



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„ Auch ohne Sprache fällt die Maske wie von selbst.  
Horváths „Magazin des Glücks“. Ein Beispiel für die  
„Demaskierung des Bewusstseins“ abseits von  
Dramaturgie der Stille und Dialog. “

Verfasserin

Marita Pirnat-Ecker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

Betreuerin :

Ao. Univ.-Prof.Dr. Brigitte Marschall



## **INHALTSVERZEICHNIS**

1.	Einleitung	5
2.	Vom wilhelminischen Kaiserreich und der Weimarer Republik bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten.  Ein Überblick zum Verhältnis von Politik, Gesellschaft und Theater	10
3.	Horváth und das Volksstück	17
3.1	Horváth und die Posse	23
4.	Zur Entstehungsgeschichte von „Magazin des Glücks“	27
4.1	Die soziologischen Grundlagen	29
5.	Die Revue als populäres Unterhaltungsmedium der Zwischenkriegszeit	34
5.1	Die Jahresrevue	35
5.2.	Die Ausstattungsrevue	39
5.3	Das „Magazin des Glücks“: Ausstattungsrevue, Jahresrevue oder Posse?	43
6.	Horváths „Gebrauchsanweisung“: Der Dramatiker als Theaterpraktiker	46
6.1	Dialog, Dramaturgie der Stille und die „Demaskierung des Bewusstseins“	47
7.	Die fünf Textstufen im Überblick	52
7.1	Der Schauplatz	52
7.2	Textstufe 1	55
7.3	Textstufe 2	56

7.4	Textstufe 3	58
7.5	Textstufe 4	59
7.6	Textstufe 5	60
8.	Die Vorgangsweise der Untersuchung	62
8.1	Figurenanalyse: Horváths Personal auf der Jagd nach dem Glück	63
8.2	Die Figuren der fünf Textstufen	64
8.3	Die Figuren: Subjekte, Objekte, funktionelle Rollenträger	66
8.3.1	Subjekt- oder Objektstatus: Figuren mit Namen und/oder Beruf	66
8.3.2	Figuren als Träger funktioneller Rollen	67
8.4	Die Figur des Reithofer	68
9.	Analyse von Textstufe 1	71
10.	Der Charakter Reithofers in der ersten Textstufe	81
10.1	Weitere Charakter-Facetten Reithofers in den Textstufen 2 bis 5	83
10.2	Reithofer, ein kleinbürgerlicher Aufsteiger	86
11.	Dramaturgische Mittel und die Demaskierung des Bewusstseins	87
12.	Das „Magazin des Glücks“ im Heute	92
13.	Zusammenfassung	94
14.	Literaturverzeichnis	98

Auch ohne Sprache fällt die Maske wie von selbst. Horváths „Magazin des Glücks“. Ein Beispiel für die „Demaskierung des Bewusstseins“ abseits von Dramaturgie der Stille und Dialog.

## 1. Einleitung

Als sich Ödön von Horváth zur Herausgabe seiner „Gebrauchsanweisung“ genötigt sah, um die bis dato geübte Inszenierungspraxis seiner Stücke für zukünftige Aufführungen zu korrigieren machte er unter anderem die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums für die Fehlinterpretationen seiner Volksstücke verantwortlich. Horváth schreibt dazu: „Es (das Publikum) hat sich leider entwöhnt auf das Wort im Drama zu achten, es sieht nur die Handlung – unter dramatisch verstehe ich nach wie vor den Zusammenstoß zweier Temperamente – die Wandlungen usw. In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person. Bitte nachlesen! Daß das bisher nicht herausgekommen ist, liegt an den Aufführungen. Aber auch am Publikum.“<sup>1</sup>

Nun sind uns mit Horváths Entwürfen zu seinem „Magazin des Glücks“ fünf Textfassungen erhalten geblieben, die er aus Gründen, auf die später noch eingegangen werden soll, nie mehr vollständig ausarbeiten konnte. Es handelt sich also nach landläufigen Vorstellungen keineswegs um bereits spielbare Stücke. Die Texte muten wie Erzählungen an. Es gibt weder Ansätze zu Dialogen noch zur Pausensetzung, wie sie als „Dramaturgie der Stille“ Eingang in die Umsetzung von Horváths Bühnenwerken finden sollte. Und dennoch ergab sich beim Lesen dieser fünf Fassungen der Eindruck, dass sich Horváths zentrales Anliegen, das Bewusstsein der Figuren zu entlarven, auch ohne Dialoge und abseits einer „Dramaturgie der Stille“ realisiert.

---

<sup>1</sup> Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Kasimir und Karoline. Hrsg: Krischke, Traugott. Suhrkamp Basis Bibliothek 28. Frankfurt 2002. S. 81f.

Und so drängte sich folgende Frage auf: Mit welchen Mitteln gelingt es Horváth, die Demaskierung des Bewusstseins seiner Figuren herbeizuführen, wenn es weder Dialoge noch eine Dramaturgie der Stille gibt? Denn aus seiner „Gebrauchsanweisung“ zu schließen, lag für ihn in beidem der Schlüssel zur Demaskierung des Bewusstseins.

Die Textentwürfe zum „Magazin des Glücks“ fallen in jene Werkphase, in der er mit seinen neuen Volksstücken – abgesehen von der Aufnahme in der rechtsgerichteten Presse – am Theater reüssierte. Diese Periode seiner Arbeiten wird dem kritischen Realismus der Neuen Sachlichkeit zugeordnet und bis zum Zeitpunkt seiner Emigration beherrschten vor allem die Ursachen der Wirtschaftskrise sowie deren politische und sozioökonomische Auswirkungen sein literarisches Schaffen. Horváths „Glaube, Liebe, Hoffnung“ war gerade fertig gestellt und er verfolgte damals vermutlich den Probenprozess von „Kasimir und Karoline“ – Uraufführung 18. November 1932 in Leipzig –, als er an den Textstufen zum „Magazin des Glücks“ arbeitete. Am 25. November 1932 kündigte das Deutsche Theater als Weihnachts-Premiere die Revue „Eine Reise um die Welt an“. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelte es sich um das von Horváth „Magazin des Glücks“ betitelte Stück.

Max Reinhardt hatte bei Horvath nach dessen Auszeichnung mit dem Kleistpreis eine Revue in Auftrag gegeben und wollte diese zu Silvester 1932 in Berlin herausbringen. Dass er dieses Vorhaben nie verwirklichen konnte, hatte vermutlich zwei Gründe: Reinhardt scheute einerseits die Kosten, denn auch sein Theater litt wie alle anderen Theater im Berlin der Dreißigerjahre unter der Wirtschaftskrise, andererseits hatte sich die politische Lage vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 dermaßen zugespitzt, dass er, wenn schon nicht ein Aufführungsverbot, so doch zumindest heftige Tumulte zur Verhinderung der Aufführung

befürchtete. So war es bereits in den Anfängen der Weimarer Republik trotz Zensurverbots immer wieder zu Verbotsprozessen gekommen, wie zum Beispiel anlässlich der geplanten Aufführung von Schnitzlers „Reigen“ an Max Reinhardts Berliner Schauspielhaus. Im Fall von „Magazin des Glücks“ kreiste Reinhardts Besorgnis bezüglich eines Aufführungsverbots um das Leading Team, das er verpflichtet hatte. Außer Horváth sollten noch Viktor Holländer für die Musik und Walter Mehring für die Texte der Songs verantwortlich zeichnen. Alle drei wurden in der nationalsozialistischen Presse als Nestbeschmutzer denunziert und auf das Heftigste angegriffen. Horváth galt dem *Völkischen Beobachter* als „Salonkulturbolschewist“<sup>2</sup>, er wurde als „Zierde des deutschen Kommunistenlagers“<sup>3</sup> diffamiert und es wurde ihm darüber hinaus als gebürtigem Ungar das Recht aberkannt, für sein literarisches Schaffen die deutsche Sprache zu gebrauchen. Max Reinhardts Bedenken schienen also wohl begründet.

Um Horváths weitgehend unbekanntem Entwurf zur Revue „Magazin des Glücks“ angemessen vorstellen zu können, soll zunächst in einem kurzen Überblick der historische Kontext besprochen werden, auf den er sich – laut Selbstbeschreibung – als „treuer Chronist seiner Zeit“<sup>4</sup> bezieht: die sterbende Weimarer Republik, die Wirtschaftskrise mit einem Heer von Arbeitslosen und der erstarkende Nationalsozialismus, der schließlich 1933 zur Machtergreifung der Nazis führte. Horváths kritischer Blick auf den zeitgenössischen gesellschaftlichen Status quo führt Axel Fritz in seinem Aufsatz „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“ auf seine Herkunft „aus einem politisch und sozial widerspruchsvollen und kulturell vielseitigen Milieu (zurück), wie sein Lebensgang im

---

<sup>2</sup> S(schlösser)R(ainer): Der Kleistpreisrummel. Ein Musterbeispiel neudeutscher Propaganda-Praktiken. In: Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne. 1926–38. Dokumentation von Traugott Krischke. Edition S. Wien 1991. S. 192.

<sup>3</sup> Jenny, Urs: Ödön von Horváths Größe und Grenze. In: Hildebrandt, Dieter (Hrsg.): Über Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1972. S. 72.

<sup>4</sup> Horváth, Ödön von: Zur Erneuerung des Volksstückes. In: Hildebrandt, Dieter (Hrsg.): Über Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1972. S. 16.

Ganzen als Produkt besonderer Zeitumstände anzusehen ist“<sup>5</sup>.  
Und er beschreibt weiters, dass Horváth einer Generation angehörte, wie auch Brecht und Kästner, die dem marxistischen Materialismus verpflichtet oder zumindest von ihm beeinflusst war. Diese besondere Sichtweise auf die Welt schärfte Horváths Blick auf die von „sozialen Strukturen und Verhaltensweisen in einer ökonomisch vom Kapitalismus und ideologisch vom Bewußtsein des Kleinbürgertums geformte(n) Gesellschaft“.<sup>6</sup>

Noch im wilhelminischen Kaiserreich – am Übergang zur Weimarer Republik – war es aufgrund des technologischen Fortschritts zu umwälzenden Veränderungen in der Sozial- und Infrastruktur, vor allem in den Metropolen, gekommen. Einer dieser Umbrüche vollzog sich mit der Implementierung des Warenhauses, in deren Folge sich auch eine neue Berufsgruppe etablierte, die den Mittelstand erstarken ließ: die Angestellten. Siegfried Krakauer hat ihnen eine ausführliche Analyse gewidmet. Dieser neue Berufsstand trug wesentlich zum Florieren einer neuen urbanen Vergnügungskultur bei. Nach der Arbeit traf man sich in Etablissements wie dem „Haus Vaterland“, das auch als Vorbild für das „Magazin des Glücks“ diente, und amüsierte sich vorzugsweise bei bunten Revuen, die für kurze Zeit die harte Realität der Zwischenkriegszeit ausblendeten. Berlin als Stadt einer Angestelltenkultur und „Das Haus Vaterland“ als deren Synonym bilden den soziologischen Hintergrund für Horváths fünf Textfassungen.

