Ödönu von Horváthovi.

Velké díky také patří mé rodině a blízkým, kteří mi byli velkou oporou a podporou.

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá různými typy individuí v moderních lidových hrách Ödöna von Horvátha. V první části je nastíněn vývoj lidové hry od jejích počátků až do současnosti a je zde také ve stručnosti popsána situace divadelní scény ve Vídni na přelomu 19. a 20. století. Následuje analýza jednotlivých postav v Horváthových lidových hrách, jimiž jsou „*Horská dráha*“, „*Povídky z Vídeňského lesa*“, „*Benátská noc*“ a „*Kazimír a Karolína*“.

Klíčová slova

individuum, 20. století, Ödön von Horváth, moderní lidová hra, společnost, rakouská literatura, Vídeň

Abstract

This thesis deals with different types of individuals in modern popular plays of Ödön von Horváth. In the first part the development of popular plays is outlined from its beginnings to the present, and there also is a brief description of the Vienna theaters at the turn of the 19th and 20th century. Followed by an analysis of the characters in Horváth's popular plays, which are: „*The Mountain Railroad*“, „*Tales from the Vienna Wood*“, „*Italian Night*“ and „*Kasimir and Karoline*“.

Keywords

individual, 20th century, Ödön von Horváth, modern popular plays, society, Austrian literature, Vienna

Abstrakt

Diese Arbeit befasst sich mit verschiedenen Arten von Individuen in den modernen Volksstücken Ödön von Horváths. Im ersten Teil wird die Entwicklung der Gattung Volksstück von den Anfängen bis zur Gegenwart erläutert, und es wird auch die Situation des Wiener Theaters um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts beschrieben. Es folgt eine Analyse der einzelnen Charaktere in Horváths Volksstücken: „*Bergbahn*“, „*Geschichten aus dem Wiener Wald*“, „*Italienische Nacht*“ und „*Kasimir und Karoline*“.

Schlüsselwörter

Individuum, 20. Jahrhundert, Ödön von Horváth, modernes Volksstück, Gesellschaft, Österreichische Literatur, Wien

Inhalt

Einführung	8
1. Das Volksstück	10
1.1 Das Volksstück bis 1850	10
1.1.1 Vom lokalen Lustspiel zum Besserungsstück	10
1.1.2 Ferdinand Raimund, Johann Nestroy	15
1.2 Das Volksstück nach 1850	18
1.2.1 Wiener Volkstheater	18
1.2.2 Friedrich Kaiser, Ludwig Anzengruber	19
1.3 Das Volksstück um die Jahrhundertwende	23
1.3.1 Naturalismus und Gerhart Hauptmann	23
1.3.2 Heimatkunst, Unterhaltungsindustrie, Arbeitertheater	24
1.3.3 Ludwig Thoma	26
1.4 Das Volksstück zwischen den Weltkriegen	26
1.4.1 Carl Zuckmayer, Marieluise Fleißer	27
1.4.2 Bertolt Brecht	28
1.4.3 Das völkische Volksstück	30
1.5 Tradition und Erneuerung im Volksstück nach 1945	31
1.5.1 Komödie, Posse und Volksstück in Wien	31
1.5.2 Volksstücke der Gegenwart	31
2. Wiener Theaterszene im 19. und 20. Jahrhundert	34
2.1 Das neue Burgtheater am Ring 1888-1918	34
2.2 Deutsches Volkstheater	36
2.3 Raimundtheater 1893-1918	38
3. Ödön von Horváth – Dramatiker und Erzähler	41
3.1 Die jungen Jahre	41
3.2 Erste Werke	42
3.3 Horváth in Berlin	43
3.4 Berlin entdeckt Horváth	45

3.5 Schwere Zeiten	47
3.6 Das letzte Jahr	49
4. Modernes Volksstück	51
4.1 Themen und Figuren	52
4.2 Geographie und Sprache	53
4.3 Horváths Volksstück	54
5. Das Individuum	57
5.1 Bergbahn	58
5.1.1 Handlung	58
5.1.2 Personen	59
5.2 Geschichten aus dem Wiener Wald	67
5.2.1 Handlung	67
5.2.2 Personen	67
5.3 Italienische Nacht	75
5.3.1 Handlung	75
5.3.2 Personen	76
5.4 Kasimir und Karoline	85
5.4.1 Handlung	85
5.4.2 Personen	85
6. Zusammenfassung	92
7. Schlusswort	98

Resumé

Summary

Literaturverzeichnis

Einführung

Die vorliegende Arbeit soll als eine Darstellung der Individuen in Ödön von Horváths Werk dienen. In seinen Volksstücken prägen sich verschiedene Arten und Typen an Persönlichkeiten aus. Ich werde mich mit den, von ihm selber als Volksstück bezeichneten, Schriften *Bergbahn*, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Italienische Nacht* und *Kasimir und Karoline* beschäftigen.

Horváth stellt mit seinem neuen Volksstück-Konzept einerseits einen Inspirationspunkt für Schriftsteller und andererseits eine reiche Quelle für Forscher und Literaturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts dar. Er bringt den einfachen Menschen auf die Bühne, führt dem Publikum das triebhafte Verhalten vor Augen und zerstört gleichzeitig seine Erwartungen an die weitere Handlung. Seine Figuren sprechen den Bildungsjargon, sie reden miteinander in festen Formeln und Klischees, was zwar einen Kontakt, aber keine Kommunikation ermöglicht.

Der erste Teil dieser Arbeit ist eine theoretische Einführung in die Problematik des Volksstücks. Die Geschichte dieser relativ jungen Gattung wird von den Anfängen im 19. Jahrhundert, über Raimund, Nestroy, bis zu der neuen modernen Auffassung im 20. Jahrhundert geschildert und zeigt, welche Tendenzen und Charaktere in Volksstücken der damaligen Zeit als führend galten. Es folgen Horváths Biographie, die Einblicke in sein künstlerisches Schaffen und seine Entwicklung als Schriftsteller gewährt, und eine Beschreibung des modernen Volksstücks im Gegensatz zu Horváths Konzept.

Die zweite Hälfte ist hingegen praktisch konzipiert. Es wird eine detaillierte Analyse der Hauptfiguren in den vier ausgewählten Volksstücken unternommen. Ein deutlicher Unterschied ist hier bei der Darstellung von Männer- und Frauen-Figuren zu sehen. Was passiert mit den einzelnen Personen im Laufe der Geschichte? Können sie ihrem Schicksal entfliehen? Was passiert, wenn sie sich der gesellschaftlichen Norm widersetzen und versuchen, aus den eingefahrenen Mustern auszubrechen? Es wird gezeigt, wie sich der Bildungsjargon, das Triebhafte im Menschen und die Umgebung auf die Charaktere auswirken.

Als Ziel dieser Arbeit werden die im praktischen Teil beschriebenen Figuren in Kategorien, welche verschiedene Arten von Charakteren repräsentieren, eingeteilt. Die Hauptkriterien, unter welchen diese Einteilung stattfindet, sind die Umstände und Auslöser, die diese Personen zum Handeln bringen. Es entsteht dadurch eine Typologie an unterschiedlichen Individuen, die Ödön von Horváth in seinen Volksstücken entwickelt und benutzt hat.

1. Das Volksstück

1.1 Das Volksstück bis 1850

1.1.1 Vom lokalen Lustspiel zum Besserungsstück

Die Entwicklung des Volksstücks beginnt im deutschsprachigen Raum mit den Wiener Haupt- und Staatsaktionen des Zahnarztes Joseph Anton Stranitzky (1676-1726). Seine Texte lassen sich nicht als erste Formen von Volksstücken verstehen, denn es sind alles Adaptationen und Texte, die viel älter und unspezifischer sind. Trotzdem ist es nicht unkorrekt den Anfang der Geschichte dieser Gattung in der Endphase der Wanderbühnen zu suchen, wo eine Spieltruppe sesshaft geworden ist und ein Konkurrenzunternehmen aufgebaut hat. Die Mischgattungen, in denen hoher und niedriger, ernster und komischer Stil nebeneinander stehen, erweisen sich als bedeutsam: Dieser Typus wurde Bestandteil des späteren Volksstücks.¹ Gottscheds Haupt- und Staatsaktionen des 17. Jahrhunderts bilden eine der Voraussetzungen des Volksstück-Begriffs. Publikumsgemäß tönnte er die höfische Oper, das gymnasiale Kunst drama und spannende Romane ab und erzielte einen hohen Grad der Verbreitung durch Wanderbühnen. Weiter brachte er den Spieltexten eine nationale Komponente bei und verband das Interesse an der hohen Welt mit dem Nahen und Niedrigen, indem er eine polare Figur schuf, den Hanswurst. So entstand ein Stücktypus, der in dem Konzept des Volksstücks zur Geltung kam. Unter den Stoffen dominierte das Staatsgeschehen entfernter Welten und der Vergangenheit, damit wurden noch universelle Motive wie Leidenschaft und Intrige verbunden.² Als Vater des Wiener Volksstücks gilt Philipp Hafner. Er gab dem Prinzip der Lokalisierung des Bühnengeschehens den Wiener Inhalt, und daher auch dem Volkstück-Begriff seine Grundlagen. Hafners Stil ist regelmäßig, realistisch und sauber.³

Eine Verwandlung, die punktgenau zu Ostern 1776 (die Spektakelfreiheit wurde verkündet) stattgefunden hat, machte aus Wien eine theaterfreudige Stadt, wie sie es so noch nie gegeben hatte. Vor diesem Jahr waren selbst auf Jahrmärkten kaum Seiltänzer oder Marionettenspieler zu finden, jetzt aber erscheint eine Wandertruppe nach der anderen und versucht alles, was man in den letzten Jahren verpasst hatte, nachzuholen. Ein Grund für diese

¹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck [BRD], 1989. S. 50f.

² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 47f.

³ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 68f.

rasche Umwandlung war der Zusammenbruch des Kärtnerthor-Theaters, dem das Privileg zur Veranstaltung von Spektakeln gehörte. Am 8. April 1776 wurde das Hof- und Nationaltheater eröffnet, wo Josef Freiherr von Sonnenfels versuchte die ganze Volkstheaterkunst auszulöschen. Sein Vorbild war Gottsched und wie er hasste auch Sonnenfels Hanswurst. Jeder Komödiant wurde vertrieben, jedes Dialektstück und die ganze Kunst, die nun in der Vorstadt blühte, kritisiert. Hier wurde sie von Sonnenfels, der zum „Anwalt [...] aller wurzellosen Leute des bloßen Verstandes ...“⁴ wurde, als unzüchtig und formlos verurteilt. Die Rache der Vorstadttheater kam, als sich zeigte, dass auch die feinen Leute aus der Stadt in die Vorstadt pilgerten.⁵

Sonnenfels selbst übernahm die Zensur über die Vorstadtstücke, aber die Wiener wehrten sich dagegen, bis man die Stücke nach dem Lokalkolorit einrichtete. Hanswurst war aus der Vorstadt nicht mehr wegzudrängen und wurde das Vorzeigestück von Wandertruppen, die überall ihre Theaterbühnen aufschlugen. Die Einrichtungen waren sehr armselig: Leintücher als Vorhang, Kostüme mit Silberpapier bestickt. Dem Publikum (keineswegs nur Menschen aus der Vorstadt) machte es gar nichts aus, wenn hier und da etwas nicht funktionierte: Im Gegenteil, es gehörte einfach zu ihrem Theater dazu und sie waren stolz darauf. Die Nachfrage stieg immer mehr und 1792 wurden sieben Vorstadttheater gemeldet, die einen festen Standort hatten. Ein Theaterbesuch war ein Abenteuer, denn die Theater waren gerne in kaum beleuchteten Seitengassen angesiedelt: z. B. das Theater auf der Landstraße. „Es wurden vier einfache Mauern hingestellt. [...] Den Zuschauern stellte man erbärmliches Gerüste hin, [...] beschmierte sie mit grauer Farbe und klexte einige Linien darauf [...]“⁶ Das Eintrittsgeld war nicht festgelegt, nach jedem Akt erwartete man noch einen weiteren Kreuzer. Auf einer solchen Bühne wurde eine vielfältige Mischung an Stücken gespielt: über französische Harlekinkomödien, italienische Singspiele bis zu klassischen Stücken. Das Publikum war sehr mannigfaltig („Kammerjungfern, Stuben – und Freundenmädchen, Friseurs und Korporals“⁷) und zögerte nicht seine Meinung zu zeigen, es lachte, jubelte und warf sogar mit Obst. Man benahm sich wie zu Hause, es wurde Wein und Bier getrunken und sogar Würste wurden gegessen.⁸ Über das Fortdauern solcher Einrichtungen entschieden die Fähigkeiten des Direktors: in manchen spielte man nur ein paar Jahre, in einigen dann Jahrzehnte. Ihre Blütezeit war vom Ende der 70er bis zur

⁴ Bars, Hermann: zitiert nach: Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. Wien: Bergland Verlag, 1959. S. 8

⁵ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 7f.

⁶ Bäuerle: zitiert nach: Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 11

⁷ Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 12

⁸ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 11ff.

Jahrhundertwende, als sich das Wiener Theaterleben verändert hat.

Weniger als 20 Jahre nach der Verkündung der Spektakelfreiheit wurde diese wieder beschränkt. Dadurch verbesserte sich die Situation der drei großen Vorstadttheater. Die einzelnen Bühnen behielten zwar ihre Spezialitäten, es kam aber trotzdem, dank der wenigen Wiederholungen, zu einem extrem hohen Verbrauch an Stücken. Um mit diesem Bedarf Schritt zu halten wurden Theaterdichter angeheuert, die pro Jahr eine bestimmte Anzahl an Stücken liefern mussten. Diese sollten dann alle Sinne des Publikums unterhalten – Sprache, Musik, Gesang, Tanz, Kostüme, Zauber usw. Auf diese Weise kamen viele Vorführungen zustande.⁹

Zu den drei festen Vorstadttheatern gehörten: das Leopoldstädter Theater, das Josefstädter Theater und das Theater an der Wien. Das Leopoldstädter Theater wurde 1781 eröffnet und sollte von Anfang an den Hoftheatern konkurrieren. Später wurde es zum Theater Raimunds, dessen Werke („*Barometer auf der Zauberinsel*“¹⁰, „*Der Diamant des Geisterkönigs*“¹¹, „*Bauer als Millionär*“¹²) alle mit tobendem Applaus bejubelt wurden. 1828 übernahm er selbst die Direktion des Leopoldstädter Theaters, aber wegen Unstimmigkeiten und einem Misserfolg mit der „*Unheilbringenden Krone*“¹³ kündigte er bereits nach zwei Jahren.¹⁴ 1787 wurde das Theater an der Wien eröffnet und von Emanuel Schikaneder zum Erfolg geführt. Die Schauspielergagen waren nicht die höchsten, aber durch seine Persönlichkeit und seine Ideen in Maschinenkomödien konnte er sein Publikum blenden. Dieses Theater war mit der Erstaufführung von „*Ahnfrau*“¹⁵ auch Schauplatz für den Start von Grillparzers Karriere. Der zweite Höhepunkt für das Theater an der Wien begann 1826 mit dem Direktor Carl Bernbrunn. Seinem guten Gespür für Talent ist es zu verdanken, dass Johann Nestroy in dem Theater einen Platz zum Wirken fand und dessen Repertoire durch Possen erweiterte. Das Theater in der Josefstadt nahm einen Aufschwung erst unter der Mitdirektion von Alois Gleich und nach der Unterstützung durch den Komiker Wenzel Scholz. 1814 wurde Raimund engagiert, der froh war, nach seiner langen Wanderzeit endlich einen Wirkungsplatz gefunden zu haben. Nach dem Umbau im Jahre 1822 und der Einstellung Franz Pokornys als Direktor, zog in das Joseftheater die Operette ein und das

⁹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S.116

¹⁰ Raimund, Ferdinand: *Barometer auf der Zauberinsel*. Wien: 1987.

¹¹ Raimund, Ferdinand: *Der Diamant des Geisterkönigs*. Wien: Wolf, 1920.

¹² Raimund, Ferdinand: *Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt*. Leipzig: Reclam, 1944.

¹³ Raimund, Ferdinand: *Die unheilbringende Krone oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend*. Wien: Bergland-Verl., 1959.

¹⁴ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 14ff.

¹⁵ Grillparzer, Franz: *Die Ahnfrau*. Berlin: Hendel, 1922.

Kapitel des Wiener Vorstadttheaters endete auch hier.¹⁶ Die Theater finanzierten sich zum größten Teil selber nur durch Kartenverkauf – auch dadurch wird die schnelle und billigere Produktion, das Eingehen auf den Geschmack des Publikums und die finanziellen Mittel des Stammpublikums erklärt. Zur Beurteilung der Spieltexte sind dann außerdem die Kenntnisse der Arbeitsbedingungen, der Produktionsfaktoren und der Ensemble-Struktur wichtig. Eine der Bedingungen, die die Theaterdichter in ihren Verträgen hatten, war, dass ihre Werke erst drei Jahre nach der letzten Aufführung gedruckt werden durften. Es wurden daher nur relativ wenige Stücke gedruckt, weil man so die Konkurrenz ausschließen und die Aufführungsrechte behalten konnte. Dank dieser vielen Einschränkungen war die ökonomische Situation der Autoren sehr miserabel. Raimund und Nestroy, die außerdem als Schauspieler noch Geld verdienten, waren da eine Ausnahme. Auf der einen Seite wurde die Textproduktion vom Theater selber bestimmt, auf der anderen Seite dann noch durch die Zensuranforderungen.¹⁷

Das Bundes-Preßgesetz (1819) hatte als Ziel das politische System Metternichs durch die Unterdrückung jedes freien Wortes zu unterstützen. Dieses Instrument gab es schon in der Zeit von Maria Theresia, unter Kaiser Joseph hob man es vorübergehend auf, aber 1772 wurde dann Franz Karl Hägelin, ein Beamter, der überhaupt kein Verhältnis zur Dichtung hatte, als Buch- und Theaterzensor tätig. Seine Aufgabe war es, dass „[...] keine schmutzigen Possen und Grobheiten passieren, [...]“¹⁸ oder „[...] nie zwei verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten sollen, um nicht im Zuschauer irgendwelche unzüchtige Vermutungen aufkommen zu lassen.“¹⁹ Viele Dichter fragten sich, was man eigentlich schreiben durfte. Hägelins Werk blühte und sein Apparat wuchs sogar dem Kaiser über den Kopf. Die Dichter (darunter Gillparzer, Laube, Nestroy) wurden zur Verzweiflung getrieben. Die weniger Charaktervollen liefen zur Zensurhofstelle, um sich dort um eine Stelle zu bewerben, denn wenn dann so ein Dichter irgendwo auftrat, hatte er immer glänzende Pressestimmen. Die Zensur hatte ihren Zweck, für den sie geschaffen wurde, längst aus den Augen verloren – alles war verdächtig. Man durfte Regierung, Minister und Behörden nicht angreifen, man durfte weder philosophisch, noch humoristisch sein. Österreich wurde dadurch bald der Verspottung der ganzen Welt ausgesetzt.²⁰

Die Angst der Zensoren vor möglicher Kränkung des Herrschers oder der Regierung war grenzenlos. Eine Richtlinie aus dem Jahre 1803 besagte sogar, keine Montur einer

¹⁶ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 21f.

¹⁷ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 117

¹⁸ Sonnenfels: zitiert nach: Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 36

¹⁹ Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 37

²⁰ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 37f.

Polizeiwache oder die Uniform eines Hofkriegsrates dürfte auf der Bühne gezeigt werden.²¹ Auch in geistlichen Dingen waren die Zensoren sehr heikel, weil sie überall Attacken auf die katholische Staatsreligion vermuteten: Kreuze waren verboten und der Name „Jesus!“ durfte niemals ausgesprochen werden. Als die Zensur dann im Jahre 1848 deutlich eingeschränkt wurde, war der Jubel bei Dichtern und Literaten groß.²²

Lokale Lustspiele, Parodien oder auch mythologische Karikaturen werden als erste Realisierungen von Volksstücken in Volkstheatern verstanden. Die Parodie, in ihrer frühen volkshaften und späten satirischen Form, gilt als Vorläufer des Volksstückes. Die parodistische Überformung, Textverarbeitung und Erneuerung, Popularisierung von Stoffen und dramatischen Modellen ist ein grundlegendes Merkmal des Volkstheaters.²³ Die Aufgabe dieser Gattung war es, Stoffe und Themen zu überliefern, Mischungen und Verbindungen von Stilen zu ermöglichen – d. h. zwischen hohem und niederem Stil zu vermitteln, die Bürger mit bildenden Stoffen vertraut zu machen und sie gleichzeitig zu unterhalten. Es entstand ein freier Raum, wo man sich kritisch mit der Realität auseinandersetzen konnte und zugleich wurde hier eine bürgerliche Abgrenzung nach oben und nach unten vorgenommen. Zu den parodierten Autoren gehörten u. a. Goethe, Schiller, Kleist; zu den Gattungen dann Opern, Ritterstücke, Melodramen. Schwer ist es verschiedene Phasen der Entwicklung dieser Gattung festzustellen, denn erst zu Nestroys Zeiten war die Verarbeitung der Vorlage intendiert – die Grenzen der volkstümlichen Nachahmung und bewusster literarischer Parodie waren sehr verschwommen. In den Anfängen wollte man mit dem Original nur spielen. Dank dieser Tatsache gab es ein breites Spektrum an Wirkungsbereichen des Volkstheaters – heitere Seitenstücke, komisch-kritische Nebenstücke und satirische Gegenstücke.²⁴

Der Besucher von diesen Stücken war der ungebildete Zuschauer, bei dem eigene Lektüre nicht in Frage kam und für den die Parodie das war, was für den gebildeten Zuschauer die Originale. Die Parodie ging als Spielart des Volksstückes thematisch auf die Wünsche ihres Publikums ein. Es ließen sich hier die literarische Tradition und Stoffe des hohen Theaters ebenso gut, wie die Stoffbearbeitung und Einstellung auf das Publikum verwirklichen. *„Parodie und Zauberspiel insbesondere haben jene Volksstücksform mitgeprägt, die das Publikum durch bewußte Fiktionalisierung vom Realitätsdruck befreit und ihm im Freiraum des Ästhetischen theatralischen Genuß gewährt [...]“*²⁵

²¹ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 41

²² Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 44f.

²³ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 123

²⁴ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 124f.

²⁵ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 125

Wo noch am Ende des 18. Jahrhunderts Geisterstücke und Zauberspiele die Lösung von Problemen mittels dämonischer Kräfte dargestellt haben, fanden sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts Zauberspiele und Besserungsstücke, Raimunds Zauberspiele und die „Zerstörung“ bei Nestroy. Im Spielplan zeigte sich ein Gleichgewicht zwischen den lokalen und zauberischen Stoffen, zugleich war hier eine Zunahme hochdeutscher Schauspiele zu sehen. Märchendrama, Zauberspiel und Besserungsstück unterschieden sich fast überhaupt nicht voneinander, obwohl man in Märchendramen manchmal auf die Besserung verzichtete und das Märchenhafte hervorhob. Der Mensch war von seinem Leben, der Welt und der Gesellschaft enttäuscht oder ist in Probleme geraten. Durch das Erfüllen seiner Wünsche glaubte er wieder auf die Beine kommen zu können. Ein Vertreter des Guten erscheint und hilft ihm seine Wünsche zu erfüllen – mit der Absicht ihm die Welt als bestmögliche zu zeigen. Auf seiner Reise kommt der Held in schwerwiegende Not, sieht den Leichtsinn seines Strebens ein und kehrt verbessert wieder zurück in die Gesellschaft. Bis zu Raimund stellten Märchendrama und Besserungsstück keine wesentliche Entwicklung der schon um das Jahr 1800 ausgebildeten Gattungen dar. Vor Nestroy gab es ein Gleichgewicht von phantastischen und realistischen Volksstücken – später wurden sie zugunsten der realistischen aufgegeben, was die Produktion von Volksstücken weiterhin einseitig prägte.²⁶

Josef A. Gleich (1772-1841) hat sich an unterschiedlichen Genres des Volkstheaters (von Ritterstücken, über Parodien bis zu Possen) ausprobiert und machte das Wiener Volksleben dem Lokalstück zugänglich. Karl Meisl (1775-1853) hat sich auch an vielen Genres versucht, zu den erfolgreichsten gehörten mythologische Karikaturen. Für gelungen wurde die Synthese von Lokalisierung, Parodie und Sittenparodie in seinen Stücken, die die damalige Kongresszeit sehr präzise beschrieben, gehalten.²⁷

1.1.2 Ferdinand Raimund, Johann Nestroy

Ferdinand Raimund (1790-1836) wollte immer als echter Dichter wahrgenommen werden und schrieb daher nur Originalstücke und bemühte sich nicht regional begrenzt zu sein. In seinem Sinne war es nur Trauerspiele zu schreiben und die Hände vom Volkstheater zu lassen. Dennoch wurde er von Kritikern öfters ermahnt, dass er nicht die Anforderungen des Volkstheaters beachte. Es gab verschiedene Phasen in der Volksstück-Diskussion um die

²⁶ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 126f.

²⁷ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 127

Stellung Raimunds. Zuerst wurde er wegen der Originalität seiner Stücke hochgelobt, dann wegen des entdeckten Prinzips der Stilmischung und seinem Hang zum „Ernsten“ und „Höheren“ kritisiert. In den vierziger Jahren wurde ihm vorgeworfen, Schuld an der Zerstörung der Lokalposse zu sein: Wegen seiner auf den Kopf gestellten Tragödien und des Vorwurfs, er hätte die Volkspoesie verlassen und die Auflösung des Volkstheaters mit dem Erschaffen eines neuen Genres – der Allegoriespiele – beschleunigt. Zehn Jahre später wurde er als Vorbild aller Volksdichter und als „edler Zusatz“ der Wiener Volkskomödie gesehen.²⁸ Nicht-österreichische Stimmen bestätigten seine Rolle als Volksdichter, was zu einer großen Popularität im ganzen deutschen Sprachraum führte.

Raimunds erste Wirkungsstätte war das Josefstädter Theater, wo er über zwei Jahre Erfrischungen verkaufte. Seine Sehnsucht sich als Künstler auszudrücken wuchs ständig und es kam schließlich der Tag, an dem er alles hinter sich ließ, um sich ganz dem Theater zu widmen. Er reiste viel und arbeitete an sich, sein Ehrgeiz kannte keine Grenzen. Raimund ging von *Schmiere zu Schmiere*, spielte alles Mögliche, aber trotzdem reichten die Gagen oft nicht einmal für das Notwendigste.²⁹ Sein Dasein als wandernder Schauspieler beendete er 1814, als er an die Josefstädter Bühne verpflichtet wurde. Der Erfolg ließ nicht lange auf sich warten und schon bald wurde Raimund, zunächst nur als Darsteller komischer Rollen, bekannt. Er fühlte sich mehr als tragischer Darsteller und versuchte deswegen in seinen komischen Rollen Tragisches durchschimmern zu lassen: das Publikum war begeistert. Sein Ruhm wurde immer größer und endlich wagte er auch selbst zu schreiben. Wien nahm seine Stücke sofort an und seine Beliebtheit wuchs immer weiter. 1828 wurde er zum Direktor des Leopoldstädter Theaters. Sein Selbstbewusstsein litt unter Intrigen im Theater und einer unglücklichen Ehe und es kamen erste Misserfolge („*Die unheilbringende Krone*“).³⁰ Auch die Vorahnung eines baldigen Todes und der aufgehende Stern Nestroy lasteten auf Raimund.

Mit Raimunds Beitrag zum Volkstheater haben sich viele Wissenschaftler beschäftigt. Als wichtigster Punkt wird Raimunds Prinzip der Stilmischung empfunden, dank dessen die Vermittlung von hohem und niederem Stil, Hochsprache und Dialekt, verschiedenen sozialen Ebenen und musikalischen Mitteln möglich war. Gleichzeitig ermöglicht es die Verbindung von Ernst und Komik, Lehrstücken und Possenspielen, sozialem Alltag und Bildern theatralischen Zaubers. Eine gelungene Synthese dieser Elemente ist in dem Stück „*Das*

²⁸ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 135f.

²⁹ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 25f.

³⁰ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 28ff.

Das Spektrum von Johann Nestroy's (1801-1862) Werk reicht vom Zauberspiel, über Parodien, Operetten-Bearbeitungen bis zu politischen Possen. Sein gesamtes Werk lässt sich trotzdem nicht unter „Volksstück“ zusammenfassen, denn seine Possen-Konzeption war der damaligen vollkommen gegenübergestellt. Es stellt sich die Frage, ob Nestroy absichtlich gegen die Volksstück-Forderungen gearbeitet hat, denn er selber hat nur eines seiner Stücke „Volksstück“ genannt („*Der alte Mann mit der jungen Frau*“³³). Es wurde von ihm eine gesunde Auffassung des Volkslebens gefordert, es wurde ihm vorgeworfen wirkliche Bilder sozialer Realitäten auf die Bühne zu bringen und man vermisste die didaktische Darstellung und sittlichen Ideale. Seine Produktion war komplett gegensätzlich.³⁴

Nestroy versuchte die Volksbühne durch die Lokalposse zu retten und man nahm an, er würde es mit Originalwerken (wie es auch vom Volksstück verlangt wurde) versuchen. Sein Versuch in „*Eine Wohnung ist zu vermieten*“³⁵ die Lokalposse durch ein negatives Volksstück zu erneuern, wurde nicht akzeptiert, denn es war nicht im Sinne derer, die ein Volk idealisierendes Volksstück verlangten. Es entwickelte sich bei ihm ein bipolares Volksstück. In einigen Stücken kam er den Anforderungen näher, in anderer opponierte er sehr stark. Diese Polarisierung und Konkretisierung sind für die weitere Entwicklung wichtig – z. B. bei Horváth.³⁶

Er wurde 1822 im Kärntnerthor-Theater engagiert (der damaligen Oper) und zeigte seine ungemeine Vielseitigkeit in den Opern von Mozart und Weber, in den Stücken Schillers und Grillparzers, aber er spielte auch den Käsperle des Wiener Volkstheaters. Er begann seine eigenen Stücke zu schreiben und ab 1831 war er am Wiener Josefstädter Theater fest engagiert. Das Publikum war anfangs eher skeptisch, denn seine Spielart war ungewöhnlich. Er demaskierte die Menschen und zeigte die schonungslose Realität. Die Menge ließ sich schließlich von seiner Art begeistern und er wurde als großer Schauspieler anerkannt. Er verzichtete völlig auf den Zauberapparat des Wiener Volkstheaters, um als Kritiker seiner Zeit noch schärfer und besser wirken zu können.³⁷ Nach 1848 kam es zu seinem boshafte Ausfall

³¹ Raimund, Ferdinand: *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*. Leipzig: Reclam, 1944.

³² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 137

³³ Nestroy, Johann: *Der alte Mann mit der jungen Frau*. In: Hein, Jürgen (Hg.): *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Wien: 1977.

³⁴ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 144

³⁵ Nestroy, Johann: *Die Possen*. Wien: Schroll, 1927.

