

Sonderdruck aus

**DEUTSCHE DICHTER
DES 20. JAHRHUNDERTS**

Herausgegeben von

Hartmut Steinecke

ERICH SCHMIDT VERLAG

JÜRGEN SCHRÖDER

Ödön von Horváth

Am Abend des 1. Juni 1938 wurde Ödön von Horváth, 36jährig, von einem stürzenden Baum in Paris erschlagen. In den Taschen des Toten fand man zwei auf den ersten Blick recht unvereinbare Dinge: politisch-prophetische Verse und pornographische Photos. Die Verse lauten:

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

Was falsch ist, wird verkommen
Obwohl es heut regiert.
Was echt ist, das soll kommen –
Obwohl es heut kriecht. (GW 3:688)

Auf den Photos dagegen sah man „nackte Mädchen in Liebesspielen aller Art, mit Männern und mit ihresgleichen“, so „wie man sie in den Buden am linken Seineufer überall zu kaufen bekommt“ (M 1:124). Die frivolen Bilder hat man damals rasch dem Blick der Mutter und der Trauergemeinde entzogen und die Totenreden begreiflicherweise ganz auf den Ton der Verse gestimmt.

Wir sollten heute beides sehen, die Verse und die Bilder. Denn es handelt sich bei diesem Fund um mehr als um eine groteske Anekdote. Sie könnte irgendwo in einem der Stücke, Romane oder Erzählungen Horváths stehen. Es ist, als wollte Horváth noch im Tode davor warnen, ihn „in fernen blauen Tagen“ allzu rasch auf einen einfachen Nenner oder eine glatte Formel zu bringen. So wie seine Gestalt hier zwischen Vers und Photo, Moral und Trieb, sozialem Bewußtsein und asozialem Triebleben zu schillern beginnt, so besitzt auch sein Werk, das zwischen 1920/21 und 1938 entstand, viele Gesichter, und das nicht nur im zeitlichen Nacheinander, sondern auch im Zugleich der einzelnen Phasen.

Auf recht unfreie und unbeholfene dichterische Anfänge folgten zwischen 1926 und 1929 eine Phase ausgesprochen sozialpolitischer Orientierung, zwischen 1930 und 1933 die Phase einer eher satirisch-moralistischen Gesellschaftskritik und zwischen 1933/35 und 1938 schließlich – fast müßte man sagen: plötzlich – eine Zeit ethisch-religiöser Ausrichtung.

Aber je genauer man diese Zäsuren untersucht, desto fragwürdiger werden sie: Dann taucht im Frühwerk schon der späte metaphysische, religiöse und abergläubische Horváth auf, dann steht das mittlere Werk mehr im Zeichen des Todes und des Totentanzes als unter dem Signum unbarmherziger Gesellschafts- und Bewußtseins-

kritik, dann beginnt das Spätwerk auf eine merkwürdig regressive Weise mit den Anfängen und sogar mit der vergessenen Kindheit Horváths zu korrespondieren. Und dazwischen (1933–35) liegt eine seltsame Grauzone, in der Horváth befremdliche Kompromisse mit den nationalsozialistischen Kulturinstanzen zu schließen versuchte. Sowohl mit der Einheit der Person wie mit der Einheit des Werkes ist es jedenfalls äußerst kompliziert bestellt.

Schon seinen Zeitgenossen, den Freunden, Kritikern und Gegnern, hat Horváth manches Rätsel aufgegeben. Niemand wußte so recht, ist er ein Träumer oder ein Realist, ein ironischer Spieler oder ein engagierter Kritiker, ein Progressiver oder Konservativer, ja, ein genialer Dramatiker oder ein radebrechender Dilettant. Die späten Freunde Zuckmayer, Werfel und Franz Csokor trugen ihn als einen kämpferischen, nach Wahrheit und Gerechtigkeit strebenden christlichen Humanisten zu Grabe, der seine reifsten Leistungen mit den beiden letzten Romanen geboten hatte; auferstanden ist er am Ende der sechziger Jahre jedoch wegen seiner vier großen Volksstücke, die ihn schon in der Weimarer Republik bekannt gemacht hatten. Nach ihrer Uraufführung wurde er gleichzeitig als Avantgardist, Realist, Satiriker, Sozialist, Wedekind-Epigone, Zyniker und Feuilletonist gefeiert oder zerrissen. Die Nazi-Presse stufte ihn einfach als Kommunisten und dekadenten ungarischen Grafen ein. „Um ihn lag eine unsichtbare Mauer, die man vergeblich zu durchdringen suchte“, überlieferte eine seiner vielen Freundinnen. Einen „höchst undurchsichtigen Schriftsteller“ nannte ihn 1971 Carl Amery.

Horváths Beispiel läßt erkennen, daß die Vielgesichtigkeit von Werk und Autor mit individualpsychologischen, werkästhetischen und literaturgeschichtlichen Kategorien allein nicht mehr zu erfassen ist. Sie ist auch Ausdruck einer zerrissenen Zeit, einer tiefgreifenden historischen Krise, die spätestens 1914 beginnt, als Horváth dreizehn Jahre alt war, und die bis zu seinem frühen Tod nicht endete. Der Titel seines letzten Romans, *Ein Kind unserer Zeit*, ist auch auf den Autor anwendbar.