Die verschiedenen Formen der Revue und des Kabarett boomten in dieser Epoche. Das „Magazin des Glücks“, von Max Reinhardt als Ausstattungsrevue geplant, sollte einerseits auf diesen Zug aufspringen, um die Theaterkasse zu füllen, und andererseits die Amüsierbetriebe, die die Massen magnetisch anzogen, satirisch

---

<sup>5</sup> Fritz, Axel: „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“. In: Hildebrandt, Dieter (Hrsg.): Über Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1972. S. 50f.

<sup>6</sup> Ebda., S. 48.

beleuchten. Nun bezeichnete Horváth die erste Textstufe seines „Magazin des Glücks“ aber als Zauberposse und nicht als Ausstattungsrevue. Da es jedoch nie, in welchem Genre auch immer, zur Umsetzung dieses Projektes kam, wird neben den diversen Spielarten der Revue auch die Posse des Alt-Wiener Volkstheaters, die in Horváths Texten deutliche Spuren hinterlassen hat, zu diskutieren sein.

Um die Fragestellung dieser Arbeit, mit welchen Mitteln Horváth die Demaskierung des Bewusstseins seiner Figuren im „Magazin des Glücks“ vorantreibt ohne auf Dialoge und Dramaturgie der Stille zurückzugreifen, beantworten zu können, wurde über alle Textstufen hinweg ein Handlungsprotokoll der agierenden Figuren für jedes Bild und jeden Schauplatz angelegt. Dieses Protokoll ermöglichte es, aufgrund der Handlungsdynamik Rückschlüsse auf die unbewussten und bewussten Motive der Figuren zu ziehen und somit der Fragestellung näherzutreten.

In der vorliegenden Arbeit wird allerdings lediglich die Analyse der ersten Textstufe diskutiert. Eine Erweiterung auf alle fünf Entwürfe hätte den Rahmen des Möglichen gesprengt. Neben einer allgemeinen Betrachtung der Figurenkonzeption wird der Fokus auf die männliche Hauptfigur Reithofer gerichtet sein. Eine Figur, der man noch vor den Textentwürfen von Horváths „Magazin des Glücks“ in seiner Prosa begegnete. Inwieweit Horváth den Charakter Reithofers im „Magazin des Glücks“ ausbaute, weiterentwickelte und er sich als eine typische männliche Figur in Horváths Figurenkatalog einreihen lässt, wird ebenfalls zu untersuchen sein.

## **2. Vom wilhelminischen Kaiserreich und der Weimarer Republik bis zur Machtübernahme der Nationalsozialisten. Ein Überblick zum Verhältnis von Politik, Gesellschaft und Theater.**

Als Philipp Scheidemann am 9. November 1918 vom Balkon des Berliner Reichstages die Republik ausrief und Kaiser Wilhelm II. am darauffolgenden Tag ins niederländische Exil floh, sah sich die neue Regierung unter dem sozialdemokratischen Reichspräsidenten Friedrich Ebert einer gewaltigen Aufgabe gegenüber. Die verheerenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Folgen der Kriegswirren hatten das Land nachhaltig geschwächt. Deutschland sah sich gezwungen, die harten Vertragsbedingungen der Versailler Friedenskonferenz anzunehmen. Frankreich drohte ansonsten mit der Fortsetzung des Krieges. Damit war unter anderem eine der Voraussetzungen für den Fehlschlag der Weimarer Republik gelegt. Mit dem Auseinanderbrechen der deutschen Monarchie war eine alte Ordnung untergegangen und der Aufbau eines neuen politischen Systems sollte sich aufgrund der sozialen und wirtschaftlichen Lage, aber auch aufgrund der republikfeindlichen Strömungen als enorme Herausforderung erweisen. Die Menschen litten an Hunger, es herrschte hohe Arbeitslosigkeit, Millionen von kriegstraumatisierten Männern sollten den Weg zurück in ein neues Leben finden, die Wirtschaft lag darnieder.

Die Regierung versuchte die immense Schuldenlast, die Deutschland nicht zuletzt infolge der Reparationslasten zu schultern hatte, durch das Drucken immer neuen Geldes zu lösen und heizte damit eine Inflation ungeheuren Ausmaßes an.

Ständig neu erzwungene Regierungswechsel, die durch erstarkende Gruppierungen von links und rechts notwendig wurden, zeigten die tiefen Gräben innerhalb der Gesellschaft. Einer zutiefst verunsicherten Gesellschaft die mit den gewaltigen

politischen, sozialen und ökonomischen Umbrüchen der Zwischenkriegszeit und den Anforderungen an eine Neuausrichtung auf eine parlamentarische Republik hin nicht umgehen und somit friedlich bewältigen konnte. Es kam zu gewalttätigen Unruhen, Aufständen, politischen Morden und einem fehlgeschlagenen Attentatsversuch Hitlers, der den Sturz der Regierung plante. Doch die nach dem Krisenjahr 1923 vermeintlich eingetretene Stabilisierung der republikanischen Kräfte sollte sich spätestens mit der Weltwirtschaftskrise, die Deutschland 1929 erfasste, als fataler Trugschluss erweisen. Das Vertrauen in die Stärke der Republik und ein uneingeschränktes Ja zu ihren Institutionen waren nicht gegeben. Schließlich scheiterte die Weimarer Republik an dem Unvermögen der Regierenden, gesellschaftlich tragfähige Lösungen für das krisengeschüttelte Deutschland zu finden, und an dem kläglichen Versuch, den Bock zum Gärtner zu machen, indem Hitler 1933 zum Reichskanzler eines Präsidialkabinetts bestellt wurde.

Eine mehrheitsfähige parlamentarisch gewählte Regierung hatte schon seit 1930 nicht mehr bestanden. Hitler war nun legal an der Macht, die NSDAP hatte sich längst in Richtung einer Massenpartei entwickelt. Nun versuchte Hitler seine Macht mittels Notverordnungen und gewalttätiger Einschüchterung seiner Gegner sowie der Verordnung zur Außerkraftsetzung der verfassungsmäßigen Grundrechte der Bürger systematisch auszuweiten, bis er nach dem Erlass des „Ermächtigungsgesetzes“ vom 24. März 1933 unter Ausschaltung des Parlaments und des Reichspräsidenten die alleinige gesetzgebende Gewalt innehatte. Dem weiteren Umbau Deutschlands zu einem totalitären Staat stand nichts mehr im Wege.

In aller kürzester Zeit wurde der Gesellschaft vom Untergang des wilhelminischen Kaiserreiches bis zur Implementierung einer

parlamentarischen Republik mit demokratischen Institutionen nicht nur ein vollständiger Mentalitätswandel abverlangt, sondern auch die Bewältigung der psycho-sozialen und wirtschaftlichen Kriegsfolgen und eines rasanten technologischen Fortschritts, der massive Umwälzungen in der sozialen Struktur, vor allem in den Metropolen, nach sich zog.

Wie alle anderen Institutionen auch, sah sich das Theater diesem tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel unterworfen.

„Für die Weimarer Republik ist das vielfach gebrauchte Klischee von den Goldenen Zwanziger Jahren gegenüber der realgeschichtlichen, vor allem der politischen Wirklichkeit dieser Zeit eine irreführende Idealisierung. Allerdings war dies die letzte Epoche in der deutschen Geschichte, in der sich im kulturellen und geistigen Leben eine unerhörte Vielfalt an Richtungen und Traditionen artikulieren konnte, an der vorallem auch jüdische Künstler, Literaten und Komponisten einen wesentlichen Anteil hatten. Es war auch die letzte Periode einer Einheit [...] des geistigen und kulturellen Lebens in Deutschland vor den Verwüstungen, die die NS-Diktatur auch in diesem Bereich angerichtet hat.“<sup>7</sup>

Um 1900, also noch im wilhelminischem Reich, setzte sich Deutschlands Theaterlandschaft aus Hof-, Stadt- und Privattheatern, den sogenannten Geschäftstheatern, zusammen und Berlin war mit seinen rund fünfzig Spielstätten zum Zentrum des deutschsprachigen Theaters avanciert. Die vormalige kulturelle Vorreiterrolle der Hoftheater hatten diese schon längst abgeben müssen. Sie verweigerten sich in ihrer künstlerischen Konzeption jedweder Annäherung an die Moderne, während die Stadttheater bemüht waren, sich neuen soziokulturellen Strömungen wie dem Naturalismus zu öffnen.

---

<sup>7</sup> Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vierter Band. Metzler. Stuttgart 2003. S. 232.

Bislang dominierten Konversations- und Salonstücke die Bühnen, während in den Unterhaltungsetablissemments der Vorstadt hauptsächlich Possen und Schwänke gespielt wurden.

Volksstücke standen kaum mehr auf dem Spielplan. Die Vertreter des Naturalismus hefteten sich mit wissenschaftlicher Akribie an die detaillierte Untersuchung und Darstellung menschlicher Lebenswirklichkeit. Mit dem Auftauchen der sozialen Frage rückte plötzlich wieder „das Volk“ in den Blickpunkt. Die neue Kunstrichtung durchbrach damit zunächst ein Tabu und entfesselte Skandale. Die Bühnenpraxis, die naturgemäß, wenn auch nicht explizit intendiert, mit einer Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen einherging, rief die Zensur auf den Plan und es kam immer häufiger zu Aufführungsverboten. Mit dem Problem der Zensur sahen sich die Privattheater zunächst nicht konfrontiert, da sie sich vorwiegend der leichten Unterhaltung widmeten und das kommerzielle Interesse im Vordergrund stand. Dieses ausgeprägte Kommerzdenken machte man, neben dem Aufkommen des Kinos, für den Verfall der deutschen Theaterlandschaft mitverantwortlich.

Das politisch motivierte Durchgriffsrecht der Behörden auf die öffentlichen Bühnen wollten engagierte Theatermacher mit der Gründung des Vereins „Freie Bühne Berlin“ umgehen. Durch diesen privaten Zusammenschluss unter der Leitung von Otto Brahm, der sich dem Naturalismus und damit der zeitgenössischen Bühnenkunst verschrieben hatte, sollte die Möglichkeit geschaffen werden, moderne Dramen zur Aufführung zu bringen und damit die Zensur auszuschalten. Im weiteren Verlauf kam es zur Gründung dreier privater Theatervereine in Berlin, die sich vor allem der Moderne widmeten und trotz unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung zueinander durchaus in Konkurrenz standen. Gleichzeitig etablierte sich eine konservativ orientierte Bewegung, die zur Einrichtung von Volksbühnen aufrief, um einem wenig begüterten Publikum den

Besuch von leichter Unterhaltung zu günstigen Preisen zu ermöglichen. Moderne Dramatik war kein Anliegen. Man produzierte auch nicht selbst, sondern kaufte Produktionen ein. Die Forderung nach einem „Theater für das Volk“ sollte aber auch die Diskussion um die Umsetzung demokratischer Gestaltungskriterien bei neuen Theaterbauten beeinflussen. Nicht mehr das Repräsentative sollte im Vordergrund stehen, sondern die Zweckmäßigkeit und Verhältnismäßigkeit der eingesetzten Mittel wie eine Erweiterung des Platzangebotes und die gleiche Sicht für das Publikum von allen Plätzen des Zuschauerraums auf die Bühne. Im Zuge der Forderung nach Volksbühnen wurde auch der Wunsch nach Festspielen laut, deren Programmatik zunächst ebenso durch den sozialen Gedanken bestimmt war. Erst im Laufe der Entwicklung sollte sich die Vorstellung von Festspielen als ein Heraustreten aus dem Alltag als kultisches Ereignis sowie verbindendes Gemeinschaftserlebnis und damit als ein Theater für die Masse herauskristalisieren. Ein Gedanke, der von den Nationalsozialisten für ihre ideologischen Zwecke missbraucht werden sollte.