³⁶ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 145

³⁷ Vgl. Heinz Rieder: *Wiener Vormärz*. Wien: Bergland Verlag, 1959. S. 31f.

gegen die Revolution, was natürlich die Sieger als Kränkung empfanden, von den ernüchterten Bürgern erntete er jedoch großen Beifall. 1854 wurde er als Direktor eingestellt, konnte aber an die Erfolge des Direktors Carl nicht anknüpfen und verabschiedete sich sechs Jahre später von seinem Publikum. Er starb im Jahre 1862.³⁸

Nestroy arbeitete mit verschiedenen Gattungen des Volkstheaters und versuchte neue Möglichkeiten der Bearbeitung epischer und dramatischer Vorlagen zu entdecken. Er kannte die Erwartungen der Kritiker und auch der Zuschauer und passte sich ihnen an – dennoch verließ er nicht das Gebiet der Posse, der er neue kritische und ästhetische Qualität (diese wurde nicht als Volksstück akzeptiert) verlieh. Mit der Posse konnte er auch auf dem Gebiet der politischen Kritik arbeiten, was bei einem Volksstück nicht erwünscht war.³⁹

1.2 Das Volksstück nach 1850

1.2.1 Wiener Volkstheater

Der Zeitraum 1860-1870 (d. h. zwischen Nestroy und Anzenberger) darf auf keinen Fall als Niedergang der Epoche des Volksstücks bezeichnet werden, denn trotz emotionaler Abwehr und Verwirrungen der Begriffe wurden viele Stücke geschrieben, die nach maßgebenden Bedingungen als Volksstück gelten. Gleichzeitig wird mit der vorgehenden s. g. Blütezeit verglichen, die es für das Volksstück aber überhaupt nicht gab.⁴⁰

Was die Begriffsverwirrung betrifft, sind es folgende, die das Bild des Theaterlebens in diesem Zeitraum verfälschten: Sentimentalität, Mischform, Dominanz des Schauspielers, Wirklichkeitsferne und Behandlung des Dialekts in der Art eines Versatzstückes. Es wurden Gegensätze und Unterschiede dort gesucht, wo es keine gab, und was man vorher als positiv eingeschätzt hatte, galt als negativ. Weiter sah man von den Bereichen ab, die das Volkstheater zu dem machen, was es ist – die Fließarbeit der Produktion wurde nicht beachtet. Nicht in Vergessenheit geraten darf die Wandlung des Publikums in dieser Zeit, denn insgesamt stellte man einen allgemeinen Verfall fest, u. a. wegen der Verarmung, Proletarisierung des Kleinbürgertums und des Interessenrückgangs.⁴¹

Typische Merkmale, die Volksstücke von Lustspielen, Schwänken und Possen

³⁸ Vgl. Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. a. a. O. S. 34f.

³⁹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 146f.

⁴⁰ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 191

⁴¹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 192

abheben, waren: Rückgang der Komik, Zunahme ernster aktueller Themen, Meidung von Prügelszenen, Gerechtigkeitsdenken, Kritik an sozialer und nationaler Diskriminierung, Patriotismus und Humanitätsideal. Ein solcher Typus Volksstück bedeutete die Trennung von der bis zu diesem Zeitpunkt geltenden Norm, deren Erfüllung dem Schwank und der Posse überlassen wurde, und die Zuwendung den Einflüssen aus Frankreich.

Diese zehn Jahre vor Anzengruber bezeugten also eine wichtige Produktion von Volksstücken – eines Typus, der auch im 20. Jahrhundert einen Aufstieg erfuhr. Das ernste Volksstück der 60er Jahre stellte keine besondere Stufe der Produktion dar, obwohl sich die oben erwähnten Merkmale schon in den Volksstücken der 40er Jahre finden ließen.⁴²

Zu dieser Zeit, in der der Begriff des Volksstückes zwar seinen Platz in der Theaterkritik hatte, noch aber nicht völlig ausgebildet war, tauchte der Begriff des Volksdramas als Stückbezeichnung auf und behauptete sich neben dem sich noch konstituierenden Volksstück. Damit kein Eindruck entsteht, dass es sich hier nur um eine Unterform des Volksstückes handelt, müssen unterscheidende Punkte genannt werden: im Volksdrama fehlte die mundartliche Komponente, die im Volksstück als Mittel der Lokalisierung diente, und es suchte sich eher eine große Bühne und den damit verbundenen hohen Stil.⁴³

1.2.2 Friedrich Kaiser, Ludwig Anzengruber

Dank der Mischgattung Friedrich Kaisers (1814-1872), in der sich Posse und Rührstück durchdringen, gewann das Volksstück wieder an Aktualität. Er verstand das Volksstück als die treue Abbildung einer Welt, die „*vor jeder literarisch-stilistischen Scheidung ein buntes Nebeneinander von Ernst und Spaß bot.*“⁴⁴ Zu der Eigenart seiner Dramaturgie gehörte die präzise Schilderung von Gesellschaftsszenen, es gab nur sehr wenige Stücke in denen die gesellschaftliche Geltung des Helden keine wichtige Rolle spielte. Als Dichter eines Theaterunternehmens musste er 6 Stücke im Jahr liefern, was ihm Schwierigkeiten bei der Durchsetzung seines eigenen Begriffes des Volksstückes bereitete, denn er war nicht wirklich im Stande sich auf das Verkäufliche einzuschränken. Er versuchte sein Regel- und Geschlossenheitsideal, sowie die Überlegenheit ernster Szenen durchzusetzen, aber der immer größer werdende komische Charakter widerstand diesen

⁴² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 192f.

⁴³ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 193f

⁴⁴ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 183

Bemühungen.⁴⁵

Insgesamt verfasste Kaiser ungefähr 160 Stücke, von denen nur wenig die Bezeichnung „Volksstück“ trugen, denn obwohl sein Volksstück-Verständnis sehr breit war, kamen die typischen Bedeutungen und Merkmale von Volksstücken in seinen „Charakter- und Lebensstücken“ vor. Für seine Dramatik ließ er sich von den Problemen, Krisen und Konflikten des Alltags inspirieren. Die Verwicklungen wurden sehr oft von Geld verursacht, egal ob es nun Reichtum oder Armut war, wodurch die Handlung in Bewegung gesetzt wurde. Das Geld bestimmte die soziale Situation, es kam zu einem Konflikt, zu einer Kollision, bei deren Austragung der Arbeitende und Gesinnte die Oberhand gewann. Stilistisch bewegten sich seine Stücke zwischen Sentimentalität und Parodie.⁴⁶

Der satirische Ton zeigte sich nicht nur in der Rede der komischen Figur, sondern wurde auch dem negativen Charakter zur Verfügung gestellt, womit das satirische Kritisieren harmlos und unschädlich wirkte. Im Rahmen dieser Satire kam seine kritische Einstellung ans Licht. Er brachte Probleme und Missstände in den Vordergrund, entlarvte alle Versuche sie zu verschleiern und bereitete sie dem Publikum zum Lachen vor. Das Vergnügen bereitete nicht der fröhliche Blinde, sondern auch der Sehende. Was ihn von Anderen unterschied war die Tatsache, dass er sich nicht mit der Systemkritik befasste, sondern eher auf die individuellen Fehlhandlungen und Missstände, die sich kumulierten und strukturell auswirkten, aufmerksam machte. Die Lösung der Krise sollte durch die Kraft des Verzeihens erfolgen. Die Fehler machende Figur musste Tüchtigkeit und Tugendhaftigkeit zeigen, damit sie sich befreien konnte.⁴⁷

Ludwig Anzengruber (1839-1889) wuchs in armen Verhältnissen auf. Sein schauspielerisches und literarisches Talent zeigte und entwickelte sich sehr schnell dank seiner Lektüre von Autoren wie Shakespeare, Schiller, Aristoteles und Wieland. Er arbeitete einige Jahre als Praktikant in einer Buchhandlung, entschied sich aber dann für eine Schauspielkarriere, die der Entwicklung seines Darstellungsvermögens im Wege stand. Er versuchte sich an gelegentlichen literarischen und journalistischen Arbeiten und probierte sogar einen bürgerlichen Beruf auszuüben. Im Jahre 1870 kam der Durchbruch mit seinem Volksstück *„Der Pfarrer aus Kirchfeld“*⁴⁸. Anzengrubers Ansehen wuchs dank seiner

⁴⁵ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 183f.

⁴⁶ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 184

⁴⁷ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 184f.

⁴⁸ Anzengruber, Ludwig: *Der Pfarrer aus Krichfeld*. Tredition Classics, 2012.

dramatischen und epischen Produktivität und trotz theaterwirtschaftlicher Krisen und persönlicher Enttäuschungen erreichte er 1890 auf der Freien Bühne in Berlin den internationalen Höhepunkt. Er war ein typischer Vertreter des Volkstheaters, wobei zugleich mit ihm das Volkstheater endete und weiterhin nur Theater und Dichtung war.⁴⁹

Im allgemeinen Sinn lässt sich sein dramatisches Werk mit der Bezeichnung Volksstück benennen, doch muss man einige Einschränkungen beachten. Anzengruber war nicht nur ein Volkstheaterdichter, sondern er war auch überregional wirksam, scheute nicht die gesamtdeutsche Ausstrahlung und motivierte ästhetisch die Begrenzung der dramatischen Ausdrucksmittel. Um die Frage nach der Position des Volksstückes in seinem Werk zu beantworten, kann die historisch-kritische Gesamtausgabe seiner Werke, in der eine gattungsspezifische Gliederung vorgenommen wurde, dienen. Als Gruppen werden ländliche Schauspiele, ländliche Trauerspiele, Dorfkomödien und Alt-Wiener Stücke angeführt. Bei dieser Gruppierung liegt an erster Stelle der Handlungsort und erst dann die Unterscheidung von Gattungen (Schauspiel, Trauerspiel, Komödie, Stück). Was hier auffällt ist die Tatsache, dass hier weder der Begriff des Volksstückes zum Vorschein kommt, noch die Stückbezeichnungen mit den von Anzengruber übereinstimmen, und dass hier auf einer Seite Unterschiede aufgebaut werden, wo es keine gibt, auf der anderen dann Unterschiede ausgeglichen werden, wo sie beim Autor offensichtlich waren. Bei Anzengruber stand das Volksstück als Stückbezeichnung im Vordergrund (ähnlich wie bei Horváth). Er unterschied deutlich zwischen Volksstück (das strukturell eher dem Schauspiel ähnelt) und Komödie.⁵⁰

Anzengrubers Stellung zu der Tradition des Wiener-Volksstückes charakterisiert folgende Aussage: *Er setzt an die Stelle der „dünnen Faschingsbühnenluft voll Tanz und Liebelei“ die Gediegenheit des Wirklichen und Echten; er unterwirft die dramatische Handlung dem Kriterium der Notwendigkeit, die sich insbesondere aus der Darstellung der ernststen Sorgen und Wünsche des Alltags entwickelt; und er löst den dramatischen Konflikt allein aus „einwandfreien Voraussetzungen“ und nicht etwa „aus der billigen Theaterüberlieferung aus.“*⁵¹ Weiter hinzu kam noch die derb-unbekümmerte Note der Volksstücktechnik, die in den Übergängen zwischen Scherz und Ernst, Rührung und Laune, in der Verwendung von Gesang, Musik und des leitmotivischen Leides lag. Was die Dramaturgie und die Anwendung von Mischgefühlen und Musik angeht, lässt sich der Ursprung in den regelmäßigen bürgerlichen Dramen des 18. Jahrhunderts finden. Was die stoffliche Eigenart

⁴⁹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 206

⁵⁰ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 206f.

⁵¹ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 209

betrifft, stellt sich die Frage nach der Bedeutung der bäuerlichen Welt als Ausdrucksträger in Anzengrubers Stücken. Er selber hat sich so dazu geäußert, dass er sich für Komödien mit Bauern nur aus dem Grunde entschieden hat, da deren Probleme in der Stadt nicht zur Geltung gekommen wären und ihre Darstellung in sehr unpoetischem Lichte gezeigt würde.⁵²

Die Inspiration und Ideen versuchte er zu finden, nicht zu erfinden. Alle Stoffe „*liegen an der Straße*“ und „*laufen einem über den Weg*“⁵³ Deswegen eignete sich auch als Figur des dramatischen Konflikts ein Regelmensch, ein Bauer, dem außer Großem auch noch ewige menschliche Konflikte widerfahren könnten. Er trat in Loden auf, die als Symbol für Echtheit, Klarheit, Ausdrucksstärke und Einfachheit dienten. Anzengruber lag großen Wert auf die Bedeutung des Einzelnen, die er für die dramatische Grundregel, das oberste Gesetz hielt. Weiter war für ihn die Belehrung, die im Gegensatz zum Hochstildrama mit Unterhaltung arbeitet, von großer Wichtigkeit. Eine Grundvoraussetzung dafür, dass sich diese poetische Didaktik unters Volk mischte, war die Verständlichkeit, d. h. man musste versuchen sich mit der Sprache anzupassen. Hier fand das Regionale seinen Eingang, denn diese Anpassung der Sprache geschah nicht aus der Willkür des Dichters, sondern wurde von dem Publikum vorgegeben.⁵⁴

Anzengrubers Konzept des Volksstückes stand von Anfang an im Zeichen der Melancholie, denn er selber sagte, dass diese Gattung bald zu Ende sein würde, denn es würde weder Schauspieler noch Publikum geben. Dazu kam noch die Fluktuation des Publikums zur Operette und anderen modernen Darbietungen. Im Allgemeinen bemühte er sich um die Popularisierung der klassischen Kultur und Ästhetik und um die Anhebung der Theaterunterhaltung. Er suchte universale Probleme und Konflikte, deren Lösung mit beispielgebenden Modellen oder Verklärungen erfolgen sollte. Das Prinzip der Stilmischung ist hier deutlich zu sehen, wobei sich das Tragische und Rührende, das Komische und Satirische, das Dramatische und Epische verbinden. Auf diesem Hintergrund musste er sein Werk den ästhetischen und marktwirtschaftlichen Kriterien anpassen.⁵⁵

⁵² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 209

⁵³ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 211

⁵⁴ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 211

⁵⁵ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 213

1.3 Das Volksstück um die Jahrhundertwende

1.3.1 Naturalismus und Gerhart Hauptmann

Zwischen dem Ausklang des alten Volksstückes und der Belebung in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhundert gab es eine große Lücke, die nur wenig von einzelnen Volksstücken Anzengrubers aufgefüllt wurde. Zwar gab es diese Gattung immer noch, aber eher nur als eine Randerscheinung, denn in den Theatern wurden zur Unterhaltung vor allem Militärstücke, Historienstücke und Operetten aufgeführt. Um eine Fortsetzung bemühten sich Carl Morre, Karl Wolf, Friedrich Schlögel u. a. Der Naturalismus als literarische Bewegung nahm einige Merkmale des Volksstückes auf und bemühte sich auch die unteren Schichten des Publikums zu erreichen.⁵⁶

Der Naturalismus entdeckte für sich das Volk als Objekt der Darstellung und kam den Bemühungen des Volksstückes, Probleme des Volkes darzustellen, sehr entgegen. Das geforderte Beruhen auf der Vererbungs- und Milieutheorie sorgte dafür, dass immer mehr als Motiv der Darstellung die Unterschichten dienten, denn es ließen sich hier Alkoholprobleme, erbliche Krankheiten und ganz allgemein die soziale Frage, die in der Literatur der Mitte des 19. Jahrhunderts äußerst beliebt war, sehr gut verarbeiten. Wo soziale Zusammenhänge bei Nestroy nur die Funktion der Unterhaltung hatten, waren sie jetzt Programm, genauso Dialekte, die außer der Markierung der sozialen Zugehörigkeit jetzt auch noch das Milieu kennzeichneten.⁵⁷

Gerhart Hauptmann (1862-1946) realisierte selektiv einige Merkmale des Volksstückes: Er nahm als Figuren einfache Menschen und behandelte ihre sozialen und psychischen Probleme sowohl auf dem Lande als auch in der Stadt. In einigen Stücken (z. B. „*Biberpelz*“⁵⁸) ließen sich die Inspiration und Verbindung zu Shakespeare oder Anzengruber feststellen. Außerdem versuchte er in seinen Werken verschiedene Sprachebenen und Schichten des Volkes, mythische Elemente und das Vaterländisch-Repräsentative darzustellen und sprach von der Volksverbundenheit des deutschen Dramas. Thematisch waren es dann bäuerische Zustände, Jammer und Lebenskampf, Leiden und Verbrechen.⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 233

⁵⁷ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 233f.

⁵⁸ Hauptmann, Gerhart: *Der Biberpelz*. Leipzig: Reclam, 1964.

⁵⁹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 234ff.

1.3.2 Heimatkunst, Unterhaltungsindustrie, Arbeitertheater

Die Heimatkunst ist eine Literaturbewegung, die kurz vor dem Jahr 1890 begann und ungefähr zwei Jahrzehnte einnahm. Zu den Hauptmerkmalen gehörte eine starke nationale Akzentuiertheit mit einer Sehnsucht nach vorindustriellen Zeiten. Sie war der Ausdruck einer existenziellen Bedrohung bestimmter Gruppen durch die Industrialisierung, der man durch die Rückwendung zur ländlichen Welt und Verteufelung der Stadt versuchte zu begegnen. Heimatkunst war die „*Darstellung des ländlichen Lebens, eine volkstümliche Poesie, die zu den positiven Kräften des Volkes zurückkehrt, um es zu erneuern.*“⁶⁰ Obwohl für Heimatkunst Erzählungen und Romane typisch waren, gab es Autoren (meist aus dem österreichischen Raum), die auch Volksstücke schrieben. Was das Verhältnis zum Volksstück angeht, war beiden die Opposition zur Stadt gemeinsam. Worin sie sich dann aber unterschieden, war das Programm der Bewegung, Intellektfeindlichkeit, Individualismus und Persönlichkeitskult und die nicht ideologische Festlegung auf nationalen Inhalten – das alles entsprach nicht dem alten Volksstück. Weiter trennten sie sich dank der Tatsache, dass Heimatkunst die Interessen des ganzen Volkes, statt nur einer Schicht, wahrnehmen wollte. Die Heimatkunst war deshalb kein Bindeglied zwischen dem alten und neuen Volksstück und die Bezeichnungen von Anzengruber als Vorläufer der Heimatkunst geschahen deshalb zu Unrecht. Volksstücke im Sinne der Heimatkunst schrieben Heinrich Sohnrey, Max Halbe, u. a.⁶¹

Um die Jahrhundertwende galt es ein Massenpublikum zu unterhalten. Dazu nutzte man hauptsächlich Unterhaltungsstücke, Salonstücke und Historienstücke. Das Volksstück hatte daran zwar einen minimalen Anteil, dennoch verbarg es sich oft unter anderen Bezeichnungen wie Bild oder Lustspiel. Das Erfolgsstück im 19. Jahrhundert durfte nicht zu dramatische Konflikte beinhalten oder zu extravagant sein, es spielte in einem bürgerlichen Milieu. Alle Erfolgsautoren wie z. B. Sudermann, Fulda oder Lindau schrieben keine Volksstücke. Die Jahrhundertwende war durch einen allgemeinen Verfall des Theaters, der Literatur und Schauspielerei gekennzeichnet, denn es war nur ein Mittel zur schnellen Gewinnerzielung. Schon die zeitgenössischen Kritiker waren sich sicher – es haben sich Begriffe entwickelt, die das Volksstück vollkommen auf den Kopf gestellt haben, denn wo man früher die moralische Erziehung forderte, wurde das Theater jetzt nur als Vergnügungsplattform genutzt. Am Anfang des 20. Jahrhunderts war das Volksstück eine

⁶⁰ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 245

⁶¹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 245ff.

heruntergekommene Gattung, die alles Mögliche enthielt, nur nicht das, wofür es eigentlich bestimmt war – die Seele des Volkes. Für diese Situation waren auf einer Seite die gierigen Autoren und Theaterleiter, auf der anderen das Volk schuldig. Das Publikum hat seine Ansprüche an die Künstler drastisch gesenkt, es mochte die nicht künstlerische Art der Stücke, denn sie verlangte keine Anstrengung.⁶²

So entwickelte sich z. B. das Militärsstück, für das das Volksstück eine Zuneigung nur durch die Zusammenfügung mit dem schon länger existierenden Soldatenstück gewann. Inhaltlich und thematisch drehte sich in dieser Gattung alles um den einfachen Soldaten, um das Fußvolk der Armee und andere kleine Leute der Kasernenwelt. Von den ungefähr 850 Militärsstücken waren 25 Volksstücke. Als Autoren galten Felix Saltens oder Ernst Korten.⁶³

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entstand ein breiteres Repertoire an Volksstücken, die mit den alten Volksschauspielen nicht viel gemeinsam hatten: das Arbeitertheater. Zwischen Volksstück und Arbeitertheater gab es einige Gemeinsamkeiten: beide bevorzugten eine klare Konfliktstellung, waren didaktisch und zeitkritisch ausgerichtet und hatten eine enge Bindung zum Zuschauer. Der Hauptunterschied lag in der Tendenzhaftigkeit, Parteilichkeit und der Einbettung in die Arbeiterbewegung. Das Arbeitertheater ging in seiner Kritik noch ein Stück weiter, indem es die Vertreter der Politik direkt angegriffen hat. Es handelte sich also um Agitationsstücke, die der politischen Meinungsbildung und Propaganda dienten. Sie bezogen sich auf politische Ereignisse wie Streik, Sozialistengesetze oder die Entwicklung der Arbeiterbewegung. Was die Themen betraf, bezog sich das Arbeitertheater auf den vierten Stand: Kampf um bessere Arbeitsbedingungen, Frauen und Arbeit, Klassengegensätze u. a. Damit war es deutlicher auf das Publikum bezogen als das Volksstück, denn neben der Darstellung der Probleme zeigte es auch eine starke auffordernde Tendenz zur Verbesserung dieser Zustände. Geschrieben wurde es von Arbeitern für Arbeiter. Meistens waren es nur sehr kurze Szenen, die an Festen oder anderen Veranstaltungen im Rahmen eines größeren Programms aufgeführt wurden und der Unterhaltung und Belehrung dienen sollten.⁶⁴

Wie die Zusammenfassung der Situation um das Theater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt, ist es sehr schwierig über eine Entwicklung beim Volksstück zu sprechen. Es mischten sich verschiedene - meistens gegenläufige – Tendenzen, „wobei die Formen des

⁶² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 250ff.

⁶³ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 254f

⁶⁴ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 257ff.

*kritischen und unterhaltenden Theaters nebeneinander bestehen.*⁶⁵ Die lokale Bindung und Gesangseinlagen gingen verloren, thematisch orientierte man sich am Naturalismus (d. h. soziale Fragen) und der eigentliche Begriff des Volksstücks wurde zum Sammel- und Ablageplatz für viele Teilgruppen.

1.3.3 Ludwig Thoma

Ludwig Thoma (1867-1921) bildet den Übergang zwischen der Tradition des Volksstücks des 19. und 20. Jahrhunderts, er knüpfte an Anzengruber an und wies thematisch auf Zuckmayer und Horváth voraus. Thoma war ein Patriot aus Bayern, identifizierte sich mit dieser Region und schrieb in verschiedenen bayerischen Dialekten, die einerseits zur Unterhaltung, andererseits aber auch Kritik dienen sollten. Seine Kritik, mit der er das alte Volkstück wieder auferstehen ließ, galt insbesondere der Obrigkeit. Die Bauerntragödie „*Magdalena*“⁶⁶, die er selber als Volksstück bezeichnete, stellte in der Entwicklung des Volksstücks ein Schlüsselstück dar, denn es liefen hier mehrere Traditionsstränge zusammen und schlugen eine neue Richtung ein. Durch den Einfluss Anzengrubers und des Naturalismus, durch die das Stück an Genauigkeit in der Darstellung von Charakteren gewann, konnte es als Beispiel eines ernstesten Volksstücks werden, das der Gattungsentwicklung eine neue Richtung zeigte, die dem Volksstück, das um die Jahrhundertwende eher pejorativ konnotiert war, aufwertend half.⁶⁷

1.4 Das Volksstück zwischen den Weltkriegen

Das Jahr 1918 und einige folgende haben keinen Einschnitt in der Rezeptionshaltung des Publikums gegenüber dem ländlichen und volkstümelnden Volksstück bewirkt, welche die spätere faschistische Umwandlung einiger Formen des Volksstückes verursachte. Kritik sozialer Probleme, Anfänge sozialistischer Dramatik, das Zeit- und Milieustück und das Anknüpfen an plebejische Traditionen des nicht literarischen Volkstheaters beeinflussten die Entwicklung neuer Formen des Volksstücks. In der Komödienproduktion der Jahre 1918 bis 1932 entwickelte sich eine neue Art Humor, den Brecht und Horváth in der Darstellung

⁶⁵ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 253

⁶⁶ Thoma, Ludwig: *Magdalena*. München: Piper, 1985.

⁶⁷ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 260f.

bösartiger Komik der kleinbürgerlichen Alltagswelt weiterführten.⁶⁸ Den „alten Humor“, der politisch und wirtschaftlich in die Stabilisierungsperiode 1923-1929 passte, repräsentierten volksstückhafte Tragikomödien, Märchenspiele und schwankhafte Volksstücke. Vor und nach diesen Jahren war dann die Zeit des neuen Humors, der den Sammelnamen „Groteske“ trug und zu neuen kritischen Formen führte.⁶⁹

Für die Erneuerung des Volksstücks in den zwanziger Jahren spielte das Nebeneinander von unreflektierter Tradition und Gegenentwürfen eine große Rolle. Eine solche Erneuerung könnte entweder das traditionelle sozialkritische Volksstück der Jahrhundertwende, die Bauerndramatik oder das Volksstück Anzengrubers betreffen. Das neue Volksstück hatte sich gegen eine Trivialdramatik zu behaupten, die aus dem Konversations- und Gebrauchsstück entstanden ist. Für die Erneuerung dieser Gattung versuchten viele Wissenschaftler eine gattungshistorische Erklärung zu finden. Rotermund sah z. B. zwei Quellen der Neubelebung: Zuckmayer restaurierte alte Phänomene und Horváth setzte diese als Mittel kritischer Entlarvung ein. Rühle sah bei Zuckmayer eher popularisierende Elemente und die Versickerung politischer Stoffe in alten Formen der Komödie. Ein ganz anderer Ansatz ließ sich bei Frühwald finden, der die Erneuerung in den Zusammenhang mit der bayerischen Revolution (1918/1919) setzte und ein neues Miteinander von Dichter und Volk fand, in dem sich z. B. die Figur des Heimkehrers als Darstellung des tragischen und komischen Elements der Revolution fand.⁷⁰

1.4.1 Carl Zuckmayer, Marieluise Fleißer

Nachdem das Lustspiel „*Der fröhliche Weinberg*“⁷¹ veröffentlicht wurde, brach laut der Kritiker die Stunde des Volksstücks an. Das Grundmotiv: Der Weingutsbesitzer will seine Tochter nur dann an den städtischen Assessor geben, wenn sie von diesem schwanger ist. Wichtiger als diese Konflikte waren die Nähe zum Heimatstück und ländliche Einflüsse der rheinhessischen Weingegend: Essen, Trinken, Sauschlachten. Das Leben, die vitale Kraft und die Natur wurden gefeiert. Zu weiteren Themen gehörten das Judentum, die Bürokratie und Kriegsveteranen. Von einer Erneuerung des Volksstücks konnte nur beschränkt die Rede sein. Das ganze Konzept war sehr traditionell oder eher rückwärtig in seiner Beschränkung auf den

⁶⁸ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 273

⁶⁹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 273f.

⁷⁰ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 274f.

⁷¹ Zuckmayer, Carl: *Der fröhliche Weinberg*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1976.

vorindustriellen Teil der Gesellschaft, der als repräsentativ fürs Leben ausgegeben wurde. Zuckmayer (1896-1977) verstand „Volk“ als eine regionale Kategorie „aufgrund unverwechselbarer und unveränderlicher Eigenheiten einer Nation, einer Rasse oder einer Landschaft.“⁷² Die wichtigsten Bestandteile dieses Modells waren der regionale Bezug, der Einfluss von Natur und ländliche Bräuche.⁷³ Mit dem „Schinderhannes“⁷⁴ blieb Zuckmayer seinem Modell treu. Merkmale des Volksstücks waren wieder die landschaftliche Bindung und eine vitale Hauptfigur (motivisch gehörte sie zu der Reihe von Helden, die den Reichen nahmen und die Armen beschützten). Trotz dieses sozialen Aspekts handelte es sich hier nicht um ein Klassenkampf-drama, sondern um das Darstellen eines Volkshelden, der gegen Gesetze und Ordnung rebellierte und die eigene Hinrichtung als ein großes Ereignis empfand.⁷⁵

Marieluise Fleißer (1901-1974) erschien neben Horváth als Autorin des neuen, realistischen, kritischen Volksstücks, die den alten Stücktypus wiederentdeckt und ihn in seiner authentischen Form erneuert und verwendet hat. Unter Volksstück stellte man sich eine entlarvende Darstellung der alltäglichen, modernen Gesellschaft auf literarisch hohem Niveau vor. Bei dieser Darstellung der Gesellschaft verlagerte sich der thematische Schwerpunkt von der Handlung auf die Konstellation der Figuren – charakteristisch dafür waren der Außenseiter und die Frau, beide wurden als schwach empfunden und von der Gesellschaft ausgenutzt. Trotz dieser Merkmale ergab sich kein einheitliches Bild des Anteils von Fleißer an der Volksstück-Reihe. Ein Grund dafür war die Tatsache, dass sie keine Volksstücke geschrieben hat. Alle Stücke, die die Bezeichnung Volksstück hatten, erhielten diese erst nachdem sie überarbeitet oder umbezeichnet wurden – gattungstechnisch lag sie eher im Umkreis der Komödie oder des Schauspiels. Als Volksstücke galten nur ihre drei Ingolstädter Dramen, weitere erhielten die Bezeichnung Volksstück erst nachträglich.⁷⁶

1.4.2 Bertolt Brecht

Die Beziehung Brechts (1898-1956) zum Volksstück ist unter verschiedenen Aspekten zu betrachten: sein geringer Bezug zur österreichischen Volksstück-Tradition, Experimente mit verschiedenen dramatischen Gattungen und die Beziehung „zwischen komischer

⁷² Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 280

⁷³ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 279f.

⁷⁴ Zuckmayer, Carl: *Der fröhliche Weinberg*. Schinderhannes beigelegt. Frankfurt a.M.: Fischer, 1976.

⁷⁵ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 280f.

⁷⁶ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 283f.

*Verfremdung, epischem Theater und Volksstück-Dramaturgie.*⁷⁷ Brecht selber bezeichnete das Volksstück als „für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater“⁷⁸ und nannte die Merkmale wie derbe Späße, Rührseligkeit und billige Sexualität. Die Bösen wurden getadelt, die Fleißigen kamen an Geld. Das Volksstück sei als Gattung nie anerkannt worden und erlebe auch keine Blütezeit und daher sei es eigentlich unmöglich an eine Belebung des alten Volksstücks (theatralische und plebejische Tradition) zu denken. Er kritisierte an den revuehaften Stücken, die am ehesten Volksstücke ersetzen könnten, dass es ihnen nicht gelungen ist volkstümlich zu werden und die Naivität des Volksstücks zu behalten.

Brecht nahm sich der Bedürfnisse „nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagespolitischem Theater“⁷⁹ an und kreierte ein neues Volksstück. Dieses bestand aus Episoden und einer Verbindung von Stilisierung und Naturalismus, war realistischer und natürlicher als die Revue.

Brechts Volksstück „*Herr Puntila und sein Knecht Matti*“⁸⁰ wurde durch die Autorin Hella Wuolijoki angeregt, bei der er die Möglichkeit der Ausarbeitung des Widerspruchs zwischen Herr und Knecht entdeckte, und mit der er auch an diesem Stück gearbeitet hat. Er entschied sich gegenüber der Vorlage zu einer anderen Botschaft und Dramaturgie, indem er die Geschichte aus der Perspektive des Knechts darstellte. Brecht (anders als Horváth) arbeitete nicht mit der Darstellung des konkreten sozialen Alltags, sondern es ging ihm um den sozialen Konflikt zwischen Herr und Knecht. Dieses Verhältnis bestimmte alle Gespräche, Figuren und Beziehungen im Stück. Brecht bediente sich dabei der Dramaturgie der Komödie und der brauchbaren Volksstück-Elemente. Zu den verwendeten Darstellungsmöglichkeiten gehörten Figurenspaltung, Motive des Essens, Trinkens und der Sexualität, Stadt-Land-Thematik, musikalische Einlagen u. a. . Der Wandel der Herr-Knecht-Dialektik und auch „die Darstellung „aus dem retrospektiven Blick auf das Abgelebte und im Bewußtsein eines überlegenen gesellschaftlichen Standpunkts“ derjenigen, die „überm Berg“ sind, prägen das „neue Volksstück““.⁸¹ Brechts Versuche das Volksstück durch Poesie und Analyse der Klassenstruktur dieser Gattung die kritische und utopische Funktion zurückzugeben, hat keine Nachfolger gefunden.

⁷⁷ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 299

⁷⁸ Brecht, Bertolt: zitiert nach: Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 299

⁷⁹ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 300

⁸⁰ Brecht, Bertolt: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Berlin: Aufbau-Verl., 1978.