Geboren wurde Ödön von Horváth am 9. Dezember 1901 in Fiume (heute Rijeka) als Sohn eines österreichisch-ungarischen Diplomaten. Er nannte sich selbst eine „typisch alt-österreichische Mischung“, wuchs mehrsprachig auf, zunächst in einem erzbischöflichen Internat in Budapest (1909), dann ab 1913 in München. Dort erst lernte er gründlicher Deutsch – wie gründlich, ist bis heute nicht unumstritten. Zugehörig fühlte er sich zeitlebens dem „Jahrgang 1902“, dem ein bekannter Roman Ernst Glaesers den Namen gab. „La guerre, ce sont nos parents“, sagt darin ein französischer Junge. Horváth hat später wiederholt bemerkt, daß sein Leben „mit der Kriegserklärung“ begann (GW 3:8) und daß die Weltkriegserfahrung seine Generation für immer geprägt und desillusioniert habe. „Wir waren verroht, fühlten weder Mitleid noch Ehrfurcht [. . .], und als die Erwachsenen zusammenbrachen, blieben wir unverseht. In uns ist nichts zusammengebrochen, denn wir hatten nichts.“ (GW 3:8) Die damals entstandene Perspektive und Rolle des demaskierenden, ungerührten Beob-

achters hat er bis zum Ende der Weimarer Republik eingenommen und erst nach 1933 allmählich revidiert.

Bis 1927/28, als der Dramatiker Horváth auf den deutschen Bühnen erschien, wissen wir trotz aller Recherchen wenig von ihm. Das Kriegsende und die Revolutionszeit erlebte er links engagiert in Budapest. Es entstand eine Bindung an Ungarn, die nach einer Phase der Loslösung zwischen 1929 und 1933 vor allem in den letzten beiden Lebensjahren (*Komödie des Menschen, Dorf ohne Männer*) wieder sichtbar und produktiv wurde. Nach dem Abitur in Wien immatrikulierte sich Horváth zum Wintersemester 1919/20 an der Universität München und studierte dort bis zum Wintersemester 1921/22 Germanistik, Theaterwissenschaft und Philosophie, besuchte aber auch eine Vorlesung über „Die Bekämpfung der Prostitution“, ein Komplex, der zu einem zentralen Thema seines Werkes werden sollte.

Was er in diesen Jahren schrieb, hat er zumeist selbst vernichtet. Erhalten blieben das schwülstig-lyrische *Buch der Tänze* (1922, Orientalisches im epigonalen Jugendstil) und die *Sportmärchen* (1923/24), die in ihrer Mischung des Verträumten und Sarkastischen zum ersten Mal den späteren Horváth erkennen lassen. Auch das *Dósa*-Fragment und das Schauspiel *Mord in der Mobrengasse* (vermutlich 1923 entstanden) zeigen noch kaum die Handschrift, die ihn bald bekannt und unverwechselbar machen sollte. Der *Mord in der Mobrengasse* ist ein spätexpressionistisches Grusical, epigonal von Ibsen über Strindberg und Maeterlinck bis zu Arnolt Bronnen. In einer mit Unheilsschwangerschaften aufgeladenen Atmosphäre trägt sich ein Familiendrama zu: Wenzel Klamuschke, der „verlorene Sohn“, mit ödipaler Mutterbindung und seltsamem Fluch beladen, wird zum Mörder – ein „Weibsbild“ hat ihn dazu gebracht (wie spätere Figuren Horváths!) – und er richtet sich, mit Hilfe seiner Hosenträger, in einer finsternen Sturmnacht selbst. „Es gibt keine Gerechtigkeit“ (GW 1:404), klagt die Schwiegertochter Mathilde, und ihren Hinweis auf den Himmel tut ihr Mann mit den Worten ab: „Der liebe Gott spielt Skat im himmlischen Bilderbuch und hört uns nicht, wenn es überhaupt so etwas gibt!“ (GW 1:405) Die Denunzierung der Ungerechtigkeit und Verderbtheit der Welt, die in dem nächsten Stück *Revolte auf Côte 3018* (1926/27) erstmals sozialpolitische Dimensionen annehmen wird, erfolgt hier noch aus einem rein privaten, muffig-bürgerlichen Raum.

Die entscheidende Werk-Zäsur bringt erst die Übersiedlung nach Berlin (1925). Jetzt entstehen die Stücke *Zur schönen Aussicht* (1926/27) und *Revolte auf Côte 3018* (umgearbeitet mit dem Titel *Die Bergbahn*, 1929), die dramatische Historie *Sladek oder Die schwarze Armee* (2. Fassung *Sladek, der schwarze Reichwehrrmann*, 1929) und die Posse *Rund um den Kongress* (1928) – Werke, die Horváths erste ernsthafte Schaffensphase repräsentieren. Er engagiert sich politisch, arbeitet mit der deutschen „Liga für Menschenrechte“ zusammen, gehört zur literarischen „Linken“ der Weimarer Republik, ohne jemals ein Parteimann zu werden. Am entschiedensten klingen seine wenigen Zeilen über *Zensur und Proletariat* (1929), die sich wie ein gepfeffertes Stück marxistischer Zeitkritik lesen, aber schon seit 1930 wird ein direktes Engagement immer weniger greifbar, läßt er sich politisch und weltanschaulich kaum noch festlegen. Er

sympathisiert zwar mit der Linken, aber er kritisiert sie auch. Anlässlich einer Zeugnisaussage über eine Saalschlacht zwischen Sozialisten und Hakenkreuzlern stellt er fest, „daß er satirische Stücke schreibe und über den Parteien stehe“ (GW 4:19).

Die *Bergbahn* nimmt einen tödlichen Vorfall beim Bau der österreichischen Zugspitzbahn auf. Als ihn der Journalist Cronauer im Frühjahr 1932 nach diesem Debüt fragte, war Horváth um eine Deutung nicht verlegen:

[. . .] das Stück hat zum Inhalt den Kampf zwischen Kapital und Arbeitskraft. Zwischen den beiden Parteien steht ein Ingenieur und durch ihn ist die Stellung der sogenannten Intelligenz im Produktionsprozeß charakterisiert. (GW 1:10)

Wer im Anschluß an diese marxistisch klingende Formel das Stück liest, wird Schwierigkeiten mit ihm haben. Es gibt in diesem ersten „Volksstück“ Horváths, genau besehen, keinen dramatischen Klassenkampf. Sein Weg in die Katastrophe läuft mit der Unaufhaltsamkeit eines Naturverhängnisses ab: Im jahreszeitlich vorprogrammierten Scheitern an der elementaren Natur sollen die Verderbtheit und Unmenschlichkeit der kapitalistischen Verhältnisse insgesamt zum Vorschein kommen. Mit dem spektakulären Tod des Ingenieurs – sein Sturz in den Abgrund ist Hinrichtung durch das Proletariat, Selbstmord und Mord durch den Kapitalismus ineins – versucht Horváth auch Gericht zu halten über die Fragwürdigkeit einer mittleren Position, in der er sich, als freischwebender Intellektueller, wohl selber gesehen hat.