Als Gegenströmung zum Naturalismus fanden sowohl die „Neue Romantik“ als auch der Symbolismus und später der Expressionismus Eingang auf deutschen Bühnen. Die Abkehr vom expressionistischen Wandlungsdrama führte in den Zwanzigerjahren schließlich zur „Neuen Sachlichkeit“, der die von Horváth propagierte „Erneuerung des Volksstücks“ in seiner Werkphase bis 1933 stilistisch zuzurechnen ist.

Die gesellschaftliche Umbruchstimmung und die instabile politische Lage der noch jungen Weimarer Republik mit sozialen Unruhen, gewalttätigen Ausschreitungen, Aufständen und politischen Mordanschlägen führten teilweise zu einer Politisierung des Theaters, was bisher verpönt gewesen war. Die russische Avantgarde, deren Identifikation mit der russischen Revolution

sich in ihren Werken widerspiegelte, diente deutschen Künstlern als Vorbild.

Spät, aber doch konnte sich auch das literarisch anspruchsvolle Kabarett in Deutschland etablieren, nachdem es in anderen Ländern Europas bereits auf eine beträchtliche Tradition zurückblicken konnte. Wie der Naturalismus und der Symbolismus hatte es seinen Ausgang in Frankreich genommen. Diese Art von kritisch konnotierter Kleinkunst, wie sie als Erstes im Berliner „Überbrett!“ und wenig später auch in Max Reinhardts „Schall und Rauch“ gepflegt wurde, bestach durch ihre ungenierte, aber kluge und saloppe Haltung dem Obrigkeitsstaat gegenüber sowie durch ihre lockere dramaturgische Struktur mit Conférencier, Nummernfolge und Chansons als essenziellen Bestandteilen des Programms. Bald übernahmen auch Inszenierungen anderer Bühnen diese dramaturgische Konzeption, schien sie doch ein volles Haus zu gewährleisten.

„Der Einfluß des Kabarets auf das Theater der zwanziger Jahre fand auf zwei Ebenen statt. Zum einen trug das literarische Kabarett wesentlich dazu bei, daß eine intellektuelle Atmosphäre aufkam, in der der respektlose, der satirische Umgang mit Zuständen, Personen und Ereignissen der Zeitgeschichte, die unter dem Deckmantel überkommener, nicht hinterfragter Legitimationen auf ihrem ‚Recht‘ beharrten, kultiviert wurde und eine künstlerische Form fand. Die kritische Befragung des Bestehenden, der Ordnung und der Moral der Gesellschaft und deren kulturellen Selbstverständnisses war ein elementarer Impuls jenes Aufbruchsgeistes, der 1919 alle weltanschaulichen und politischen Lager beflügelte hatte. Das Kabarett nahm diesen

Impuls auf, kanalisierte ihn in eine vergnüglich freche, mitunter laszive, subversive Spielart dieses Zeitgeists.“<sup>8</sup>

Neben dem literarisch politischen Kabarett gab es auch das Cabaret mondain, das mit üppigen Ausstattungsrevuen in ausgeklügelter Lichtregie und mit einer aufwendigen Bühnenmaschinerie das Publikum beeindruckte und in großen Berliner Etablissements leichte Unterhaltung bot.

Auch wenn die Kabarett- und Revueszene zunächst boomte und es in den Zwanzigerjahren 38 dieser Einrichtungen gab, so hatten auch die Kleinkunstabühnen infolge der späteren Wirtschaftskrise im Jahre 1929 und aufgrund der ungeheuren Faszination, die das Kino ausübte, mit massiven wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen, wie alle anderen Theater auch. Um dem finanziellen Ausbluten die Stirn zu bieten, setzte man aber nicht nur auf kommerzielles Theater, sondern auch auf sogenannte Theatertrusts. So versuchte man in den Zwanzigerjahren durch das Bespielen mehrerer Häuser, die von einem Direktor gepachtet worden waren, maximalen Gewinn zu erzielen, indem man Verluste quasi aufteilen konnte, um einen Risikoausgleich zu schaffen und damit den Erfolgsdruck, der auf einer einzigen Produktion lasten würde, zu minimieren. Der berühmteste Trust war wohl jener von Max Reinhardt, der in Berlin das Deutsche Theater, die Kammerspiele sowie die Komödie und in Wien das Theater in der Josefstadt bespielte. Insgesamt gab es in Berlin fünf Theatertrusts, wovon einer auf Revuen spezialisiert war. Dazu bemerkte Franz Kothes in seiner Untersuchung der theatralischen Revuen in Berlin und Wien zwischen 1900 und 1940, dass die „Revue theater neben den Operettebühnen am ehesten als Einzelunternehmen rentabel zu führen waren“.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Ebda. S. 435f.

<sup>9</sup> Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen. Univ. Diss. Wien 1972. S. 215.

Mit dem Erstarren der politischen Rechten und der zunehmenden Verschärfung und Zuspitzung des politischen Klimas in Deutschland versuchten schließlich rechtsorientierte Gruppen, die Definitionsmacht über das kulturelle Geschehen „[...] in erster Linie über die Publikationsorgane der deutsch-nationalen und der nationalsozialistischen Partei [...], durch indirekte oder direkte Zensur [...], rassistische Diffamierung von Bühnenaufbereitern und Künstlern, schließlich durch offenen Terror, der sich gegen diese richtete“<sup>10</sup> an sich zu reißen und zu bestimmen. Damit eröffnete sich ein grausames Kapitel deutscher Geschichte, das auch Ödön von Horváths Leben und Werk beherrschen sollte.

### **3. Horváth und das Volksstück**

Horváths künstlerisches Schaffen wird üblicherweise in drei Phasen gegliedert, wobei die Übergänge naturgemäß fließend sind. Bis zum Jahre 1925 setzt man sein Frühwerk an, das mit dem „Buch der Tänze“ – 1922 auf Anregung des Komponisten Kallenberg verfasst – seinen Ausgang nimmt. Die zweite Werkperiode beginnt 1926 mit dem „Sportmärchen“ und umfasst die nächsten sieben Jahre, in denen Horváth das neue Volksstück entwickelt und an dem Roman „Der ewige Spießker“ schreibt. Mit dem Jahr 1933 setzt die dritte Phase seines Schaffens ein, die bis zu seinem Tod am 1. Juni 1938 dauert. Während dieser Zeit arbeitet er nicht nur Theaterstücke und Romane, sondern unter dem Pseudonym H. W. Becker auch Drehbücher aus.

Im Jahr 1932 wurde Horváth in Deutschland mit der Leipziger Uraufführung von „Kasimir und Karoline“ letztmals an einem großen deutschen Theater gespielt,<sup>11</sup> im Sommer 1933 dann von den Nationalsozialisten als „entarteter“ Schriftsteller denunziert. Ein Umstand, zu dem Franz Theodor Csokor seinem Freund

---

<sup>10</sup> Ebda., S. 393.

<sup>9</sup> Reich-Ranicki, Marcel: Horváth, Gott und die Frauen. Die Etablierung eines neuen Klassikers der Moderne. In: Hildebrandt, Dieter (Hrsg.): Über Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1972. S. 83f.

<sup>11</sup> Am 2.4. 1937 kam es zur UA von „Figaro lässt sich scheiden“ an der Kleinen Bühne des Deutschen Theaters in Berlin. Das Stück wurde aber nur fünf Mal aufgeführt.

Horváth gratulierte. Diese Bezeichnung sei mehr wert als jeder Literaturpreis und weise ihn nun als echten Dichter aus, so Csokor.

Herbert Gamper, der sich vor allem mit Horváths Frühwerk ausführlich auseinandergesetzt hat, sieht in den drei Stücken „Mord in der Mohrengasse“, „Die Bergbahn“ und „Zur schönen Aussicht“<sup>12</sup> Horváths Versuch, sich an verschiedenen literarischen Traditionen auszuprobieren. Gamper schreibt dazu: „Gemeinsam, trotz der augenfälligen stilistischen Unterschiede, ist ihnen die Auseinandersetzung mit Strindberg und expressionistischer Dramatik; sie sind außerdem unterschwellig verbunden durch die Themen von Sündenfall, Gericht und Erlösung.“<sup>13</sup>

„Der Mord in der Mohrengasse“ gilt als erstes Schauspiel, das vollständig erhalten ist und an dem Horváth in den Jahren 1923/24 schrieb. „Man kann es wie eine Ouvertüre zum gesamten Werk ansehen, in der alle Motive, viele Figuren, die entscheidenden Schauplätze und die charakteristischen „Sprünge“ (Handke) der Dialoge schon da sind.“<sup>14</sup>

Der Wunsch, über konkrete politische Geschehnisse der Weimarer Republik aufzuklären, gepaart mit einem psychologischen Interesse Horváths an menschlichem Verhalten charakterisiert die zweite Phase künstlerischen Schaffens, die vom Zeitstück „Sladek“ eingeleitet wird; es ist die Zeit der Volksstücke. „Die psychologische Akzentuierung des politischen Phänomens weist voraus auf die *Italienische Nacht*. Sie ist offensichtlich verstärkt worden durch die Lektüre von Schriften

---

<sup>12</sup> Die Komödie „Zur schönen Aussicht“ wurde Ende 1926/Anfang 1927 verfasst und erst im Jahre 1969 am Schauspielhaus Graz uraufgeführt.

<sup>13</sup> Gamper, Herbert: Horváths komplexe Textur. Ammann. Zürich 1987. S. 10.

<sup>14</sup> Ebda.

Freuds, nachweisbar seit diesem ersten der ‚neuen Volksstücke‘ und der Spießer Prosa.“<sup>15</sup>

Als Übergang zum Spätwerk markiert Gamper das Stück „Glaube, Liebe, Hoffnung“, das unter dem Titel „Liebe, Pflicht und Hoffnung“ erst im November 1936 in Wien uraufgeführt werden konnte, nachdem Heinz Hilpert 1933 von den Nationalsozialisten gezwungen worden war, das Stück nicht zur Uraufführung zu bringen. Denn ab 1933 wurde, wie bereits erwähnt, über das Werk Horváths ein Aufführungsverbot für ganz Deutschland verhängt. Waren in der Zeit der Volksstücke seine Werke tiefenpsychologischen Einsichten verbunden, so wird Horváths künstlerisches Wirken in der dritten Schaffensperiode von metaphysischer Symbolik bestimmt. Bis zu seinem Tod wurden zwar noch vier Komödien, eine Posse, ein Lustspiel, zwei Märchen und zwei Schauspiele in Wien, Zürich, Prag und Mährisch-Ostrau zur Uraufführung gebracht, Horváth konnte zu seinen Lebzeiten aber nicht mehr an den Erfolg seiner Volksstücke anknüpfen.