⁸¹ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 302

1.4.3 Das völkische Volksstück

Das Volksstück des Nationalsozialismus wurde noch nicht erforscht, denn das Drama dieser Zeit war eher am Heroischen interessiert. Einen ausreichenden literarischen Wert, der diese Stück wieder auf die Bühne – oder wenigstens nur formale oder thematische Ähnlichkeiten – bringen würde, gab es nicht, denn im allgemeinen herrschte die Ansicht, dass die Dramatik und Kultur durch den Staat gesteuert wurden und der Propaganda dienten. Der Gebrauch des Begriffes Volksstück deutete darauf hin, dass eine sozialkritische Erneuerung nicht wahrgenommen wurde, da deren Autoren beseitigt wurden oder emigrierten.⁸²

Wanderscheck wertete das Volksstück mit den Worten ab, dass es primitiv, von volksfremden Autoren geschrieben und ohne richtige Nähe zum Volk sei. Das vom Nationalsozialismus geschaffene Volksstück, das „*frisch und fröhlich, ehrlich und kernig, voll kräftiger Fröhlichkeit und dichterischem Humor*“⁸³ war, stammte hingegen aus der Gemeinschaft des Volkes und auch von Autoren, deren Wurzeln im Lande waren. Als Autoren gelten August Hinrichs, Sigmund Graff, Paul Schurek oder Hans Christoph Kaergel. In den 30er Jahren nahm das Volksstück einen geringeren Platz ein, denn ein Teil des Publikums ging immer mehr zu dem in den Vordergrund dringenden Film. Es stellten sich wieder die Fragen nach dem Begriff der Volksstücks und des Volks. Das völkische Drama verstand das Volk biologisch – Rasse und Blut, denen die Menschen zugehörten. Volksstück, Komödie und Tragödie waren gleichgestellt, das wichtigste Gesetz lautete „aus dem Volk für das Volk“. Es gab kein Unten und Oben mehr, die Trennungslinie verlief zwischen den Mitgliedern eines Volks und Angehörigen anderer Rassen (Juden, Ausländer, ...), mit denen es zu Konflikten kam. Es traten gewisse Gruppen als Eliten auf – Bauern, Soldaten.⁸⁴ Unter „völkisches Stück“ wurde vieles ausgegeben, das eigentlich sehr nahe an den bereits bekannten Soldaten- und Bauernstücken lag, ein neuer Akzent lag in der Verteidigung der eigenen Heimat gegen Fremde. Das völkische Drama schloss an die Heimatkunst an und hatte seine Wurzeln im 19. Jahrhundert. Es suchte nach dem Einfachen, pflegte das deutsche Wesen und konzentrierte sich auf die Mythisierung des Bodens.

⁸² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 303f.

⁸³ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 304

⁸⁴ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 305

1.5 Tradition und Erneuerung im Volksstück nach 1945

1.5.1 Komödie, Posse und Volksstück in Wien

Volksstücke, Possen und Komödien sind verschiedene Formen der Vergangenheitsbewältigung. Als Genre war das Volksstück trotz der Neufassungen von Horváth und Brecht ungebräuchlich und veraltet, da die völkische Dramatik, der Nationalsozialismus und deren Umdeutungen die Gattung Volksstück bis in die sechziger Jahre unbrauchbar gemacht haben. Die Theaterpraxis zeigte, dass nebeneinander unbewältigte Volksstück-Vergangenheit, gute und schlechte Traditionen existierten. Autoren wie Bruckner und Hochwälder beriefen sich auf Nestroy, um einen neuen Ansatz zu begründen. Bei diesen ließen sich die Kontinuitäten und Unterbrechungen zwischen der Exil- und Nachkriegsdramatik und auch das Anknüpfen an die Tradition des realistischen Volksstücks (thematisch und stofflich den antifaschistischen Volksstück-Versuchen nach 1945 nahe) zeigen.⁸⁵

Hochwälders Komödie *„Der Himbeerpflücker“*⁸⁶ setzte eine junge - von Horváth gestiftete - Tradition fort, in der das Volksstück in ein Antivolksstück umschlug. Die Darstellung brachte den Zuschauer in Versuchung den Schuft als Prachtkerl zu sehen (und umgekehrt) und verlangte von ihm den Suggestionen des Stückes zu widerstehen. Durch den geschlossenen Kreis an Figuren, der Aggressionen weckte, und den Fremdkörper, der Wünsche und eine unbewältigte Vergangenheit aufdeckte, wurden die Unverbesserlichkeit der Menschen und die nicht verarbeitete Geschichte entlarvt. Hochwälder bediente sich der schwankhaft-derben Volksstück-Elemente, um geschickt eine komische Distanz darzustellen.⁸⁷

1.5.2 Volksstücke der Gegenwart

Die Thesen vom Neuanfang des Volksstücks der Nachkriegszeit im Jahre 1945 sind mehrmals widerlegt worden und es wurde auf das Anknüpfen an die Traditionen vor 1932 hingewiesen. Dies galt für Autoren des neuen Volksstücks, die sich an Brecht, Horváth und

⁸⁵ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 312

⁸⁶ Fritz Hochwälder. *Der Himbeerpflücker*. München: Langen Müller, 1965.

⁸⁷ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 312f.

Fleißer orientierten. Frisch und Dürrenmatt setzten Brechts Parabeltheater fort, hielten weiter an der symbolischen Theatralisierung von Geschichte und Realität fest, gaben aber gleichzeitig Impulse zur Überwindung von Brecht. Die Realität spiegelte sich im Bühnengeschehen immer mehr, das epische wurde zum politischen Theater und entwickelte sich zu Zeitstücken und zum Dokumentartheater der 60er. Versuche durch die Komödie die Vergangenheit zu bewältigen schlugen fehl, denn der Missbrauch der Überlebenskomik im Dritten Reich war zu groß. Deswegen gab es auch keine Anknüpfungspunkte an das komische Volksstück, für das sich noch Brecht einsetzte.⁸⁸ Das Drama der sechziger Jahre war eng mit der sozialen und politischen Situation verbunden. Dramatiker erkannten, dass sich Kunst und Gesellschaft immer mehr voneinander entfernten und das Theater wirklichkeitsfremd wurde, obwohl es zur Bewältigung der Wirklichkeit dienen sollte. Gleichzeitig mit der Politisierung des öffentlichen Lebens und dem politischen Theater entwickelte sich ein Anti-Theater (Wolfgang Bauer, Kroetz, u. a.). Der Dokumentarismus und der neue Realismus versuchten eine direkte Verbindung zwischen dem Alltag und dem Theater zu finden. Während sich Autoren wie Martin Walser, Peter Weiss, Dieter Forte mit geschichtlichen Stoffen befassten, wandten sich die Anhänger des neuen Volksstücks (Wolfgang Bauer, Franz Buchreiser, Gustav Ernst u. a.) gegenwärtigen Problemen zu. Es wurden Verhaltensweisen von Vertretern der Randgruppen oder Unterschichten gezeichnet, weiter kam es zu Experimenten mit Sprachstilen. Ausgehend von den Seh- und Hörgewohnheiten der Zuschauer, die eine fröhliche Atmosphäre des Dialekts, den Hintergrund einer regionalen Begrenzung, einfache Probleme und Figuren erwarteten, wurde ihnen *„das Heimatliche zur unheimlichen und bedrückenden Enge verfremdet.“*⁸⁹ Was vor Fleiß und Horváth in einer positiven Konfliktlösung endete, war hier eine Wirklichkeit ohne Ausweg: eine Sprachlosigkeit. Weiter fehlten dann im Unterschied zum alten Volksstück die bedeutendsten visuellen und musikalischen Mittel. In manchen Stücken wurden positive Figuren eingeführt, die die Wirklichkeit reflektierten und versuchten sie zu verbessern. *„Den Autoren des neuen Volksstücks ist gemeinsam, dass sie die konfliktreiche soziale Realität von unten in modellhaften Konflikten thematisieren, z. T. bewusst gegen die verniedlichende und Scheinkonflikte aufgreifende Dramaturgie des nur unterhaltenden Volksstücks im Fernsehen.“*⁹⁰

⁸⁸ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 317

⁸⁹ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 318

⁹⁰ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 319

Seit dem Ende der sechziger Jahre bemühte man sich mit Neuinszenierungen von Horváth und Fleißer ein neues kritisches Volksstück auferstehen zu lassen, denn beide zerstörten Zuschauererwartungen, Inhalte und das zum bloßen Amüsement entleerte Volksstück. Zeitgleich verbreitete sich dank des Fernsehens ein leicht sozialromantischer Typ des Volksstücks, der auf den Schwank und das Konversationsstück der Jahrhundertwende anknüpfte. Das Fernsehen wurde selber durch die Synthese aus Informationen, Kommentaren und Hervorhebungen von Personen, Theatralisierungen zum Volkstheater. Das Volkstheater hatte immer etwas mit der Trivialisierung von Themen und Strukturen zu tun und möglicherweise hat das Fernsehen sogar den Unterschied zwischen unterhaltenden und kritischen Volksstücken noch größer gemacht. Auch bei dem trivialen Volksstück ließ sich eine Teilung in schwankhafte und ernste Typen feststellen. Für das Publikum schien festzustehen: ein Volksstück muss unterhaltende und ablenkende Komik bieten.⁹¹

⁹¹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 319ff.

2. Wiener Theaterszene im 19. und 20. Jahrhundert

2.1 Das neue Burgtheater am Ring 1888-1918

Am 1. November 1888 wurde August Förster zum Direktor berufen und das neue Burgtheater wurde eröffnet. Die Verhandlungen mit ihm begannen schon einige Jahre früher, denn er arbeitete fast 10 Jahre als Regisseur an der Seite Laubes und man glaubte mit ihm würde der Geist des alten Burgtheaters wiedererwachen. Sein Spielplan folgte den Spuren Laubes: außer Klassikern wie Shakespeare, Hebbel und Grillparzer wurden Lustspiele von österreichischen (Karlweis, Herzl-Wittmann) und deutschen (Lindau, Fulda) Autoren aufgeführt.⁹² 14 Monate nach seiner Ernennung starb Förster und Sonnenthal übernahm wieder provisorisch die Direktion des Burgtheaters, Berger arbeitete weiter als artistischer Sekretär. In den drei Monaten, in denen er tätig war, konnte er sich kein persönliches Profil schaffen. Im Spielplan waren nur Neueinstudierungen alter Erfolge von Schauspielen (Schillers „*Don Karlos*“⁹³, Ludwigs „*Makkabäer*“⁹⁴) und Lustspielen.

Im Februar 1890 wurde Max Eugen Burckhard zum artistischen Sekretär bestellt, nachdem Berger einen Monat zuvor seine Demission eingereicht hatte. Obwohl er keine Erfahrung mit dem Theater hatte und nur als Jurist bekannt war, wurde er im Mai 1890 zum Direktor bestellt. Er hatte eine schwere Aufgabe vor sich: die Presse, das Publikum und die Schauspieler musste er für sich gewinnen, einen neuen Stil für das Haus finden und Stellung zum Drama des Naturalismus beziehen. Er hat dem Naturalismus und dem neuen Drama Österreichs das Burgtheater geöffnet, den alten klassischen Stil gepflegt und einem neuen genug Raum geschaffen. Auf dem Spielplan standen Ibsen, Hauptmann und Schnitzler. Auch bei den Versuchen das alte Wiener Volksstück wieder aufleben zu lassen, hat Burckhard viel geleistet: Anzengruber und Grillparzer fanden sich auf dem Programm wieder. Alle Änderungen, die er vornahm, verursachten, dass heimliche und auch offene Gegner entstanden. Man kritisierte den Naturalismus in den dramatischen Stoffen und die Bevorzugung einiger Schauspieler, dazu traten noch Neidkämpfe auf. Es bildete sich langsam eine Front gegen Burckhard, die die Burgtheaterdirektion übernehmen und Paul Schlentner als Leiter einsetzen wollte.

⁹² Vgl. Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges*. Wien: Jugend und Volk, 1988. S. 404

⁹³ Schiller, Friedrich: *Don Karlos, Infant von Spanien*. Leipzig: Reclam, 1948.

⁹⁴ Ludwig, Otto: *Die Makkabäer*. Berlin: Janke, 1870.

Nach einem langen Hin und Her wurde Schlentner schließlich Ende Januar 1898 als neuer Direktor eingestellt. Im Laufe seines Lebens studierte er Literatur- und Kunstgeschichte, beteiligte sich an der Gründung der Freien Bühne und hatte aber zu Wien nie wirklich eine gute Beziehung. Sein Beharren in der Funktion war äußerst ruhig. Finanziell ging es dem Theater schon lange Zeit nicht schlecht, das einzige Problem bestand darin, dass das Hofschauspielhaus sehr klein und intim war. Schlentners Vorschlag war es, die bestehenden Gebäudeflügel zu erweitern, dieser Plan wurde aber nicht realisiert. Von antiken Klassikern wurden Werke von Aischylos und Sophokles aufgeführt; von den deutschen Klassikern nahm Schiller, dessen Werke man systematisch neuinszenierte, einen großen Raum ein. Die drei Wiener Volksklassiker Raimund, Nestroy und Anzengruber wurden jeweils einmal inszeniert. Außerdem wurden noch Goethe, Lessing, Hebbel, Grillparzer, Kleist, Ibsen und Hauptmann in den Spielplan aufgenommen. „*Das tägliche Brot für Schlentners Spielplan waren vor allem die auf den Ton des Burgtheaters eingestimmten Lustspiele von Schönthan, Blumenthal, Kadelburg, Triesch mit teilweise hohen Aufführungsziffern.*“⁹⁵ Am Ende des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts passierte etwas Ähnliches wie mit Burckhard: es bildete sich eine Gegenfront aus Schauspielern und Presse. Am 3. Januar bot er seinen Rücktritt an. Drei Woche später wurde dieser angenommen und Alfred Baron Berger an seine Stelle eingesetzt.

Bergers Frau wurde erlaubt, was bei den zwei Vorgängern abgelehnt wurde – ihr wurde zugesichert, dass sie ihre künstlerische Tätigkeit fortsetzen konnte. Sein Programm war von Anfang an klar: Förderung österreichischer Dramatiker, ein moderner Stil der Darstellung und die Öffnung des Burgtheaters für das breite Publikum, die Moderne war in seinem Spielplan wenig vertreten. Nach Bergers Tod wurde im August 1912 Thimig (unter einigen Bedingungen wie z. B. volle Selbständigkeit oder die Wiedereinführung der Sitzungen der Regisseure usw.) als provisorischer Leiter des Burgtheaters eingestellt. Am 1. September eröffnete er mit Grillparzers „*Sappho*“⁹⁶ die Spielzeit unter seiner Direktion. Es liefen einige Bewerbungen um den definitiven Direktor des Theaters, aber im Frühling wurde von dem Obersten Hoftheaterdirektor Fürst Montenuovo beschlossen, dass Thimig selbst zum definitiven Direktor ernannt wird. Nach der Ermordung von Franz Ferdinand am 28. Juni 1914 war nicht klar, ob die Saison wie üblich am 1. September eröffnet werden würde. Trotz der Kriegerklärung gegen Serbien einen Monat später und der darauf folgenden Kürzung der

⁹⁵ Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges.* a. a. O. S. 410

⁹⁶ Grillparzer, Franz: *Sappho: Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Leipzig: Reclam.

Schauspielergagen und Ermäßigungen der Eintrittspreise, wurde im Oktober das Burgtheater wiedereröffnet. Thimigs erste große Premiere war die Erstaufführung von Kleists „Herrmannsschlacht“, die allerdings wegen der Betonung preußischen Führungsanspruches stark kritisiert wurde. Diese und noch weitere Schwierigkeiten veranlassten ihn einige Male seine Enthebung von der Direktion zu beantragen.

Im April 1917 wurde sein Nachfolger Max von Millenkovich zum Direktor des Burgtheaters berufen. Wenige Tage später stellte er sein Konzept vor: statt der Bekenntnis zur Laubeschen Tradition wendete er sich den national-politischen Tönen zu, denn *„er sei ein Deutsch-Österreicher, der das christlich-germanische Schönheitsideal im Herzen trage, das einzige, das im Burgtheater Geltung habe.“*⁹⁷ Dieses passte nicht zu den Bemühungen Kaiser Karls, die Monarchie in einen Bundesstaat umzuwandeln, in dem alle Völker gleichberechtigt wären, und deshalb wurde die Direktion Millenkovichs im Juli 1918 beendet. Damit die Wiener Hofbühnen nicht direkt einem Ungarn unterstellt waren, stellte Kaiser Karl Leopold von Andrian-Werburg mit weitreichenden Vollmachten im Amt als Generalintendanten ein. Mit ihm glaubte man, jemanden gefunden zu haben, der außer der künstlerischen auch die neu zugekommenen politischen Interessen des Theaters betreuen konnte. Das Burgtheater sollte laut seiner Pläne *„den künstlerischen Besitz aus der deutschen Vergangenheit erhalten, den anderen Völkern der Monarchie vermitteln und die Gegenwart so, wie sie sich aus der geschichtlich-geographischen Optik des österreichischen Lebens zeigte, spiegeln.“*⁹⁸ Mit der Auflösung der Monarchie im Oktober 1918 wurden auch Andrians Pläne von einem Kollegium, das sich um die Direktion des Theaters kümmern würde, zerstört. Auf dem Spielplan standen Rittner, Eisler und Raimund. Am 12. November wurde die Republik ausgerufen, zwei Wochen später trat Andrian zurück. Die Nationalversammlung führte das Burgtheater im traditionellen Stil weiter, allerdings ohne das „Kaiserlich-Königlich“.

2.2 Deutsches Volkstheater

Mit der Zerstörung des Stadttheaters durch einen Brand im Mai 1884 gab es kein einziges Volkstheater der Gründerzeit mehr, eine Rekonstruktion wurde von der Theaterlandeskommission abgelehnt. Eine Gruppe von Künstlern – versammelt um

⁹⁷ Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges.* a. a. O. S. 413

⁹⁸ Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges.* a. a. O. S. 414

Anzengruber – bemühte sich ein Grundstück überlassen zu bekommen, um darauf ein neues Theater zu errichten. Der Plan schlug aber fehl, denn eine Verordnung Kaiser Franz Josephs verbot wegen geringer Geldmittel solche Ausgaben. 1885 wurde der Laube-Verein ins Leben gerufen, für den sich eine Reihe von Interessenten aus Presse, Theater und Bauwirtschaft einsetzten. 2 Jahre später wurden von dem aus Geldleuten, Großindustriellen, Bausachverständigen entstandenen „Comité“ Pläne für ein Deutsches Volks-Theater in Wien entworfen. Sie befassten sich mit der schlechten Situation um das Theaterleben und stellten fest, dass der Hauptgrund dafür die fehlende Volkstümlichkeit war. Die Verhältnisse einer Großstadt machten es nicht möglich, dass alle Schichten der Bevölkerung an diesem Kulturleben teilnehmen konnten, und deshalb sollte es ein deutsches Volkstheater in Wien geben, in dem Volksstücke, Lustspiele, Possen und Schwänke aufgeführt werden sollten. Im April 1887 wurde das Vorhaben der Öffentlichkeit und der Presse vorgestellt: das Theater sollte im Weghuberpark stehen und um die 2000 Plätze haben.

Der wichtigste Punkt, um den man sich kümmern wollte, war die Pflege des Volksstücks: „*Es sollte nicht für die oberen Zehntausend, sondern für die unteren Hunderttausend geschaffen werden.*“⁹⁹ Im August 1887 wurde der Verein „Deutsche Volkstheater in Wien“ gegründet. Der Verkauf von Anteilscheinen, durch welche man den Bau finanzieren wollte, ging zügig voran. Und auch der Kaiser bewilligte den Verkauf des Grundstücks für einen geringen Preis. Es stellte sich die Frage nach einem Pächter für das Theater, die zunächst nicht gelöst wurde, denn alle Bewerber wurden entweder abgelehnt oder hatten selber ihren Antrag zurückgezogen. Im März 1888 wurde der Grundstein gelegt und der Verein bestimmte einen Direktor – Emerich von Bukovics, der bereits Theatererfahrungen als Sekretär und Dramaturg des Josefstädter Theaters gesammelt hatte. Die endgültige Spielbewilligung für „Trauerspiele, Schauspiele, Volksstücke, Lustspiele, ferner Schwänke und Possen in deutscher Sprache, daher mit Ausschluss der Operetten und Schaustellungen und Produktionen“ erhielt er für sechs Jahre.

Die Bauarbeiten gingen zügig voran und deshalb konnte am 14. September 1889 die Eröffnung mit der Erstaufführung von Anzengrubes „*Der Fleck auf der Ehr'*“¹⁰⁰ stattfinden. Der Ausschuss und Bukovics arbeiteten gut zusammen, was zu einer Verlängerung seines Vertrags bis ins Jahr 1907 führte. 1902 trat Adolf Weisse, eine der beliebtesten Kräfte des

⁹⁹ Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges.* a. a. O. S. 724

¹⁰⁰ Anzengruber, Ludwig: *Der Fleck auf der Ehr': Volksstück mit Gesang in 3 Akten.* Berlin: Verlag Berlin-Wien, 1911

Volkstheaters, dem kranken Bukovics zur Seite: Sie schlossen einen Vertrag zur gemeinsamen Führung des Deutschen Volkstheaters. Bukovics leitete das Theater, war für die artistischen und technischen Dinge zuständig, Weisse fungierte als Finanzdirektor des Unternehmens. Nach dem Tod von Bukovics im Jahre 1905 führte Weisse eine Zeit lang das Theater selber, übergab dann aber die Konzession an Karl Wallners, der nach zwei Jahren von Alfred Heinrich Breidbach abgelöst wurde.

Das Deutsche Volkstheater wurde mehrmals baulich wesentlich vergrößert, ob es nun die Erweiterung des Raumes hinter der Bühne oder der Aufbau von Foyers für die Zuschauer war. Die idealistischen Forderungen und Vorstellungen einiger Vorstandsmitglieder um die intensive Pflege der Klassiker und des Wiener Volksstücks konnten nicht im erwarteten Maße durchgeführt werden. Die Hoffnungen auf Belebung des Wiener Volksstücks erfüllten sich nicht, denn „*es kam keine nennenswerte Produktion in Fluss.*“¹⁰¹ Man spielte ein Dutzend Stücke von Raimund, einige Einakter Nestroys und im ersten Jahrzehnt 16 Stücke Anzengrubers. Mit dem neuen Volksstück nach 1890 hatten nur Karlweis und Hawel Erfolg. Die Klassiker wurden vertreten durch Schiller, Shakespeare, Goethe, Kleist, die Naturalisten, Halbe, Hauptmann, Wedekind. Einen überragenden Erfolg erreichten Blumenthal, Kadelburg und Schönthan mit ihren Lustspielen, Komödien und Schwänken.

2.3 Raimundtheater 1893-1918

Im Frühling 1890 kamen die Mitglieder des neu gegründeten Wiener Volkstheaters-Vereins (mit Josef Nesbeda an der Spitze) zusammen, um die Pläne zur Errichtung eines Volkstheaters in einer Wiener Vorstadt zu besprechen. Sie beschlossen das Raimundtheater zu bauen, damit sich auch untere Volksschichten zu geringen Preisen vaterländische Volksstücke, Singspiele, Lokal- und Gesangsspielen anschauen könnten.¹⁰² Die Anschaffung des benötigten Kapitals erwies sich als eine sehr komplizierte Angelegenheit, obwohl man mit vielen Sammelbögen und Bittschriften warb, fehlte eine Persönlichkeit im Vorstand und außerdem waren viele der Meinung, es gäbe schon genug Theater in Wien. Weder Gemeinden noch Zeitungen waren von der Idee begeistert. Eine Wende kam, als der Verein mit dem Zimmermeister Ludwig Sturany, der sein Grundstück als Platz für den Bau anbot, Kontakt

¹⁰¹ Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges.* a. a. O. S. 729

¹⁰² Vgl. Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges.* a. a. O. S. 733

aufgenommen hatte.

Ende Juli 1891 unterrichtete der Verein den niederösterreichischen Statthalter von diesem Vorhaben. Als Hauptargument wurde angeführt, dass die Bevölkerung der westlichen Bezirke wegen hoher Eintrittspreise und zu großer Entfernung zu den Theatern keine Möglichkeit hatte, dieses kulturelle Angebot wahrzunehmen und deshalb das neue Theater auf dem Zimmermannsplatz eine gute Lösung wäre. Der Statthalter war weiteren Verhandlungen nicht abgeneigt, wenn beim nächsten Diskussionstermin genaue Bau- und Finanzierungspläne vorliegen würden. Dieses war eine Anregung für den Verein weiterzumachen. Ab nun hieß er „Raimund-Theater-Verein“; man befasste sich mit den Problemen, die sich bei der Planerstellung ergaben und legte die Befugnisse des artistischen Direktors fest. „Am 9. September 1892 reichte der Vorstand des Raimundtheatervereins sein Ansuchen um „allerhöchste Bewilligung“ des Baus „eine stehenden Theaters“ unter dem Titel „Raimund-Theater“ ein.“¹⁰³ Es sollten volkstümliche Werke der Klassiker, Schau- und Lustspiele und Schwänke zur Aufführung gebracht und den breiten Massen gezeigt werden. Nach langen Verhandlungen und Diskussionen über Abänderungen im Bauplan und vielen anderen Einzelheiten wurde am 27. März 1893 schließlich mit dem Bau begonnen. Im April wurde Adam Müller-Guttenbrunn, der sich viele Jahre mit seiner Idee des Theaters fürs Volk und der Pflege des Wiener Volksstücks befasste, als Direktor eingestellt. 8 Monate später – im November – wurde das Theater mit Raimunds „*Gefesselte Phantasie*“¹⁰⁴ eröffnet.

Die Direktion Guttenbrunns wurde von Anfang an vom Verein und auch von der Presse gut angenommen. Bei der Gründer-Versammlung im Jahre 1895 erhoben sich aber Stimmen, die behaupteten er sei antisemitisch und würde lieber Klassiker als Volksstücke spielen, trotzdem sprach man ihm das Vertrauen aus. Das Budget wurde gekürzt, einige Verträge beendet, es begann ein Intrigenspiel, das im Januar 1896 in der Suspendierung Guttenbrunns endete. Im April fand der Raimundtheaterverein einen neuen Direktor: Johann Ernst Josef Gettke. Er führte das Theater 11 Jahre lang, in denen der Verein mit seiner Arbeit komplett zufrieden war, die finanzielle Lage war günstig, seine Führung streng aber korrekt. Sein Nachfolger Lautenburg war nicht mehr so erfolgreich. Der Erfolg der Operette machte es immer schwerer ein Schauspieltheater zu leiten. Die Einnahmen sanken immer mehr, bis sie 1906 sogar in den Minus-Bereich gerieten. Eine Generalversammlung wurde einberufen, die über die Zukunft des Theaters entscheiden sollte. Die Mehrheit entschied sich für eine

¹⁰³ Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges*. a. a. O. S. 737

¹⁰⁴ Raimund, Ferdinand: *Die gefesselte Phantasie. Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen*. Reclam, 2001.

Verpachtung an ein Konsortium (Vertreter Karczag und Wallner), mit dem man in Verhandlung stand. Der Verein schrieb an den Kaiser, es müsse eine Programmänderung stattfinden, die in der Aufnahme von Opern, Spielopern, Operetten u. a. in den Spielplan bestand. Die Bewilligung dazu erhielten sie. Am 1. August 1908 traten Karczag und Wallner an die Stellen der Direktoren, ihre Verträge wurden mehrmals verlängert (bis 31. Juli 1921).

Unter Guttenbrunn und Gettke war das Repertoire des Raimundtheaters sehr abwechslungsreich. Man spielte Klassiker (Grillparzer, Schiller), Wiener Volksstücke (Raimund, Nestroy, Anzengruber) und Dramatiker (Ibsen, Schnitzler, Hauptmann). 1893 begannen die Aufführungen des neuen Volksstücks, das große Erfolge feierte (Karlweis, Nordmann, Werkmann). Posse, Schwank und oberbayerische Volksstücke stellten auch einen großen Teil des Spielplans dar. Mit Ziehrers „*Liebeswalzer*“ begann im Oktober 1908 die Operetten-Periode. Es folgten Opern, Sprechstücke und in deren Folge dann Operetten-Serienaufführungen.

3. Ödön von Horváth – Dramatiker und Erzähler

3.1 Die jungen Jahre

Edmund Josef von Horváth wurde am 9. Dezember 1901 in Šušak – einem Teil der Stadt Fiume, die heute unter dem Namen Rijeka bekannt ist, geboren. Er war der erste Sohn seines Vaters, des österreichisch-ungarischen Diplomaten Dr. Ödön Josef von Horváth, der aus Slawonien (eine historische Region im Osten von Kroatien) stammte und dem Kleinadel angehörte. Seine Mutter Maria Lulu Hermine, geborene Prehnal, kam aus einer kaiserlichen und königlichen Militärarztfamilie. Der Beruf des Vaters bedingte häufiges Umziehen und Veränderungen des Sprachenumfeldes.

In der Hafenstadt blieben sie aber nicht lange, schon ein halbes Jahr nach Ödöns Geburt (d. h. 1902) zog die Familie nach Belgrad um, wo sein Bruder Lajos geboren wurde. 1908 ging es weiter nach Budapest, wo er Ungarisch lernen sollte und deshalb Privatunterricht von einem Hauslehrer bekam, damit er eine öffentliche Schule besuchen konnte. Diese großen Städte, als Gegengewicht zu dem ländlichen Leben, lassen ihn nicht mehr los. 1909 folgte ein weiterer Umzug, diesmal nach München, wohin sein Vater versetzt wurde. Zunächst begleitete der junge Ödön seine Familie, kehrt aber bald nach Budapest zurück, um dort als Internatsschüler das Erzbischöfliche Konvikt zu besuchen. Fünf Jahre später kam er nach München auf das Kaiser-Wilhelm-Gymnasium, wo man ihn nach einem Jahr bescheinigte: *„Er beherrschte die deutsche Sprache, soweit, daß er dem Unterricht zu folgen vermochte und in den meisten Fächern die anerkanntem Fleiße genügende Fortschritte erzielte. Im Deutschen freilich, wo seine Kenntnisse in Grammatik und Orthographie noch unsicher sind, stehen seine Leistungen an der Grenze des Genügens ... Sein Betrag war lobenswert.“*¹⁰⁵

Eine große Wirkung auf Horváth hatte seine Aufnahme in die königlich-ungarische Staats-Oberrealschule. Dank dem Geschichtsunterricht bekam er sehr lebhaft Perioden der ungarischen Geschichte mit, die dann eine Rolle in seinen Werken spielen werden, z. B. der ungarische Bauernkrieg im Fragment *„Dosa“* und die Zeit des Matthias Corvinus in der Komödie *„Dorf ohne Männer“*¹⁰⁶.¹⁰⁷ Das Kriegsende erlebte die Familie in Budapest. Ein Jahr später machte Horváth in Wien sein Abitur, im Herbst 1919 folgte er dann seinen Eltern nach

¹⁰⁵ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. Hamburg: Rowolt, 1975. S.16

¹⁰⁶ Horváth, Ödön von: *Der jüngste Tag. Beigefügt Ein Dorf ohne Männer*. Berlin: de Gruyter, 2011.

¹⁰⁷ Vgl. Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 22

München, wo er sich an der Universität immatrikulierte und fing zu studieren an.

3.2 Erste Werke

Mit der Immatrikulation fing für Horváth nicht nur die Universitätszeit an, sondern er begann auch intensiv zu schreiben. Wenn man die Anzahl der Werke, die in den folgenden fünf Jahren verfasst wurden, mit der Produktivität der späteren Zeit vergleicht, fällt es sehr spärlich aus. Dazu muss aber noch angegeben werden, dass er laut seinem Bruder Lajos viele seiner Erzeugnisse umschrieb, veränderte und sogar vernichtete: *„Er schrieb unheimlich viel. Das meiste hat er aber gleich vernichtet. [...] Einmal hat er zu mir gesagt: Es ist so schad, daß wie hier Zentralheizung haben, sonst möcht ich den ganzen Dreck verbrennen.“*¹⁰⁸

Bei der Betrachtung der verschiedenen Vorlesungen, die Horváth während seiner ersten Jahre in München an der Universität belegt hat, findet man Stichworte und Themen, die dann später für seine Werke und die in ihnen verwendeten Motive von Bedeutung sind, was als Beweis seiner außergewöhnlichen Aufnahmefähigkeit dient. Die Vorlesung *„Das Märchen“*, eine Gattung, von der Horváth fasziniert war, hat ihn zum Schreiben seiner ersten *„Sportmärchen“* veranlasst. Gerhart Hauptmann und die literarischen Probleme seiner Zeit haben vermutlich seinen dramatischen Stil mitbeeinflusst. Ein weiterer Professor las über *„die Bekämpfung der Prostitution“*, was zur grotesken Haupthandlung der Posse *„Rund um den Kongress“*¹⁰⁹ wurde. In den Seminaren bei Artur Kutscher sind sich Horváth und Bertolt Brecht über den Weg gelaufen, zu einer intensiven Bekanntschaft kam es nicht, obwohl der frühe Brecht auf ihn großen Eindruck machte.