Der Untertitel des *Sladek*-Stückes (2. Fassung) lautet: „Historie aus dem Zeitalter der Inflation in drei Akten“. Es spielt im Jahre 1923 und führt vor, wie der junge Sladek, „Jahrgang 1902“, der eben zur Schwarzen Reichswehr gestoßen ist, in einen Fememord an seiner ehemaligen Geliebten verwickelt wird, wie seine Abteilung dann von den Truppen der regulären Reichswehr aufgerieben, wie er verhaftet, vor Gericht gestellt und verurteilt wird und wie er schließlich, nach seiner Amnestierung, auf dem Wege ist, nach Nicaragua auszuwandern, weil ihm Deutschland – „Volk ohne Raum“! – zu eng erscheint. Inflation, Schwarze Reichswehr, Fememorde, die republikfeindliche Justiz, das Wendejahr 1923, die Fememordprozesse in den Jahren 1926–29 – das sind die aktuellen Themen, die das Stück weniger zu einem Geschichtsdrama als zu einem politischen Aufklärungs- und „Zeitstück“ disponieren. „Das ist noch keine Republik, das wird erst eine!“, konstatiert die für diese Phase typische Schminke-Figur Horváths (GW 1:444). Und erstmals taucht mit der Sladek-Figur auch ein Vertreter jener materiell und ideell enteigneten und proletarisierten Mittelschichten auf, denen Horváths besondere Aufmerksamkeit galt und denen er den kollektiven Namen „Kleinbürgertum“ gab.

Trotzdem hat er kein kritisches Antireichwehrstück geschrieben. Angeklagt ist weniger die illegale schwarze Reichswehr als die Zeit, die sie hervorgebracht hat. Sladek ist kein rechtsradikaler Verbrecher, sondern ein verirrtes Schaf. „Ich bitte um mildernde Umstände für ein Gespenst“, plädiert sein Rechtsanwalt vor Gericht. „Hier sitzt die Zeit der Inflation“ (GW 1:474). So spricht sich Horváths Solidarität mit den Opfern aus, über alle Schranken und politische Parteiungen hinweg und selbst im

Widerspruch zu seinen eigenen Stück-Kommentaren. Der erbarmungslose Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft, dieses große und konstante Thema Horváths, hat sich auch gegen das linkspolitische Bewußtsein seines Autors durchgesetzt. Halb ist das Stück noch konventionelles Handlungsdrama, halb schon originelle Moritat; halb noch ein redselig argumentierendes Thesenstück, halb schon verschwiegenes Psychodrama geliehener Sprache. Es arbeitet noch mit Knalleffekten, aber ebenfalls schon mit „winzigen Katastrophen“ und „Miniaturereignissen“ im Sinne des *Angestellten-Essays* Siegfried Kracauers. Gezeigt werden die komischen und tragischen Aspekte im Konflikt zwischen Individualismus und Kollektivismus; eine Lösung gibt es nicht.

So verhält es sich auch mit den ersten beiden „Fräulein-Stücken“ Horváths, der Komödie *Zur schönen Aussicht* (1926/27) und der Posse *Rund um den Kongreß* (1928/29). In der Komödie wird eine korrupte, bankrotte und prostituierte Männergesellschaft vorgeführt, die das unschuldige Fräulein Christine erbarmungslos zur Strecke bringen würde, hätte sie nicht der „liebe Gott“, in der Form von „Zehntausend Mark“ (GW 2:55), vor ihr gerettet. „Man müßte den lieben Gott besser organisieren. Man könnte ihn zwingen. Und dann auf ihn verzichten“, sagt sie am Ende (GW 2:73).

Die Posse thematisiert auf burleske Weise den „Mädchenhandel“, das heißt die Prostitution, die in den verschiedensten Varianten – „Ein Fräulein wird verkauft!“, die „politische Liebe“, die „Ware“ Liebe (à la Brecht) – fast alle Werke Horváths prägt, am deutlichsten sein Hörspiel *Stunde der Liebe* (1929/30) und den *Spießler*-Roman mit den Fräulein Pollinger-Geschichten (1930).

Für Horváth verkörperte und versinnbildlichte sich die Grundlagenkrise seiner Zeit und die Krise der Weimarer Republik in dem Phänomen der Inflation, das er zugleich materiell, moralisch und spirituell erlebte. Daß er als „Chronist“ dieser Zeit bis 1933 nichts anderes zu bieten hatte als eine schonungslose dramatische Analyse dieser Krise, machte ihn zu einem besonders authentischen Zeugen dieser Jahre. Er hat sie bewußt als Übergangs- und „Zwischenzeit“ erfahren. In seinen Stücken artikuliert sich diese Erfahrung als Endzeit- und Katastrophenbewußtsein. „Reif für die Sintflut“, sagt der Zauberkönig in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*. „Die Geistesverfassung der deutschen Intellektuellen bestand lange vor 1933 aus Skepsis und Verzweiflung, die beinahe zynisch waren.“ (Franz Neumann) Zu ihnen gehörte zweifellos auch Ödön von Horváth. Trotz der Hellsichtigkeit seiner Stücke ahnte er wie die meisten nicht, was kommen würde. In einer späten Nachlaßnotiz meditiert er: „Eine Welt ist zusammengestürzt, man muß ganz anders schreiben. Warum emigriert? Habe ich Fehler gemacht? [...] Weil man es nicht für möglich gehalten hat, daß das kommt.“