Auch wenn im Rahmen dieser Arbeit Horváths Volksstücke nicht zur Diskussion stehen, scheint es dennoch sinnvoll, den Begriff zu problematisieren, gilt Horváth doch als der Erneuerer dieses Genres. Zum anderen soll im weiteren Verlauf unter dem Punkt „Jahresrevue, Ausstattungsrevue oder Posse?“ geklärt werden, welcher theatralischen Form Horváths „Magazin des Glücks“ zuzurechnen ist. Er selbst betitelte es in der ersten Textstufe als Zauberposse. Wir bewegen uns also allenthalben im Bereich des Volkstheaters – zählt die Spielart der Zauberposse doch zur Wiener Volkskomödie –, was eine Klärung des Volksstücksbegriffs ebenso rechtfertigt. Vor allem wenn man bedenkt, dass die Begriffe Volkstheater und Volksstück nur allzu oft als Synonyme gebraucht wurden.

---

<sup>15</sup> Ebda.

„Nach dem Volksstück zu fragen [...] heißt immer, die (geradezu obligatorischen) Leerstellen seiner Begriffsfunktion, als die sich ‚Volksstück‘ erweist, stets mit neuen und speziellen geschichtlichen Inhalten zu füllen und somit die ‚reine‘ Gattungsgeschichte in eine großräumige Geschichte kultureller, spielerischer und literarischer, aber auch kommunaler und wirtschaftlicher Tätigkeit überzuführen.“<sup>16</sup>

Wenn die Autoren die Beifügung „rein“ unter Anführungszeichen setzen, so hat dies seinen guten Grund. Das Volksstück als Gattung gibt es zwar gesichert seit dem 18. Jahrhundert, wenn man aber berechtigterweise davon ausgeht, dass es sich nicht nur allein über den Text definiert, sondern erst durch und mit der Aufführung, was viele weitere Parameter wie die Produktions-, Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen, den Inszenierungsstil unter Einbeziehung von Tanz, Musik, Gesang etc. etc. mit einschließt, ist die Bestimmung einer reinen Gattungsgeschichte schwerlich leistbar. Darüber hinaus wären auch „Fragen der Entstehung, Form, Autor-Intention, Fortschritt, Entwicklung, Einfluß, Tradition“<sup>17</sup> zu untersuchen. Auch dieser Versuch, einer „reinen“ Gattungsgeschichte näherzukommen, scheint zum Scheitern verurteilt, weil das Volksstück in vielerlei „unterschiedlichen Gestalten“<sup>18</sup> auftritt. Ja, „eines seiner Charakteristika (scheint) es zu sein, daß vorhandene Entwicklungslinien abbrechen und es immer wieder neu ansetzt: als Aneignung, Umformung, Parodierung anderer Muster, als belehrendes, unterhaltendes, affirmatives, parodistisches, kritisches Volksstück (...)“.<sup>19</sup> Ein Umstand, der die Autoren schließlich zu der Feststellung führt, dass „die Geschichte des

---

<sup>16</sup> Aust Hugo et al.: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Beck. München 1989. S. 31.

<sup>17</sup> Ebda.

<sup>18</sup> Ebda.

<sup>19</sup> Ebda.

Volksstücks in seiner ständigen Erneuerung besteht“.<sup>20</sup> Eine „reine“ Gattungsgeschichte scheint damit hinfällig.

Wenn man dieser These folgt, so stellt sich die Frage, ob andere, sowohl zeitgenössische Autoren wie vor und natürlich auch nach Horváth als auch jedwedes Theaterdispositiv seit dem 18. Jahrhundert, das eine Umformung des Volksstücks hervorgebracht hat, nicht auch mit dem gleichen Recht als Erneuerer bezeichnet werden müssten. Es lässt sich vermuten, dass Horváth, durch seine explizite Aussage, dass er das alte Volksstück zerstören wolle, dieses Alleinstellungsmerkmal zuteil wurde. Anderen Autoren, die sich ebenso mit dem Volksstück auseinandergesetzt und es in ihren jeweiligen Zeitkontext gestellt, also zumindest im weitesten Sinne „erneuert“ haben, wurde nur die jeweilige Einordnung des Volksstücks wie z. B. „neu“ (Brecht), „kritisch“ (Fassbinder, Kroetz) zugebilligt.

Einen wesentlichen Punkt in der Auseinandersetzung in dem Ringen um eine gültige Gattungsbestimmung betreffen die divergierenden Auffassungen, welche dramatische Form als Volksstück zu betrachten sei. „Der Begriff (Volksstück) meint in seiner typischen Verwendungsweise eine Mischform bereits etablierter Gattungen. (...) d. h.: Wesentliche Komponenten des Volksstücks-Begriffs sind Werken abgelesen, die andere, bereits eingeführte Gattungsbezeichnungen (bürgerliches Trauerspiel, Rührstück, Singspiel, Schwank etc.) tragen.“<sup>21</sup>

Das Volksstück vor seiner Wiederentdeckung und sogenannten Erneuerung im 20. Jahrhundert galt als „regional begrenzte, dialektgebundene, anspruchlose, [...] triviale“<sup>22</sup> Unterhaltungsform. Heute sieht man in seiner durch Horváth und

---

<sup>20</sup> Ebda. S. 17.

<sup>21</sup> Ebda. S. 22.

<sup>22</sup> Hein, Jürgen: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1973. S. 9.

Fleißner erneuerten Version im Volksstück „eine Form der kritisch-realistischen, nicht minder mit Mitteln der Unterhaltung arbeitenden (Selbst-) Darstellung des Volkes.“<sup>23</sup> Die Definition dessen, was unter Volksstück verstanden werden kann oder soll, spielt in der Forschungsliteratur demnach bei der Bewertung der dem Volksstück unterstellten Intention durchaus eine Rolle. So gilt das „Volksstück“ entweder als etwas Minderwertiges bei Zuschreibung einer alleinigen Unterhaltungsfunktion oder als etwas Anspruchsvolles, je kritischer und aufgeklärter es sich zeigt. Kurt Bartsch vermerkt über Horváths Einstellung zum Volksstück, dass er „bloß unterhaltende Volksstücke offensichtlich ebenso ablehnt(e) wie den Anzengruberischen Versuch eines ernsten, gleichwohl sentimental kitschigen Volkstheaters“.<sup>24</sup>

Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass es „Das Volksstück“ nicht gibt, „denn es bildet keine eigene Rubrik neben Lustspiel und Tragödie bzw. neben Schauspiel, Posse, Oper“,<sup>25</sup> auch wenn einzelne Autoren ihre Stücke so bezeichnet haben, genauso wenig wie „das Volk“, für das es vorgeblich konzipiert ist oder über das es handelt, existiert. Und aus der Debatte um den Versuch einer Bedeutungsklä rung der Begriffe „Volkstümlichkeit“ und „Volk“ resultiert, dass die beiden Termini nur immer in ihrem jeweiligen sozio-historischen und politisch-ideologisch aufgeladenen Kontext verstanden werden können. Die Komplexität dieser beiden Termini scheint eine endgültige Kategorisierung ebenso zu verunmöglichen.

Für Horváth war allerdings klar, wen er mit dem Begriff „Volk“ meinte: das Kleinbürgertum, das sich mit einer Geisteshaltung auszeichnete, die den Nährboden für den Faschismus bildete. „An

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 9.

<sup>24</sup> Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Metzler. Stuttgart 2000. S. 46.

<sup>25</sup> Hein, Jürgen: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Bertelsmann Universitätsverlag. Düsseldorf 1973. S. 18.

welche Ausprägungen des Genres er denkt“,<sup>26</sup> hat Horváth aber nicht wissen lassen, nur dass es in Abgrenzung zu Zuckmayers „Der fröhliche Weinberg“ „böser, bissiger, satirischer“ sein werde.<sup>27</sup>

### 3.1 Horváth und die Posse

In seinem Bekenntnis, das alte Volksstück zerstören zu wollen, reiht Horváth sich in eine Genealogie der Volkssänger und Volkskomiker ein und verweist damit auf die Traditionen des Volkstheaters. Da er sich andernorts auf Johann Nestroy beruft und dessen „klinische, unbarmherzige Beobachtungsgabe“<sup>28</sup> bewunderte, liegt der Gedanke an das Wiener Volkstheater nahe, umso mehr, als Nestroy als Meister der Possen gilt, deren Entstehung „(...) nichts anderem (zu) verdanken (ist) als dem Erfolgswang unter den konkreten Bedingungen des Theaterbetriebs in Wien zu Nestroys Zeiten, d. h. den wachsenden Tendenzen einer halbindustriellen bürgerlichen Unterhaltungsproduktion“.<sup>29</sup>

Horváth selbst hat außer dem „Magazin des Glücks“, das er mit „Zauberposse zwischen Himmel und Hölle“ unertitelte, zwei weitere zur Aufführung gebrachte Possen geschrieben. 1929 die Posse in fünf Bildern „Rund um den Kongreß“ und 1934 „Hin und Her“, Posse in zwei Teilen.

Da die Posse und im Speziellen die Zauberposse eine Spielform des Wiener Volkstheaters darstellt, aus dem ja auch das literarisierte Volksstück hervorging, soll ein kurzer Überblick über die Entwicklung dieses Genres der Wiener Volkskomödie gegeben werden. In diesem Zusammenhang ist darauf zu verweisen, dass

---

<sup>26</sup> Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Metzler. Stuttgart 2000. S. 45.

<sup>27</sup> Zitiert nach: Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Metzler. Stuttgart 2000.

<sup>28</sup> Boelke, Wolfgang: Die entlarvende Sprachkunst Ödön von Horváths. Studien zu seiner dramaturgischen Psychologie. Diss. Frankfurt am Main 1970. S. 200.

<sup>29</sup> Münz, Rudolf (Hrsg.): Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Schwarzkopf&Schwarzkopf. Berlin 1998. S. 196.

die Posse als dramatische Form selbstverständlich in einen gesamteuropäischen theatralen Kontext zu stellen ist, der im Rahmen dieser Arbeit aber nicht zu realisieren ist.

Das Wiener Volkstheater, das sich im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts entwickelte, bildet in seinen variantenreichen Spielformen nicht nur dessen theatrale Wurzeln aus unterschiedlichen Epochen mit ihren diversen dramatischen Konzeptionen und Spielstilen ab, sondern auch dessen unterschiedliche Produktions- und Rezeptionsbedingungen, wobei der Zensur eine wichtige Rolle zukommt. Eingeleitet wurde die Etablierung des Wiener Volkstheaters (wie übrigens in anderen europäischen Ländern auch) durch den allmählichen Prozess des Sesshaftwerdens der bisher vagabundierenden Wanderbühnen. Die Bindung an eine Spielstätte und der Zwang zur Verschriftlichung der Spielvorlagen ermöglichten zweierlei: Das Spiel entwickelte einerseits mehr Beständigkeit und es führte zur Entstehung einer Mischgattung (hoher und niedriger, ernster und komischer Stil), in der in der Folge ein Nebeneinander unterschiedlicher gattungsspezifischer Spielstile existierte. Diese Aufführungen entwickelten sich aus der gemeinschaftlichen Zusammenarbeit von Ensemble und seinem Spaßmacher und führten so zur Entstehung neuer theatraler Genres, Spiel- und Aufführungsstile.