1920 lernte er den Komponisten Siegfried Kallenberg kennen, der ihn darum bat ihm eine Pantomime zu schreiben. Diese wurde dann zwei Jahre später unter dem Namen *„Buch der Tänze“*¹¹⁰ in dem Steinicke-Saal (der auch für die Kutscher-Veranstaltungen benutzt wurde) gelesen. Die Reaktion der Presse war vernichtend, denn man bezeichnete sein Werk u. a. als Schmach. Obwohl es eine der untypischsten Arbeiten ist, zeigt sich hier trotzdem die markante Horváth-Eigenschaft der Adaptationsfähigkeit. Jahre später, nachdem das *„Buch der Tänze“* in Osnabrück szenisch aufgeführt wurde, kaufte Horváth selbst viele Exemplare auf, entfernte sie aus Bibliotheken und von Freunden und vernichtete dann alle diese Bändchen.

¹⁰⁸ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 23

¹⁰⁹ Horváth, Ödön von: *Rund um den Kongress*. Sessler, 1969.

¹¹⁰ Horváth, Ödön von: *Buch der Tänze*. Leipzig: Faber & Faber, 2009.

„Überall kauert der Tod und lauert“. Dieser Satz aus dem Buch der Tänze ist aber schon wie ein Leitmotiv nicht nur für die früheren Arbeiten, er gilt auch für das gesamte Werk.¹¹¹

Das „Schauspiel in drei Akten - *Mord in der Mohrengasse*“¹¹² kann als eine Art Vorspiel, Ouvertüre oder sogar Schlüssel zu allen späteren Werken Horváths empfunden werden. Einerseits zeigt sich hier die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus und der Emanzipation davon, andererseits wird hier die ganze Eigenart des Autors mit Motiven, Figuren, Schauplätzen und charakteristischen Dialog-Sprüngen vorgeführt. Zwei der typischsten Szenen findet man in diesem Stück. Als erstes ist das ein (klein)bürgerliches Wohnzimmer im ersten und dritten Akt. Als zweites dann noch die Straße (Mohrengasse); später ist es die „stille Straße im VIII. Bezirk“ („*Geschichten aus dem Wiener Wald*“)¹¹³ oder die „Seitengasse einer großen Stadt, durch die ein Fluss fließt“ („*Unbekannte aus der Seine*“¹¹⁴)¹¹⁵. Elizabeth Gough-Haigh hat zu diesen Schauplätzen gesagt: „*Das Bühnenbild ist bei Horváth nicht einfach ein Hintergrund, vor dem seine Figuren und mit ihnen seine Ideen vorgeführt werden, und der dem ganzen Bild eine gewisse Atmosphäre verleiht, sondern ein Katalysator. Wir sehen Figuren nicht vor einem Hintergrund, sondern in einer Umwelt.*“¹¹⁶

3.3 Horváth in Berlin

Sein Wunsch nach einer reichen Palette an Eindrücken zog ihn nach Berlin, wo er glaubte mehr und wichtigeres von seiner Zeit sehen zu können. Für einen jungen Schriftsteller bot so eine Stadt große Mengen an Stoff – Zeitgeschichte, Atmosphäre, gesellschaftliches Bewusstsein der Weimarer Republik. In die Hauptstadt siedelt Horváth Ende 1924 über. Den Dokumenten zu Folge kann man sagen, dass er in dieser Zeit noch keine wichtige Rolle im Kulturleben spielte. Mitte November wurden in der BZ am Mittag drei seiner Sportmärchen („*Was ist das?*“, „*Start und Ziel.*“, „*Vom artigen Ringkämpfer*“) abgedruckt. Ein weiterer Abdruck ließ zwei Jahre auf sich warten. Während der nächsten 6 Jahre wurden rund dreißig Sportmärchen veröffentlicht. Typisch für diese Texte ist ihre kurze, prägnante, dialogische, antithetische Form; oft sind es Mini-Dramen, Lehr-Szenen.¹¹⁷

¹¹¹ Vgl. Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 28

¹¹² Horváth, Ödön von: *Mord in der Mohrengasse*. Suhrkamp, 1981.

¹¹³ Vgl. Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 30f.

¹¹⁴ Horváth, Ödön von: *Unbekannte aus der Seine*. Berlin: de Gruyter, 2012.

¹¹⁵ Vgl. Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 31

¹¹⁶ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 31

¹¹⁷ Vgl. Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 34

Horváth beginnt aktuelles Theater zu schreiben. Stoffe der früheren Berliner Jahre sind alle politisch; sie dramatisieren öffentliche Ereignisse und zeigen den Autor auf der Suche nach einem gesellschaftskritischen Standort. Er ist sozial engagiert, links und ein typisches Zeichen seines Talents ist die frühe Skepsis; was er am Morgen liest oder erfährt wird später am Tag in dialogische Form gebracht. Seine ganze Politisierung in Berlin geschieht vor dem Hintergrund bayrischer Berge und rauer Natur. Er bietet das soziale Modell der bösen Dreifaltigkeit: Geld (Aufsichtsrat) – leitender Angestellter (Ingenieur) – und Arbeiter. Mit großer Subtilität und ausgezeichneten Kenntnissen der Ökonomie wird hier das kapitalistische System präzise durchschaut.

Vor der Einweihung der Zugspitzbahn im Juli 1926 gibt es einen Unfall mit einigen Toten. Horváth kennt sich in der Gegend aus, hat näheres von den Umständen gehört; er benutzt daher die Zeitung als Rohstoff und setzt diese Vorgänge in theatralische Aktion. *„Ich bezeichnete die „Bergbahn“ als Volksstück. Die „Bezeichnung „Volksstück“ war bis dahin in der modernen dramatischen Produktion nicht gebräuchlich. [...] weil das Stück ein bayrisches Dialektstück ist, sondern weil mir so etwas Ähnliches wie Fortsetzung des alten Volksstücks vorschwebte. [...] Will man nun also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke auf die Bühne bringen – also: Kleinbürger und Proletarier.“*¹¹⁸

In den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Berlin wurde Horváth mit einigen Mitgliedern der Liga für Menschenrechte bekannt. Aus dieser Mitarbeit entsteht *„Sladek oder die schwarze Armee“*¹¹⁹. Sladek als Figur ist ein typischer Vertreter des Jahrgangs 1902. In seiner Pubertät macht er den Krieg und die Inflation mit; er ist traditionslos, entwurzelt und weil ihm jede Art von Fundament fehlt, wird er zum Prototyp eines Mitläufers. Das Stück ist in zwei Fassungen erschienen. Die erste Fassung enthält eine ausführliche Darstellung von Tribunalen, was aber dann in der zweiten – wohl wegen der dramaturgischen Einsicht, dass Protokoll-Dramatik nicht bühnengerecht ist – fehlt. Obwohl der erste Versuch mehr Farbe und Material enthält, provokativer und lebendiger erscheint, ist es die knappere Fassung, die im Oktober 1929 auf der Bühne des Lessing-Theaters aufgeführt wird. Trotz dieser Aufführung wurde Horváth noch lange nicht in ein offizielles Berlin-Repertoire aufgenommen, er wurde nicht wirklich gespielt, sondern nur ausprobiert.

Aus den frühen Berliner Jahren, in denen er durch den Umgang mit Großmann und

¹¹⁸ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 36f.

¹¹⁹ Horváth, Ödön von: *Sladek oder die schwarze Armee*. Berlin: Volk und Welt, 1969.

Ossietzky als Anwalt linker Minderheiten politisiert wurde, kommen noch Fragmente zu einem Stück, das ohne Titel geblieben ist. Ein Zusammenhang mit den Sladek-Fassungen (Figuren bekommen andere Namen) und der konservativen Schulpolitik des damaligen Reichskanzlers Marx und seines Kulturministers von Keudell ist unbestreitbar.

Horváths Zeit in Berlin war keine dauernde, er hatte nie das, was man als festen Wohnsitz nennen könnte. Er lebte meistens in kleinen Pensionen in der Nähe vom Nollendorf-Platz; blieb ein paar Wochen, war dann aber wieder auf der Flucht vor Rummel und Lärm der Großstadt. Zuflucht fand er immer in Murnau, wo seine Eltern ein Landhaus hatten. Eine der Herbergen in dieser Stadt stand später Modell für seine erste Komödie *„Zur schönen Aussicht“*¹²⁰. Was dieses Stück so aktuell gemacht hat, war nicht die Fabel von der Rückkehr eines Mädchens in ein schäbiges Hotel, sondern es waren die Abnormalitäten der alltäglichen Figuren und Gruppierungen faschistischer Personen. *„Christine rettet sich aus dem Milieu, aus der Geldgierigkeit und –schmierigkeit der Männer mit dem Frühzug 5 Uhr 07. Sie ist die erste und die letzte der Horváthschen Frauen, der die Emanzipation gelingt.“*¹²¹

Charakteristisch für die Arbeitsweise von Horváth ist die Treue gegenüber bestimmten Motiven, die Wiederkehr bestimmter Situationen, die Sympathie für eine besondere Figur des Fräuleins. Das Fräulein ist eine fallende Figur, der einige Jahre an Aufmerksamkeit gewidmet wurden und das bei Horváth immer als das schwache Geschlecht geschildert wird. Typisch z. B. die Erzählung *„Das Fräulein wird bekehrt“*¹²².

Ödön von Horváth hasste Bügelfalten, neue Kleider, Westen und steife Krägen. Ein gleiches Verhältnis hatte er zu großen Bars, Cafés und Tanzlokalen. Er mochte kleine Wirtshäuser und hat sich mit großer Vorliebe als Staubsauger-Vertreter oder Besitzer einer Tischlerwerkstatt für Särge ausgegeben.

3.4 Berlin entdeckt Horváth

Am 11. Januar 1929 schloss Horváth einen Vertrag mit dem Ullstein-Verlag, der ihm eine freie schriftstellerische Tätigkeit ermöglichte. Zwei Jahre später erlebte er in einer Gaststätte in Murnau einen Versuch von Nazis eine Versammlung der SPD zu sprengen. Diesen und ähnliche Vorfälle verarbeitet er in seiner *„Italienischen Nacht“*. Der Durchbruch

¹²⁰ Horváth, Ödön von: *Zur schönen Aussicht und andere Stücke*. Suhrkamp, 1985.

¹²¹ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 48

¹²² Horváth, Ödön von: *Das Fräulein wird bekehrt*. In: Fetzer, Günther (Hg.): *Österreichische Erzähler des 20. Jahrhunderts: ein literarisches Lesebuch zur österreichischen Erzählliteratur*. München: Heyne.

für Horváth kam am 20. März mit der Uraufführung dieses Stückes. Den Berliner Zuschauern und der Kritik gefiel er, das große Publikum erreichte das Stück aber nie. Niemand schien damals bemerkt zu haben, dass Horváth hiermit eine politische Warnung lieferte: *„Nämlich dass das Unheil Hitler sich eben von den Stammtischen, den Biergärten, den Sitzecken, dem Urterrain des Spießers aus vorbereite.“*¹²³

1931 ist das erfolgreichste Jahr für Horváth: Die Uraufführung der *„Italienischen Nacht“* in Berlin, eine zweite Inszenierung in Wien, die Uraufführung der *„Geschichten aus dem Wiener Wald“*, die Buchausgabe beider Stücke, der Abschluss der Arbeit an seinem weiteren Stück *„Kasimir und Karoline“* und die Verleihung des renommierten Kleistpreises durch Carl Zuckmayer. *„Was er macht, hat Format, und sein Blick ist eigenwillig, ehrlich, rücksichtslos, seine Gefahr das Anekdotische, seine Stärke die Dichtigkeit der Atmosphäre, die Sicherheit knappster Profilierung, die lyrische Eigenart des Dialogs.“*¹²⁴ Danach ging der nationalsozialistische Zorn gegen beide Autoren los und Horváth wurde vorgeworfen keinen Geschmack und kein Urteilsvermögen besessen zu haben.

Horváth war trotz seines plötzlichen Ruhmes von dieser Situation sehr betroffen, zumal noch weitere Versuche, ihn zu diskreditieren, folgten. z. B. ein fingiertes Schreiben in besonders schlechtem Deutsch, das unter seinem Namen in der Zeitschrift *„Die neue Literatur“* abgedruckt wurde. Diese Angriffe führten dann zu einem Interview mit Cronauer, in dem er versuchte sich zu rechtfertigen. *„Ich habe noch nie in meinem Leben etwas ungarisch geschrieben, sondern immer nur deutsch. Ich bin also ein deutscher Schriftsteller.“*¹²⁵

Am 2. November 1931 brachte das Deutsche Theater die *„Geschichten aus dem Wiener Wald“* auf die Bühne. Diese Geschichten sind ein Fazit von einem Jahrzehnt schriftstellerischer und dramatischer Arbeit. Geschickt balanciert er zwischen Trauer und Lachen, Witz und Tragik, Herz und Gemeinheit und schafft damit einen kleinen Kosmos für seine Figuren, die in vollendeten Konstellationen unangestrengt geordnet sind und für welche die Straße im VIII. Wiener Bezirk zur Quäl- und Seelenlandschaft wird. Mariannes (und auch anderer Frauenfiguren) Herkunft aus der Familie der Fräuleins macht nur eine Seite der Frauengestalten in den Volksstücken aus. Zu den Motiven, die in weiteren (Volks-)Stücken auftauchen, gehören der Begriff der Schönheit, das uneheliche Kind, Versöhnung mit dem Vater, Trennung von dem Kind.

¹²³ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 66

¹²⁴ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 67

¹²⁵ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 68

„*Kasimir und Karoline*“, von Horváth selbst als Ballade bezeichnet, werden am 18. November in Leipzig uraufgeführt.

Horváths Figuren kommen nicht zur Sprache, nicht zu ihrem Eigenen. In seinen Volksstücken werden unaufhörlich Sprichwörter und Dichterworte zitiert (z. B. von Nietzsche oder Goethe), Leute treten auf und geben Bekanntes von sich, als ob es schon jemand vorbereitet und ihnen nur zum Wiederholen vorgelegt hätte. In diese Welt, in der jeder nur zitiert, gehört die Ansprechbarkeit der Personen auf bestimmte Worte. Es scheint so, als ob sie auf solche Begriffe förmlich warten, damit sie dann reagieren und zu ihnen was sagen können. Zum Schlüsselwort wird „der Mensch“. Obwohl die Figuren glauben, mit diesem Wort für sich eine Weltordnung schaffen zu können, ist dieses Wort voll Verzweiflung, Rat- und Trostlosigkeit. Mit „Mensch“ werden bei Horváth vor allem Männer gemeint: „*Du brauchst einen Menschen, Karoline*“, „*Wir Modernen haben gelernt auch im Weib den Menschen zu achten.*“¹²⁶

3.5 Schwere Zeiten

Nach der Machtergreifung Hitlers im Jahre 1933 fiel für Horváth Berlin als Plattform für die Präsentation seiner Stücke weg. Er verließ die Hauptstadt und fuhr nach Murnau, als aber dort das Haus seiner Eltern durchsucht wurde, floh er nach Österreich und später dann weiter nach Budapest, wo er seine Staatsbürgerschaft erneuern ließ. Im Dezember heiratete er in Wien die Sängerin Maria Elsner.

Ein Jahr später kam er nach Berlin zurück, obwohl er sich der Zwiespältigkeit und der Gefährlichkeit seiner Rückkehr im Klaren war. Der Grund dieser Tat ist einfach: es ist nicht das Studium des Nationalsozialismus, sondern das verlorengegangene Milieu seiner größten Erfolge und intensivsten Arbeit, denn Wien hat ihn als Resonanzboden für seine Werke enttäuscht und er hoffte in Berlin die Arbeit neu aufzunehmen. Die Desillusionierung war gewaltig, denn aus Berlin war sein ursprünglicher Geist inzwischen vertrieben.

Diese Zerstörung Berlins als intellektuelles Zentrum führte zur Veränderung im Schaffen Horváths. „*Horváths Stücke werden österreichischer in der Diktion, barocker in der Struktur; weniger welt-haltig und sie werden autobiographischer.*“¹²⁷ Es sind Stücke in Grenzsituationen. Grenzen, ohne die er aufgewachsen war, die er aber jetzt am eigenen Leibe

¹²⁶ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 84

¹²⁷ Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 87

erfährt. Die Jahre, in denen Horváth seine Volksstücke verfasste, schrieben deutlich mit. Wo vorher die Figuren den festen, wenn auch schwankenden Boden unter den Füßen hatten, ist jetzt diese brüchige Welt tatsächlich zerstört. Die Ersatzwelten treten an die Stelle der verlorenen wirklichen und obwohl Horváth kein großer Figuren-Erfinder war, gelang es ihm dennoch eine zu entdecken und zwar sich selbst.

Er, der sich als Dramatiker immer für Frauen einsetzte, die meiste Sympathie für sie zu wecken versuchte und die Männerwelt als etwas Monströses darstellte, fand sich plötzlich auf der anderen Seite wieder. Die Männer seiner späten Werke werden mit Mitleid und Zärtlichkeit beschrieben, es wird gezeigt, dass es unter ihnen Opfer gibt und dass auch sie leiden, verzichten und am Ende ihrer Kräfte sein können. Diese neue Rollenverteilung läuft keineswegs auf Weiberhass hinaus, sondern es gelingt ihm, die Ehe auf eine ganz neue Art zu problematisieren, d. h. sie ernst zu nehmen. Die Ausdrucksweise verändert sich. Horváth bemüht sich stärker auf das Wiener Publikum einzugehen, es tauchen zahlreiche Austriazismen auf, die Sprache wirkt insgesamt legerer, komischer, wortwitziger und undiszipliniert wie zu seinen Berliner Zeiten. Alle diese Merkmale sind z. B. in der Posse *„Hin und her“*¹²⁸ (1934) zu finden, wo sich Horváth den Kummer seiner neuen Existenz, in der er keinen festen Halt mehr hat, vom Herzen schreibt.

Die Lebensumstände wurden schwieriger. Horváth selbst schien ziemlich verbittert zu sein, denn nachdem ihm seit 1933 Deutschland verschlossen blieb, wurde er in Wien nur auf kleinen Bühnen gespielt und auch die ausländischen Aufführungen blieben aus, nur Zürich und die Tschechoslowakei meldeten sich. Auch das Geld wurde knapp und obwohl er einen Vorschuss von seinen Verlegern für ein neues Stück bekam, half das nicht wirklich, denn das Spiel *„Mit dem Kopf durch die Wand“* fiel durch. Seine mit dem Exil, dem Heimweh und der notgedrungenen Emigration verbundenen Gefühle problematisiert er im *„Figaro“*¹²⁹ (1937, Prag). Deutlicher kommt dies noch im *„Don Juan kommt aus dem Krieg“*¹³⁰ (das Stück wurde zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt) sichtbar, wo die Motive des Inflationsvakuums und der Heimatlosigkeit der dreißiger Jahre zum Vorschein kommen. Im selben Jahr erlebte noch ein weiteres Stück die Uraufführung und zwar das Schauspiel *„Der jüngste Tag“*¹³¹. Es nimmt eine besondere Stelle in den Werken der letzten Lebensjahre Horváths ein, denn es kann

¹²⁸ Horváth, Ödön von: *Hin und her*. Elgg, 1995.

¹²⁹ Horváth, Ödön von: *Figaro lässt sich scheiden*. In: Krischke, Traugott (Hg.): *Stücke*. Reinbek: Rowohlt, 1961.

¹³⁰ Horváth, Ödön von: *Don Juan kommt aus dem Krieg*. In: Krischke, Traugott (Hg.): *Stücke*. Reinbek: Rowohlt, 1961.

¹³¹ Horváth, Ödön von: *Der jüngste Tag*. Berlin: de Gruyter, 2011.

weder in den Zusammenhang mit Komödien noch Volksstücken gebracht werden. Dieses Stück ist ein ehrgeiziger Versuch eines klassischen Trauerspiels, tragische Dialektik auf die Bühne zu bringen.

3.6 Das letzte Jahr

„Das letzte Jahr Horváths ist gekennzeichnet von starkem Arbeitsdrang und tiefer Skepsis, von großen Vorsätzen und einer selbstzerstörerischen Distanziertheit gegenüber dem bisherigen Werk, das er nicht mehr gelten lassen will.“¹³²

In seinem letzten Arbeits- und Lebensjahr ist Horváth nicht als ein Stückeschreiber, sondern als ein Prosaiker zu charakterisieren. Er schreibt in Salzburg in relativ kurzer Zeit zwei Romane - „*Jugend ohne Gott*“¹³³ und „*Ein Kind unserer Zeit*“¹³⁴. Zu den Stichworten des Romans „*Jugend ohne Gott*“ gehören Krieg, Nazi-Deutschland, vöfaschistisches Österreich und auch seine älteren literarischen Spielplätze. Weitere zwei Merkmale, die diese Arbeit von den anderen abheben und den Erfolg begründen, sind die präzise Fabel und die Direktheit des Erzählens. Die ebenfalls im Jahre 1937 geschriebene Erzählung „*Ein Kind unserer Zeit*“ vermisst solch eine kompakte Fabel, wiederum wird hier aber die Technik des Ich-Erzählens verwendet. Horváth reiht hier Motive, Szenen, Gefühle und Schauplätze seiner früheren Arbeiten aneinander.

Eine plausible Erklärung dieser plötzlichen Zuneigung der Prosa gegenüber scheint die Tatsache zu sein, dass ihm die großen Bühnen nicht mehr zur Verfügung standen und er daher keinen Spielraum hatte. Und obwohl das Jahr 1937 mit 4 Uraufführungen zu einem höchst erfolgreichen gezählt werden kann, sind es wahrscheinlich der Vereins- und Provinzcharakter diese Produktionen, die ihn dem Theater entfremdeten.

Zu Beginn des Jahres 1938 wurde auch Österreich nach dem Anschluss kein sicheres Terrain. Viele Freunde Horváths flohen aus Wien und er selber folgte einer Einladung nach Budapest. Die letzten Stationen seines Lebens verliefen gleich wie die seiner Kindheit; er reiste aus Ungarn über Jugoslawien, Triest, Venedig, Mailand und Zürich bis nach Paris. In diesen Tagen entstand der fiktive Briefwechsel mit seinem Bruder Lajos, einer der elegischsten Texte, in dem er das Thema des Reisens, Wegfahrens und der Weltsehnsucht verarbeitet.

¹³² Hg. Müller, Wolfgang: *Ödön von Horváth*. a. a. O. S. 106

¹³³ Horváth, Odön von: *Jugend ohne Gott*. In: *Gesammelte Werke*. Suhrkamp, 1994.

¹³⁴ Horváth, Odön von: *Ein Kind unserer Zeit*. München: Liechtenstein Verl., 1951.

Am 1. Juni traf Ödön von Horváth Robert Siodmak, um sich mit ihm über die Verfilmung der „*Jugend ohne Gott*“ zu unterhalten. Am selben Abend wurde er von einem stürzenden Ast erschlagen. Beigesetzt wurde er am 7. Juni auf dem Friedhof Saint-Ouen.

4. Modernes Volksstück

Das neue Volksstück soll unter Menschen stattfinden, die vom Schicksal nicht ausgewählt wurden, die kein Geld haben und auch mit anderen Problemen kämpfen müssen, als Leute aus den höheren sozialen Schichten. Für dieses neue Volkstheater sind Miniaturbilder und kleine Ausschnitte der Wirklichkeit typisch – Wolfgang Bauer trieb es ins Extreme, indem er in „*Magic Afternoon*“¹³⁵ den Handlungsort auf ein Zimmer und die Personen auf zwei Paare reduzierte. Diese Reduzierung auf die kleinsten Ausschnitte wurde von vielen kritisiert, da sie angeblich keine richtige Verbindung zur Außenwelt darstellen konnte. Die Autoren (Kroetz, Bauer, u. a.) waren hingegen der Ansicht, gerade diese Minimalisierung und Beschränkung würde „*bezüglich Personen und Perspektive mit den stärkeren Identifikationsmöglichkeiten*“¹³⁶ dienen.

Eine große Anzahl von Autoren bewegte sich zwischen Kroetz/Bauer und den großen Massenstücken, sie erarbeiteten einen Mittelweg zwischen Stücken, wo die Protagonisten noch individuell charakterisierbar waren, und Ausschnitten, die große soziologische Einheiten zeigten.¹³⁷ Wo die Abhängigkeit zwischen Mikro- und Makrostrukturen in diesen Stücken noch funktionierte, schlug sie bei Versuchen mit Mitteln des Volksstücks fehl, einen weiteren gesellschaftlichen Ausschnitt auf die Bühne zu bringen. Kroetz, der in seinen Werken „*Maria Magdalena*“¹³⁸ und „*Agnes Bernauer*“¹³⁹ versuchte, die Ansichten und Handlungsweisen seiner Figuren vom Land auf die von Klein- und Großstadt zu übertragen, scheiterte.

Es lassen sich drei verschiedene Haltungen für das Volksstück erkennen¹⁴⁰: das Mit-Fühlen, das objektive Beschreiben und die Verachtung gegenüber den Figuren. Die erste Kategorie – das Mit-Fühlen – versteht sich als eine Identifikation mit den Protagonisten und die Empörung über die Lage und Zustände, in denen sie leben müssen. Diese miserable Lage soll ein Auslöser für einen Erkenntnisprozess sein, der die Zuschauer davon überzeugt, dass das auf der Bühne Dargestellte verändert werden muss. Das „objektive Beschreiben“ ist vom Verschwinden des Autors charakterisiert. Er tritt ganz zurück und beschreibt alle Handlungen

¹³⁵ Bauer, Wolfgang: *Magic Afternoon*. Haymon Verlag, 2010.

¹³⁶ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986. S. 23

¹³⁷ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 23

¹³⁸ Kroetz, Franz Xaver: *Maria Magdalena*. Hamburg: Rotbuch-Verl., 1996.

¹³⁹ Kroetz, Franz Xaver: *Agnes Bernauer: ein bürgerliches Schauspiel in fünf Akten*. Berlin: Henschelverlag, 1976.

¹⁴⁰ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 25

logisch, teilnahmslos und ohne Wertung. Eine Ähnlichkeit zum Dokumentarstück ist zu erkennen, da alle Katastrophen kommentarlos präsentiert und keine Lösungen vorgeschlagen werden. In der dritten Gruppe werden nur negative Sachen gezeigt, Charaktere als verdorben und verlogen dargestellt. Das Publikum soll dadurch schockiert und zum Nachdenken angeregt werden.¹⁴¹

4.1 Themen und Figuren

Der Zusammenhang von Individuum und Gesellschaft spielt in dem neuen Volksstück eine wichtige Rolle. Das Individuum ist dabei nicht handlungsfähig, es reagiert nur auf die Befehle und Normen der anonymen Gesellschaft, für deren Nichtbefolgung eine Strafe folgt. Einen Ausweg aus diesem Zustand zwischen den Anforderungen einer Masse und eigenen unerfüllten Wünschen und Träumen gibt es im neuen Volksstück nicht, denn dazu müsste der Protagonist im Stande sein zu handeln. Dank deren Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit werden diese Dramatiker als auch „Schock-Autoren“¹⁴² bezeichnet. Das Schockierende, was den Erfolg des neuen Volksstücks zur Folge hatte, waren neben der präzisen Beobachtungsgabe der Autoren auch neue – einst tabuisierte - Handlungen (Abtreibung, Sex u. a.).

Eine Gruppe von Figuren, die als repräsentativ für die Wohlstandsgesellschaft galt und öfters in den neuen Volksstücken auftauchte, waren die Außenseiter der Gesellschaft. Sie wurden zu einem Thema dieser neuen Gattung: es ging nicht nur um eine realitätsgetreue Darstellung der sozialen Außenschichten, sondern auch um deren Auseinandersetzung und Konflikt mit der dargestellten Mehrheit. Als Untergruppen der Außenseiter wurden Gastarbeiter, körperlich und geistig Behinderte, sexuell von der Norm Abweichende, Strafgefangene und Alte betrachtet.¹⁴³

Die Absicht des neuen Volksstücks war es, den Zusammenhang zwischen der Gesellschaft und dem Individuum zu zeigen. Die Außenseiter-Motivik ließ sich vor allem auf die Beziehung zwischen Privatleben und Beruf anwenden. Das Privatleben gehörte nicht mehr den Menschen, es war nicht privat, die Freizeit war von den Arbeitszeiten determiniert, es zeigten sich die Auswirkungen auf das Individuum. In vielen Stücken Kroetz' ließ sich dieses

¹⁴¹ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 26

¹⁴² Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 28

¹⁴³ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 30ff.

gut beobachten. Die Entfremdung des arbeitenden Mannes wurde auf die Familie übertragen, er entlud seine Aggressionen, Frustrationen und ermordete fast sein eigenes Kind („*Das Nest*“¹⁴⁴).¹⁴⁵ Viele neue Volksstücke wurden durch alltägliche Situationen, die isoliert betrachtet banal erschienen, bestimmt, die aneinandergereiht ihre Sinnträchtigkeit erhielten. Es waren Demütigungen, die eine Katastrophe, einen Mord oder Selbstmord verursachten.¹⁴⁶

4.2 Geographie und Sprache

Die Meinungen der Autoren des neuen Volksstücks gingen, was die Charakteristika und Funktion der Sprache betraf, weit auseinander. Der Handlungsort konnte entweder explizit benannt sein (M. Sperr) oder durch das Benutzen von Dialekten zu erkennen sein (W. Bauer, W. Deichsel). Die Benennung des Handlungsortes verdeutlichte die persönliche Ergriffenheit der Autoren, die dadurch die gleiche Reaktion beim Zuschauer erreichen wollten. Die Sprachen durften nicht ausschließlich nach den regionalen Spezifika definiert werden, da sie zugleich auch Soziolekte und Schichtensprachen waren. Die Gefahr bei der Verwendung von Dialekten war, dass die beschriebenen Bereiche nicht nachvollzogen werden konnten.¹⁴⁷ Kroetz erkannte dieses Problem: in seinen späteren Werken ließ er die Dialoge in die jeweiligen Dialekte übersetzen.

Weiter, neben den wechselnden Soziolekten und Dialekten, lassen sich drei Unterkategorien feststellen.¹⁴⁸ Stücke, in denen der Dialekt zur Hervorhebung der realitätsgetreuen Darstellung diente, in denen die Figuren eine „verdorbene Sprache“ sprachen oder in denen im Sprechen selbst eine Spracharmut gezeigt wurde. Die erste Gruppe zeigte die Umgangssprache als natürliches Mittel des Ausdrucks, in der zweiten wurde, ganz im Sinne Horváths, das Bewusstsein demaskiert und die Sprache wurde von Vorurteilen und Rassismus geprägt. In der dritten Gruppe wurde mittels der Sprache die Gesellschaft kritisiert. Die Figuren waren abhängig von Autorität und leeren Sprichwörtern, sie redeten aneinander vorbei, wurden ein Produkt des Systems.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Kroetz, Franz Xaver: *Das Nest: Volksstück in drei Akten*. Berlin: Henschelverlag, 1974

¹⁴⁵ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 37

¹⁴⁶ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 40f.

¹⁴⁷ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 44

¹⁴⁸ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 45

¹⁴⁹ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a.