In der Endphase der Weimarer Republik sind die vier Volksstücke entstanden, die Horváth zwar schon damals bekannt gemacht haben (Kleist-Preis 1931), die aber erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre dazu führten, daß er als der große Erneuerer des Volksstücks wiederentdeckt und gefeiert wurde, ein Vorbild, auf das sich die jungen Volksstückautoren der BRD einhellig beriefen. Peter Handke gab gar die Parole aus: „Horváth ist besser als Brecht!“

Horváths Erneuerung des Volksstücks geht unmittelbar aus der Kritik, ja aus der Unterminierung und Zerstörung des alten trivialen Volksstücks in der Tradition des Alt-Wiener Volkstheaters hervor. Während Brecht durch seine Negation des „kruden und anspruchslosen“ Volkstheaters zu positiven Neusetzungen von „Volk“, „volkstümlich“ und „Volksstück“ gelangte, zeigt Horváth diese Begriffe in ihrer Schabigheit und Verderbtheit. Im Unterschied zu Brecht war er freilich alles andere als ein theoretischer Kopf. Seine spärlichen Kommentare und Selbstdeutungen sind widersprüchlich, vieldeutig und an entscheidenden Stellen sprachlich und stilistisch brüchig. Trotzdem kann man bei der Interpretation seiner Stücke nicht auf sie verzichten. Am tragfähigsten sind die Hinweise auf das „dramatische Grundmotiv“ seiner Stücke: Es ist „der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein“ (*Gebrauchsanweisung* von 1932, GW 4:659); eine weitere Fassung erläutert: „Kampf des sozialen Bewußtseins gegen das asoziale Triebleben und umgekehrt.“ (GW 4:44* u. M 3:111)

Die einzelne Figur ist also Schauplatz eines Kampfes zwischen ihren konstruktiven sozialen und ihren destruktiven asozialen Strebungen. Das entscheidende Problem lautet deshalb: Ist die Asozialität des menschlichen Trieblebens eine anthropologische Konstante, oder ist sie erst gesellschaftlich verursacht und damit veränderbar? Von der Beantwortung dieser Frage hängt es ab, ob man in Horváth einen engagierten Gesellschaftskritiker auf dem Wege zu einer „proletarischen Romantik“ sieht (GW 4:661) oder einen skeptischen Moralisten, für den der Mensch und seine Welt, in aller ihrer Gebrechlichkeit und Niedertracht, nun einmal so sind, wie sie sind.

Prüft man alle Fassungen und Varianten zu der *Gebrauchsanweisung* und der *Randbemerkung*, so wird man immer wieder auf den Satz zurückgeführt: „Meine Absicht ist also (wie bei allen meinen Stücken) das Aufzeigen des Bestialischen.“ (M 4:72) Die Unfähigkeit des Menschen, sich zu einem rundum sozialen Wesen zu entwickeln, sieht Horváth primär im Menschen selbst begründet und nicht in der Herrschaft eines falschen gesellschaftlichen Systems. Ruft Brecht seinem Publikum zu: Ändert die gesellschaftlichen Verhältnisse, dann werdet ihr euch selbst verändern; so gibt Horváth seinen Zuschauern allenfalls den Rat: Werdet aufrichtig und erkennt und verändert euch selbst, dann werden Individuum und Gesellschaft eines fernen Tages keinen tödlichen Widerspruch mehr bilden. Die sich rapide verschlechternde wirtschaftliche und politische Lage in den Jahren 1930 bis 1932 hat nicht seine kämpferischen politischen Kräfte wachgerüttelt, sondern seine tiefverwurzelten skeptischen, psychologischen und moralistischen Tendenzen verstärkt. Den immer schwerer werdenden „Weg vom Einzelnen zur Gesellschaft“ meinte er nur durch „rücksichtslose Aufrichtigkeit“ des Menschen gegenüber sich selbst erleichtern zu können (M 4:70). Er appellierte an den einzelnen – jedoch darf man nicht vergessen, wie er ihn sieht: als „zoon politikon“ und als „animal irrationale“ zugleich.

Seine Volksstücke sind freilich sozialkritischer, als es seine theoretischen Äußerungen vermuten lassen. Hier die Stimme Ernas aus *Kasimir und Karoline* als ein Beispiel für viele: „Aber die Menschen wären doch garnicht schlecht, wenn es ihnen nicht schlecht gehen tät. Es ist das eine himmelschreiende Lüge, daß der Mensch schlecht

ist.“ (GW 1:308) Die *Italienische Nacht* (1930/31) verdankt ihre Entstehung der Absicht Horváths, ein Stück „gegen die Masse der Politisierenden, gegen die vor allem in Deutschland sichtbare Versumpfung, den Gebrauch politischer Schlagworte“ zu schreiben (M 1:186). Obwohl das Jahr 1930 einen verhängnisvollen Wendepunkt in der Geschichte der Weimarer Republik bedeutete, ist darin von der großen Politik nicht die Rede. Das Stück demonstriert ihre Misere an der kleinbürgerlichen Mentalität der einzelnen, an den familiären Kleinstrukturen, am provinziellen Vereinsleben. Es zeigt, wie ein „republikanischer Schutzverband“ (gemeint ist das sozialdemokratische „Reichsbanner“), der nichts als ein gewöhnlicher Tarockverein ist, seine jährliche „Italienische Nacht“ trotz der Bedrohung durch die Faschisten, die den „Vorstand“ im letzten Bild umzingeln und demütigen, „steigen“ läßt: „Unsere republikanische italienische Nacht steigt heute nacht trotz Mussolini und Konsorten! Karo As! (*Er spielt aus*).“ (GW 1:104)