In der älteren Forschung wurde unter Vernachlässigung des zentralen Aspekts eines Welttheaters, der Schwerpunktsetzung auf Stoffe aus dem Barock und der Verleugnung von Brüchen die Alt-Wiener Volkskomödie laut Rainer Münz als „Phänomen an sich“ und eine für sie charakteristische durchgehende Entwicklungslinie entworfen. Man postulierte eine „relativ lange(n) und stabile(n) Entwicklung der Alt-Wiener Volkskomödie, die mit

Stranitzky begann<sup>30</sup> und mit Nestroy endete. Nach dieser Theorie setzt die erste Phase des Wiener Volkstheaters 1712 mit der Übernahme des Kärntnertor-Theaters durch Josef Stranitzky ein, der die Figur des Hanswurst entwickelte. Münz zufolge könnte man diesen postulierten Beginn aber auch als das Ende eines vorausgehenden Theatralitätsgefüges ansehen. Gottfried Prehauser, der Nachfolger Stranitzkys nach dessen Tod, und Felix von Kurz, der Erfinder des Bernadon, bringen weitere Spielformen zur Darstellung. Kurz sprach von seinem Spielstil als einem „lustigen Mischmasch“, einer Mischung aus „italienischer Posse, Bernardionade (Zauberburleske und Maschinenkomödie), Parodie, Singspiel und „regelmäßigem“ Lustspiel.<sup>31</sup> „Aus Zauberoper, Haupt- und Staatsaktionen und Stegreif Burlesque entstehen die beiden für die Folgezeit des Volkstheaters wichtig werdenden Gattungen: Zauberspiel und Posse.“<sup>32</sup>

Die Posse gilt somit als frühe Gattung des Wiener Volkstheaters und gewann im Laufe des 19. Jahrhunderts, vor allem zwischen 1817 und 1870, im deutschsprachigen Raum an Beliebtheit, hatte aber in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts, also zu dem Zeitpunkt, als Horváth das „Magazin des Glücks“ verfasste, ihren Höhepunkt in der Gunst des Publikums bereits überschritten. Jürgen Hein plädiert in seinem Nachtrag (1990) zu seinen Forschungen über „Das Wiener Volkstheater“ dafür, „die verschiedenen Genres – insbesondere die Posse“, die im Zusammenhang mit dem hier zu bearbeitendem Thema interessiert – „nicht unhistorisch unter einen unreflektierten Volksstück-Begriff zu subsumieren“, sondern „(...) die

---

<sup>30</sup> Münz, Rudolf: Nestroy und die Tradition des Volkstheaters. In: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Schwarzkopf&Schwarzkopf. Berlin 1998. S. 232.

<sup>31</sup> Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1991. S. 58.

<sup>32</sup> Ebda. S. 15.

Gattungsgeschichte der verschiedenen Darstellungsformen des Wiener Volkstheaters (...) neu zu schreiben“.<sup>33</sup>

Die Problematik des Volksstücksbegriffs und auch die einer „reinen“ Gattungsgeschichte ist ja bereits in einem vorangegangenen Kapitel angesprochen worden. Um dies nochmals zu verdeutlichen, sei auf Hein verwiesen, der für das Wiener Volkstheater folgende vielfältigen Gattungsbegriffe anführt: „Intermezzo, Stegreifburleske, Posse (Lokalposse), Lokalstück (Sittenstück), Mythologische Karikatur, Parodie (Parodistische Posse), Maschinenkomödie, Märchendrama (Dramatisches Volksmärchen), Geister- und Gespensterstück, Ritterstück, Singspiel, Lebensbild, Volksstück, Operette.“<sup>34</sup> Dieser Fülle sei noch eine weitere Gattung hinzugefügt, die von Erich J. May in seiner Untersuchung zu „Wiener Volkskomödie und Vormärz“<sup>35</sup> als eines der beliebtesten Genres besprochen wurde: das Zauberspiel, das aus dem Zauberstück hervorgegangen ist. Wobei vor allem das Zauberspiel und das Lebensbild als eine Variante des Lokalstücks die gesellschaftspolitischen Umbrüche im Vormärz reflektierten.

In ihrer Glanzzeit amüsierte die Posse mittels bissiger Satire, drastischer Komik und scharfer Kritik an den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen ein Publikum quer durch alle Schichten. Ihre Stoffe waren meist französischer und englischer Provenienz, die an Wiener Verhältnisse adaptiert wurden. Das Volkstheater widersetzte sich eindeutig klassenbedingten gesellschaftlichen Normen und wurde aus diesem Grund auch heftig angefeindet. Hein benennt die Vorwürfe gegenüber der Posse: „Die Posse sei nicht in der Lage, das bürgerliche Leben wiederzuspiegeln; statt Ideale aufzurichten und erzieherisch zu

---

<sup>33</sup> Ebda. S. 172.

<sup>34</sup> Ebda. S. 57.

<sup>35</sup> May, Erich: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Henschelverlag. Berlin 1975.

wirken, sei die Posse zersetzend, destruktiv und ziehe alles in den Schmutz.“<sup>36</sup>

Als eine Variante der Posse gilt die Zauberposse, wie sie Horváth als Genrebezeichnung für sein „Magazin des Glücks“ wählte. Ihr magiekundiges Personal, das den Menschen entweder Prüfungen auferlegt (Besserungsstück), um sie wieder auf den „rechten“ Weg zu bringen, oder auch in der Art einer experimentellen Anordnung mit ihnen ihr Spiel treibt, ist dem Zauberspiel respektive dem Zauberstück entnommen. Diese Variation der Posse im Sinne eines Experiments, das die Betreiber des Etablissements mit zwei Besuchern als Wetteinsatz starten, finden wir in der fünften Textstufe von Horváths „Magazin des Glücks“.

In dem unter starkem Erfolgszwang stehenden kommerzialisierten Theaterbetrieb verkam die Posse nach 1844 immer mehr zur harmlosen Unterhaltung für ein nach Illusion gierendes bürgerliches Publikum und verlor schließlich ihren gesellschaftskritischen Impetus.

#### **4. Zur Entstehungsgeschichte von „Magazin des Glücks“**

Vor der Schilderung der Entstehungsgeschichte von „Magazin des Glücks“ soll kurz ein Blick auf die Bedeutung des Begriffs „Magazin“ geworfen werden, der in meisterhafter Weise Horváths Autorenschaft als Chronist seiner Zeit belegt. Der Ausdruck ist aus dem Italienischen „il magazzino“ entlehnt. Seine etymologischen Wurzeln gehen auf die arabische Sprache zurück. Wir verwenden den Ausdruck entweder für eine bebilderte Zeitschrift, „ gemeint ist damit eine Sammelstelle für Information“<sup>37</sup>, oder im Sinn von Warenlager. Beide Bedeutungen sind für die Titelgebung zutreffend. Auch wenn Horváth sein „Magazin“ satirisch-kritisch als Warenhaus verstanden wissen will, worauf später noch Bezug

---

<sup>36</sup> Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt 1991. S. 65.

<sup>37</sup> Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. De Gruyter. Berlin 2002. S. 588.

genommen wird, ist Magazin in der Bedeutung von bebildeter Zeitschrift ebenso zutreffend, sollte es sich doch um eine Revue handeln. Einen Bilderbogen also, eine lose Aneinanderreihung von Szenen mit Musik und Tanzeinlagen, wie es der damaligen Mode und dem Publikumsgeschmack entsprach.

Wir befinden uns im Jahr 1932, als Max Reinhardt Ödön von Horváth beauftragte, den Text zu einer Sylvesterrevue zu schreiben. Walter Mehring war für die Texte der Songs verantwortlich, Viktor Holländer für die Musik und Alexander Stemmler für die Regie; Zarah Leander, Max Pallenberg, Hermann Thimig und Grete Mosheim waren als Besetzung geplant.<sup>38</sup> Aus diesem Projekt sollte nie etwas werden. Einerseits aufgrund des hohen produktionstechnischen Aufwands, andererseits aufgrund der prekären politischen Lage. Das Produktionsteam wurde von der Nazi-Presse aufs Heftigste angegriffen und desavouiert, so dass Max Reinhardt gänzlich den Mut verlor, das Unternehmen auf die Bühne zu bringen. Er befürchtete Ausschreitungen während der Aufführung und schlussendlich ein Aufführungsverbot. „Das Magazin des Glücks“ harrt also noch immer seiner Verwirklichung. Lediglich der Titel wurde schon des Öfteren für andere künstlerische Unternehmungen entliehen.

Wie bereits erwähnt entstanden die fünf Textfassungen vermutlich während der Proben zu dem Stück „Kasimir und Karolinie“, das am 18. November 1932 in Leipzig uraufgeführt wurde. Im Jahre 1990 hat die Österreichische Nationalbibliothek gemeinsam mit der Wienbibliothek den Nachlass (1901-1938) Ödön von Horváths aus Berlin erworben. Auf ihm gründet die Publikation einer historisch- kritischen Gesamtedition am Literaturarchiv der ÖNB, die Klaus Kastberger übernommen hat und sämtliche Werke, Fragmente, Horváths Korrespondenzen und Lebensdokumente umfassen wird. Geplant sind 19 Bände, bisher konnten neun

---

<sup>38</sup> François, Jean-Claude: Horváths „Magazin des Glücks“. In: Literatur und Kritik. Texte des Wiener Horváth Symposions (I. Teil). Otto Müllerverlag, Salzburg Februar/März 1989. S. 74 –81.

davon heraus gegeben werden. Im 17. Band sollen die Fragment gebliebenen Werke, also auch das „Magazin des Glücks“ erscheinen. Klaus Kastberger hat sich allerdings im Jahre 2005 in dem Supplementband zur Kommentierten Werkausgabe „Ein Fräulein wird verkauft“<sup>39</sup> erstmals um das „Magazin des Glücks“ angenommen. In einer nach eigenen Aussagen sehr ordentlichen Edition. Neben einem dreiteiligen Strukturplan sind auch noch zwei weitere Titel für die geplante Revue eingetragen: „Rund um die Welt und durch die Zeit“, sowie „Rund um die Welt und gegen die Zeit“.<sup>40</sup> Mit dem Erscheinen des 17. Bandes der historisch-kritischen Gesamtedition verknüpft sich auch die Hoffnung auf einen Input zur Beforschung der fünf, bisher stiefmütterlich behandelten Textfragmente.

#### 4.1 Die soziologischen Grundlagen

Horváth hat als „treuer Chronist seiner Zeit“<sup>41</sup> den neuen Mittelstand der Angestellten und deren Vergnügungskultur in den großen Amüsierbetrieben im Berlin der Dreißigerjahre als soziologische Grundlage seines Textes gewählt. Diese „Illusionsfabriken“<sup>42</sup> waren für eine ganz bestimmte Klientel zugeschnitten: den neuen Mittelstand der Angestellten. Dieser Schicht hat der Kulturphilosoph Siegfried Kracauer 1929 mit dem Buch „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“<sup>43</sup> sein Augenmerk gewidmet. In dieser Arbeit setzt er sich mit den sozialen, ökonomischen und politischen Grundlagen der Entwicklung einer breiten Angestelltenschicht in der Großstadt Berlin auseinander. Zwischen 1925 und 1928 beobachtete er das durch Rationalisierungen bedingte Anwachsen einer industriellen Reservearmee von Angestellten. Damit war unweigerlich eine

---

<sup>39</sup> Horváth, Ödön von: Magazin des Glücks. In: Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Hg. Kastberger, Klaus. Suhrkamp. Frankfurt 2005.

<sup>40</sup> Ebda., S 235.

<sup>41</sup> Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Metzler. Stuttgart 2000. S. 32.