4.3 Horváths Volksstück

Horváths Volksstücke erscheinen aus heutiger Sicht aus drei verschiedenen Perspektiven: auf dem Hintergrund des alten Volksstücks, der kritischen Volksstück-Versuche der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts und der Bemühungen um ein Volks- und Dialektstück der 70er Jahre, die gleichzeitig die Zeit der Horváth-Renaissance darstellen.¹⁵⁰ Diese unterschiedlichen Interpretationen führen zu Ansätzen und Perspektiven, die sich teilweise miteinander kombinieren lassen. Horváth wird als Gesellschaftskritiker gesehen, dessen Darstellung der damaligen Ereignisse und die Bezeugung derer, ein Grund für die Aktualität seiner Stücke ist. Sein Beitritt zum nationalsozialistischen Reichsverband Deutscher Schriftsteller führte zu einer differenzierten Sicht auf die Auseinandersetzung des Autors mit den damaligen Ereignissen. Weiter muss man auch auf die Entwicklung der Vermittlung von gesellschaftskritischen und metaphysischen Elementen achten, die zugunsten der Hervorhebung des Metaphysischen aufgegeben wurde. Mit diesem Hintergrund ist es schwer Horváths Weltanschauung und Ideologie eindeutig abzugrenzen, besonders in den Stücken, denen Hoffnung auf eine Lösung oder die Veränderung gesellschaftlicher Zustände fehlt. Um den ideologischen Standpunkt eingrenzen zu können, dürfen Unterschiede zwischen Vorarbeiten und Endfassungen, Druck und Bühnenfassungen nicht betrachtet werden.

Für die Volksstück-Konzeption Horváths sind einige Momente wichtig: die Tradition des österreichischen Volksstücks, der Umzug nach Berlin, wo er gesellschaftliche Umwandlungen besser beobachten konnte, Bemühungen um Volksstücke anderer Autoren, die Synthese theatralischer und soziologischer Analyse im epischen Theater und der Erfolg Zuckmayers mit dem Stück „*Der fröhliche Weinberg*“.¹⁵¹ Das Zurücktreten gesellschaftskritischer Motive und der geäußerte Optimismus bringen Horváth dazu, sein erstes Volksstück „*Die Bergbahn*“ zu schreiben, in dem er versucht das dualistische Schema des alten Volksstücks und die aktuelle sozialkritische Thematik miteinander zu verbinden. Mit der „*Italienischen Nacht*“ findet er ein Volksstück-Konzept, das die Verschränkung von Wollen und Handeln, privat und gesellschaftlich anders hervorhebt und sich damit gegen das traditionelle Volksstück wendet – man spricht von der Umfunktionierung vertrauter Volksstückelemente.¹⁵²

O. S. 45f.

¹⁵⁰ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 291

¹⁵¹ Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 292

¹⁵² Vgl. Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 292

Horváth selbst hat sich zu seiner Auseinandersetzung mit dem Volksstück so geäußert, dass er versuchte das alte Volksstück fortzusetzen und gleichzeitig zu zerstören. Dazu müsste das Publikum aber das alte Volksstück noch in Erinnerung haben. Ihm wurde vorgeworfen, er sei Komiker und Parodist, aber er hielt dagegen, seine Stücke seien Tragödien, in denen sich wegen der Synthese von Ironie und Ernst der Kampf zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein nicht in der Handlung sondern im Dialog abspielt. Horváth bemüht sich nicht um die Demaskierung von Menschen oder Städten, er will im Unterschied zum unterhaltenden Theater dem Publikum Schandtaten vorführen. Der Zuschauer soll sich des großen Unterschieds zwischen dem Menschen in sozialen Bindungen und dem asozialen triebhaften Leben bewusst werden. Die Figuren sprechen im Bildungsjargon, der natürlichen und authentischen Alltagssprache, die sich im Dialog als stereotype und klischeehafte Sprache entlarvt, in der zwar Kontakt, aber keine Kommunikation mehr möglich ist.

Horváth kritisiert das alte Volksstück in der Hinsicht, dass es den Wandel sozialer Träger nicht wahrnimmt, immer auf den gleichen Problemen und dem Aufbau positiver Helden basiert, und alles in Konflikt mit der sich verändernden Realität gerät. Seine Anweisungen für die Regie sind klar, es muss stilisiert gespielt werden, ohne Dialekte, ohne Milieu. Kleinbürgerliche Figuren, die von ihrem Stand entfremdet sind, und ihre Sprache werden als deformiert gezeigt. Die Offenheit der Dramaturgie wird dem Zuschauer durch das Vorführen von Handlungs- und Dialogteilen, die sich wiederholen, zu einander kontrastieren und damit aneinander anknüpfen (während das Innenleben gleich bleibt), gezeigt.

Als einen Zufall kann man den zeitlichen Zusammenfall der Wiederentdeckung Horváths und des neuen Volkstheaters nicht betrachten, denn seine Volksstücke haben mehr mit den ersten neuen Volksstücken gemeinsam als die von Brecht und anderen Autoren. Seine Figuren haben kein historisches Bewusstsein, benutzen die ihnen vorbereiteten Sprachmuster, die sie als richtig und gültig empfinden, und wenden sich bei ihrem stumpfsinnigen Vorbeigehen gehen eigene Bedürfnisse. Es werden Menschen im Prozess ihres Fehlschlagens an sich selbst oder am Kollektiv gezeigt, ihre individuelle Determination geschieht durch äußere Faktoren.¹⁵³

Horváth „*verändert, erweitert und ironisiert*“¹⁵⁴ das traditionelle Volksstück, er versucht die Menschen aus dem Volk auf die Bühne zu bringen. Er rechnet mit den

¹⁵³ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 76

¹⁵⁴ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 77

Erwartungen des Publikums, mit den typischen Verhaltensmustern und – so wie Brecht und andere Autoren des neuen Volksstücks – zerstört bewusst diese Formen. Die Stücke sollen nicht als Propaganda fungieren, sondern wollen nur die alltäglichen Sorgen und Probleme des Volkes erklären und darstellen; die Bildung einer eigenen Meinung beim Publikum ist erwünscht. Er versucht es, an den Instinkt und nicht an das Intellekt zu appellieren und zwingt die Figuren einen Bildungsjargon zu sprechen, der den Widerspruch zwischen dem, was sie tun und was sie tun wollen, zeigt. Dieser Jargon wird von Autoren des neuen Volksstücks umgewandelt und findet sich in einer regionalen Umgangssprache wieder. Außer der Sprache wird als Beitrag Horváths zum neuen Volksstück die Art seines Zurücktretens hinter die Figuren, wo er auf jegliche Kunsteingriffe verzichtet, gesehen.¹⁵⁵

Ödön von Horváth versteht unter dem Volksstück ein Werk, „in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehn.“¹⁵⁶ Er hat sich an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker angelehnt, d. h. auch an Volksstücke vor Anzenberger, schreibt über Volksstücke, die nicht mehr in seine Zeit passten, obwohl es das Publikum nicht wahrhaben wollte, demontiert das alte Volksstück und kritisiert damit das Klischee der Volkstümlichkeit. Er selbst beschreibt nur vier seiner Stücke als Volksstücke: „*Revolte auf Cote 3018*“ (später unter dem Titel „*Bergbahn*“ bekannt), „*Italienische Nacht*“, „*Kasimir und Karoline*“, „*Geschichten aus dem Wiener Wald*“.

Horváths Stücke bilden Fundamente für die Beschreibungsmuster von Autoren der neuen Volksstücke. Der entscheidende Anstoß zur Horváth-Renaissance kam nicht von der Bühne, sondern durch die Fernsehadaptation von „*Kasimir und Karoline*“. Durch diese und weitere folgende Bearbeitungen wurde der fast vergessene Autor wieder in das Bewusstsein der Öffentlichkeit gebracht. Zu seiner steigenden Popularität trugen auch die antiautoritäre Protestbewegung der 60er Jahre, Versuche der Frankfurter Schule Faschismus-Theorien in seinen Werken zu finden und die Gesamtausgabe seiner Werke von T. Krischke bei. All dieses bewirkte, dass die Anzahl der Inszenierungen seiner Stücke seit dem Ende der 50er Jahre (mit 2 Aufführungen in vier Jahren) anstieg, über die 60er Jahre, als die ersten neuen Volksstücke (M. Sperr, W. Bauer, u. a.) entstanden, bis zu den 70er Jahren mit sogar 25 Inszenierungen pro Jahr.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 77f.

¹⁵⁶ Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. a. a. O. S. 294

¹⁵⁷ Vgl. Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. a. a. O. S. 74f.

5. Das Individuum

In diesem Kapitel werden die einzelnen Figuren in Horváths ausgewählten Volksstücken analysiert. Die wichtigsten Punkte, die bei den Analysen behandelt werden, sind folgende: der Werdegang einzelner Figuren (d. h. wie verändern sie sich während der Geschichte), was passiert, wenn sich diese Personen den eingefahrenen Verhaltensmustern und ihrer sozialen Umgebung widersetzen, und Unterschiede in den Männer- und Frauen-Schicksalen. Einen besonderen Schwerpunkt bilden die Ansätze der von Sigmund Freud entwickelten *Philosophie*^{158,159}, deren Einfluss an zahlreichen Stellen in Horváths Werk, wie sich herausstellen wird, unverkennbar ist. „*Wie bei allen meinen Stücken habe ich mich [...] befließigt, 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 noch böse ist, betrachtet werden darf.*“¹⁶⁰

Diese Analysen veranschaulichen unterschiedliche Charaktere, deren Typologie im nächsten Abschnitt beschrieben und zusammengefasst wird.

¹⁵⁸ Die von Sigmund Freud entwickelte *Triebtheorie* spricht von inneren Trieben (Grundbedürfnissen), die den Menschen steuern. Der *Triebdrang*, das Bedürfnis nach einer Befriedigung der Triebe, erfolgt ununterbrochen und vom Bewusstsein unabhängig. Freud hat seine Triebtheorie mehrmals überarbeitet, bis er zu dem dualistischen Modell kam, das den *Lebenstrieb* und den *Todestrieb* unterscheidet. Der *Lebenstrieb* (Eros) steht für die Fortpflanzung, das Überleben, die Selbsterhaltung, Essen, Bewegung. Der *Todestrieb* (Thanatos), als Gegenpol, strebt nach dem Stillstand, dem Tod, dem Unbelebten und kann sich entweder auf sich selbst oder auf eine andere Person richten. Der Mensch kann dem Triebreiz nicht ausweichen, da die Spannung so lange andauert (und mit der Zeit immer stärker wird), bis der Wunsch nach einer Befriedigung erfüllt ist.

- Freud, Sigmund: *Triebe und Triebchicksale. Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe, Band III. Fischer: Frankfurt a. M., Sonderausgabe 2000. S. 87ff.

¹⁵⁹ Der Begriff „*Penisneid*“ arbeitet mit der Annahme, dass Frauen Männer um deren Geschlecht unbewusst beneiden. Dieser Neid kann sich z. B. als weibliche Eifersucht, der Wunsch nach einem inzestuösen Verhältnis zum Vater oder die Übernahme männlicher Verhaltensmuster äußern. Der Penis (Phallus) wird von allen in die Länge reichenden Objekten vertreten: Stöcke, Messer, Dolche, Schirme usw.

- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke: Leipzig / Wien, 1939.

¹⁶⁰ Ödön von Horváth: zitiert nach: Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994. S. 461

5.1 Revolte auf Côte 3018 / Bergbahn

5.1.1 Handlung

In einer Arbeiterbaracke unterhalten sich Karl und Veronika über den bevorstehenden Einkauf, als plötzlich Schulz dazu kommt und den Herrn Ingenieur sprechen will. Dieser ist zur Zeit nicht da und deshalb erzählt er den Anwesenden, dass er auf der Suche nach Arbeit ist, die es hier angeblich geben soll. Nach dem Gespräch versucht er Veronika zu küssen, aber im selben Moment taucht Moser auf – ihr Freund – und schlägt ihn nieder. Weitere Arbeiter kommen in die Baracke, aber niemand hilft dem blutenden Mann. Einige Stunden später sitzen alle beim Abendessen und schimpfen über den Direktor und den Ingenieur. Sie beschwerten sich, dass die beiden Herren keinen Finger rühren müssen und sie sich selber unter schrecklichen Arbeitsbedingungen fast zu Tode abrackern. Wenig Essen, kein richtiger Platz zum Schlafen und dazu noch das extreme Wetter machen allen zu schaffen. Der Ingenieur kommt in die Baracke und gibt Schulz Arbeit, denn er will so schnell wie möglich mit der Bergbahn fertig werden.

Am nächsten Morgen klettert die Arbeitsgruppe den Berg hoch, um mit der Arbeit an der Bergbahn fortzufahren. Sie überlegen, was sie machen wollen, nachdem der Bau fertig ist, denn sie werden alle entlassen. Auch der Ingenieur und der Direktor klettern auf den Berg, um sich den Fortschritt anzusehen. Der Ingenieur verliert seine Arbeit, falls sich die Eröffnung der Bergbahn verzögern sollte. Plötzlich ertönt das Notsignal. Schulz ist in die Tiefe gestürzt und die Arbeiter ziehen ihn aus der Tiefe hoch. Gerettet stirbt Schulz nach kurzer Zeit. Der Ingenieur kommt dazu und will den Toten liegen lassen, um mit der Arbeit fortzufahren. Ein Streit bricht aus, denn die Arbeiter wollen ihn erst beerdigen. Die Gemüter erhitzen sich, sie greifen ihn an und prügeln auf ihn ein, der Ingenieur zieht seinen Revolver und erschießt Oberle, weitere Arbeiter werden verletzt. Als Moser ihm den Revolver aus der Hand schlägt, versucht der Ingenieur zu fliehen und stürzt in die Tiefe. Währenddessen isst der Direktor in der Baracke und Veronika kocht. Vier der Arbeiter kommen zurück und berichten, was oben passiert ist. Die übrigen Arbeiter wurden vom Sturm verschlungen, als sie Moser helfen wollten, in die Baracke zurückzukehren.

5.1.2 Personen

Schulz

Der arbeitsuchende Friseur Schulz aus Berlin erscheint ganz unerwartet in der Baracke 4 und hat nur eines im Kopf – er will Arbeit finden. Man hat ihm „unten“ gesagt, hier „oben“ würde es welche geben: *„Ich habe gehört, hier würden noch Leute eingestellt werden.“*^{161, 162} Der folgende Teil ist die einzige Stelle im Volksstück, in der man etwas Näheres zu den Personen erfährt. Schulz erzählt von seiner Karriere als Friseur und vom Leben in Berlin. Als Veronika erwähnt, dass er zu schwach für die Arbeit hier in den Bergen ist, will er ihr das Gegenteil beweisen. Er stürzt sich auf sie und versucht sie zu küssen. Er fühlt sich am Höhepunkt, als ihm dieses Vorhaben gelingt und er sie, das „Weib“, tatsächlich für wenige Momente spürt. Durch diese scheinbare Eroberung der Frau und den Körperkontakt mit ihr, wird sein sexueller Trieb zeitweilig befriedigt. Der Absturz folgt rasch, denn der Verlobte/Freund von Veronika taucht auf und schlägt ihn fast zu Tode. Man lässt ihn liegen und er fleht um Gnade. Sein erster Versuch ein starker Mann zu sein (der er nicht ist), dem die Frauen zu Füßen liegen, hat fehlgeschlagen und wurde entsprechend bestraft.

In der nächsten Szene tritt er komplett mit Blut beschmiert wieder in der Baracke ein. Er wollte alleine den Berg heruntersteigen, aber das alles war zu viel für seine Kräfte. Die Arbeiter kümmern sich um ihn und da kommt auch endlich der Herr Ingenieur dazu. Schulz lebt von einer Sekunde auf die andere auf und ist voller Energie. Er hat sein Ziel fast erreicht, denn er (der Arbeiter) darf sich mit dem Herrn (einem Vertreter der höheren sozialen Schicht) unterhalten. Und tatsächlich bekommt er die Arbeit, von der die anderen behaupten, sie wäre zu anstrengend und hart für ihn. Schulz zeigt seine große Bereitschaft zur Vergebung, indem er dem Ingenieur nichts von der Auseinandersetzung mit Moser erzählt, und behauptet mehrmals hingefallen zu sein – und immer wieder betont er, dass er nur schwach aussieht, aber eigentlich stark ist: *„Ich bin nicht schwach, ich wirke nur so! Ich bin klein, aber stark – jede, auch die schwerste Arbeit!“*¹⁶³ Er sieht keine andere Möglichkeit, als seine Arbeitskraft

¹⁶¹ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. Suhrkamp, 1972. In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2909/1>

¹⁶² Alle Zitate aus der *Bergbahn* wurden der Internetseite <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2909/1> entnommen, da eine gedruckte Quelle nicht zu finden war. In den folgenden Einrichtungen gab es kein Exemplar: Bibliothek der Karlsuniversität, Österreichisches Kulturforum Prag, Goethe-Institut Prag, Akademie věd České republiky, Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum Berlin, Zweigbibliothek Germanistik/ Skandinavistik der Humboldt-Universität zu Berlin.

¹⁶³ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

zu verkaufen, um wenigstens seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Am nächsten Morgen klettern die Arbeiter den Gipfel hoch, um zur Arbeit zu gelangen. Und wieder übernimmt sich Schulz. Alle müssen auf ihn warten, und eigentlich ist er nur eine Last für sie. Er wird zurückgelassen, und langsam kommt er auch zur Erkenntnis, dass er sich selber etwas vorgespielt hat und nicht so stark und kräftig ist, wie er eigentlich geglaubt hatte, obwohl er es noch nicht wirklich zugeben will. „*Moment! – Man muß es gewohnt sein.*“¹⁶⁴ Einige Stunden später passiert das Unglück. Schulz will bei der Arbeit helfen und ist zu eifrig, zu euphorisch und vergisst auf die gefährlichen Arbeitsbedingungen aufzupassen, rutscht aus und fällt in den Abgrund. Dieser mehr als vierzig Meter tiefe Absturz stellt symbolisch den Fall seiner Person dar: Er wurde jetzt definitiv für seine Unfähigkeit sich selbst einzuschätzen bestraft. Ein letzter Funke Hoffnung springt auf, als die Arbeiter ihn hochziehen, und er die Augen öffnet. Er bekommt eine letzte Chance endlich sich selbst als der zu sehen, der er wirklich ist. Dieses gelingt ihm nur teilweise, denn er behauptet zwar einerseits, dass es ihm gut geht und alles in Ordnung ist, andererseits denkt er, dass er immer noch als Friseur arbeitet – also das, was er tatsächlich ist. „*Ich fühle mich sawohl, tatsächlich: sawohl – und dann will ich wieder arbeiten. Rasieren, frisieren. Nehmen Sie Platz, bitte - [...]*“¹⁶⁵ Es ist die Geschichte der Unfähigkeit sich selbst einzuschätzen und zugleich die Geschichte der entsprechenden Strafe. Schulz wollte jemand anders sein, etwas Neues ausprobieren, erleben und können, aber es war ihm nicht erlaubt, seinem Schicksal zu entfliehen und aus den für ihn bestimmten Mustern auszubrechen.

Ingenieur

Der Ingenieur kommt im zweiten Akt – von allen erwartet – in der Baracke 4 an. Wie ein höheres Wesen wird er von den Anwesenden begrüßt „*Herr Ingenieur!*“¹⁶⁶ und bekommt sofort die volle Aufmerksamkeit trotz der zahlreichen Verletzungen von Schulz und trotz des tobenden Gewitters. Für den Berliner Friseur wird er sofort zum Helden, denn der Ingenieur gibt ihm die Möglichkeit, an der Bergbahn zu arbeiten, da er sich langsam durch das Wetter unter Druck gesetzt fühlt. „*Gut! Ich stelle Sie ein. Wir müssen fertig werden, bevor das Wetter etwa umschlagen sollte. Oberle! Er arbeitet mit auf 3018.*“¹⁶⁷

¹⁶⁴ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁶⁵ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁶⁶ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁶⁷ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

Am nächsten Tag kommt der Aufsichtsrat und der Ingenieur muss sein Werk präsentieren. Dieses tut er mit großer Freude und Euphorie und zeigt mit Stolz seine gesamten Erfolge beim Bau der Bergbahn. Zuerst wird er für seine harte Arbeit gelobt, aber dann wird von ihm gefordert, dass er den Bau noch stärker voran treibt, denn er soll so schnell wie möglich fertig werden. Trotz seiner Versuche sich gegen diese Anordnung zur Wehr zu setzen, bleibt ihm schließlich keine andere Wahl, als sich dem Willen des Aufsichtsrates unterzuordnen, denn er droht ihm sogar mit Entlassung: „*Es gibt nur wenige A. G.'s, aber zahlreiche Ingenieure. Ingenieure, gleichtüchtige, die sich aber auch gerne hetzen ließen, wenn – Und die auch gegen die Arbeiterschaft energischer einschreiten!*“¹⁶⁸ Unter diesen Bedingungen bleibt dem Ingenieur nichts anderes übrig, als seine bisherigen Überzeugungen aufzugeben und härter mit den Arbeitern umzugehen. Das vorprogrammierte Scheitern an den Naturgewalten zeigt die Unmenschlichkeit der kapitalistischen Verhältnisse.¹⁶⁹

In der nächsten Szene kommt es dann zu der definitiven Umwandlung von gut und einfühlend zu böse und karrieresüchtig. Er sieht die Arbeiter, wie sie sich um den gestorbenen Schulz kümmern und zeigt nicht einmal die geringste Empathie oder menschliches Gefühl. Er hat noch immer das Gespräch mit dem Aufsichtsrat im Kopf und er weiss, dass er um seine Position kommen wird, wenn er jetzt noch mehr Zeit verliert. Er verlangt von den Arbeitern, dass sie die Leiche liegen lassen und sich wieder an die Arbeit machen. Als diese sich seinen Befehlen widersetzen, entlässt er alle und gibt bekannt, dass der Bau zu Ende ist. Die Gemüter erhitzen sich noch mehr und es kommt zu einem lautstarken Streit. Er versucht einerseits vor den Arbeitern seine Position zu behaupten und sie zur weiteren Arbeit zu überzeugen, auf der anderen Seite zeigt er aber eine Art Verzweiflung. Er hat „*verzichtet [...] , im Schatten geschuftet*“¹⁷⁰, besitzt „*keine Villa*“¹⁷¹.

Der Ingenieur zeigt seinen „Gegenspielern“, dass auch er nicht wirklich anders ist als sie, dass auch er viel und hart arbeiten musste, um die Position des Bauleiters zu bekommen. Nichtsdestotrotz hilft dieses nicht und er sieht keine andere Möglichkeit, die Situation unter seine Kontrolle zu bringen, als seinen Revolver zu ziehen. Es fühlt sich in seiner Männlichkeit angegriffen und muss daher die Waffe (als Symbol des Phallus) ziehen, um seine Position zurückzuerlangen. Für einen kurzen Augenblick, sind alle vor Angst wie gelähmt und werfen sich zum Boden. Nur Oberle weigert sich in die Knie zu gehen, der Ingenieur – jetzt völlig

¹⁶⁸ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁶⁹ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 455

¹⁷⁰ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁷¹ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

durchgedreht - versteht es als eine Kampfaufforderung und schießt den hilflosen Arbeiter nieder. Er verliert völlig die Kontrolle über sich und wird nur von Thanatos gesteuert, seine Aggression kennt keine Grenzen. Nachdem er Moser abgewehrt und sogar verletzt hat, denkt er, jetzt wäre er endlich wieder Herr der Situation. Der Wunsch nach Vernichtung und Tod ist erfüllt, sein triebhaftes Wesen befriedigt. Hochmutig stolziert er auf dem gefährlichen Gelände, vertritt sich und fällt in die Tiefe.

Die Figur des Ingenieurs erlebt im Stück einen negativen Wandel. Wenn er am Anfang der Geschichte eher neutral wirkt und ein einfacher Leiter des Projekts vor Ort ist, entwickelt er sich - je mehr die Geschichte ihren Lauf nimmt – zu einer Person, die er nie sein wollte. Seine ganze harte Arbeit, die er über die letzten Wochen und Monate in den Bau der Bergbahn gesteckt hatte, drohen auf einmal zunichte gemacht zu werden, falls er nicht seinen Vorgesetzten gehorcht. Er versucht mit rationalen Argumenten seine Position und Überzeugung zu verteidigen, aber als ihm mit der Entlassung gedroht wird, sieht auch er keinen anderen Ausweg, als diese neue Einstellung anzunehmen. Der Ingenieur ist innerlich sehr unzufrieden und muss mit sich selbst kämpfen und als dann noch die Arbeiter streiken wollen, wird es zu viel für ihn. Er sieht sich selber als freischwebender Intellektueller und steht daher zwischen dem Kampf von Kapital und Arbeitskraft, „[...] durch ihn ist die Stellung der sogenannten Intelligenz im Produktionsprozeß charakterisiert.“¹⁷² Sein Traum steht kurz vorm Zerplatzen, denn er hat sein Bestes gegeben, um seine Arbeit nicht zu verlieren, und trotzdem scheint es immer noch nicht genug zu sein. Er ist nicht mehr Herr seiner Sinne und hat nichts zu verlieren. Der spektakuläre Tod ist einerseits die Hinrichtung durch das Proletariat (Arbeiter), andererseits der Mord durch den Kapitalismus (Aufsichtsrat).¹⁷³

Veronika

Die einzige Frau dieser Geschichte wird die ganze Zeit nur als Objekt, das jemandem gehört und eine Funktion erfüllen soll, wahrgenommen. Veronika ist in der Baracke Nr. 4 für die Verpflegung der Arbeiter zuständig und nimmt sich dieser Aufgabe ernsthaft an. Schon in der ersten Szene finden wir sie in der Küche, wo sie eine Einkaufsliste mit Lebensmitteln

¹⁷² Ödön von Horváth: zitiert nach: Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 455

¹⁷³ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 455

zusammenstellt: „*Alsdann, was brauchst? A Mehl, dreißig Pfund und a Marmelad.*“¹⁷⁴ Auch beim folgenden Gespräch kann sie ihrer Rolle nicht entfliehen: „*setzt sich neben ihn und schält die Kartoffel*“¹⁷⁵. Sogar Veronika ist sich im Klaren darüber, dass sie als Arbeiterin andere Rechte und Privilegien hat, als z. B. der Ingenieur oder der Aufsichtsrat: Fleisch ist nur für die „*höhn Herrn*“¹⁷⁶ bestimmt und stellt damit zugleich die Opposition zwischen oben und unten, Prolet und Kapitalist dar. Ihre Arbeit als Köchin ist allgegenwärtig, obwohl Veronika bei der Unterhaltung mit Schulz für wenige Momente vergessen und sich gedanklich befreien kann. Mit großem Interesse will sie jedes Detail aufnehmen um wenigstens etwas von der Welt zu erleben, da sie wahrscheinlich nie die Möglichkeit bekommen wird, etwas selbst zu unternehmen, und ist vollkommen begeistert von allem was Schulz erzählt und weiß. Der Kuss von diesem Berliner und die nachfolgende Reaktion Mosers bringen sie in die Gegenwart, in die Realität zurück. „*I habs gsehn! Lüg net! Du Fetzn!*“¹⁷⁷ wird Veronika übelst beschimpft. Ihr Freund übernimmt sofort das Sagen und sie versucht nur vergebens den armen Friseur vor den Schlägen zu schützen.

Am Abend nach der Schlägerei ist alles beim Alten, sie muss aufs Wort gehorchen – sogar ihrem eigenen Freund: „*Vroni! Geh her! Daher!*“¹⁷⁸. Sie nähert sich ihm und gibt sich Mühe, ihm ein schlechtes Gewissen einzureden. Dies gelingt erst, nachdem auch die anderen Arbeiter zugeben, dass er die Kontrolle verloren hat. Als das Telefon klingelt, bemüht sich keiner der Männer aufzustehen, Veronika geht wie gewohnt ans Telefon. Sie beantwortet den Anruf und zieht sich wieder in den Hintergrund zurück. Am Tag des Unglücks sitzt sie mit dem Aufsichtsrat (die Arbeiter kämpfen um das bloße Überleben, aber er isst Koteletts und trägt eine goldene Armbanduhr, um seine Position noch mehr zu verdeutlichen) an einem Tisch und schaut nur zu, darf als seine Angestellte nicht zur selben Zeit Essen zu sich nehmen. Der Aufsichtsrat hält es nicht länger aus: „*So ein Geglötze! Ist ja widerlich!*“¹⁷⁹ Schnell springt sie an den Herd und widmet sich wieder ihrer Arbeit. Auf die Aufforderung, sie solle im Adlon essen gehen, kann sie nicht reagieren, da sie einerseits kaum Ahnung hat, was das bedeuten könnte, und andererseits in der Baracke nur Geld für das bloße Überleben verdient.

Die überlebenden Arbeiter kommen in die Baracke zurück und Veronika ahnt schon, dass etwas nicht in Ordnung ist. Aufgeregt fragt sie, wird aber sofort wieder von dem

¹⁷⁴ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁷⁵ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁷⁶ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁷⁷ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁷⁸ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁷⁹ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

Aufsichtsrat angeschrien („Was erlauben Sie sich für einen Ton?! Freches Frauenzimmer!“¹⁸⁰), denn sie ist nur eine Frau und es hat sie nichts zu kümmern, was passiert ist oder nicht. In dieser angespannten Situation zeigen sich in ihrem Verhalten Merkmale des *Penisneids*: Das Messer (als Symbol des Phallus) will sie als Hilfsmittel ihrer temporären Übernahme männlicher Verhaltensweisen nutzen und den Aufsichtsrat angreifen. „Schauts nur den Hals an! [...] – da sollt man mit an Brotmesser dran, mit an scharfn Brotmesser –“¹⁸¹ Auch als klar ist, dass Moser nicht mehr zurückkehren wird, und man ein wenig Verständnis für die arme Frau erwartet hätte, zeigt keiner von den Anwesenden einen Funken Mitgefühl. Wieder wird Veronika als Objekt behandelt, bei dem Gefühle nicht erlaubt sind.

Ihre einzige Bezugsperson ist gestorben, alle Sicherheiten und Punkte, an denen sie sich festhalten konnte, sind auf einmal verschwunden. Veronika kann mit der neugewonnenen „Freiheit“ nichts anfangen, denn sie kennt nur die Rolle als Freundin von jemandem und fühlt sich umso mehr verloren. Sofort klammert sie sich an einen Arbeiter, indem sie behauptet, sie könne jetzt nicht alleine sein, obwohl zu spüren ist, dass sie sich davon erhofft einen Mann gefunden zu haben, bei dem sie wieder ihre gewohnte Rolle einnehmen könnte: Jemand, zu dem sie aufschauen könnte, und der sich um sie kümmern würde – ein neue Vaterfigur.

Moser

Moser erscheint wie aus heiterem Himmel gerade in dem Moment, als Schulz versucht Veronika seine Männlichkeit zu zeigen. Sofort kommt das Tier in Moser ans Licht und er reißt die zwei Küssenden auseinander. Moser sieht den Friseur als Bedrohung, macht ihn zum Opfer seiner ganzen Wut und schlägt wie wild auf ihn ein. Seine Position als Mann wird angegriffen, sein Eigentum ist in Gefahr und er zögert keinen Augenblick seinen Trieben freien Lauf zu lassen. Der Wunsch nach Rache und Tod ist grenzenlos. Er ist nur von seinem Trieb gesteuert und hört weder auf Veronika, die ihn anfleht aufzuhören, noch sieht er, dass sich der hilflose Mann vor ihm kaum bewegt und blutüberströmt ist: „So a Krüppel ghört zu Mus getretn!“¹⁸². Erst als ihn Oberle anschreit, wird er aus seiner Wut gerissen und lässt von dem auf dem Boden liegenden Schulz ab. Ihm wird von Oberle vorgeworfen, er könne doch keinen Menschen wie einen Ochsen niederschlagen, aber er lacht nur und antwortet: „Vieher

¹⁸⁰ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁸¹ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁸² Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

*san wir alle. I, du und du a.*¹⁸³ Ohne sich nach dem zusammengeschlagenen Mann umzusehen, verschwindet er in der Baracke.

Der erste Teil seines Wandels vollzieht sich, als er Veronika fragt: *„Hab i den zu stark gschlagn?“*¹⁸⁴ Er ist sich seiner Rolle als Alfa-Mann nicht mehr sicher und beginnt seine eigenen Taten zu hinterfragen. Von Veronika und auch von Oberle bekommt er eine Antwort, die ihm nicht wirklich gefällt, und er kehrt zu seinem alten Verhaltensmuster zurück. Zusammen mit seinen Arbeitskollegen beklagt er sich über die Gesellschaft, die jede Schraube als *„Wunder der Technik“*¹⁸⁵ sieht, gleichzeitig aber Arbeiter und Menschen, die ihr Leben riskieren, vergisst. Der Vorfall mit Schulz lässt ihn nicht in Ruhe und er geht wieder auf Oberle zu und versucht herauszubekommen, was er an seiner Stelle gemacht hätte. Und noch einmal kommt der Vergleich mit den Tieren, als Moser seine Tat, das Beschützen seiner Freundin vor einem Fremden, mit dem Verhalten von Hirschen gleichsetzt und mit diesem Gleichnis gleichzeitig die Triebhaftigkeit seines Verhaltens und Charakters zugibt.