Bei aller scheinbaren Gemütlichkeit wird in dem Stück niemand und nichts verschont, am wenigsten der sozialdemokratische Stadtrat, dessen Selbstgefälligkeit sich am lautesten artikuliert. Die demaskierendste Formel findet seine unterdrückte Frau: „Draußen Prolet, drinnen Kapitalist.“ (GW 1:152) Das terroristische Demaskierungsverfahren der Faschisten ist noch gnadenloser. Der Major diktiert ihm in die Feder: „Ich, der rote Stadtrat Alfons Ammetsberger, erkläre hiermit ehrenwörtlich, daß ich ein ganz gewöhnlicher Schweinehund bin.“ (GW 1:155)

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. Karl, der kleine Weiberheld, findet für sich selbst eine exemplarische Formel: „Ein halber Mensch! Nur die eine Hälfte hat Sinn für das Gute, die andere Hälfte ist reaktionär.“ (GW 1:144)

Horváth hat sich zweifellos den Vorwurf Freuds (in der Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* von 1930) zu eigen gemacht, daß die Sozialisten die menschliche Natur idealistisch zu verkennen pflegen, daß sie ihre asozialen destruktiven und aggressiven Triebe nicht zur Kenntnis nehmen. „Kleinbürger“ nennt Horváth diejenigen, denen die Einsicht in den eigenen Seelenhaushalt, in den unvermeidlichen Konflikt zwischen egoistischen und altruistischen Kräften und in seine Folgen für die Gesellschaft mangelt. So werden seine Sozialisten lächerlich durch ihre egoistische Privatisierung des Politischen; umgekehrt leiten die Faschisten ihr unterdrücktes und pervertiertes Triebleben in die Sphäre des Politischen ab und werden gefährlich durch die Politisierung des Privaten. Deshalb stehen im Mittelpunkt dieser ‚politischen‘ Komödie lauter Variationen einer „politisierten Liebe“, lauter Geschlechter-Beziehungen (Wirt-Wirtin, Stadtrat-Adele, Karl-Leni, Faschist-Anna, Martin-Anna). Sie bilden ein ideales Experimentierfeld, um die menschlich-allzumenschlichen Hemmungen auf dem schweren Wege zu einer solidarischen Gesellschaft zu zeigen. Im weitesten Sinne ist die *Italienische Nacht* eine Komödie der Impotenz. Niemand hat am Ende gesiegt, alle haben sich blamiert. Martins abschließendes „Gute Nacht!“ ist prophetischer, als Horváth

und sein belustigtes Publikum es 1931 ahnen konnten. Alfred Kerr nannte das Stück nach der Uraufführung den „besten Zeitspaß dieser Läufe“. Nach 1945 las man es anders.

Die nächsten drei Volksstücke Horváths waren schon vor 1933 nicht mehr als „himmlischer Zeitspaß“ (Kerr) mißzuverstehen. Sie besaßen von Anfang an jene Dimension des *Totentanzes*, die Horváth selber hervorgehoben hat, wenn er von *Kasimir und Karoline* als von einer „Ballade von stiller Trauer“ spricht, „gemildert durch Humor, das heißt durch die alltägliche Erkenntnis: ‚Sterben müssen wir alle!‘“ (GW 4:666), und wenn er *Glaube Liebe Hoffnung* einen „kleinen Totentanz“ nennt.

Das Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), in Wien selber erst 1948 aufgeführt und nach wütenden Protesten von Presse und Publikum wieder abgesetzt, steht am Ende ganz im Zeichen der Todesangst, der Todesdrohung und der tödlichen Gewalt. Sein Desengaño ist so trostlos, weil es den Lebenskampf schon als Totenkampf entlarvt. Das Memento mori wird identisch mit dem „Aufzeigen des Bestialisches“, verkörpert vor allem in den beiden Fleischhauern Oskar und Havlitschek. Mehr als jedes andere der Horváthschen Stücke sind die *Geschichten* ein Psychodrama. Sie dramatisieren den in ihrem Walzer-Titel zusammengefaßten Wien-Mythos als repräsentatives Modell der kitschigen Verklärung, mit der das Kleinbürgertum die Misere seines Alltags, seiner materiellen Lebensbedingungen und seines asozialen Seelenlebens zu verbergen sucht. „Der Zusammenprall des Kitsches, also des verniedlichten und verfälschten Lebens mit der Unerbittlichkeit des Lebens ist tragisch“, hat Horváth einmal festgestellt (M 4:71). In diesem Sinne sind die *Geschichten* komisch und tragisch zugleich, weil sie sowohl den Kitsch des verfälschten Lebens sichtbar machen als ihn auch, vor allem in der Figur der Marianne, mit der Unerbittlichkeit des Lebens zusammenprallen lassen. Das Kitschige ist für Horváth nur ein anderes Wort für die gefällige Pseudo-Sozialität des Asozialen, für die dünne Politur des Bestialisches. „Wien“ und die „Wiener“ sind Chiffren für das menschliche Bestiarium in seiner goldigsten Drapierung und Kostümierung, für die Synthese von Poesie und Brutalität.

Zweifelhaft bleibt, ob gerade das „Volk“ oder die „Kleinbürger“ für solche Demaskierungen empfänglich sind. Horváths „Blick von oben“ beschert auch seinem Publikum das beruhigende Gefühl, auf keinen Fall zu der großen Masse der Kleinbürger zu gehören. Sein Theater ist eine ideale Veranstaltung für alle Intellektuellen, die zu einem Kehraus des Kleinbürgerlichen in sich selbst entschlossen sind. „Der Intellektuelle“ – sagte Horváths Zeitgenosse Walter Benjamin – „ist der geborene Feind des Kleinbürgertums, weil er es ständig in sich selbst überwinden muß.“

1952, als Bruno Hübner in München, der Stätte des Oktoberfestes, die Aufführung von *Kasimir und Karoline* wagte (der ursprüngliche Untertitel hieß: „Sieben Szenen von der Liebe, Lust und Leid, und unserer schlechten Zeit“), war er noch auf empörte Ablehnung gestoßen. „Wir lassen uns die Wies'n nicht vermiesen“, lautete der Tenor der Reaktionen. Gegen ein solches Mißverständnis seines Stückes hatte sich bereits Horváth wenden müssen. In einem Briefentwurf von 1935 an das Kleine Theater in der Praterstraße Wien heißt es, das Stück sei keine „Satire auf München und auf das

dortige Oktoberfest“, „es ist überhaupt keine Satire, es ist die Ballade vom arbeitslosen Chauffeur Kasimir und seiner Braut mit der Ambition“ (GW 4:666) – mit der Ambition nämlich, „sich einen rosigeren Blick in die Zukunft [zu] erringen“ (GW 1:321). Drei große Motiv- und Themenkomplexe bestimmen das Stück.