<sup>42</sup> Horváth, Ödön von: Magazin des Glücks. In: Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Hg. Kastberger, Klaus. Suhrkamp. Frankfurt 2005. S. 184.

<sup>43</sup> Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. In: Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung. Suhrkamp. Frankfurt 1978.

Proletarisierung dieser Bevölkerungsschicht verbunden. Unter der Last der tristen sozialen Verhältnisse entwickelte sich – bestimmt durch den Druck, am Arbeitsmarkt zu reüssieren – ein spezieller Berliner Angestelltentypus mit „moralisch rosa Hautfarbe“.<sup>44</sup> Diese „Zuchtwahl“, wie Kracauer sie nennt, wird für die Wirtschaft zum bevorzugt umworbenen Kundenkreis. Es werden Konsumbedürfnisse geweckt und wird Illusion produziert, die rasenden Absatz findet. „Die Wirtschaft überzieht das Leben mit einem rosa Firnis, um die keineswegs rosige Wirklichkeit zu verhüllen.“<sup>45</sup> Das Dilemma dieser neuen Schicht beschreibt Kracauer folgendermaßen: „Die Masse der Angestellten unterscheidet sich vom Arbeiter-Proletariat darin, daß sie geistig obdachlos ist. Zu den Genossen kann sie vorläufig nicht hinfinden, und das Haus der bürgerliche Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. Sie lebt gegenwärtig ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne ein Ziel, das sie erfragen könnte. Also lebt sie in Furcht davor, aufzublicken und sich bis zum Ende durchzufragen.“<sup>46</sup>

Dieser neue Mittelstand der Angestellten zählt nach Horváths Diktion zum vollendeten oder verhinderten Kleinbürgertum, worunter er neunzig Prozent der Deutschen subsumiert. Unter dem Kleinbürgertum versteht Horváth demnach keine abgegrenzte, homogene Klasse, die er über soziale, ökonomische oder bildungsmäßige Standards definiert, sondern eine Masse von Menschen, die sich über typische Verhaltensweisen und geistige Haltungen bzw. Wahrnehmungsweisen beschreibt, die den Faschismus aufbereiteten. Kurt Bartsch sieht das Kleinbürgertum Horváths als „[...] soziales Sammelbecken [...] zusammengesetzt aus altem durch die Gewalten: Krieg, Inflation [...] niedergeworfenem Mittelstand (also kleinen Gewerbetreibenden,

---

<sup>44</sup> Ebda., S. 223.

<sup>45</sup> Ebda. S. 223.

<sup>46</sup> Ebda. S. 282.

niederen Beamten etc.), aus depravierter Aristokratie und Bourgeoisie [...] sowie aus dem neue(n) Mittelstand den Angestellten [...] und ökonomisch durch die Entwicklungen in der Folge des Ersten Weltkriegs von Pauperisierung bedroht wie das Proletariat.“<sup>47</sup> In diesem sozialen Sammelbecken konnte man sich seiner Identität nicht mehr sicher sein und man strebte danach, zumindest den Schein zu wahren, sich äußerlich peinlichst genau vom Proletariat abzugrenzen und als etwas Besseres darzustellen.

Zentrale Metapher des Scheins ist das in Mode gekommene Warenhaus. Eine schöne, neue Welt, die den Glanz der großen, weiten Welt in die elenden Verhältnisse trister Wohnstuben holen sollte. „(...) dem sogenannten Mittelstand soll die Überzeugung beigebracht werden, dass sich auch bei geringem Einkommen der Schein wahren lasse, zur bürgerlichen Gesellschaft zu gehören, und man darum alle Ursache habe, als Mittelstand zufrieden zu sein.“<sup>48</sup> Dazu ein Zitat aus einer Warenhaus-Propagandaschrift: „Erwähnenswert ist noch ein Einfluß, der von der Anlage und Inneneinrichtung des Warenhauses ausgeht. Viele der Angestellten stammen aus ganz einfachen Verhältnissen. Vielleicht besteht die Wohnung aus engen lichtlosen Räumen, vielleicht sind die Menschen, mit denen sie im Privatleben umgehen wenig gebildet. Im Warenhaus aber hält sich der Angestellte meist in heiteren, lichtdurchfluteten Räumen auf. Der Umgang mit feiner und gebildeter Kundschaft bringt stets neue Anregungen. Die oft recht befangenen und unbeholfenen Lehrlinge gewöhnen sich schneller an gute Haltung und Umgangsformen, pflegen ihre Sprache und auch ihr Äußeres. Die Vielseitigkeit ihres Berufes erweitert den Kreis ihrer Kenntnisse

---

<sup>47</sup> Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Metzler. Stuttgart 2000. S. 35.

<sup>48</sup> Ebda. S. 282.

und vertieft ihre Bildung. Das erleichtert ihnen den Aufstieg in höhere Schichten.“<sup>49</sup>

Es herrschte also die Auffassung, oder man versuchte sie zumindest zu suggerieren, dass der inszenierte Schein sich im Kontakt mit der Oberschicht auf den neuen Mittelstand übertragen würde. Horváth verwendet das Warenhaus-Symbol der Mittelstandsideologie seiner Zeit also, um in satirischer Form auf das herrschende gesellschaftliche Bewusstsein zu verweisen. Und er erreicht mit dem Gebrauch des Begriffs Magazin zweierlei: Er bezeichnet einerseits einen konkreten Ort, an dem „Glück“ als Ware angeboten und verkauft wird, und andererseits eine dramaturgische Form, nämlich die Revue, an der und in der sich diese Mittelstandsideologie realisiert.

Eines der zahlreichen Unterhaltungsetablissemments in der Metropole Berlin diente als Vorbild für das „Magazin des Glücks“: das „Haus Vaterland“. Es gehörte zu den führenden Vergnügungszentren der damaligen Zeit. Das „Haus Vaterland“ beschreibt Siegfried Kracauer als besonders feudal. Die gesamte Architektur und Innenraumgestaltung soll darüber hinwegtrösten, „[...] daß man der Quantität nicht enttrinnen kann“. Und weiter: „[...] die Masse ist bei sich selber zu Gast.“<sup>50</sup>

Betrat man das „Haus Vaterland“, so öffnete sich eine riesige Hotelhalle, ganz im Stil der Neuen Sachlichkeit gehalten, wie es auch für die neu errichteten Kinopaläste üblich war. „Hinter der Pseudostrenge der Hallenarchitektur grinst Grinzing hervor. Nur einen Schritt in die Tiefe, und man weilt mitten in der üppigen Sentimentalität. Dass aber ist das Kennzeichen der neuen Sachlichkeit überhaupt, daß sie eine Fassade ist, die nichts verbirgt, das sie sich nicht der Tiefe abringt, sondern sie

---

<sup>49</sup> Ebd. S. 283f.

<sup>50</sup> Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. In: Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung. Suhrkamp. Frankfurt 1978. S. 286.

vortäuscht.“<sup>51</sup> Das „Vergnügen“, welches das „Haus Vaterland“, wie auch das „Resi“ und das „Moka-Efti“ auf der Friedrichstraße, anbot, hat man sich so vorzustellen, dass die Besucher des Hauses in begehbaren Kulissen von Zimmer zu Zimmer flanieren konnten, die die beliebtesten Plätze rund um die Erde darstellen sollten. In jeder der geografischen Abteilungen konnte man haltmachen und das dort jeweils Gebotene konsumieren. In einem Prospekt des „Hauses Vaterland“ in Berlin wurde für das „Löwenbräu“ in München folgendermaßen geworben: „Bayerische Landschaft: Zugspitze mit Eibsee – Alpenglügen – Einzug und Tanz der bayerischen Buam.“ Und für das amerikanische Pendant zum „Löwenbräu“, die „Wild West Bar“: „Prärielandschaften an den großen Seen – Arizona – Ranch – Tänze – Cowboylieder und -Tänze – Neger-Cowboy-Jazzband – Federnde Tanzfläche.“<sup>52</sup>

Der Boom dieser Etablissements beruhte auf der wirtschaftlichen Stabilisierung nach den Inflationsjahren sowie auf dem emotionalen Bedürfnis nach Illusion, um den tristen Lebensbedingungen zu entkommen. „Bewußt oder wahrscheinlich mehr noch unbewußt sorgt nun die Gesellschaft dafür, daß diese Nachfrage nach Kulturbedürfnissen nicht zur Besinnung auf die Wurzeln echter Kultur und damit zur Kritik an den Zuständen führe, durch die sie mächtig ist. Sie unterbindet nicht den Drang, im Glanz und der Zerstreung zu leben, sie fördert ihn, wo und wie sie nur kann. [...] Auch sie ist auf Ablenkungen angewiesen. Da sie den Ton angibt, wird es ihr umso leichter, die Angestellten in dem Glauben zu halten, daß ein zerstreutes Dasein zugleich das höhere sei. Sie setzt sich als das Höhere, und wenn das Gros der Abhängigen sie zum Vorbild nimmt, ist es schon beinahe dort, wo sie es haben will.“<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Ebda. S. 287.

<sup>52</sup> Ebda. S. 287.

<sup>53</sup> Ebda. S. 283.

## 5. Die Revue als populäres Unterhaltungsmedium der Zwischenkriegszeit

Das kulturelle Berlin der Zwanzigerjahre wird mit dem Unterhaltungsgenre der Revue assoziiert. Es galt als Zentrum der Ausstattungsrevue, aber auch des Revuefilms. Befragt man das Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache<sup>54</sup> zum Begriff „Revue“, so verweist es auf dessen französischen Ursprung. Es leitet sich vom substantivierten Partizipium Präteritum von *revoir* – „wiedersehen“ ab. Die Bedeutung „wiedersehen“ im Sinne von „mehrfach hinsehen, genau inspizieren“ findet sich in der frühen militärischen Bedeutung von Revue „Truppenschau, Parade“; dazu die Wendung Revue passieren lassen, „an sich vorbeiziehen lassen“ und weiters „Zeitschrift, die Ereignisse und ä. vorführt“.<sup>55</sup> Erst im 19. Jahrhundert bürgerte sich die Bedeutung „tänzerisch-musikalisches Unterhaltungsstück“ bzw. „Vorführung tänzerischer u. ä. Darbietungen“ ein.<sup>56</sup>

In seinen „Anmerkungen zum Volksstück“ äußert sich Bertolt Brecht folgendermaßen zur Revue: „Die Revue verhält sich zum Volksstück wie der Schlager zum Volkslied, wenn man berücksichtigt, daß das Volksstück niemals so edel war wie das Volkslied.“<sup>57</sup> Brechts spöttischer Kommentar zur Revue als Gattung eines Unterhaltungstheaters, das die Nachfolge des bis zur Karikatur verkommenen ehemaligen Volksstücks angetreten hatte, spricht für sich. Gemeint ist aber offensichtlich jene Variante der Revue, die in den Inflationsjahren in den unzähligen Unterhaltungsetablissemments Berlins reines Amüsement bieten sollte. Denn: „Die Revue war – besonders formal-dramaturgisch – immer dort vorhanden, wo zusammenhanglose szenisch-dramatische Einzelemente zu einer Aufführung gemäß dem

---

<sup>54</sup> Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Walter de Gruyter. Berlin 2002.

<sup>55</sup> Ebda. S. 763.

<sup>56</sup> Ebda. S. 763.

<sup>57</sup> Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Volksstück. Gesammelte Werke. Bd. 17. Suhrkamp. Frankfurt 1967. S. 1162.