Am nächsten Morgen bleibt Schulz beim Aufstieg zurück, weil er keine Kraft mehr hat. Moser holt ihn nach. Eine weitere Stufe seines Wandels wird erreicht. Er will mit dem Friseur über den Vorfall vom Vortag sprechen. Moser ist verwirrt und weißt nicht, was er denken soll, denn seiner Meinung nach war er im Recht, weil er seine Freundin verteidigt hat, und er ein Mensch mit einer wilden Veranlagung ist (und der sein Temperament und Triebe nicht beherrschen kann), er fühlt sich trotzdem so, als ob er etwas Schlechtes getan hätte. *„Aber, weißt, was i net versteh? Daß i im Recht bin und daß es mir trotzdem is, als hätt i unrecht gtan verstehst du des? Kann des a Mensch verstehn?!“*¹⁸⁶

Nach dem Absturz von Schulz unternimmt Moser alles Erdenkliche, um ihn erneut nach oben zu bringen und ihn dann später nach seinem Tod mit Würde zu beerdigen. Zum ersten mal kümmert er sich nicht nur um sich selbst, sondern will auch für einen anderen Menschen etwas tun. Als dann der Ingenieur den Kopf verliert, verteidigt er sogar mit dem eigenen Körper seine Arbeitskollegen vor den Schüssen und schafft es sie zu beschützen. Er selbst wird verletzt. Bei dem Abstieg kommt ein Sturm auf und da seine Kollegen ihn beim Gehen unterstützen müssen, sind sie alle sehr langsam unterwegs und sie geraten in Lebensgefahr. Moser ist bereit, das größte Opfer überhaupt zu bringen: *„Rettet euch! Lauft!“*

¹⁸³ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁸⁴ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁸⁵ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

¹⁸⁶ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

*Lauft! Laßt den Moser liegn!*¹⁸⁷. Er opfert sich selbst, um damit andere zu retten. Eros und Thanatos zeigen sich als zwei zusammenarbeitende Kräfte.

Moser wird von Anfang an als ein aggressiver Mensch dargestellt, denn er kann sein Temperament und seine Kraft kaum kontrollieren. Die Begegnung mit Schulz verändert ihn komplett. Das erste Aufeinandertreffen der beiden ist zwar nicht unbedingt gelungen, aber von dem Moment an fängt Moser seine Taten zu hinterfragen und entschuldigt sich sogar fast für seinen Wutausbruch. Als seine Kameraden in Gefahr geraten, geht sein Wandel zum Guten noch weiter: Er opfert sich, um sie zu retten und kommt dabei um.

¹⁸⁷ Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. a. a. O.

5.2 Geschichten aus dem Wiener Wald

5.2.1 Handlung

Mariannes Vater, Eigentümer der Spielzeughandlung „Zum Zauberkönig“, ist entschlossen, sie mit dem Fleischhauer Oskar zu vermählen. Beide sind schon seit ihrer Kindheit Nachbarn und Freunde. Marianne verliebt sich aber in Alfred und während der offiziellen Verlobungsfeier mit Oskar im Wiener Wald kommt es zum Skandal: Sie werden in flagranti erwischt. Der Zauberkönig verstößt daraufhin seine Tochter. Die Trafikantin Valerie, die eigentlich mit Alfred zusammen sein sollte, tröstet sich mit dem Jurastudenten Erich. Ein Jahr später haben Marianne und Alfred ein Kind zusammen und leben armselig im achtzehnten Wiener Bezirk. Er drängt sie, das Kind ihrer Mutter zu geben und arbeiten zu gehen. Sie erlebt einen sozialen Abstieg, wird an eine Baronin weitervermittelt und erhält später Arbeit in einem Nachtlokal. Der Zauberkönig gerät eines Nachts in dieses Lokal und entdeckt sie dort. Ein reicher Amerikaner verwickelt Marianne in einen Skandal. Er beschuldigt sie, sein Geld gestohlen zu haben und sorgt dafür, dass sie ins Gefängnis kommt. Am Ende wird Marianne doch noch von Oskar geheiratet, weil ihr Kind gestorben ist, nachdem die Großmutter Alfreds es absichtlich kaltem Wind ausgesetzt hat.

5.2.2 Personen

Marianne

Das junge, attraktive, begehrenswerte Fräulein ist in diesem Volksstück in der Person von Marianne zu finden. Ihr Leben ist ein einziges Auf und Ab. Von Anfang an ist sie in einer schwierigen Situation, denn sie lebt ohne Mutter nur mit ihrem Vater zusammen, um den sie sich geduldig kümmert (z. B. die Suche nach den Sockenhaltern), und es wurde von diesem auch entschieden, dass sie den Fleischhauer Oskar, den sie überhaupt nicht liebt („*Was fällt dir ein, du Idiot!*“¹⁸⁸, „*Was ist Liebe?*“¹⁸⁹), zu heiraten hat. Marianne wird auf unterschiedliche Weise immer wieder von jemandem verletzt: Ihr Vater kneift sie in die

¹⁸⁸ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 117

¹⁸⁹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 117

Wange, Oskar beißt sie beim Küssen.

Als sie dann Alfred kennenlernt, ist sie von ihm begeistert. Marianne ist zwar zuerst schüchtern, aber während der Verlobungsfeier kommen sie ins Gespräch und sie erzählt Alfred, dass sie ihren Verlobten gar nicht liebt und das Ganze eigentlich nur ihr Schicksal ist. Sie entwickelt langsam Gefühle für ihn, kann diese aber noch nicht richtig einordnen. Einen Moment scheint es so, als ginge es ihr wieder gut. Schnell kommt es anders: Sie wird von ihrem eigenen Verlobten attackiert und zu Boden geworfen.

Fern von allen anderen geht sie in der Donau baden. Als sie aus dem Wasser steigt, wird sie schon von Alfred erwartet. Sie unterhalten sich und kommen sich näher, Marianne kann sich ihrem Verlangen nach körperlicher Nähe nicht widersetzen und lässt sich von Alfred umarmen und küssen. Vom Zauberkönig entdeckt, stellt sich Marianne gegen ihren Vater: „*Jetzt bricht der Sklave seine Fessel*“¹⁹⁰. Hysterisch und aggressiv schreit sie die Anwesenden an: Alles, was in ihr schon lange unterdrückt wurde, findet endlich seinen Weg heraus: „*Gott hat mir im letzten Moment diesen Mann da zugeführt*.“^{191 192}

Ein Jahr später wird sie von der Realität eingeholt. Wieder muss sie sich um einen Mann kümmern: Genau wie ihr Vater sucht jetzt auch Alfred seine Sockenhalter. Und wieder muss sie Beschimpfungen über sich ergehen lassen. Wegen ihrer finanziellen Situation muss sie ihren Sohn Leopold zu Alfreds Großmutter in die Wachau schicken, damit diese sich um ihn kümmert. Die Strafe dafür, dass sie sich ihrem Vater widersetzt hat, wird noch härter, denn Marianne wird von Alfred an eine Baronin in ein Tanzlokal verkauft.

Marianne wird nie richtig wahrgenommen, aber als sie dann vor allen anderen nackt auf der Bühne steht und tanzt, wird sie plötzlich zur Ware und als solche gesehen. Sie wird in dieser Szene allegorisiert und fetischisiert. Es geht um den Kampf von Natur und Kultur, keineswegs um die Frau an sich. Sie ist nackt – wurde ihrer Natur beraubt. „*Die Frau ist die Ware, die gehandelt wird, und der Mann hält die Ökonomie des Begehrens, also den Tausch, in Gang*.“¹⁹³ Genau nach diesem Muster sind die Frauen auch bei Horváth gezeichnet. Auf einer Seite ist es der natürliche Körper, auf der anderen dann der gesellschaftlich produzierte, der nur eine Darstellung männlicher Wünsche und Begierden ist. An Mariannes Beispiel

¹⁹⁰ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 138

¹⁹¹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 138

¹⁹² Sie versucht sich gegen Konventionen zu stellen und dreht die biblische Geschichte, in der dem Mann eine Frau geschaffen wurde, um.

- Vgl. Klaus Kastberger / Nicole Streitler: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien: Praesens, 2006. S. 60

¹⁹³ Vgl. Klaus Kastberger / Nicole Streitler: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. a. a. O. S. 64

sehen wir, dass sie gerade in dem Moment von der goldenen Kugel fällt, auf der sie tanzt, als sie Valerie und ihren Vater sieht. Die Familienstruktur gibt ihr ihren natürlichen Körper zurück.¹⁹⁴ Als ob diese Demütigung und dieser Fall nicht schon genug wären, wird Marianne noch zusätzlich beschuldigt, Geld gestohlen zu haben. Der Hilferuf „*Ihr sollt mich nicht mehr schlagen! Ich will nicht mehr geschlagen werden!*“¹⁹⁵ scheint nicht nur gegen den Kaufmann, sondern auch gegen die restliche Welt gerichtet.

Sie schafft es aus der Haft herauszukommen, versöhnt sich mit ihrem Vater, mit Alfred und Oskar. Marianne ist endlich an einer Stelle im Leben angelangt, wo es ihr gut geht. Das Einzige, was noch zu ihrem Glück fehlt, ist ihr Sohn. Die Nachricht von seinem Tod ist wie ein Schlag ins Gesicht, ihr Körper verweigert zuerst eine Reaktion. Völlig außer Kontrolle stürzt sie sich auf die Großmutter und will sie erschlagen, das Verlangen nach Rache, Vernichtung und Tod ist kaum aufzuhalten. Ihr wurde alles genommen, sie hat keine Kraft mehr, um weiterzuleben und wie unter Hypnose sagt sie: „*Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr.*“¹⁹⁶ Sie durchlief einen geschlossenen Kreis und ist wieder am Anfang.

Mariannes Attraktivität wird durch ein Leben in Misere ausgeglichen. Sobald sie erreicht hat, dass es ihr gut geht, wird sie vom Schicksal eingeholt und bestraft, z. B. befreit sie sich von ihrem Vater, endet in einer schrecklichen Beziehung, entflieht aus dem Tanzlokal und muss erfahren, dass ihr Kind tot ist. Sie wird von allen beleidigt – von ihrem eigenen Vater, von Valerie und von Alfred: „*Ich versteh das gar nicht, warum du so dumm bist!*“¹⁹⁷ Nicht nur mit Worten, sondern auch physisch wird sie angegriffen – während der Verlobungsfeier wird sie von ihrem Verlobten attackiert und zu Boden geworfen, in dem Tanzlokal schlägt sie der amerikanische Kaufmann. Es ist die Geschichte eines Fräuleins, das versucht seinen eigenen Weg zu gehen und das auch letzten Endes dafür bestraft wird, weil sich Frau so etwas in einer Männerwelt nicht erlauben darf. Horváth will mit ihrem harten Schicksal, dieser ständigen Todesangst und dem Kitsch des sich immer wiederholenden Wiener Walzers im Hintergrund auf die Unerbittlichkeit des Lebens des Kleinbürgertums hinweisen.¹⁹⁸ Marianne steht am Ende stumm da – angesichts der Tatsache, dass das Einzige, worin sie ihre Hoffnung gelegt hatte, nämlich in ihren kleinen Sohn, tot ist.

¹⁹⁴ Vgl. Klaus Kastberger / Nicole Streitler: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. a. a. O. S. 64

¹⁹⁵ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 187

¹⁹⁶ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 207

¹⁹⁷ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 146

¹⁹⁸ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 459

Valerie

Als kompletter Gegensatz zu Marianne wird die fünfzigjährige Trafikantin Frau Valerie dargestellt. Sie ist selbstbewusst, selbstständig und direkt. Im Gespräch mit Alfred gibt sie nicht auf, bis sie das ihr zustehende Geld von ihm bekommt, und fügt selbstsicher hinzu: „*Ich bin keine Person!*“^{199, 200} [...] „*Alfred, du sollst mich doch nicht immer betrügen.*“²⁰¹ Sie ist es gewohnt, sich ganz alleine nur um sich kümmern zu müssen, aber trotzdem wirkt sie sehr verletzlich, wenn sie über ihren verstorbenen Mann nachdenkt oder redet. Im Laufe der Geschichte stellt sich heraus, dass Valerie in einer Beziehung mit Alfred war, den sie bei der Trennung ein „*Luder, Mistvieh, Zuhälter und Bestie*“²⁰² nennt (was ein weiterer Gegensatz zu Marianne ist, die so etwas nie ungestraft sagen könnte).

Während der Verlobungsfeier sagt sie zu Alfred: „*Als Frau vergißt man nicht so leicht.*“²⁰³, denn sie fühlt sich immer noch betrogen und ist eifersüchtig, da er offensichtlich an Marianne Gefallen gefunden hat, trotzdem hat sie aber keine Probleme damit, an demselben Nachmittag noch dem Studenten Erich näher zu kommen: Sie verführt den Jungen und stellt somit eine männliche ängstliche Vorstellung der weiblichen Sexualität dar. Später wird dieses Bild der lustgetriebenen Frau noch deutlicher, denn ihr gelingt es den Zauberkönig beim abendlichen Baden in der Donau zu verführen.

Sie ist alleinstehend, finanziell abgesichert und benutzt die Männer genauso, wie die Männer andere Fräuleins benutzen. Alfreds Kommentar zu ihrer Person: „*Nein, du bist halt keine richtige Frau.*“²⁰⁴. Valerie lässt Erich bei sich einziehen und aus einer Liebesbeziehung entwickelt sich ein Mutter-Sohn Verhältnis, denn sie passt auf ihn auf, kümmert sich um das Geld und versucht ihn zu erziehen, da sie selbst keine Kinder hatte und ihre mütterlichen Gefühle unbewusst auf ihn richtet. Im Gespräch mit Alfred versucht sie ruhig und ausgeglichen zu wirken, aber es ist klar, dass sie noch immer eifersüchtig und glücklich darüber ist, dass es Alfred und Marianne schlecht geht. Als sie dann Marianne in dem Tanzlokal zum ersten mal sieht, zeigt sie ein völlig anderes Gesicht. Sie steht unter Schock,

¹⁹⁹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 108

²⁰⁰ Valerie ist physisch eine Frau, aber verhält sich nur wenig wie eine (im Rahmen der Horváthschen Definition von Frau als etwas, was der Mann besitzt), denn sie gehört niemandem und ist auch nicht verletzlich. Sie ist zwar kein Mann, trotzdem ist sie selbstständig und hat gewisse männliche Verhaltensweisen (was z. B. ihr sexuelles Verhalten angeht). Sie ist etwas dazwischen, keine richtige Frau und auch kein richtiger Mann, sie ist keine Person.

²⁰¹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 108

²⁰² Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 120

²⁰³ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 122

²⁰⁴ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 107

kann sich nicht kontrollieren und weint. Alle Anwesenden können nicht fassen, was mit der selbstbewussten starken Frau passiert. Valerie erläutert, dass sie so ein Anblick einfach nicht in Ruhe lassen kann, denn sogar sie habe Gefühle.

Einige Zeit vergeht. Valerie trennt sich von Erich. Als er ihr erneut seine Zigaretten anbietet, antwortet sie: „*Ich brauch deine Zigaretten nicht.*“²⁰⁵ Sie ist wieder selbstsicher und dominant. Mit dieser Ablehnung der Zigaretten gibt sie ein klares Zeichen dafür, dass sie weder einen Mann, noch (s)einen Phallus braucht. Valerie schafft es letzten Endes in ihrer eigenen, an Beschimpfungen reichen, sehr direktiven Art, alle zu versöhnen und ihren Wunsch nach Dominanz und Überlegenheit zu befriedigen.

Großmutter

Die Figur der Großmutter wird sehr vielseitig dargestellt. Zu Beginn der Geschichte wirkt sie sehr senil und eher kindisch: „*Wer hat mir denn da was von meiner saueren Milch gestohlen?*“²⁰⁶ Ähnlichkeiten mit Marianne lassen sich nicht bestreiten, sie ist submissiv und nicht im Stande sich durchzusetzen: Nicht einmal ihr eigener Enkel Alfred nimmt sie wahr, als sie ihn bittet, er solle ihr das ausgeliehene Geld zurückgeben. Je weiter aber die Geschichte fortschreitet, umso weniger ähnelt sie Marianne. Beim nächsten Treffen mit Alfred ist sie nicht mehr die hilflose alte Dame. Sie kneift ihren Enkel wiederholt und schlägt ihn sogar mit ihrem Krückstock, der den Phallus darstellt und damit auch ihre Annahme männlicher Verhaltensmuster unterstreicht. Es scheint so, als würde sie dabei Glücksgefühle empfinden: Ihre triebhafte Natur kommt zum Vorschein, das Verlangen, dass andere Menschen sich ihr unterwerfen und sie ihnen wehtun kann, wird befriedigt. Den Stock triumphierend in der Luft haltend jubelt sie: „*Oh, ich krieg dich schon noch runter* -“²⁰⁷

Plötzlich ist sie die Großmutter, die die Fäden in der Hand hält. Sie streitet mit ihrer Tochter und wünscht sich, dass der Sohn von Marianne stirbt, denn sie kann sich nicht damit abfinden, dass ihr Enkel mit so einer Frau zusammen ist und der Urenkel nicht in Ehren, sondern in Lust geboren wurde. Wie ein Todesengel stellt sie den Kleinen jede Nacht zum offenen Fenster, um ihn krank werden zu lassen. Das Verlangen der Großmutter nach Zerstörung und Tod ist nicht aufzuhalten. Ihr Vorhaben gelingt – Leopold stirbt. Ohne jegliche Regung übergibt sie Marianne den Brief, in dem die traurige Nachricht steht. „*Lesen, bitte.*“

²⁰⁵ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 193

²⁰⁶ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 105

²⁰⁷ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 158

Lesen - ²⁰⁸. Völlig unbeeindruckt von Mariannes Zusammenbruch hebt sie ein Spielzeug des Kleinen auf und läutet damit, als ob sie provozieren und noch mehr Schaden anrichten wollte, als ob ihr Wunsch nach Vernichtung unendlich und nicht zu befriedigen wäre. Großmutter's Wandel zum Mann ist abgeschlossen, sie ist kalt, gefühlslos und brutal.

Alfred

Alfred ist ein Gauner, der sich seine Existenz mit dem Geld Anderer und mit Pferdewetten aufgebaut hat. Er kann ein netter, charmanter junger Mann sein, aber nur solange er einen Nutzen für sich sieht. Seine Mutter²⁰⁹ besucht er nur, weil er noch mehr Geld von seiner Großmutter ausleihen will, und mit Valerie ist er auch lediglich wegen ihrer Mittel involviert, was er auch zugibt, ohne zu zögern: „[...] *eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat.*“²¹⁰ Als er Marianne zum ersten Mal in der Puppenklinik des Spielzeugladens erblickt, sieht er sofort eine neue Gelegenheit für sich, diesmal keine finanzielle, sondern eine sexuelle, ein unverbindliches Abenteuer.

Wenige Tage nach der Trennung von Valerie kommt Alfred noch einmal mit ihr ins Gespräch. Er zündet sich eine Zigarette an, um seine Männlichkeit und Unabhängigkeit vor der Traffikantin zu demonstrieren. Während der Verlobungsfeier macht sich Alfred an seinen Plan, Marianne zu erobern. Er schmeichelt ihr, gibt sich charmant und gebildet, küsst ihre Hand. Er lässt seinen Trieben freien Lauf und erobert das Fräulein, küsst und umarmt sie. Sie werden vom Zauberkönig entdeckt und Alfred versucht die Situation zu retten, indem er verspricht, er würde die ganze Schuld auf sich nehmen. Als er dann aber noch hinzufügt: „*wenn es sein muss*“²¹¹, zeigt sich die Beliebigkeit seiner Aussage: Er meint es gar nicht ernst, sondern will nur in seiner Rolle als Charmeur bleiben. Ein Jahr vergeht und er sieht keinen Nutzen mehr für sich in der Beziehung mit Marianne. Alfreds vorgetäuschte charmante Art ist weg, er beschimpft und beleidigt seine Frau, um sie von sich wegzudrängen. Er verkauft sie skrupellos an einen Nachtclub und versucht selber allen Konflikten aus dem Weg zu gehen, er ist verantwortungslos, feige und sieht dieses als Bestimmung des Schicksals.

²⁰⁸ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 205

²⁰⁹ In der ersten Szene wird Alfred von seiner Mutter ein scharfes Messer angeboten. Die Direktionen sagen: „*plötzlich ergreift sie seine Hand, in der er das Messer hält und schaut ihm tief in die Augen.*“ Der Wunsch der Mutter nach Kontrolle der Sexualität ihres Sohnes wird sichtbar.

- Vgl. Klaus Kastberger / Nicole Streitler: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. a. a. O. S. 64

²¹⁰ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 108

²¹¹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 138

Im Gespräch mit seiner Großmutter versucht Alfred zwar Marianne zu verteidigen, aber sobald ihm die Großmutter eine finanzielle Hilfe verspricht, wenn er sich von seinem Fräulein trennt, sieht er eine neue Gelegenheit für sich. Ein innerer Kampf bricht in ihm aus, seine Natur und sein Gewissen stehen sich gegenüber. Alfreds Mitleid siegt und er zeigt sogar Einsicht: „ [...] daß auch ich in einer gewissen Hinsicht mitschuldig bin an der Mariann ihrem Schicksal.“²¹²

Oskar

Der Fleischhauer Oskar ist primitiv und brutal. Er steht in einer weißen Schürze zwischen toten Tieren²¹³ und hält in seiner Hand ein Messer, um noch mehr seine Manneskraft hervorzuheben. Seine triebhafte Bestialität kann er nicht kontrollieren: Er beißt Marianne beim Küssen und ist sich dessen nicht einmal bewusst. Für Oskar sind Menschen nur manipulierbare Gegenstände: „Jetzt möcht ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst“²¹⁴. Besitzhaberisch kann er nicht lange zuschauen, wie sich seine Marianne mit Alfred unterhält, er schreitet sofort ein, packt sie am Arm (als Befriedung seines Drangs nach Kontrolle) und führt sie weg. Während der Verlobungsfeier wirft er sich bei der Vorführung seiner Selbstverteidigungs-Fähigkeiten wie ein Tier auf Marianne und verletzt sie. Es kommt, was kommen muss: Er wird von seiner Verlobten verlassen. Oskar gibt sich zwar verletzt, aber in seiner Aussage „ [...] - und ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht - [...]“²¹⁵ ist eine gewisse Boshaftigkeit und etwas Dunkles zu spüren, da lieben für den Schlachtmeister eigentlich nur töten bedeutet.²¹⁶

Ein Jahr später steht Oskar wie gewohnt mit einem Messer in der Hand vor seiner Fleischerei. Es soll eine Sau geschlachtet werden, aber er hat keine Lust dazu, denn er behauptet keinen Spaß daran zu haben. Frau Valerie kommt vorbei und berichtet von Mariannes grausamem Schicksal. Er blüht plötzlich auf, gibt offen zu, dass er sich den Tod des kleinen Jungen wünschte, und fügt ironisch hinzu: „Hochmut kommt vor dem Fall. –

²¹² Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 189

²¹³ *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Johann Strauß ertönen im Hintergrund: Wieder stehen sich das klischeehafte Wien und das Bestialische (diesmal in der Person von dem Fleischhauer Oskar dargestellt) gegenüber.

²¹⁴ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 117

²¹⁵ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 139

²¹⁶ Vgl. Klaus Kastberger / Nicole Streitler: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. a. a. O. S. 51

Arme Mariann - ²¹⁷. Er wirkt regelrecht befriedigt, denn er sieht um sich nur Schmerz, Unglück und Tod: Jetzt macht es ihm wieder Spaß die Sau zu schlachten.

Oskar hat es Marianne nie verziehen, was sie ihm angetan hat, und hat ihr sogar ihre Misere gewünscht. Als sich Marianne für den Tod ihres Sohnes rächen will, greift er sie und drückt ihr die Kehle zu: Wieder hat er kein Gefühl dafür, wie er sich verhalten darf, das Tier in ihm wirft sich mit voller Kraft auf das arme Fräulein. Nachdem sich alles beruhigt, hält er sie am Arm und küsst sie. Alle seine Triebe werden befriedigt: sein gewalttätiges Verhalten, sein Wunsch nach Kontrolle und sexueller Eroberung einer Frau. Er steht als Modell für die Synthese von Poesie und Brutalität des Wiener Kleinbürgertums da.²¹⁸

²¹⁷ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 165

²¹⁸ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 459

5.3 Italienische Nacht

5.3.1 Handlung

Der republikanische Schutzverband sitzt an einem Vormittag in seinem Stammlokal und macht dem Wirt Lehninger Vorwürfe. Für den kommenden Abend wurde eine republikanische Nacht angekündigt. Zeitgleich wollen Faschisten einen deutschen Tag veranstalten. Der triebhafte Karl, dessen Ziel der Sozialismus ist, lernt die politisch nicht festgelegte Leni kennen. Der Arbeiter Martin, der sich einbildet, intelligenter zu sein und ein größeres Durchhaltevermögen zu haben als seine Genossen, schickt seine Freundin Anna anschaffen. Sie soll einem Faschisten nahe kommen und im richtigen Moment wichtige Informationen aus ihm herauszubekommen. Das Treffen von Anna und dem Faschisten, der nicht viel über seine Kameraden preisgibt, findet vor einem Denkmal, das Martins Freunde mit roter Farbe beschmiert haben, statt. Der republikanische Stadtrat und Organisator der italienischen Nacht Alfons Ammetsberger erweist sich als Spießler, der seine Frau in der Öffentlichkeit gerne bloßstellt. Martin, zusammen mit seinen Mitkämpfern, verfolgt die Aufführung der republikanischen Laienkünstler der italienischen Nacht. Als die Gruppe um Martin zu einer Bewaffnung gegen die Faschisten aufruft, bricht Chaos aus und sie werden von der weiteren Teilnahme an der italienischen Nacht ausgeschlossen. Anna, mit einem Fleck am Hals, der den Übergriff auf sie bezeugt, kommt von ihrem Treffen mit dem Faschisten zurück und berichtet von der bevorstehenden Stürmung der italienischen Nacht. Die italienische Nacht ist zu Ende, aber Ammetsberger bleibt mit ein paar Genossen im Lokal. Da kommt der Wirt mit der Nachricht, alle seien von den Faschisten, die sie wegen des beschmierten Denkmals zur Rechenschaft ziehen wollen, umzingelt. In dieser aussichtslosen Lage bereuen plötzlich alle den Rauswurf Martins und seiner Freunde, denn diese wären jetzt im Stande, sie zu beschützen. Ammetsberger wird von dem Major und einigen Faschisten lächerlich gemacht, seine Frau tritt für ihn ein und vertreibt sie. Die draußen Stehenden werden von Martin und seinen Genossen vertrieben.

5.3.2 Personen

Karl

Der von seiner Lust gesteuerte, triebhafte Karl versucht die Rolle eines Mannes zu spielen, der sich für Politik interessiert. Gleich während der Versammlung des republikanischen Schutzverbandes (der nichts anderes, als ein Tarockverein ist) wird aber klar, dass er nicht wirklich erfolgreich ist, denn ihm wird von den Vorstandsmitgliedern vorgeworfen, er würde sich nur für Frauen interessieren und nicht regelmäßig an den Versammlungen teilnehmen. Er versucht sich vergebens zu verteidigen: *„Ich kann doch nicht immer da sein.“*²¹⁹ Als Karl das Flugblatt erblickt, in dem die Faschisten ankündigen, ihren deutschen Tag ins Lokal von Josef Lehninger zu verschieben, wird er plötzlich zum Kämpfer, will sich so einen Umgang nicht gefallen lassen und beschuldigt den Wirt: *„Ah, das ist aber korrupt!“*²²⁰

In der nächsten Szene, wo er Leni auf der Straße trifft, wird seine triebhafte Seite gezeigt. Er wird als Charmeur und Frauenheld dargestellt (*„[...] weil Sie mir sympathisch sind - [...]“*²²¹). Karl schafft es sogar, das politisch nicht festgelegte Fräulein zu einem Treffen am Abend bei der italienischen Nacht zu bringen: *„Daß wir zwei Hübschen uns womöglich heut abend noch treffen, möcht ich vorschlagen [...]“*²²² Im darauf folgenden Gespräch mit Martin zögert er nicht, mit seinem „Erfolg“ anzugeben, und erzählt, dass er eine „Sympathisierende“ zur Italienischen Nacht eingeladen hat. Die Tatsache, dass Leni auf ein persönliches Treffen hofft, vergisst er zu erwähnen und zeigt wieder einmal mehr die Unentschlossenheit seiner Person: Ist er nun ein Frauenheld oder ein politischer Kämpfer? Karl charakterisiert sich weder als das eine, noch als das andere, sondern er selbst sieht sich nur als Künstler: *„[...] ich spiel in einem Konzertcafé meinen Mozart und meinen Kalman – daher bin ich natürlich der größere Individualist, schon weil ich halt eine Künstlernatur bin. Ich hab die stärkeren privaten Interessen, aber nur scheinbar, weil sich bei mir alles gleich ins Künstlerische umsetzt.“*²²³

Überall sieht er Erotik, der ihn kontrollierende Lusttrieb ist nicht zu übersehen, so z.

²¹⁹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 64

²²⁰ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 68

²²¹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 72

²²² Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 71

²²³ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 73

B. auch beim Treffen von Anna mit dem Faschisten, wo ihm nur auffällt, dass Anna ein Rendezvous hat und Martin mit diesem Mann betrügt. Er wirft ihr das alles vor, aber sie schafft es ihn zu überzeugen, dass es nur Teil eines Plans ist. Von der Tapferkeit Annas beeindruckt, kommt sein politisches Ich zum Vorschein und er kriegt „*direkt einen Moralischen*“²²⁴ und beschließt während der italienischen Nacht, als Zeichen seiner Resistenz, keinen einzigen Tanz zu tanzen. Später trifft er auf Leni und kann von nichts anderem reden als von Politik. Durch diese egoistische Privatisierung des Politischen, die auch bei Martin und dem Stadtrat zu sehen ist, macht Horváth seine Sozialisten lächerlich.²²⁵ Zuerst versucht sich Leni ein wenig mit Karl darüber zu unterhalten, aber als er ihr dann Fragen zu Dingen stellt, von denen sie keine Ahnung hat, fühlt sie sich sehr beleidigt, was er nicht nachvollziehen kann. Sie hat keine Lust mehr mit ihm auszugehen, aber Karl rettet die Situation durch das Einzige, womit er sich sicher ist: Er gibt ihr einen Kuss. Eros übernimmt die Kontrolle, Karls Verlangen nach körperlichem Kontakt wird befriedigt.

Während der italienischen Nacht gibt sich Karl alle Mühe, sein Versprechen zu Anna nicht zu brechen, aber Leni fleht ihn unerbitterlich an und sobald sie ihn an der Hand nimmt, kann er sich dem Triebhaften in ihm nicht widersetzen und er tanzt mit ihr. Martin beschuldigt ihn, dass er sein „*politisches Ehrenwort wegen einer Lustbarkeit gebrochen*“²²⁶ hat, Karl will es aber nicht wahrhaben. Vor dem Wirtshaus entschuldigt sich Karl für sein Verhalten und behauptet diesen Tanz mit Leni nur deswegen getanzt zu haben, weil er sie für die politischen Ideale begeistern sollte.

Karl ist ein Mensch, in dem sich zwei Persönlichkeiten ständig gegenüberstehen. Seine Kameraden und Freunde nehmen ihn als einen triebgesteuerten Frauenheld wahr, der nichts anderes im Kopf hat als Frauen. Wenn er dann aber tatsächlich mit einer Frau zusammen ist, kommt immer seine politische Seite an die Oberfläche. Er selbst bezeichnet sich als: „*Ein halber Mensch! Nur die eine Hälfte hat Sinn für das Gute, die andere Hälfte ist reaktionär.*“²²⁷ Keine von beiden ist er im Stande zu kontrollieren. Zum Schluss kommt die Erlösung durch Leni, als diese ihm anbietet, ihn zu heiraten und eine „*Kolonialwarenhandlung*“²²⁸, weit weg von allem Politischen, mit ihm zu gründen.