1. Das Thema der Liebe im Zeichen der Prostitution. Das Stück führt vor, daß nicht nur die Beziehungen zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten eine Sache des berechnenden Geschäfts sind, sondern, durch die Macht der herrschenden Verhältnisse während einer Wirtschaftskrise, auch zwischen den Ausgebeuteten, ja, zwischen den Ausbeutern selbst (s. Speer und Rauch). Am Ende stehen nach vielem Hin und Her wieder zwei Paare auf der Bühne, und die traurige Geschichte von der ‚ökonomisierten Liebe‘ könnte von neuem beginnen.

2. Das Volksfest- und Jahrmarktsmotiv, mit dem sich Horváth in eine große Tradition seit dem Barock einreihet. Dabei verbindet er den aktuellen Aspekt (Weltwirtschaftskrise) mit einem überzeitlichen (der Jahrmarkt der Welt und ihrer Eitelkeiten) und läßt dadurch gleichnishafte Sinnbezüge hervortreten. Sein Oktoberfest zeigt den illusionären, ramponierten Schein der mitmenschlichen Glücks- und Erlösungswünsche, das Elend der Krise und eines gnadenlosen Konkurrenzkampfes; es repräsentiert aber auch die überzeitliche Unzulänglichkeit des Menschen und die Gebrechlichkeit der Welt. Der Schauplatz ist sowohl ein „Asyl für Obdachlose“ (Kracaue) wie das Abbild der Erde als eines verlorenen und verhunzten Paradieses. Am Ende steht der Tod in vielerlei Gestalt; das „Magazin des Glücks“ ist geleert.

3. Die Abnormitäten-Schau, die mit den Szenen 39–54 den Mittelpunkt des Stückes bildet. Sie wirft die Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Tier auf, theatrialisiert also einerseits das „Formproblem der Bestialität“, andererseits erneut das Thema der Prostitution (der Mensch als Ware), beides mit der Aufforderung an das Publikum: „Erkenne dich bitte selbst!“ (M 4:75) Horváth, der sich bei „Feigl's Monstre-Weltschau“ und im Liliputanercafé von den Spieß- und Nazi-„Untieren“ zu erholen pflegte, betont nämlich nicht das Tierische, sondern umgekehrt das Menschliche an und in den Abnormitäten. Der Enthüllungs- und Erkenntnisprozeß seines Spiels im Spiel wird dadurch gegenläufig: Je normaler die Abnormitäten erscheinen, desto abnormer und „bestialischer“ wirkt das Verhalten ihres Publikums. Den natürlichen Krüppeln sitzen die gesellschaftlich und psychisch Verkrüppelten gegenüber. Dennoch geht das Stück nicht in seinen Demaskierungsprozessen auf. Es besitzt einen balladisch-poetischen Überschuß. Mit dem Titel „Wiesenbraut und Achterbahn“ hat ihn Horváth in seinen Aufzeichnungen zu benennen versucht.

Der „kleine Totentanz“ mit dem Paulus-Titel *Glaube Liebe Hoffnung* (1932) steht am Ende der Fräulein-Stücke und der Weimarer Republik. Wie in dem weitgehend authentischen Fragment *Die Lehrerin von Regensburg* (auch *Der Fall E.*) wird eine wehrlose Frau von einer Männergesellschaft umstellt und zur Strecke gebracht. „Hier wird ein Mensch gemordet! Wird gestorben!“ (Letztes Bild der *Lehrerin*), diese Sätze lassen sich auch auf das Ende von *Glaube Liebe Hoffnung* beziehen. Das bis heute Irritierende

des Stückes ist jedoch, daß Horváth trotzdem nicht vorbehaltlos auf der Seite des beklagenswerten Opfers steht. In der *Randbemerkung* hat er erläutert:

Wie bei allen meinen Stücken habe ich mich auch bei diesem kleinen Totentanz befließigt, es nicht zu vergessen, daß dieser aussichtslose Kampf des Individuums auf bestialischen Trieben basiert, und daß also die heroische und feige Art des Kampfes nur als ein Formproblem der Bestialität, die bekanntlich weder gut noch böse ist, betrachtet werden darf. (M 4:74 f.)

Hinzu kommt eine zweimal auftauchende Feststellung, „daß das Individuum oft nur scheinbar das Sympathische ist“ bei seinem Kampf mit der Gesellschaft (M 4:69 f.), und eine Nachlaß-Notiz erklärt: „Lacht bitte über den dummen Menschen, der es kraft seiner Eitelkeit nicht begreift, daß er allein nichts ist [...]“ (M 4:54 f.).

Dementsprechend wird Elisabeth als Einzelkämpferin von Horváth kritisiert („Ich hab' immer selbständig sein wollen – so mein eigener Herr“, GW 1:349), ja, es gibt Nachlaß-Szenen, die offensichtlich die „Bestialität“ Elisabeths zeigen sollten (GW 4:315–318). Der Autor läßt sie einmal die „feige Art des Kampfes“ (in der 1. Fassung), dann mehr die „heroische“ Art vorführen. Aber durchdringende Kritik am Individuum und schärfste Kritik an den tödlichen Staats- und Gesellschaftssystemen schließen sich bei Horváth nicht aus. Das unterscheidet ihn vielleicht am auffälligsten von Bertolt Brecht und allen marxistisch orientierten Autoren.