Nummernprinzip zusammengefasst wurden [...]“<sup>58</sup>, also auch in den politischen Revuen eines Ernst Toller oder Erwin Piscator. „Piscator sah in der Revue und der kabarettistischen Nummern-Dramaturgie mit ihrer unmittelbaren Publikumsansprache in erster Linie eine Möglichkeit der direkten Aktion, die Mauer zwischen Bühne und Publikum niederzureißen.“<sup>59</sup> So machte sich Piscator dieses Medium zunutze, als er anlässlich der Wahlen zum Reichstag seine „politisch-proletarische Revue“ „Roter Rummel“ als Agitations- und Propagandainstrument für die deutsche Kommunistische Partei in Szene setzte.

Die Unterhaltungsform der Revue vergegenwärtigte die Ereignisse, die die Menschen mehr oder weniger aktuell bewegten, „blättert“ sie lose durch und nahm so in unmittelbarer Weise direkten Bezug auf die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Die spezielle dramaturgische Form entstammte dem Varieté bzw. dem Nummernkabarett.

Im folgenden Abschnitt soll in einem Überblick auf die infrage kommenden theatralischen Formen der Revue eingegangen werden, um in einem zweiten Schritt zu klären, welchem Genre das „Magazin des Glücks“ zu zuordnen ist. In den wenigen Hinweisen ist einmal von Ausstattungsrevue, dann wiederum schlicht von Revue die Rede, Horváth selbst nannte seinen ersten Textentwurf „Eine Zauberposse zwischen Himmel und Hölle“.

## **5.1 Die Jahresrevue**

Dieses Genre nahm als „Revue de fin d’année“ in Frankreich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts seinen Ausgangspunkt. Aber bereits im 18. Jahrhundert kommen im Pariser Jahrmarktstheater „Théâtre de la Foire“ regelmäßig immer gegen Ende Dezember Jahresrevuen zur Aufführung, die die vergangenen politischen

---

<sup>58</sup> Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen. Univ. Diss. Wien 1972. S. 14.

<sup>59</sup> Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vierter Band. Metzler. Stuttgart 2003. S. 437.

Ereignisse des jeweiligen Jahres einer kritisch-satirischen Betrachtung unterziehen. Dieser Jahresrückblick bestand aus einer losen Reihe von Bildern. Die einzelnen Bilder der Revue, die in keinem Zusammenhang stehen mussten, fußten auf ganz unterschiedlichen theatralischen Genres. Musik, Tanz, Gesang und Sprechtheater wechselten sich in bunt zusammengewürfelter Reihenfolge ab und man bediente sich aus dem reichen Fundus des Varietés und der Operette, des Kabarettts, der Posse, Feérie und des Café chantant. Gefasst wurden diese losen Szenen entweder durch eine Rahmenhandlung oder einen Conférencier. „Die unverbundene Nummernfolge in der Revue war ein direktes Erbe des Nummernvarités und -kabarettts. Sie entsprach am meisten dem Wesen der Revue, indem sie ihr als Auflösungsform aller dramatischen Einheiten keine Handlung aufzuzwingen versuchte, sondern auf eine Abfolge von primär visuellen Bildern abzielte.“<sup>60</sup>

Vor allem in den Jahren von 1830 bis 1848 erfreute sich die „Revue de fin d’année“ besonderer Beliebtheit. Mit der Wiedereinführung der Zensur in den Fünfzigerjahren des 19. Jahrhunderts wurde die satirische Jahresrevue immer unpolitischer. Das Publikum wollte sich unter Vernachlässigung des Textes vorwiegend an der Musik und der immer üppiger werdenden Ausstattung erfreuen. Der satirische Jahresrückblick entwickelte sich in Richtung Ausstattungsrevue, die ebenfalls in Frankreich ihren Ausgang nahm: Im Jahre 1886 wurde im Pariser Etablissement „Folies Bergère“ die Produktion „Place aux Jeunes“ zur Aufführung gebracht. Die bis heute bekannten Unterhaltungsetablissemments wie das angeführte „Folies Bergère“, „La Cigale“, „Moulin Rouge“ und das „Casino de Paris“ zogen, mit ihren auf das jeweilige Haus zugeschnittenen Revuen, zahllose amüsierwillige Besucher an.

---

<sup>60</sup> Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen. Univ. Diss. Wien 1972. S. 87f.

Wie bereits erwähnt gab es ab 1900 in Deutschland vermehrt Theatergründungen aus kommerziellem Interesse. Die Theater sollten gewinnbringend verpachtet werden, dementsprechend dominierten Operette und Varieté den Spielplan. Das Publikum setzte sich vorwiegend aus Ausländern, Berliner Großbürgern und Besuchern aus der Provinz zusammen. Zerstreung mittels leichter Unterhaltung war angesagt und die Revue entsprach dem Bedürfnis nach Sensationen. Inhaltliche Schwerpunkte der Jahresrevue bildeten einerseits innen- und außenpolitische sowie lokale Ereignisse und andererseits wurde das kulturelle Geschehen mit seinen Berühmtheiten und Skandalen satirisch beleuchtet.

„Ihre Inhalte und Aussagen mußten – schon aus kommerziellem Interesse des Theaters – genau der konservativen Geisteshaltung der diese Revueform tragenden mittelständischen bis großbürgerlichen Schichten entsprechen. So hielten sich die Jahresrevuen selbst in ihrer satirischen Anspielungen an die politisch-geistige Grundhaltung der offiziellen, staatstragenden Mehrheit, und diese war kaisertreu und patriotisch, militärisch gesonnen und uneingeschränkt selbstzufrieden, wie es dem „Es ist erreicht Glauben“ des satten Bürgertums im Wilhelminismus entsprach.“<sup>61</sup> Die strenge Zensur tat ein Übriges, sodass die deutschen Jahresrevuen nie an die Respektlosigkeit und den frechen Witz des französischen Vorbildes heranreichten. „Kritik an den Vertretern der Institutionen, an deren Auswüchsen, konnte demnach geübt werden, nie aber durften die Institutionen selbst, Staat und Gesellschaftsordnung in Frage gestellt werden.“<sup>62</sup> Man kann daher von einem „konservativen bis systemaffirmativen Charakter“<sup>63</sup> der Jahresrevuen sprechen.

---

<sup>61</sup> Ebda. S. 60.

<sup>62</sup> Ebda. S. 61.

<sup>63</sup> Vgl. ebda. S. 66.

Mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs hatte sich auch die Jahresrevue als Spiegel des wilhelminischen Kaiserreiches überlebt. Die Operette hielt vermehrten Einzug in das Unterhaltungstheater, bis sich die kabarettistische Revue und die Ausstattungsrevue zu einer neuen Untergattung der Jahresrevue entwickelten.

In Deutschland wurde erstmals im Jahre 1903 im Berliner Metropoltheater eine Jahresrevue nach französischem Vorbild mit dem Titel „Neuestes, Allerneuestes“ produziert, eine Anhäufung aus Elementen von Kabarettrevue, Ausstattungssposse und Operette.

Diese Jahresrevuen im Berliner Metropol unterschieden sich aber insofern von französischen Produktionen, als sie einem durchgehenden Handlungsfaden folgten. Nach einem Prolog, der das folgende Geschehen aufbauen sollte, wurden die Einzelszenen durch einen Handlungsstrang in einen Zusammenhang zueinander gesetzt. Simple Satire und Ausstattung gaben dabei den Ton an. Der Anstoß zur Handlung ging im Prolog von den sogenannten „Compère“- und „Commère“<sup>64</sup>-Figuren aus, die in der französischen „Revue de fin d'année“ als Conférenciers die einzelnen Episoden miteinander verbanden.

Diese Figuren wurden oft von Allegorien verkörpert und folgten dem dramaturgischen Prinzip des Zauberspiels. Sie wollten auf der Erde nach dem Rechten sehen und luden nach einem Stationen-Prinzip zu einer Rundreise durch Berlin oder gleich um die ganze Welt ein, um in den einzelnen Episoden die diversen politischen, kulturellen, wirtschaftlichen und sozialen Missstände in satirischer Form aufzuzeigen, wobei die Befriedigung der Schaulust durch aufwändige Ausstattung, Tanz und Gesang

---

<sup>64</sup> Vgl. ebda.

essenziell war. Für das Personal der einzelnen Szenen griff man auf die zahlreichen Typen der Berliner Lokalposse zurück, allesamt sogenannte „Kleine Leute“, Berliner Originale mit ihrem typischen Dialekt. Diesen Typen wurden Personal aus der Halbwelt, Kleinkriminelle und der sogenannten „eleganten Welt“ gegenübergestellt. Es sollte aber keineswegs Systemkritik geübt werden. Ganz im Gegenteil handelte es sich doch eher um eine Art von inszenierter Sozialromantik, die da auf die Bühne gebracht wurde. Es ging einzig darum, in unsicheren und beunruhigenden Zeiten Klischees von einer guten alten Zeit zu produzieren und sie damit zu bestätigen.

## **5.2. Die Ausstattungsrevue**

Zu dem Zeitpunkt, als Max Reinhardt bei Horváth eine Ausstattungsrevue für die Weihnachtspremiere 1932 in Auftrag gab, hatte dieses Genre seinen Zenit schon weit überschritten. Als Trivialform des Theaters und laut Bertolt Brecht „Zweig des bourgeois Rauschgifthandels“<sup>65</sup> spiegelte diese Spielart der Revue vor allem den Zeitgeist zwischen 1920 und 1930 wieder. Sie war als Illusionsmedium par excellence kultureller Begleiter der Inflationsjahre und erlebte in Berlin in der wirtschaftlichen und politischen Stabilisierungsphase bis vor dem Eintritt der Weltwirtschaftskrise ihre Blüte. Siegfried Kracauer bemerkte zu diesen Vergnügungsetablissemments, die wie Pilze aus dem Boden schossen, dass es kein Zufall sei, dass diese „Pläsierkasernen“<sup>66</sup> sich in jüngster Zeit so großer Beliebtheit erfreuten und die Likörstuben aus den Inflationsjahren abgelöst hätten. Er untermauerte seine Aussage einerseits mit der besagten zunehmenden Stabilisierung der Wirtschaft und andererseits mit der lapidaren Feststellung eines Angestellten, dass das Leben die Leute so auspowere, dass sie nichts mehr mit sich anfangen

---

<sup>65</sup> Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. Gesammelte Werke. Bd. 16. Suhrkamp. Frankfurt 1967. S. 678–685.

<sup>66</sup> Ebda. S. 286.

könnten. Deren Devise lautete demnach: „Aus dem Geschäftsbetrieb in den Amüsierbetrieb.“<sup>67</sup>

Die Ausstattungsrevue differenzierte sich, ebenso wie die Kabarettistische Revue, aus der französischen Jahresrevue heraus. Charakteristisches Merkmal beider Untergattungen war ein hoher produktionstechnischer Aufwand und die Ausstattungsrevue betreffend ein verschwenderisch luxuriöses Ambiente. Diese luxuriösere Variante der Revue sorgte in der Theaterkrise als Publikumsmagnet für gut gefüllte Kassen, diente als Bollwerk gegen den Film, der die Theatersäle zu entleeren drohte, und bewies damit auch ihre Eignung als *d a s* für Illusion zuständige Medium, als Traumfabrik, der die Operette ihren bis dahin angestammten Platz schon vor geraumer Zeit hatte abtreten müssen, bis sie ihre Stellung in etwas abgewandelter Form als Revueoperette nach dem Niedergang der Ausstattungsrevue wieder zurückerobern konnte. Finanzielle Desaster der Theater, bedingt durch kostspielige Ausstattungsexzesse nach der Internationalisierung des Programms, die mit immer spektakuläreren Showeffekten zu Lasten einer Handlung und damit auch nachlassendem Interesse seitens des Publikums einhergingen, brachten die Ausstattungsrevue schließlich an ein Ende.