²²⁴ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 79

²²⁵ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 458

²²⁶ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 97

²²⁷ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 458

²²⁸ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 110

Martin

Martin ist ein Mensch, der sehr gerne Recht hat, und sich traut, das seinen Genossen zu zeigen. Sein größtes Problem hat er mit dem zu passiven Verhalten der Republikaner: „*Während sich die Reaktion bewaffnet, veranstalten wir braven Republikaner italienische Nacht!*“²²⁹ Martin wäre wegen seiner aktiven politischen Interessen und Wachsamkeit eine positive Figur zur Identifikation, sein Größenwahn und seine Selbstverliebtheit verhindern es. Er würde sich viel mehr Aktion wünschen, aber findet niemanden, der ihm richtig zuhört. Martin erklärt den Vorstandsmitgliedern, dass er sich nicht sicher ist, ob sie sich für anstehende Probleme überhaupt noch interessieren, oder diese bewusst übersehen.

Karls Bemühungen, Leni mit zur italienischen Nacht einzuladen, nimmt er mit gemischten Gefühlen wahr, denn auf einer Seite ist er zwar froh, dass sich jemand Mühe gibt, auf der anderen Seite ist ihm dieses Fräulein nicht gut genug, und er zögert auch nicht es Karl wissen zu lassen, was er von seiner Idee hält: „*Wie kann man nur mit so was herum-poussieren!*“²³⁰ Seine Tendenz, sich selber für etwas Besseres zu halten kommt zum Vorschein. In der Auseinandersetzung mit seinem Freund Betz wird er als sehr engstirnig dargestellt. Betz zitiert Freud („*Ich hab mich in der letzten Zeit mit den Werken von Professor Freud befaßt, kann ich dir sagen.*“²³¹)²³², aber seine Argumente sind aus ihren Zusammenhängen gelöst, und setzt sich durch den Bildungsjargon in Szene. Es zeigt sich, dass Betz Freud falsch verstanden hat, da er alles auf das Funktionieren des Sozialismus bezieht und verwirrt durch diese irrtümlichen Schlussfolgerungen Martin, der sich in seiner Person angegriffen fühlt.²³³

Als Martin von Anna berichtet bekommt, dass auch der Vorstand denkt, ihm stünde eine große Zukunft bevor, verschwinden alle Hemmungen und er sagt laut, was er die ganze Zeit gedacht hat: „*Aber ich kann doch nichts dafür, daß ich so bin! Daß ich der Intelligentere bin, und daß ich mehr Durchschlagskraft hab, [...]*“²³⁴ Er fühlt sich berufen, größere Probleme, als die hiesigen, in Angriff zu nehmen. Gefühlslos, unmenschlich und ohne einen

²²⁹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 65

²³⁰ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 73

²³¹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 73

²³² Horváth ist einer der wenigen Schriftsteller, die ihren Figuren so eine spezifische Aussage in den Mund gelegt haben, die den Einfluss einer Philosophie ins Werk bestätigt.

²³³ Vgl. Brandt, Karsten: *Die Dissoziation eines Schriftstellers in den Jahren 1934-1936: Ödön von Horváth und H.W. Becker*. Dissertation, 2004. S. 30f.

²³⁴ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 77

Funken Reue schickt er seine Freundin auf den „*politischen Strich*“²³⁵, damit sie für ihn Informationen über das Vorhaben der Faschisten sammelt.

Während der italienischen Nacht verfolgt er stumm die eingeübten Vorführungen. Als Zeichen der Opposition hat er seinen Kameraden zu tanzen verboten: „*Daß mir nur keiner tanzt! Disziplin, muß ich schon bitten [...]*“²³⁶ Karl wagt dennoch einen Tanz und Martin lässt ihn gleich wissen, dass er enttäuscht ist, dass Karl sein Versprechen gebrochen hat und ihn nur für einen halben Menschen (Martin steht wieder über allen Anderen) hält. Die jungen Republikaner rufen zur Bewaffnung gegen die Faschisten auf: Wieder ergreift Martin das Wort (weil er der „*angestammte Führer*“²³⁷ ist) und versucht den Vorstand zu größerer Aktivität zu bewegen. Er strebt nach einer schnelleren Entwicklung, versucht eine starke einflussreiche Bewegung aufzubauen, sein Eros treibt ihn voran. Auf Nichtinteresse stoßend, verlässt Martin stolz das Fest.

Von seinem Rauswurf wenig beeindruckt wiederholt er selbstverliebt, dass nur er der Anführer ist und dass man ihm daher gehorchen muss. Karl spricht ihn wegen des gebrochenen Ehrenwortes an, aber Martin bezeichnet ihn wieder nur als halben Menschen und sagt ihm, dass er keinen weiteren Wert mehr auf dessen Mitarbeit lege, denn er sei für ihn nicht mehr brauchbar. Anna kommt mit der Nachricht, dass die Faschisten die Teilnehmer der italienischen Nacht verprügeln wollen: Martins Reaktion darauf ist Freude, denn er hofft, dass der Vorstand dann endlich sieht, worüber er die ganze Zeit gesprochen hat (Thanatos zwingt ihn zu diesem Verhalten, da Martins Wunsch nach Befriedigung seiner Triebe langfristig nicht erfüllt wird). Anna erkennt ihn nicht mehr wieder, denn er ist zu einer Person geworden, die ohne Rücksicht auf andere handelt. Als sie ihn damit konfrontiert, hat er nur eines zu sagen: „*Du weißt, daß ich diese primitiven Sentimentalitäten nicht mag.*“²³⁸ Sie appelliert an seine Würde und es gelingt ihr, Martin dazu zu überreden, dass er gerade in dem Moment zusammen mit seinen Kameraden im Lokal, wo die italienische Nacht stattgefunden hat, eintrifft, in dem es der Vorstand am dringendsten braucht, und bewahrt ihn vor einer Prügelei.

Der Arbeiter Martin wird als jemand dargestellt, der alles für seine Überzeugung machen würde. Er ist selbstsicher, narzistisch und sehr arrogant, denn er denkt, er sei etwas Besseres als alle anderen, und hat auch keine Probleme damit, dass es seine Freunde wissen. Er ist überzeugt, für größere Dinge bestimmt zu sein, und hofft diese auch vollbringen zu

²³⁵ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 80

²³⁶ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 91

²³⁷ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 101

²³⁸ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 109

können. Der Kampf für seine Ideale hat ihn verändert: Aus ihm ist ein gefühlsloser Mann geworden, sogar seine Freundin Anna kann ihn nicht mehr wiedererkennen. Als dem Vorstand droht, verprügelt zu werden, taucht er zusammen mit seinen Kameraden auf und verhindert das Schlimmste. Fast sieht es so aus, als ob er etwas aus purer Hilfsbereitschaft tut, aber eigentlich hilft er dem Vorstand nur deswegen, weil er als Held dastehen kann und von anderen bewundert werden will.

Stadtrat

Für den sozialdemokratischen Stadtrat ist das Wichtigste seine Position und er benimmt sich, als ob sie etwas besonderes ist. Sein ganzes Selbstvertrauen und sein Stolz liegen in seiner Arbeit und er selber glaubt, in seiner selbstzufriedenen Blindheit, dadurch viel erreichen zu können: „*Solange es einen republikanischen Schutzverband gibt, und solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Ortsgruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen!*“²³⁹ Nach ein paar Sätzen merkt man, dass es sich nur um einen Menschen handelt, der in Wahrheit unsicher ist und nur schauspielert. Seine Selbstgefälligkeit macht sich am meisten bemerkbar, wenn er mit großen Worten (z. B. „*republikanische italienische Nacht*“²⁴⁰) um sich wirft und glaubt, Respekt und Anerkennung zu erhalten.²⁴¹ Sein wahres Gesicht zeigt sich schon in der ersten Szene, als er fast jeden Satz mit einem Begriff aus dem Tarotspiel beendet. Er ärgert sich sogar mehr darüber, dass sein Spiel unterbrochen wurde, als darüber, dass die Faschisten in dem selben Lokal feiern wollen: „*Ein jedes Mal, wann ich ein gutes Blatt hab, geht die Kracherei los!*“²⁴² Durch so ein Gegenüberstellen von Öffentlichem und Privatem geht der semantische Inhalt seiner Aussagen verloren, sodass die Aussagen vom Stadtrat nur zu leeren Hüllen und sprachliche Überreste ohne jegliche Logik werden.²⁴³

Während der italienischen Nacht ist er in seinem Element und kann dank seinem Amt eine große Eröffnungsrede halten. Für ihn ist es viel wichtiger, dass die Republikaner

²³⁹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 63f.

²⁴⁰ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 69

²⁴¹ Horváths Absicht war es, ein Stück „*gegen die Masse der Politisierenden, gegen die vor allem in Deutschland sichtbare Versumpfung, den Gebrauch politischer Schlagworte*“ zu schreiben.

- Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 458

²⁴² Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 69

²⁴³ Brandt, Karsten: *Die Dissoziation eines Schriftstellers in den Jahren 1934-1936: Ödön von Horváth und H.W. Becker*. Dissertation, 2004. S. 33

zusammen sind, als dass sie gegen die Faschisten aktiver vorgehen. „*Das soziale Bewußtsein des Stadtrats gibt sich proletarisch, damit sein asoziales Triebleben um so kapitalistischer, d. h. egoistischer und ausbeuterischer agieren kann. Die Trennung der beiden untergründig miteinander ringenden Bereiche führt zu schizophrenen Erscheinungen.*“²⁴⁴ Zu dieser Veranstaltung hat er seine Frau mitgenommen, um repräsentativ zu wirken, dennoch behandelt er sie nur als eine Art Accessoire und zeigt dadurch seinen Männlichkeitswahn. Er antwortet für sie, achtet nicht auf ihre Gefühle: „*Adele soll nicht tanzen. Sie schwitzt.*“²⁴⁵ Als sie ihm dann sagt, dass er sie mit ein wenig mehr Respekt behandeln könnte, versucht er sie so schnell wie möglich zum Schweigen zu bringen, damit sie ruhig ist und sie beide gut aussehen lässt: „*Blamier mich nicht, Frau Stadtrat!*“²⁴⁶ An Beispielen dieser familiären Kleinstrukturen zeigt sich die Misere der Gesellschaft der Weimarer Republik.²⁴⁷ Während des Eklats mit Martin und seinen Kameraden zeigt er seine eigentlichen Interessen: Seine größte Sorge ist, dass die Feier der italienischen Nacht unterbrochen wurde: „*Seit vierzehn Tagen hab ich mich auf diese Nacht gefreut, und ich laß mich nicht spalten!*“²⁴⁸

Als ob nichts passiert wäre, spielt er mit den Mitgliedern des Vorstands Karten. Adele beschwert sich währenddessen, dass sie von ihrem Mann zu Hause schlecht behandelt wird, weil er sich für öffentliche Ideale einsetzen muss, und wird wieder angeschrien, dass sie ruhig sein soll. Er macht sie sogar verantwortlich dafür, dass seine Zigarre (Phallus) schlecht zieht, und sieht es als Angriff auf seine Männlichkeit.

Die Kameraden vom Stadtrat merken langsam, dass er eine Person mit zwei Gesichtern ist: „*Meiner Seel, da erscheint er mir nun plötzlich in einem ganz anderen Licht, [...]*“²⁴⁹ Von den, als dumm und brutal dargestellten, Faschisten umzingelt, beendet er plötzlich die italienische Nacht, weil er sie nicht unbedingt provozieren will, da sie in der Überzahl sind, und will sich schnell in Sicherheit bringen. Der Rest des Vorstands will ihm aber nicht folgen. Dem Stadtrat bleibt nichts anderes übrig, als sich vom politischen Leben zurückzuziehen. Als er vom Major der Faschisten gezwungen wird, einen Brief zu schreiben, in dem er sich selber als Schweinehund bezeichnet, ist Adele die einzige, die wenigstens versucht ihm zu helfen. Von Martin gerettet ist der Stadtrat bereit, wieder in seine alte Rolle

²⁴⁴ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 458

²⁴⁵ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 94

²⁴⁶ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 94

²⁴⁷ Vgl. Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. a. a. O. S. 458

²⁴⁸ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 103

²⁴⁹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 115

zu schlüpfen. Um leere Phrasen nie verlegen resümiert er: „[...] und solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Ortsgruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen!“²⁵⁰

Adele

Adele ist die Frau vom Stadtrat Ammetsberger. Sie darf das Haus nur sehr selten verlassen und das nur, wenn sie Geburtstag hat, oder sie zusammen mit ihrem Mann irgendwo als Frau Stadtrat auftreten soll. Hier während der italienischen Nacht ist ihr fast gar nichts erlaubt: Sie darf nicht tanzen, weil sie laut Ammetsberger schwitzt, und als sie ihn damit konfrontiert, behauptet er dagegen, dass sie nicht tanzen kann. Adele will keine Ruhe geben, weil sie sich auch gerne unterhalten möchte, aber wird rasch von ihrem Mann bis ins Unerträgliche mit vulgärer Psychologie beleidigt: „Daß du mir nicht das Wasser reichen kannst.“²⁵¹

Gegen Mitternacht versucht sie noch einmal mit ihrem Mann zu reden, denn sie fühlt sich nicht mehr wohl, ist müde und möchte nach Hause gehen. Wieder wird sie unterdrückt und mit den Worten „unmögliche Person“²⁵² zurückgewiesen. Von den Freunden ihres Mannes befragt, wieso sie nichts alleine macht, kann sie nur antworten, dass er sie einfach nicht lässt. Ein richtiges Argument hat sie nicht, weil sie glaubt, dass ihr das Leben so sein muss, und sie ihrem Mann zu gehorchen hat. Adele ist als einzige im Stande, das wahre Ich ihres Mannes zu sehen und zu demaskieren: „Draußen Prolet, drinnen Kapitalist.“²⁵³ Ihr letzter Versuch gehört zu werden und dem Vorstand zu zeigen, was für ein Mensch ihr Gatte wirklich ist, schlägt fehl. Verzweifelt wird sie langsam hysterisch und fängt an zu lachen und zu weinen („Das sind die Nerven.“²⁵⁴). Als ihrem Mann eine öffentliche Demütigung durch die Faschisten droht, spielt sie, trotz des schlechten Umgangs, die Rolle der Frau Stadtrat, emanzipiert sich und versucht ihn vor der Demütigung zu bewahren.

Adele, für die als einzige Figur des Volksstücks der Zuschauer eine gewisse Sympathie entwickelt, ist eine Frau, die ihrem chauvinistischen Mann vollkommen gehorcht und kaum eigenen Willen besitzt. Alle Versuche, etwas alleine und von sich selbst aus zu machen,

²⁵⁰ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 124

²⁵¹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 95

²⁵² Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 119

²⁵³ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 119f.

²⁵⁴ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 120

schlagen fehl, weil sie von ihrem Mann ständig gesagt bekommt, dass sie nichts kann und nichts darf, und daher ihr Selbstvertrauen sehr stark unterdrückt ist. Das Einzige, wofür sie gebraucht wird, ist um die Rolle der Hausfrau und der Frau Stadtrat zu spielen. Sie könnte ihren Mann demütigen lassen und ihm alles zurückzahlen, was er ihr angetan hat, aber auch in dieser Situation ist sie nicht im Stande aus ihrem alten Leben auszubrechen: Sie hilft ihrem Mann, verjagt die Faschisten und bleibt gehorsam ihrer Rolle treu.

Anna

Die einzige Frau in diesem Volksstück, die sich ernsthaft für Politik interessiert, ist Martins Freundin Anna. Sie ist von ihrem Freund begeistert, glaubt auch, dass er besser, intelligenter und für größere Dinge bestimmt ist. Deshalb ist nicht klar, ob sie ihr Interesse (an Politik) aus eigenem Willen oder nur seinetwegen aufbringt. Sie wird auf den „*politischen Strich*“²⁵⁵ geschickt, um Informationen von den Faschisten²⁵⁶ zu bekommen. Ihr erster Versuch wird von Karl durchkreuzt, als er unerwartet auftaucht und denkt, sie ist Martin untreu. So selbstbewusst wie sie ist, und ganz untypisch für die Person einer Frau, beschimpft sie ihn: „*Ich streng mich da an, fädel was ein, und du zertrampelst mir wieder alles, du unüberlegter Mensch!*“²⁵⁷ Hier schlüpft Anna vorübergehend in männliche Verhaltensmuster, die von ihr verlangen, dass sie aggressiv reagiert, andere beschimpft und sich überlegen gibt. Das Missverständnis wird geklärt und beide beruhigen sich wieder. Anna hat sich sehr verändert, sie ist dank Martin stärker geworden: „*Ich war blöd, dumm, verlogen, klein, häßlich – er hat mich emporgerissen.*“ Die Frage, ob sie denke, dass Martin ein schlechtes Gewissen hat, wenn er solch eine Aufgabe für sie hat, weist sie zurück: Sie ist dankbar für seine Hilfe und hat jetzt wenigstens „*einen Inhalt*“²⁵⁸.

Tapfer und geschickt unterhält sie sich mit dem Faschisten und stellt sich naiv und dumm, um aus ihm so viele Informationen wie nur möglich herauszulocken. Der Preis, den Anna für diese Spionage bezahlen muss, ist hoch: Der Mann fällt über sie her und sie kann sich kaum zur Wehr setzen: Anna ist zurück in ihrer Rolle als Frau. Später während der italienischen Nacht berichtet sie alles und versucht den Vorfall mit dem Faschisten zu

²⁵⁵ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 80

²⁵⁶ Horváth gibt den Faschisten in diesem Volksstück keine Namen, da er allgemeine Züge bei den Faschisten festlegen und nicht Individuen beschreiben will. Im Gegensatz dazu bekommen alle Republikaner im Stück einen Namen.

²⁵⁷ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 78

²⁵⁸ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 80

verschweigen, weil sie das als eine Art Niederlage und Versagen empfindet, und will dadurch den von ihr vergötterten Martin (der für sie gewissermaßen eine Vaterfigur darstellt) nicht enttäuschen. Anna schämt sich, als Martin den Fleck an ihrem Hals entdeckt, und erzählt nur ungern, was passiert ist. In letzter Minute überzeugt sie Martin, dem Vorstand im Wirtshaus zu helfen.

Anna ist das genaue Gegenteil von Adele. Sie ist selbstständig, kämpft für ihre Ideale und kann auch für sich selbst entscheiden, was sie machen will und was nicht. Das Einzige, was diese Frauen gemeinsam haben, ist die Treue zum Mann. Anna versucht um jeden Preis Martins Aufgabe zu erfüllen, auch wenn das bedeutet, sich mit einem Faschisten einzulassen. Annas Aussage „*Aber ich tu doch gar nichts ohne Martin!*“²⁵⁹ steht im direkten Gegensatz dazu, wie sich selbst als stark, groß und schön definiert. Sie glaubt unerschütterlich an ihren Freund und kann ihn durch den Appell an seine Würde auch dazu bringen, dem Vorstand zu helfen.

²⁵⁹ Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. a. a. O. S. 78

5.4 Kasimir und Karoline

5.4.1 Handlung

Der Chauffeur Kasimir befindet sich zusammen mit seiner Verlobten Karoline auf dem Münchener Oktoberfest. Sie will sich amüsieren, aber er hat schlechte Laune, weil ihm seine Arbeit gekündigt wurde, was dann zu einer Auseinandersetzung führt, und sie trennen sich zunächst. Während des Oktoberfestes treffen sie noch mehrmals aufeinander, aber immer endet das in weiterem Streit. Karoline lernt den Kommerzienrat Rauch, den Landgerichtsdirektor Speer und Schürzinger kennen, von denen sie sich dann den ganzen Abend ausführen lässt. Sie will mit Rauch wegfahren, aber er erlebt im Auto einen Zusammenbruch und muss in die Sanitätsbaracke gebracht werden. Dort treffen sie auf Speer, der in eine Schlägerei geraten ist. Während dessen zieht Kasimir durch die Zelte und betrinkt sich mit dem Kleinganoven Merkl Franz. Kasimir und Erna stehen Schmiere und der Ganove Merkl bricht Autos auf. Dabei wird er festgenommen und die zwei Verbliebenen verstecken sich weiter auf dem Parkplatz. Karoline erscheint und will sich versöhnen. Sie wird abgewiesen und lässt sich mit Schürzinger ein, der ihr einen guten Platz in der Gesellschaft bieten kann.

5.4.2 Personen

Kasimir

Die männliche Hauptfigur Kasimir ist der Verlobte von Karoline. Kurz vor Beginn der eigentlichen Handlung hat er seine Arbeit verloren²⁶⁰ und ist deshalb in aggressiver Stimmung, die sich auch auf die Menschen in seinem Umfeld auswirkt. Kasimir sieht den über dem Oktoberfest fliegenden Zeppelin als ein Mittel der „*Wirtschaftskapitäne*“²⁶¹, die Arbeiter zu begeistern und sie gleichzeitig zum Schweigen zu bringen, damit sie bloß keinen Aufstand aufrufen. Seine Arbeitslosigkeit macht ihm zu schaffen, er hat kein Geld und niemanden, den er um Hilfe bitten könnte, und überträgt diesen ganzen Pessimismus auf seine Verlobte. Den Haut-den-Lukas benutzt er einerseits als Ventil für seine Sorgen und politische

²⁶⁰ Als Chauffeur war an der Grenze zur Arbeiterschicht, durch den Verlust seiner Arbeit wird er proletarisiert.

²⁶¹ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 70

Hilflosigkeit, andererseits um seine Kraft und Männlichkeit zu zeigen. Er provoziert Karoline, obwohl er sie liebt, so lange, bis sie sich schließlich von ihm vorläufig räumlich trennt. „*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?*“²⁶²

Verträumt schaut er Karoline nach, wie sie sich auf der Achterbahn amüsiert; von ihrem Begleiter Schürzinger erfährt Kasimir, dass er Karoline an diesem Abend zum ersten Mal getroffen hat, womit sich seine Laune noch mehr verschlechtert. Von der Achterbahnfahrt zurückgekehrt wird Karoline zur Rede gestellt. Kasimir denkt, dass alles nur deshalb passiert, weil er seine Arbeit als Chauffeur verloren hat, kann nicht verstehen, wieso sie einen gewöhnlichen Zuschneider ihm bevorzugt („*Du meinst also, daß ein Zuschneider etwas Gebildeteres ist wie ein ehrlicher Chauffeur?*“²⁶³), und will nach Hause.

Später am Abend kehrt er zum Oktoberfest zurück und will sich bei Karoline für sein Verhalten entschuldigen. Er bittet um Verzeihung und erhält sie auch. Gleichzeitig erfährt er die Wahrheit über seine Verlobte: Sie war tatsächlich nur mit ihm in einer Beziehung, weil sie zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht gehören wollte. Enttäuscht und unglücklich verlässt er die Szene: „*Also das wird dann schon so sein. Der Kasimir ist halt abgebaut. So und nicht anders. Da gibt es keine Ausnahmen.*“²⁶⁴

Leicht angetrunken sitzt Kasimir mit Merkl Franz an einem Tisch und diskutiert darüber, dass sich Frauen nur für Macht interessieren, und dass das Ideal von Adam und Eva, die ewige Liebe, eine Lüge ist. Die Maske des anständigen Arbeiters verschwindet: Lustgetrieben lässt er sich mit zwei Prostituierten ein (als eine Art Ersatzbefriedigung) und versucht sie zu überzeugen, dass er einen Kompressor besitzt, denn er glaubt, die beiden damit für sich zu gewinnen (weil alle Frauen gleich sind). Da er aber kein Geld hat, um Getränke bezahlen zu können, wird er auch von den Prostituierten verlassen. Kasimir versinkt immer tiefer in seine Depression und dumpfen Wut und ist vollkommen gefühllos, als Erna von ihrem toten Bruder erzählt.

Er behauptet zwar, dass es ihm „*wurscht*“²⁶⁵ ist, wo Karoline gerade ist, aber das genaue Gegenteil ist die Wahrheit, denn er kann nicht aufhören, über sie nachzudenken und zu reden. Er wünscht sich, dass alles in einer natürlichen Ordnung wäre, aber ist sich im Klaren

²⁶² Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 74

²⁶³ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 83

²⁶⁴ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 94

²⁶⁵ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 131

darüber, dass der Mensch nur ein Produkt seiner Umgebung ist, und reagiert deshalb auch relativ gelassen, als er die Verhaftung von Franz Merkel mit ansehen muss.

Beim letzten Aufeinandertreffen mit Karoline wirkt Kasimir sehr aggressiv. Er ist verletzt und gekränkt, sein männlicher Stolz lässt ihn dieses aber nicht offen zugeben. Sein Verhalten ist sprunghaft und nicht koordiniert, was sich auch in seiner Sprache widerspiegelt: Sie ist eine Mischung von verschiedenen Ebenen und Stilen. Obwohl er sich mit Karoline versöhnen will, scheint es ihm wichtig zu sein, Stärke zu zeigen: Er ist grob, unfreundlich und weist Karoline von sich ab: „*Geh halts Maul und fahr ab.*“²⁶⁶ Was Kasimir als nicht so negativ und sogar eher als sympathisch erscheinen lässt, ist die Behauptung von Erna „*Der ist mehr empfindsam*“²⁶⁷, oder sein Mitleid mit Tieren, von dem Karoline erzählt: „*[...] und da hat er einen Riesenkrach mit einem Kutscher bekommen, weil der seinen Gaul geprügelt hat. Denkens, wegen einem Gaul! Und dabei ist er selbst doch ein Chauffeur. Man muß das schon zu würdigen wissen.*“²⁶⁸

Karoline

In der Person der Karoline ist ein Gemisch aus verschiedenen Eigenschaften zu finden. Sie wird meistens vom Gesichtspunkt des Mannes gesehen, ihre eigenen Leidenschaften und Wünsche aber bleiben unerfüllt. In ihr lebt noch ein kleiner Funken Hoffnung, ein kleiner Wunsch, dass es immer so ein Oktoberfest geben wird, dass es nie aufhören wird. Für Karoline ist der Zeppelin die Verkörperung aller Sehnsüchte, ihrem Wunsch nach Freiheit und Aufstieg: „*Jetzt werden wir bald alle fliegen.*“²⁶⁹ Sie ist sich der Krise der Weimarer Zeit, in der sie sich befindet, überhaupt nicht bewusst und ist daher auch nicht im Stande, sich in Kasimir, der seine Arbeit verloren hat, hineinzusetzen und zu verstehen, wie es ihm geht.

Karoline ist überzeugt, dass Arbeit und Liebe nichts gemeinsam haben, und kann daher nicht verstehen, wieso ihr Verlobter und später auch Schürzinger ständig behaupten, die Liebe einer Frau würde „*automatisch*“²⁷⁰ nachlassen, wenn ihr Mann seine Arbeit verliert. Zuerst wehrt sie sich dagegen („*Oh du undankbarer Mensch! Hab ich nicht immer zu dir gehalten?*“²⁷¹), verinnerlicht dann später aber Kasimirs Meinung, dass die Liebe mit der

²⁶⁶ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 136

²⁶⁷ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 106

²⁶⁸ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 125

²⁶⁹ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 70

²⁷⁰ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 72

²⁷¹ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 75

finanziellen Notlage automatisch erkältet. Der Satz „*Oh nein! Wenn es dem Manne schlecht geht, dann hängt das wertvolle Weib nur noch intensiver an ihm - - könnt ich mir schon vorstellen.*“²⁷² macht es sehr deutlich, dass diese Aussage mit ihrer Einstellung nichts zu tun hat. Sie belügt Kasimir, als er sie fragt, wer Schürzinger ist, um ihn nicht noch mehr zu verärgern. Seine ständigen Beschwerden, dass sie ihn wegen seiner Arbeitslosigkeit verlassen wird, machen sie immer wütender: „*Oh du undankbarer Mensch! Hab ich nicht immer zu dir gehalten?*“²⁷³ Karoline hat keine Lust mehr, sich mit den ernsten Dingen des Lebens zu beschäftigen. Das kleine Mädchen in ihr will nur Spaß haben, sich amüsieren: „*Ich möchte jetzt mit der Achterbahn fahren.*“²⁷⁴ Die Achterbahn symbolisiert ihre Unfähigkeit, sich mit der sozialen Problematik der Zeit auseinanderzusetzen: Alles steht für sie im Zeichen der Unterhaltung, sie täuscht sich selbst, da sie glaubt ihr Leben in der Hand zu haben.

Kasimir kommt und will sich entschuldigen, Karoline kann seine finanziellen Sorgen wieder nicht verstehen und wirft ihm vor, er würde nur über ernste Sachen nachdenken und könne sich nicht richtig amüsieren. Sie geht mit Schürzinger Eis kaufen und diskutiert währenddessen mit ihm, wieso Kasimir seine Entlassung und seine gesellschaftliche Position so ernst nimmt. Der Satz „*Man muß das immer trennen, die allgemeine Krise und das Private.*“²⁷⁵ wirkt so, als hätte sie ihn schon irgendwo gehört und würde ihn jetzt nur wiederholen. Sie ist stur, dickköpfig und will nur das machen, wozu sie gerade Lust hat.

In einem weiteren Gespräch mit Schürzinger zeigt Karoline ihr wahres Gesicht. Sie erzählt ihm, dass sie sich mit Kasimir hätte nie einlassen sollen, und dass sie schon zwei Beamte in dieser Zeit hätte heiraten können. Kasimir kommt dazu, er versucht zum zweiten Mal sich zu entschuldigen. Karoline verzeiht ihm zwar, gibt aber offen zu, dass sie an einem Mann nur die gesellschaftliche Position interessiert, da sie selber nur eine Proletarierin ist: „*Das Leben ist hart und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muß einen einflußreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.*“²⁷⁶ Sie schaut sich erneut den Zeppelin an und träumt von einem anderen Leben, ihre Sehnsüchte fliegen über dem Oktoberfest. Ihre Unbeschwertheit und Entfremdung von der Wirklichkeit äußert sie mit dem Satz: „*Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur.*“²⁷⁷

Nachdem Karoline Rauch und Speer trifft, macht sich Schürzinger Sorgen und warnt

²⁷² Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 72

²⁷³ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 75

²⁷⁴ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 77

²⁷⁵ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 87

²⁷⁶ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 93

²⁷⁷ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 101

sie vor diesen zwei Männern. Sie hört nicht zu, ihr ganzes Interesse ist auf ihr Bedürfnis nach Unterhaltung ausgerichtet. Von Rauch gefragt, ob sie mit ihm in seinem „feudalen Kabriolet“²⁷⁸ wegfahren möchte, kommt Karolines opportunistische Natur, die den vom Abbau bedrohten Mittelstand darstellt, zum Vorschein: Sofort stimmt sie zu. Zu Kasimir sagt sie: „*Ich fahre jetzt nach Altötting.*“²⁷⁹ Als würde sie überhaupt nicht ahnen, was das bedeutet, will sie sich absetzen, „wegfliegen“ und steigt ins Auto ein. Später am Abend vollbringt Karoline zum ersten Mal eine selbstlose Tat: Sie rettet Rauch, dem es im Auto schlecht wird, und entkommt ihrer nur aus Vergnügen bestehenden Vorstellung der Welt.

Karoline, jetzt wieder alleine, irrt auf dem Oktoberfest herum und sucht ein bekanntes Gesicht. Sie trifft Kasimir, gibt zu, dass sie sich mit den Herren nur angefreundet hat, weil sie dachte, sie könnte höher aufsteigen. Von ihrem ehemaligen Verlobten abgewiesen, unterhält sich Karoline mit Schürzinger und entscheidet sich mit ihm eine Beziehung einzugehen. Sie bilden ein Paar, dessen festere Bindung aber zu bezweifeln und als eine Illusion anzusehen ist. Karolines letzter Satz zeigt, dass sie sich von ihrer Rolle als Opportunistin, die immer nach etwas Besserem sucht, nicht lösen kann: „*Es geht immer besser* -“²⁸⁰

Rauch, Speer und Merkl Franz

Die negativen Figuren im Volksstück werden von dem Kommerzienrat Rauch und dem Landgerichtsdirektor Speer dargestellt. Mit vielen Verhaltensklischees ausgestattet, wie z. B. undankbar, ausbeuterisch, senil, egoistisch usw., versuchen sie sich an Frauen ranzumachen. Beide sitzen am Tobogan, wo sie den herunterrutschenden Damen unter die Röcke schauen können, und ihnen „[...] *läuft das Wasser im Munde zusammen.*“²⁸¹ Beide stellen die vergangene Zeit dar, da sie das Oktoberfest trotz Krise und Politik immer noch als Zeichen der Demokratie empfinden, wo „*der Minister neben dem Arbeiter*“²⁸² sitzt. Ihre Neigung immer in der Nähe von Hähnchenbuden, Bierständen und Frauen zu sein, zeigt auf ihre triebgesteuerte sexuelle Natur. Sogar den Zeppelin nehmen sie als Symbol für ihre männlichen Machtansprüche.