Seine Antwort auf die sich rapide verdüsternde sozialpolitische Landschaft der Weimarer Republik in den Jahren 1929 bis 1933 ist das allmähliche Hervortreten der dramatischen Totentanz-Strukturen. Am Grunde aller Erkenntnis und Erkennungen in *Glaube Liebe Hoffnung* steht der Tod, die Inkarnation der bestehenden Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung. Elisabeth, die einen individualistischen einsamen Kampf gegen ihn aufnimmt, blickt er von allen Seiten an. Gerade ihre scheinbaren Helfer – der Präparator, der Schupo und zuletzt der „tollkühne Lebensretter“ – enthüllen sich als ihre Peiniger und Mörder. Sie hat nur die Wahl, zum Helfershelfer des Todes (Polizeispitzel), wie in der ersten, oder sein Opfer, wie in der zweiten Fassung, zu werden.

Aber der Hinweis auf die Zeitgeschichte, auf das Jahr 1932, kann als Erklärung für die zunehmende Verdüsterung nicht ausreichen. Daß Horváths dichterische Todes- und Totenwelt neben der gesellschafts- und personenkritischen auch eine religiöse Dimension besitzt, erscheint mir außer Zweifel. Seine Welt befindet sich in einem Zustand totaler Unerlöstheit und Unerlösbarkeit, der ohne eschatologische Maßstäbe nicht zu fassen ist. Hier wird schon jener andere Horváth sichtbar, dem es nach 1933 – als Hitler, der Antichrist (wie ihn viele österreichische Freunde Horváths nannten), über Deutschland und Europa gekommen war – scheinbar ganz unvermittelt um Schuld und Erlösung des Menschen ging.

Die eigentliche Exilzeit des haus- und heimatlosen Horváth begann allerdings erst im Herbst 1936, als er während eines Besuchs bei seinen Eltern aus Deutschland ausgewiesen und im Februar 1937 aus dem „Reichsverband deutscher Schriftsteller“

(RDS) ausgeschlossen wurde. Dazwischen liegt eine seltsame Grauzone, in der er alles andere als ein vorbildlicher ‚antifaschistischer‘ Autor gewesen ist. Er reiste mehrmals zwischen Deutschland und Österreich hin und her, schloß befremdlich-anbiedernde Kompromisse mit den nationalsozialistischen Kulturinstanzen, arbeitete längere Zeit in Berlin und schrieb harmlose Filmdialoge und diffuse Stücke. Dieses Verhalten zog ihm schon 1933 eine wütende öffentliche Attacke Oskar Maria Grafts zu. Für ihn selber verschärfte es die innere und äußere Krise, die bis zu seinem Tode reichte. Zwischen 1933 und 1935 kam es zu einem Zerfall seiner bisherigen Autor-Identität, der seine anschließenden Versuche einer Neukomposition mit Hilfe der christlichen und humanistischen Moral und sein radikales Selbstgericht erst verständlich macht. Unter dem Datum des 1. 2. 1937 verurteilte er alle seine zwischen 1932 und 1936 entstandenen Bühnenstücke und plante ein großes Dramenprojekt unter dem Titel „Komödie des Menschen“. Zu ihm zählte er bereits die beiden Stücke *Dorf ohne Männer* (1937) und *Pompeji. Komödie eines Erdbebens* (1937). Aber weder mit ihnen noch mit den anderen dramatischen Werken seiner Spätzeit (ausgenommen allenfalls das Schauspiel *Der jüngste Tag* von 1936) erreichte er auch nur annähernd das Niveau seiner Volksstücke. Erneut bekannt und erfolgreich gemacht haben ihn die beiden eigenwilligen Romane *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit* (1937/38), zwei Werke, von denen eins sogar zur Schullektüre geworden ist. Dieser Wechsel zur Prosa wurde sicherlich durch die besonderen Schwierigkeiten eines Exildramatikers befördert. Die Romanform begünstigte aber auch die intensive Selbstaueinandersetzung, die der tief verstörte, in „geistiger Not und Angst“ lebende Horváth in den letzten beiden Lebensjahren suchte.

Im Weg des Lehrers von der Lüge zur Wahrheit zeichnet Horváth in *Jugend ohne Gott* auch den eigenen Weg zwischen 1933 und 1936 nach. Er benutzt eine unwahrscheinliche Kriminalgeschichte, um zu demonstrieren, wie Wahrheit und Gerechtigkeit sich zuletzt gegen Lüge und Unrecht durchsetzen. Es ist eine mörderische Geschichte. Potentielle Mörder sind viele Figuren und Gruppen in diesem Roman: der Lehrer (N als sein Todfeind!), der Bäckermeister, Z, Eva, die Klasse mit ihren Kriegsspielen. Selbst der Mörder T wird seinerseits auf mörderische Weise zur Strecke gebracht, die geheimnisvolle Einheit von Mörder und Henker ausdrücklich beschworen (im Kapitel „Das Gespenst“). Horváth geht es also immer noch um das „bestialische Triebleben“ der Menschen und um die Demaskierung und „Störung ihrer Mordgefühle“ (*Gebrachsanweisung*, GW 4:661), aber im Unterschied zu der Zeit vor 1933 im Namen einer teils christlichen, teils humanistischen Moral. Deshalb rechnet er in der Figur des Lehrers und in seinem Doppeltgänger T (es ist der mörderische Teil des Lehrers) mit seinem damaligen Demaskierungsverfahren, mit dem kalten und unbarmherzigen „Blick von oben“, der alles nur durchschauen wollte, gründlich und demonstrativ ab. Er zeigt, wie der Lehrer den Mord an N (dem kleinen Ekel und Sündenbock) innerlich mitmacht. Er zeigt aber auch, wie er diesen mörderischen Teil in sich selbst erkennt und überwindet. Dafür steht der Selbstmord des T, der sich zuletzt wie Judas erhängt.