Diese zwei triebhaften Vertreter der Oberschicht spielen ihre gesellschaftliche Macht

²⁷⁸ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 125

²⁷⁹ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 126

²⁸⁰ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 137

²⁸¹ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 86

²⁸² Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 86

ohne Hemmungen aus, was im Umgang mit Schürzinger zu sehen ist: Rauch interessiert sich für Karoline und möchte sie für sich haben. Er steckt Schürzinger eine Zigarette in den Mund, um ihm zum Schweigen zu bringen und ihm zu zeigen, wer der Mann ist. Als weitere Vorführung seiner Macht, zwingt Rauch Scherzinger Alkohol zu trinken (obwohl dieser ein „*Antialkoholiker*“²⁸³ ist) und „entjungfert“ ihn somit. Speer versucht währenddessen sich an zwei Prostituierte ranzumachen und sie zu überreden, mit ihm eine Nacht zu verbringen. Betrunkene zitiert er Sätze, die er während seiner Arbeit benutzt, was seinen Beruf ins Lächerliche zieht: „*Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück. Das Gericht erklärt sich für nicht befangen.*“²⁸⁴ Mit dem fortschreitenden Abend werden die sexuellen Anspielungen von Rauch und Speer immer deutlicher: „*Na wie wärs mit einem kühnen Ritt?*“²⁸⁵ Und wieder zeigen sie ihre gesellschaftliche Macht, indem sie Schürzinger wiederholt Zigarren in den Mund stecken, wofür beide bestraft werden.

Rauch will mit Karoline nach Altötting (in sein Bett) fahren, erleidet im Auto aber einen Zusammenbruch und wird von Karoline gerettet. Er, als Unternehmer (Vertreter einer höheren Schicht), wird von einer Angestellten vor dem Tode bewahrt und ist daher von ihr abhängig, was das Abhängigkeits-Verhältnis umkehrt und für Rauch eine Demütigung darstellt. Speer will mit seinen zwei Prostituierten nach Hause fahren, wird aber beim Einsteigen ins Auto von einem Halbwüchsigen zusammengeschlagen. Die männliche Überlegenheit, die er vorher zusammen mit Rauch dem Schürzinger aufgezwungen hat, wird ihm von diesem Liliputaner genommen.

Der dritte Bösewicht ist der Merkl Franz. Ein ehemaliger Kollege Kasimirs und vorbestrafter Krimineller, der versucht sich mit „*privaten Aktionen*“²⁸⁶ über Wasser zu halten. In seiner Figur tritt die extreme Verrohung der Zeit zum Vorschein, als er Schürzinger verprügelt. Er kompensiert sein Randdasein durch Grobheit und durch sadistische, frauenfeindliche Demonstrationen („*plötzlich schüttet er ihr sein Bier in das Gesicht.*“²⁸⁷) der Macht. Alle drei werden am Ende der Geschichte bestraft: Merkl wird verhaftet und muss mit ansehen wie „seine“ Erna mit Kasimir verschwindet.

²⁸³ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 91

²⁸⁴ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 118

²⁸⁵ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 111

²⁸⁶ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 109

²⁸⁷ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 110

Schürzinger

Der Kleinbürger Zuschneider Schürzinger ist einer der Bewerber um Karoline. Er teilt Kasimirs Ansicht über die Determiniertheit der Menschen durch das wirtschaftliche System: „*Die Menschen sind weder gut noch böse. Allerdings werden sie durch unser heutiges wirtschaftliches System gezwungen, egoistischer zu sein, als sie es eigentlich wären, da sie doch schließlich vegetieren müssen.*“²⁸⁸ Sein Redeverhalten ist genau wie seine Arbeit – alles wird nach vorgegebenem Maße gemacht, er macht sich mittels nicht richtig glaubwürdiger Verständnissignale das brüchige Verhältnis der zwei Hauptfiguren zunutze. Wie ein Held und Frauenversther unterhält er sich mit Karoline, als diese nach dem ersten Streit mit ihrem Verlobten Eis essen und Achterbahn fahren will. Zu Beidem lädt er sie ein und kommt ihr dadurch sehr nahe. Vor Kasimir wirkt er als ehrlicher Mensch und als Gentleman, als er zugibt, Karoline erst an dem Abend des Oktoberfestes getroffen zu haben. Er will sich nicht wieder zwischen einen Mann und eine Frau stellen, da er bereit, es früher schon einmal gemacht zu haben.

Zusammen mit Karoline trifft Schürzinger seinen Chef Rauch und muss dessen Demütigungen über sich ergehen lassen, weil er nur ein Angestellter und von seinem Vorgesetzten abhängig ist. Seine Männlichkeit wird unterdrückt, da er die Zigarre von Rauch in den Mund gesteckt bekommt. Schürzinger muss kapitulieren: Er zieht sich zurück und hofft insgeheim auf eine Beförderung, denn er ist genau wie Karoline nur an einem sozialen Aufstieg interessiert. Aus der Ferne beobachtet er Karoline, wie sie mit Rauch und Speer den Abend verbringt, und passt auf, dass ihr nichts zustößt. Obwohl Schürzinger Karoline vor diesen zwei Männern warnt, muss er trotzdem seine Rolle als Abhängiger weiterspielen und Rauch aufs Wort gehorchen. „*Sehr gelungen, Herr Kommerzienrat.*“²⁸⁹, „*Darf ich mich empfehlen, Herr Kommerzienrat -*“²⁹⁰. Als dieser dann aber einen Zusammenbruch erleidet, sieht Schürzinger eine Chance sich Karoline anzueignen: Mit einem Luftballon und der Nachricht von seinem Beitritt zur Armee gelingt es ihm tatsächlich, seine Auserwählte für sich zu gewinnen.

²⁸⁸ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 72

²⁸⁹ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 117

²⁹⁰ Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. a. a. O. S. 117

6. Zusammenfassung

Ödön von Horváth arbeitet in seinen Volksstücken mit unterschiedlichen Charaktertypen. Die vorgenommene Analyse der einzelnen Figuren im vorigen Kapitel hat eine Grundlage geschaffen, die es ermöglicht, eine Typologie der Horváthschen Individuen zu konstituieren. Der Gesichtspunkt, unter welchem dieses Einordnen geschieht, ist die Art und Weise, in der Charaktere zum Handeln bewegt werden: Wovon wird ihr Verhalten hauptsächlich determiniert? Was sind sie Auslöser ihrer Sehnsüchte? Was zwingt die Personen sich zu entwickeln, oder so zu bleiben wie sie sind?

Nach einer gründlichen Betrachtung der Figuren in Horváths Volksstücken haben sich drei Haupttypen von Charakteren herausgestellt, die in jedem seiner Stücke mindestens in einer Person vertreten sind. Diese können mit folgenden Begriffen zur Vereinfachung zusammengefasst werden: **Triebe**, **Rollen** und **neues Leben**. Um eine bessere Orientierung in der Typologie und den Volksstücken zu gewährleisten, folgt eine Tabelle mit allen, in dieser Arbeit analysierten Charakteren und deren Zuteilung zu einem der erwähnten Charakter-Typen.

	Triebe	Rolle	Neues Leben
Bergbahn	Moser	Ingenieur Veronika	Schulz
Geschichten aus dem Wiener Wald	Oskar	Valerie Großmutter	Marianne Alfred
Italienische Nacht	Karl	Stadtrat Adele Anna	Martin
Kasimir und Karoline	Rauch, Speer, Merkl	Kasimir	Karoline Schürzinger

Triebe

Zu den überwiegend von Trieben determinierten Charakteren in Ödön von Horváths Volksstücken gehören ausschließlich Männer. Auf diese wird respektlos herabgesehen, was natürlich das Einfachste ist, was man tun kann. Damit soll nicht gesagt werden, dass sie keine brutalen Menschen oder Gauner sind, im Gegenteil: Sie *sind* brutale Menschen und Ganoven.

Dieses Brutale in sich ist Moser nicht im Stande zu kontrollieren. Völlig außer sich schlägt er auf einen Wehrlosen ein. Wie ein Tier, das seine Beute gefangen hat und jetzt seine Überlegenheit noch einmal vor dem versammelten Rudel zeigen will, indem es seine gesamte Wut freilässt. Das Blut und Flehen seines Opfers treiben ihn noch weiter an und bringen ihn fast zur Ekstase, aus der er mit eigener Kraft nicht herausfinden kann. Das Interessante an Moser ist seine komplette Wandlung von diesem nach Tod und Vernichtung ausgerichteten Menschen zu jemandem, der sich selbstlos für andere einsetzt: Zum zweiten Mal übernimmt das Tier in ihm die Kontrolle. Im Gegensatz zu dem ersten Vorfall richtet es sich aber gegen einen Angreifer, der Mosers Arbeitskollegen (Mitglieder seines „Rudels“) bedroht. Es beschützt sie und ist bereit sich selbst zu opfern, um sie vor dem sicheren Tod zu retten.

Eine etwas andere Art Bestialität ist bei dem Fleischhauer Oskar zu sehen. Seine Triebhaftigkeit zeigt sich nicht nur in solchen verschärften Situationen, sondern durchdringt in seinem Fall alle Lebensbereiche. Obwohl er seine Verlobte liebt (oder es wenigstens behauptet), tut er ihr immer wieder weh: Er beißt sie beim Küssen, wirft sie während der Verlobungsfeier zu Boden und ist überglücklich, als er die Nachricht von Mariannes Schicksal hört. Dieses ständige Verlangen jemanden zu verletzen wird zusätzlich durch sein ständiges Bedürfnis nach Kontrolle untermalt: Er packt sie wiederholt am Arm und drückt ihr sogar die Kehle zu. „[...] *du entgehst mir nicht* [...]“²⁹¹

Die drei „Alfa-Männer“ Rauch, Speer und Merkl und der Frauenheld Karl schließen die Gruppe, der von Trieben gesteuerten Charaktere, ab. Im Gegensatz zu den oben erwähnten Moser und Oskar sind ihre Handlungen von einem sexuellen Trieb determiniert. Sie können über nichts anderes nachdenken, alles steht im Zeichen der Verbindung mit einer (oder mehreren) Frauen. Karl versucht sein Ziel durch Schmeicheleien und sein Gentlemanbenehmen zu erreichen. Die anderen drei zeigen sich bei ihren Eroberungen von Frauen wie Tiere und werden als nach sexuellen Abenteuern gierige Männer typisiert: Sie schauen Frauen unter die Röcke, schütten ihnen Bier ins Gesicht und lassen sich mit

²⁹¹ Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. a. a. O. S. 139

Prostituierten ein.

Es gibt etwas in Horváths Figuren, was nicht einmal hinter noch so vielen Masken versteckt werden kann. Dieses *etwas* schlummert in ihnen und schimmert in allen Augenblicken durch. Es ist das Tier in ihnen, das den Lesern und Zuschauern in einigen kurzen Momenten den Atem raubt. Ob es nun das Verlangen nach sexueller Befriedigung oder nach der Eroberung einer Frau, der Wunsch vom Aufbau oder Zerstörung, der Bedarf nach Kontrolle und Aggression ist, dieses Tier springt aus den Menschen regelrecht heraus, ohne ihr Äußeres zu verändern.

Rolle

Menschen, die sich als etwas präsentieren, was sie nicht wirklich sind, spielen eine Rolle. Ob sie nun vorgeben, zu einer anderen gesellschaftlichen Schicht zu gehören, dabei versuchen sich deren spezielle Verhaltensmuster anzueignen, oder glauben, an der Seite ihres Partners den Sinn ihres Lebens gefunden zu haben, nie sind sie selbst diese Person.

Der Ingenieur und der Stadtrat haben eines gemeinsam: Solange sie in ihrer Umgebung und ohne äußere Einflüsse ihre Rolle spielen können, sind sie erfolgreich, aber sobald sie sich in einer außergewöhnlichen Situation wiederfinden, zeigen sich ihre wahren Persönlichkeiten. Der Ingenieur ist für die Arbeiter der Bergbahn ein Vertreter einer höheren gesellschaftlichen Schicht, was ihm den Respekt und die Gehorsamkeit gewährleisten. Ohne Widerrede kann er seine Pläne aber nur bis zu dem Zeitpunkt durchsetzen, bis in diesen funktionierenden Lebensraum sein Vorgesetzter eintritt und ihn als einen sich untergeordneten Menschen entlarvt. Die Geschichte des Stadtrats ist ähnlich. Er gibt sich vor seinen Freunden als ein an Politik interessierter Mensch aus. Zur italienischen Nacht kommt er mit seiner Frau (also mit jemandem, der neu in dieser gesellschaftlichen Struktur erscheint) und sofort beginnt seine Maske zu fallen. Als dann noch die Faschisten dazukommen, ist er nicht mehr fähig, seine wahre Persönlichkeit zu verstecken.

Adele und Anna werden als Frauen an der Seite eines Mannes dargestellt. Beide sind von ihrem Partner sowohl finanziell, als auch gefühlsmäßig abhängig. Adele ist die schwächere von beiden Frauen. Sie lässt sich von ihrem Mann beleidigen und kontrollieren, ohne seine Erlaubnis darf sie nichts machen. Sie ist sich dessen bewusst, aber gleichzeitig fühlt sie sich wohl und will keine Veränderung. Als ihr Mann (der Stadtrat) in Gefahr ist, emanzipiert sie sich, hilft ihm und kehrt dann sofort wieder in ihre Rolle zurück. Anna hat im

Gegensatz zu Adele ihren eigenen Kopf und scheint ein wenig selbstständiger zu sein. Aber auch sie vergöttert ihren Martin und sieht zu ihm auf, da er ihr eine Vaterfigur (d. h. jemand, der sie führt) ersetzt.

Opfer der damaligen wirtschaftlichen und politischen Situation, sind Veronika und Kasimir. Veronika ist eine einfache Köchin, die nie etwas gesehen hat und wahrscheinlich auch nie sehen wird. Als der Berliner Friseur Schulz von seinen Reisen erzählt, ist sie begeistert und hört neugierig zu. Sie möchte die Welt entdecken, von eigenen Erlebnissen berichten können, aber muss sich dem System unterordnen: Veronika ist und bleibt eine Arbeiterin, ein Teil der Unterschicht, und darf als diese nicht einmal gemeinsam mit ihrem Chef an einem Tisch zur gleichen Zeit essen. Kasimir ist verzweifelt, denn einerseits ist er wütend, weil er entlassen wurde und kein Geld mehr verdient (und daher seiner Meinung nach auch Karoline verlieren wird), und weil er sich seiner aussichtslosen Lage bewusst ist. Ihm ist bewusst, dass er „nur“ ein Arbeiter ist, dessen Leben von anderen bestimmt wird, und dass er keine Aussichten auf Besserung hat.

Valerie und die Großmutter spielen mit den Geschlechtern. Valerie gibt sich als eine selbstständige unabhängige Person, die fast gefühllos ist und Negatives nicht an sich heranlässt. Der Umgang mit ihrer Sexualität ist für eine Frau sehr untypisch, da sie seit dem Tod ihres Ehemannes eine Reihe an Bekanntschaften eingegangen ist, was eigentlich ein typisch männliches Verhaltensmuster ist. Ihre Weiblichkeit kommt dann aber z. B. mit dem Studenten Erich zum Vorschein, den sie eher als ihren Sohn und nicht als ihren Liebhaber behandelt. Die Maske einer starken und kontrollierten Person fällt beim Anblick der tanzenden Marianne im Tanzlokal. Die Großmutter steht genau wie Valerie zwischen beiden Geschlechtern. Zu Beginn ist sie die hilflose senile alte Dame, die sich nach ihrer Milch sehnt, später zeigt sie ihr wahres Gesicht: mordgierig und kontrollsüchtig tut sie alles, um an ihr Ziel zu gelangen.

Die Figuren fallen oft aus ihren Rollen, treten aber nie freiwillig aus denselben heraus. Indem sie in Klischees leben und sprechen, spielen sie nur eine Rolle und sind nie sie selber. Diese Rolle hat von ihnen Besitz ergriffen und sie merken nicht, dass sie diese spielen. Das gleiche gilt auch für die Sprache, die die Figuren nicht meistern, sondern von der sie gemeistert werden. Die Personen können nichts Eigenes sagen, sondern denken nur in den Grenzen der Phrasen. Die Manipulation mit diesen Phrasen gelingt einigen besser und damit erschaffen sie sich einen Vorteil gegenüber denjenigen, die weniger begabt sind. An der

Unfreiheit ändert sich dennoch nichts.²⁹²

Neues Leben

Die Personen dieser dritten Gruppe haben gemeinsam, dass sie mit ihrer gegenwärtigen Situation unzufrieden sind und sie aus dieser ausbrechen möchten. Sie sehnen sich alle nach einer Veränderung, nach einem neuen Anfang. Einigen gelingt dieses Vorhaben, durch zeitweiliges Übernehmen einer anderen Rolle²⁹³, aber alle anderen werden für ihre Versuche dem vorgegebenen Schicksal zu entfliehen, hart bestraft und müssen leiden.

Das beste Beispiel für vergebliche Bemühungen und harte Strafen sind Schulz und Marianne. Schulz, ein ehemaliger Friseur, braucht Arbeit und kommt daher in die Baracke Nr. 4, weil ihm gesagt wurde, man könne beim Bau der Bergbahn leicht Arbeit finden. Seine Hoffnungen auf einen neuen Anfang werden aber rasch zerstört, da er nicht nach „*hier oben*“ gehört: Schulz wird von Moser zusammengeschlagen, weil er ein Frauenheld sein wollte, und fällt später in den Abgrund, da er übereifrig versuchte seine neue Arbeit auszuführen, zu der er nicht bestimmt war. Marianne widersetzt sich ihrem Vater, der für sie einen Ehemann ausgesucht hat. Sie will nicht mehr die Unterdrückte sein, ihr Wunsch ist es endlich frei zu sein und auszubrechen. Das Glück mit einem neuen Mann an ihrer Seite hält nicht lange. Marianne ergeht es noch schlechter: Sie wird verlassen, an ein Tanzlokal verkauft und ihr Sohn stirbt. Sie findet sich nach diesem Martyrium wieder zurück in den Händen ihres Vaters.

Alfred und Schürzinger sind beide Opportunisten. Sobald sie eine Gelegenheit für sich sehen, machen sie alles, was in ihrer Macht steht, damit sie diese ergreifen können. Alfred nutzt seine Großmutter und Valerie aus. Er verhält sich wie ein perfekter Gentleman und guterzogener Mann, solange er aus diesen Beziehungen etwas gewinnen kann. In Marianne sieht er nur ein temporäres Vergnügen, keine Liebe für die Ewigkeit. Sein größter Wunsch ist es, mit seinen Wetten viel Geld zu gewinnen und nicht mehr abhängig von seinem Umfeld zu sein. Schürzinger ist in seinen Sehnsüchten ein wenig unentschlossener: Er hofft Karoline beim Oktoberfest näher kommen zu können, als er sie unmittelbar nach dem Streit mit ihrem Verlobten trifft. Als er dann zusammen mit ihr und seinem Vorgesetzten an einem Tisch sitzt, lässt er ihm sofort den Vortritt, da er eine mögliche Beförderung vermutet. Nachdem aber sein Vorgesetzter verletzt wird und Karoline wieder alleine ist, vergisst er seine Arbeit und bemüht

²⁹² Vgl. Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1977. S. 160

²⁹³ Der Unterschied zu der vorigen Kategorie ist die Dauer dieses Rollenspiels, die hier nur zeitweilig ist.

sich um ihre Hand.

Karoline hat eine klare Vorstellung davon, was sie erreichen will – den Aufstieg in eine höhere gesellschaftliche Schicht. Sie will es zwar selber zuerst nicht wahrhaben, aber auch sie muss später gestehen, dass eine Frau mit einem Mann nur deswegen zusammen ist, weil sie auf ein besseres Leben hofft. Von Kasimir verlassen wendet sie sich sofort Schürzinger zu. Als dessen Vorgesetzter erscheint, möchte sie mit ihm im Auto wegfahren, nachdem aber der Vorgesetzte einen Zusammenbruch hat und für Karoline nicht mehr relevant ist, kehrt sie zu Schürzinger zurück.

Genau wie Karoline ist auch Martin ein sehr zielstrebigem Mensch. Er ist mit der politischen Situation unzufrieden und wünscht sich von den Republikanern größere Aktivität im Kampf gegen die Faschisten. Um sein Ziel zu erreichen, hat er kein Problem damit, seine Freundin auf den „politischen Strich“ zu schicken, und würde sogar über Leichen gehen, was sich in seinem Zögern bei der Hilfe für seine Kameraden am Ende der italienischen Nacht zeigt.

Horváths Figuren ist es nicht erlaubt, vollständig aus ihrem Milieu, ihrer sozialen Schicht oder ihrem Schicksal zu entfliehen. Es ist, als ob sie eine übernatürliche Kraft daran hindern würde, jegliches Streben nach Veränderung erfolgreich umsetzen zu können. Man gewinnt den Eindruck, dass sich die Figuren wünschen, alles wäre in natürlicher Ordnung. Dieses wird aber von den ökonomischen Verhältnissen verhindert, gegen die sich weder Mann noch Frau wehren können.

7. Schlusswort

Das Volksstück ist ein Bühnenwerk, das im 18. Jahrhundert in den Wiener Vorstadttheatern entstand und hauptsächlich auf privaten Bühnen gespielt wurde. Es richtete sich an ein breites Publikum, da seine Handlung meistens vom alltäglichen Leben der kleinen Leute inspiriert war. Typisch für diese Gattung waren Tanz, Gesang, Musik und Bühneneffekte. Nach dem Ersten Weltkrieg ging man mit dem Begriff des Volkes anders um und Autoren, wie z. B. Ödön von Horváth, bemühten sich deshalb das Volksstück diesen Anforderungen anzupassen und diese Gattung wiederzubeleben. Er will mit seiner neuen Auffassung alltägliche Probleme darstellen und erklären, typische Verhaltensmuster zerstören und gesellschaftskritisch wirken.

Horváth ließ sich von aktuellen Ereignissen inspirieren und konnte sehr präzise das kapitalistische System beschreiben. Eine Sympathie entwickelte er für das fallende einsame Fräulein, das immer wieder in seinen Stücken vorkam. Seine Figuren geben nur Bekanntes von sich, sie wiederholen, was ihnen in den Mund gelegt wurde. Er setzte sich immer für Frauen ein, aber die Ereignisse der 30er Jahre führten dazu, dass er sich plötzlich auf der anderen Seite des Kampfes zwischen den Geschlechtern wiederfand und auch Männer in den Rollen der Opfer sah.

Bei Horváth ist der Prozess der Verinnerlichung so weit fortgeschritten, dass sich jedermann mittels des Bildungsjargons der Weisheit der vergangenen Jahrhunderte bedienen und über sein eigenes Schicksal verfügen kann. Und dennoch sind die Menschen in Horváths Werken weit davon entfernt sich selbst in den Griff zu bekommen. Mariannes Vater hat den Spitznamen Zauberkönig, weil er ein Geschäft mit Zauberartikeln besitzt und leitet. Ungeachtet der Säkularisierung aller Lebensbereiche hoffen die Figuren auf ein Wunder.²⁹⁴ Marianne glaubt, Gott habe ihr Alfred als Retter geschickt, der hingegen hofft auf einen Gewinn bei Pferderennen, der Rittmeister spielt Tutto. Horváths Stücke handeln von Glaube, Liebe und Hoffnung, wobei nicht erkennbar ist, ob es Liebe zu einer anderen Person oder zum Geld ist. Die Personen tragen zu ihrem Unglück selber bei, obwohl sie sich als fremdbestimmt empfinden und Zuflucht in einer Denk- und Redeweise, die eine Abhängigkeit von einer höheren Macht suggeriert, suchen.

Dass sich die Sprecher in der eigenen Sprache nicht zu Hause fühlen, darauf hat Horváth selbst aufmerksam gemacht. Die Sprache wird zum eigentlichen Handlungsträger, es

²⁹⁴ Vgl. Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. a. a. O. S. 156

passiert nicht als Sprache. Der für das klassische Drama konstitutive Prozess der Säkularisierung und Verinnerlichung schlägt in sein Gegenteil um. Das Verinnerlichte wird nach außen projiziert und tritt als ein kompletter Fehlschlag dem Menschen gegenüber.²⁹⁵ Die Figuren Horváths sind also nicht für die Folgen ihrer Handlungen verantwortlich, denn sie scheinen Gefangene des ihnen fremd gewordenen Eigenen zu sein. Keine Handlung, kein Satz gehört ihnen, sie spielen nur eine Rolle und sind sich dessen nicht einmal bewusst. Nur das Publikum ist in der Lage diese Unfreiheit zu erkennen.

In den Dramen Horváths bildet der Gegensatz zwischen Hochdeutsch und Dialekt die Voraussetzung für die falsche Mischung dieser unterschiedlichen Formen der Sprache, die seine Figuren vertreten. „*Jedes Wort muß Hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden.*“²⁹⁶ Das Hochdeutsche dringt in den Dialekt, in dem sich die Sprecher zurecht finden konnten, und zerstört ihn. Zum Hochdeutschen müssen sie sich zwingen, es entsteht der Bildungsjargon, der Dialekte und damit die echte Sprache zersetzt.²⁹⁷

Eines ist klar: Was auch immer den Figuren passiert, sie sind davon überzeugt, dass eine höhere Macht dafür der Grund ist. Sie erkennen die Konsequenzen ihrer Taten nicht und es fällt ihnen leichter sich als Opfer zu sehen. Den meisten dargestellten Figuren sind die selbst verursachten wirtschaftlichen Gegebenheiten so unübersichtlich geworden, dass sie ihnen wie ein undurchdringbares Schicksal vorkommen. Außerdem hat sich die Sprache von den Sprechern so entfernt, dass sie ihnen nicht mehr gehört. Sie unterscheiden sich kaum voneinander, es steht ihnen der Zitatenschatz, mit allen seinen Sprichwörtern, Alltagsphrasen und Wendungen aus Zeitungen, des Menschen des 20. Jahrhunderts zur Verfügung.

²⁹⁵ Vgl. Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. a. a. O. S. 158

²⁹⁶ Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. a. a. O. S. 189

²⁹⁷ Vgl. Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. a. a. O. S. 189

Resumé

Jonáš, Jiří (2013): „*Ödön von Horváth – Vývoj individua v moderní lidové hře*“ Praha: Ústav germánských studií, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.

Tato diplomová práce se zabývá různými typy individuí v díle Ödöna von Horvátha, rakousko-maďarského autora první poloviny 20. století, který pochází z přístavního města Rijeka. Ödön von Horváth již od útlého mládí hodně cestoval a mezi jeho záliby patřila historie, která byla vedle kritiky společnosti jednou z hlavních inspirací pro jeho literární tvorbu. Ve své práci se zaměřuji na jeho čtyři moderní lidové hry: „*Horská dráha*“ („*Bergbahn*“), „*Povídky z Vídeňského lesa*“ („*Geschichten aus dem Wiener Wald*“), „*Benátská noc*“ („*Italienische Nacht*“) a „*Kazimír a Karolína*“ („*Kasimir und Karoline*“).

Ödön von Horváth byl autor, který vytvořil nový koncept lidové hry (Volksstück): Do žánru, jehož typickými prvky byla hudba, tanec a zpěv, zakomponoval odcizení a neschopnost postav spolu komunikovat. Teoretickou část mé diplomové práce tvoří přehled vývoje tohoto žánru (od počátků v 19. století, přes autory, jako např. Raimund, Nestroy, Anzengruber, až do 20. století), kde jsou popsány typické motivy a tendence, a také porovnání klasické lidové hry s moderním pojetím Horvátha.

Autor se ve svém díle zabývá především fašismem a sociálně politickými tématy, ukazuje zchudlé maloměšťáky a ženské postavy v drsné patriarchální společnosti. Odcizenost, strnulost a otázky zodpovědnosti a viny jsou další motivy jeho publikací. Vedle sociální stránky je zde vidět i velmi silný vliv Freudovy teorie pudů. Analytická část se věnuje vývoji individuí jeho lidových her právě v těchto podmínkách.

Summary

Jonáš, Jiří (2013): „*Ödön von Horváth – The Development of the Individual in Modern Popular Plays*“ Prague: Department of Germanic Studies, Faculty of Arts, Charles University in Prague.

This thesis looks into the different types of individuals in the work of Ödön von Horváth, an Austro-Hungarian author of the first half of the 20th century, who was born in the port city of Rijeka. Ödön von Horváth traveled a lot from an early age, his interests included history, which was in addition to the criticism of society one of the main inspirations for his literary work. In my thesis I focus on his four modern popular plays: „*The Mountain Railroad*“ („*Bergbahn*“), „*Tales from the Vienna Wood*“ („*Geschichten aus dem Wiener Wald*“), „*Italian Night*“ („*Italienische Nacht*“) a „*Kasimir and Karoline*“ („*Kasimir und Karoline*“).

Ödön von Horváth was an author who created a new concept of popular plays (Volksstück): Into a genre, whose typical elements were music, dancing and singing, he incorporated alienation and the inability of characters to communicate. The theoretical part of my thesis comprises an overview of the development of this genre (from the beginnings in the 19th century, authors such as Raimund, Nestroy, Anzengruber, up to the 20th century), which describes the typical motives and trends, and a comparison of classical popular plays with Horváth's modern concept.

The author deals in his work primarily with fascism and socio-political themes, shows impoverished petty bourgeoisie and female characters in a harsh patriarchal society. Alienation, stiffness and questions of responsibility and guilt are other motives for his publications. Besides the social aspect, there also is a very strong influence of Freud's drive theory. The analytical part is dedicated to the development of individuals in his popular plays in this specific environment.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Franz Deuticke: Leipzig / Wien, 1939.
- Freud, Sigmund: *Triebe und Triebchicksale. Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe, Band III. Fischer: Frankfurt a. M., 2000.
- Horváth, Ödön von: *Bergbahn*. Suhrkamp, 1972.
In: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2909/1>
- Horváth, Ödön von: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Horváth, Ödön von: *Italienische Nacht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

Sekundärliteratur

- Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, 1996.
- Aust, Hugo: *Volksstück vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck [BRD], 1989.
- Bauer, Gerald M. / Peter, Birgit (Hrsg.): *Das Theater in der Josefstadt : Kultur, Politik, Ideologie für Eliten?* Wien: LIT, 2010.
- Brandt, Karsten: *Die Dissoziation eines Schriftstellers in den Jahren 1934-1936: Ödön von Horváth und H.W. Becker*. Dissertation, 2004

- Bügner, Torsten: *Annäherung an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1986.
- Csendes, Peter / Opll, Ferdinand (Hrsg.): *Wien. Geschichte einer Stadt. Band 3: Von 1790 bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau, 2006.
- Foltinek, Herbert (Hg.): *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. Jahrgang XIX/1988. 2. Halbband Ödön von Horváth zum 50. Todestag. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaft, 1989.
- Hadamowsky, Franz: *Wien: Theater, Geschichte ; von den Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges*. Wien: Jugend und Volk, 1988.
- Herzmann, Herbert: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1977.
- Jens, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literatur Lexikon*. Bd.17. München: Kindler Verlag, 1992.
- Jonáš, Jiří: *Mann und Frau in Ödön von Horváth Volksstücken. Geschichten aus dem Wiener Wald, Kasimir und Karoline*. Seminararbeit, 2012.
- Kastberger, Klaus / Streitler, Nicole: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien, Praesens, 2006.
- Kim, Jeong-Yong: *Das Grotteske in den Stücken Ödön von Horváths*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1995.
- Krischke, Traugott (Hg.): *Horváth auf der Bühne 1926 – 1938*. Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1991.
- Krischke, Traugott (Hg.): *Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.

- Müller, Wolfgang (Hrsg.): *Ödön von Horváth*. Hamburg: Rowolt, 1975.
- Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon theorie literatury a kultury*. Praha: Host, 2006.
- Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*. Wien: Bergland Verlag, 1959.
- Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváth*. In: Steinecke, Hartmut (Hg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994.
- http://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96d%C3%B6n_von_Horv%C3%A1th

(letzter Zugriff: 2. Juli 2012)