Es ist bezeichnend für die Intensität der Selbstaueinandersetzung, daß Horváth erst nach der Veröffentlichung des Werkes bewußt wurde, einen antifaschistischen Roman geschrieben zu haben (Brief an F. Th. Csokor vom 26. 10. 1937). Er rechnete sogar noch mit der Möglichkeit eines „Verkaufs im III. Reich“. Dort wurde das Buch jedoch schon Anfang 1938 auf die Verbotliste gesetzt.

Der Soldat in Horváths letztem Roman *Ein Kind unserer Zeit* (1938) ist ein Sladek redivivus und damit nochmals ein Vertreter des entwurzelten und unbehausten „Jahrgangs 1902“, der beim Militär und bei den Nazis Wärme und Obdach sucht. In seiner Dumpfheit unfähig zu der geistigen und moralischen Selbstaueinandersetzung des Lehrers, wird sein Weg aus den Verstrickungen der mörderischen Zeit zu einem einzigen Prozeß von Regressionen. Mit seinem Tod im Schnee – ein Leitmotiv des Spätwerks – stirbt er schließlich zurück in den vorgeburtlichen Frieden des Nichts.

Von dem Verfahren und Motiv der Rückkehr und Einkehr ist das Spätwerk Horváths überhaupt geprägt. Dadurch kommt es zu erstaunlichen Korrespondenzen mit dem Werk vor 1930, zu Rückgriffen in die Geschichte (*Pompeji, Ein Dorf ohne Männer, Figaro läßt sich scheiden*), ja, zur *Flucht aus der Gegenwart* (Titel eines Fragments von 1935). Im gleichen Sinne greift Horváth häufig traditionelle literarische Stoffe, Motive und Formen auf. Seine späten Dramen wirken weitaus konventioneller als seine Volksstücke, nicht zuletzt deshalb, weil er in ihnen idealistische und individualistische Werte und Normen einführt, die er zwischen 1926 und 1933 ironisch entlarvt und bekämpft hatte.

Eine im psychologischen Verständnis regressive Einfärbung erhalten diese Rückkehrtendenzen durch ihre Richtung auf die Bereiche der Heimat, der Kindheit, des Märchens, des Traums und des verlorenen Paradieses, durch die Suche nach Mutter, Schwester und Geliebter und durch die auf Ursprung, Vorgeschichte und Tod gerichteten Erlösungs- und Vereinigungsphantasien.

Viele dieser Phänomene verbinden Horváth mit der Exilliteratur, aber sie gehen nicht in deren Begründungen auf, sondern bilden ein ganz persönliches Schicksal ab.

Unser Verständnis dafür und für das Spätwerk ist in den letzten Jahren, im Vergleich zu den Zeiten der Horváth-Renaissance, zweifellos gewachsen. Daß aus einem überlegenen linksliberalen Gesellschaftskritiker über Nacht ein irrender Opportunist und dann ein suchender, christlich orientierter Moralist werden konnte, dürfte nach den Erfahrungen seit den späten siebziger und den achtziger Jahren kein Rätsel mehr sein. Auch Teile unserer literarischen Intelligenz nahmen plötzlich Abschied von der privilegierten Rolle eines Vormunds und Gewissens der Gesellschaft und von den archimedischen Punkten ihrer Kritik. Auch sie sind in eine heftige Identitätskrise geraten. Denn ihre bisherigen Widerstandsformen und Protestrituale haben sich als fragwürdig und unzulänglich erwiesen. Sie kommen dem komplexen System und Gewebe von Machtverhältnissen und Selbstzerstörungsprozessen, in dem wir befangen sind, nicht mehr bei. Deshalb ist uns die Tatsache, daß in Horváths Exilromanen und Exildramen sich Täter und Opfer, Schuldige und Unschuldige nicht mehr unterschei-

den lassen, weil sie sich in einem universalen Schuldzusammenhang befinden, wieder vertrauter geworden.

Wer weiß, was an dieser Stelle noch folgen würde, hätte ihn nicht ein sinnlos-frühzeitiger Tod ereilt.

Texte

- Gesammelte Werke, 4 Bände. Hg. von Traugott Krischke, Walter Huder und Dieter Hildebrandt, Frankfurt/Main 1970, ²1972. [GW]
- Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanne Foral-Krischke, Frankfurt/Main 1983 ff.
- Horváths „Lehrerin von Regensburg“. Der Fall Elly Maldaque. Dargestellt und dokumentiert von Jürgen Schröder, Frankfurt/Main 1982.

Forschungsliteratur

- Helmut Arntzen: Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Walter Hinck (Hg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1977.
- Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths, Bonn 1988.
- Axel Fritz: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen, München 1973.
- Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken, Zürich 1987.
- Herbert Gamper: Todesbilder in Horváths Werk. In: Kurt Bartsch/Uwe Baur/Dietmar Golt-schnigg (Hgg.): Horváth-Diskussion, Kronberg i. Ts. 1976.
- Peter Gay: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit: 1918–1933. Mit einer Einleitung von Karl Dietrich Bracher, Frankfurt/Main 1970.
- Dieter Hildebrandt: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1984.
- Urs Jenny: Horváth realistisch, Horváth metaphysisch. In: Akzente 18 (1971).
- Traugott Krischke: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit, München 1980.
- Traugott Krischke (Hg.): Horváths Stücke, Frankfurt/Main 1988.
- Traugott Krischke (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváth, Frankfurt/Main 1970. [M 1]
- Traugott Krischke (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Frankfurt/Main 1972. [M 2]
- Traugott Krischke (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“, Frankfurt/Main 1973. [M 3]
- Traugott Krischke (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváths „Glaube Liebe Hoffnung“, Frankfurt/Main 1973. [M 4]
- Traugott Krischke (Hg.): Ödön von Horváth, Frankfurt/Main 1981.
- Jürgen Schröder: Das Spätwerk Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hg.): Ödön von Horváth, Frankfurt/Main 1981.