Als zeitgeistiges Unterhaltungsprodukt der Weimarer Republik findet man folgende Definition: „Die Ausstattungsrevue ist eine triviale Form theatralischer Unterhaltung in Gestalt einer mehr oder minder unzusammenhängenden Reihung von Szenen und Bildern mit Wort, Musik, Gesang und Tanz, deren Hauptakzent auf visuellen Effekten der Ausstattung liegt.“<sup>68</sup> Sie war also ein höchst vielschichtiges Gebilde mit offener Form, das sich aus den unterschiedlichsten theatralischen Bereichen zusammensetzte,

---

<sup>67</sup> Ebd. S. 285.

<sup>68</sup> Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen. Univ. Diss. Wien 1972. S. 78.

die man beliebig kombinierte. Im Gegensatz zur Jahresrevue gab es aber auch kaum aktuelle Bezüge zum politischen, lokalen oder kulturellen Geschehen. Tanz und Artistik gaben den Ton an.

Als Unterhaltungsform sprach sie vor allem zwei Publikumskreise an: durch die Inflation sozial und finanziell deklassierte Kleinbürger und Vertreter der Mittelschicht, die – durch die herrschende ökonomische, soziale und politische Krise tief verunsichert – ihren Trost und geistige Ablenkung in Illusionen suchten. Und zum Zweiten eine bildungsferne, durch Spekulation reich gewordene Schicht, die sich als äußerst lebenshungrig und vergnügungssüchtig erwies. Franz-Peter Kothes<sup>69</sup>, der sich umfassend mit der theatralischen Revue in Berlin und Wien zwischen 1900 und 1940 befasst hat, schreibt dazu: „Die Aushöhlung der Werte und die Unsicherheit der Wertungen ließen Äußerliches, Triviales, Kitsch und Sentimentalität ungehindert wuchern. (...) In der Ausstattungsrevue manifestierte sich überdies eine Inflation der theatralischen Mittel. (...) Man vertraute weniger einzelnen dramatischen Formen, sondern akkumulierte ihre vermeintlichen Erfolgskomponenten in der neuen synthetischen Gattung. (...) Insoweit ist die Ausstattungsrevue als Auflösungsprodukt der tradierten Theaterformen zu betrachten formal in der Negierung dramaturgischer Bauprinzipien, inhaltlich in der Reduzierung des geistigen Anspruchs.“<sup>70</sup>

Dieser Ära des politischen, ideellen und sozialen Umbruchs so sehr entsprechendes Unterhaltungs - Allerlei rief aber auch schon damals beißende Kritiker auf den Plan: „Die Revue ist der Zeitvertreib für Leute, die keine Zeit haben. Wenn sie abends ins Theater kommen, wollen sie in drei Stunden eine Operette, eine Varietevorstellung, eine Posse, einen Schwank, die ganze Welt und schöne Frauen sehen ... Die Operette darf in ein paar Schlagerliedern, das Variete in zwei, drei artistischen Einlagen, die

---

<sup>69</sup> Ebda.

<sup>70</sup> Ebda. S. 200.

Posse in einem Dutzend Witze, der Schwank aus einer Situation, schöne Frauen aus schönen Kostümen, die Mädchen in schönen Beinen bestehen. Die Witze dürfen alt, die Mädchen müssen jung sein. Dazu Licht, Lachen, Luxus, bißchen Zauberei, Taschenspielerkunst, Exotik und Lokalkolorit ... mit einem Wort tausend Worte und ein Einfall, tausend Einfälle und ein Starweib, tausend Umwege zu dem einen Ziel: Erfolg.“<sup>71</sup>

Wie sich unschwer aus dieser Beschreibung entnehmen lässt, zeigt sich die dramaturgische Gestalt der Ausstattungsrevue entweder in Form eines losen Nummernprinzips oder in der Art einer Folge von losen Bildern, die durch eine Rahmenhandlung verbunden waren. Dieses dramaturgische Bauprinzip war aus theaterhistorischen Gründen das gängigste und beliebteste in Deutschland, verweist es doch in direkter Linie auf Operette und Posse und zugleich auf den Ursprung der Gattung: die französische Jahresrevue. Abseits einer ähnlichen Dramaturgie wurden auch die stereotypen Handlungsmuster und Rollenfächer aus dem Reich der Operette übernommen. Die Gesangs- und Tanzeinlagen gaben Soubrette, Tanzsoubrette und Tenorbuffo zum Besten.

Das reine Nummernprinzip dagegen, das vor allem die Schau- und Sensationslust befriedigen sollte, konnte sich im Gegensatz zum westeuropäischen und angloamerikanischen Raum auf deutschsprachigen Bühnen nicht wirklich durchsetzen. Ausstattungsrevuen mit Rahmenhandlung orientierten sich mehr oder minder an einem Leitmotiv. In seiner Analyse der theatralischen Revue konnte Kothes zwei Grundmuster für den Beginn einer Ausstattungsrevue ausmachen: Es wurden entweder „humoristische Szenen und/oder Sketche“ an den Anfang gesetzt oder man eröffnete mit einem „spektakulären Einzug und Vorstellung des Ensembles mit Orchester Ouverture, Gesang und

---

<sup>71</sup> Ebd. S. 76, zit. nach Fred Heller in dem Programmheft „Alles aus Liebe“, „Der Weg zur Revue“ aus dem Jahre 1927, Wiener Stadttheater.

Tanznummern mit sogenannten Produktionsnummern, die am Anfang als psychologische Eisbrecher gedacht waren“.<sup>72</sup> Meist gab es vor dem letzten Viertel der Produktion ein erstes großes Finale das die Pause einläutete, „(...) dem nach einem häufigen Absinken in Reprisen im zweiten Teil ein weiteres großes Ausstattungsfinale am Ende der Revue folgte“.<sup>73</sup>

Um den hohen Kostenaufwand einer Ausstattungsrevue zu bewältigen und dennoch Gewinn zu erzielen, wurde so lange wie möglich bei hohem Platzangebot en suite gespielt. Danach ging man mit der Produktion auf Tournee. Diese lukrativen Möglichkeiten führten einerseits zu einer vermehrten Gründung von Geschäftstheatern, aber auch zu einem durch und durch kommerzialisierten, schematisierten und massenkompatiblen Produkt namens Unterhaltungsware.

### **5.3 Das „Magazin des Glücks“: Ausstattungsrevue, Jahresrevue oder Posse?**

Zieht man die bisherigen Ausführungen zur Ausstattungsrevue als Kriterium heran, denkt sich Dialoge und Musik dazu, so ist Horváths „Magazin des Glücks“, auch wenn es nur in Prosafassungen vorliegt, schwerlich unter diesem Titel einzuordnen, selbst wenn Max Reinhardt vorgeblich bei Horváth eine solche in Auftrag gab.

Anders verhält es sich mit der deutschen Jahresrevue, einer Mischung aus der Revue de fin d'année und der Alt-Berliner Lokalposse, also einer Revue mit Rahmenhandlung und einem durchgehendem Handlungsfaden, der die Einzelszenen miteinander verband.

„Vor allem in vielen Berliner Possen und Schwänken vor der Jahrhundertwende kündigte sich die Revue sowohl formal als

---

<sup>72</sup> Ebd. S. 81.

<sup>73</sup> Ebd.

auch mit Ausstattungsmäßigen und aktuell-satirischen Ambitionen an. Zwar blieb eine durchlaufende Handlung mit gleichbleibenden Personen von der herkömmlichen Posse erhalten, doch machten sich, bedingt durch die Tendenz zu Ausstattungseffekten und aktuellen Textbezügen, Auflösungserscheinungen im logischen Zusammenhang der Handlung bemerkbar. Bald handelte es sich mehr um parataktisch geordnete Possenbilder mit aktuellen Coupleteinlagen und Tanzintermezzi. Die primäre Schaufunktion übernahm die sogenannte Produktionsszene im Finale der meist vier bis fünf Bilder umfassenden Ausstattungspossen, indem das Ballett in den Mittelpunkt des größtmöglichen Aufwands an Menschen und Maschinen rückte. Die Berliner Posse verlor ihren Lokalcharakter und wurde zum Vehikel früher revueartiger Ausstattungsversuche.“<sup>74</sup>

Wenn Horváth die erste Fassung des „Magazin des Glücks“ mit dem Titel „Zwischen Himmel und Hölle. Zauberposse“<sup>75</sup> benennt, so lässt die dramatische Form auf einen ironisierenden Zugang zum Genre der Ausstattungsrevue und dem gesellschaftlichen Hype um dieses Medium schließen, die Setzung „Zwischen Himmel und Hölle“ auf die emotionale Achterbahn der Gefühle seiner Figuren. Die vier weiteren Textstufen tragen dagegen keinerlei Genrebezeichnungen, wenngleich Horváth den possenhaften Charakter der Texte beibehält und die fünfte Textstufe die Experimentanordnung eines Zauberspiels beinhaltet. So scheint es, dass Horváth in allen seinen fünf Textfassungen auch ohne dezidierte Genrebezeichnung die beliebteste Unterhaltungsform der Zwanziger- bis Dreißigerjahre mit bissigem Humor verarbeitete und in seiner dramaturgischen Konzeption Anleihen bei der Revue de Fin d´année nahm. Mit dem Genre der Revue, das ja als reine Unterhaltungsware galt, unterstreicht er

---

<sup>74</sup>

Ebda. S. 24.

<sup>75</sup> Horváth, Ödön von: *Magazin des Glücks*. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): *Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß*. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005. S. 149.

nochmals den Waren- und Illusionscharakter des Glücks, das seinem Personal im „Magazin“ verheißen wird.

Mit einem Prolog und dem Durchlaufen einer Stationenfolge an den Schauplätzen des „Magazins des Glücks“ folgt er der äußeren Form nach der Revue, inhaltlich aber, allerdings mit Einschränkungen, der Posse. So ist das Finale, das in der Posse, nachdem alle Hindernisse und Schwierigkeiten aus dem Weg geräumt scheinen, üblicherweise ein gutes Ende nimmt, von Horváth in allen fünf Textstufen voller Ironie angelegt.

Jede der fünf Textstufen umfasst eine Art Prolog, der mehr oder weniger ausgearbeitet ist und auf das folgende Geschehen vorbereitet. Danach werden nach dem Stationenprinzip der Revue die folgenden Einzelszenen mittels eines durchgehenden Handlungsfadens, der im Prolog begründet wurde, miteinander verknüpft und schließlich das Finale einleitet.

Auch der gewählte Titel, der ja nur aus drei Wörtern besteht, scheint dem damaligen Usus zu folgen, Titel so zu wählen, dass das Publikum alle seine Wünsche hineinprojizieren konnte. „Der Großteil der deutschsprachigen Revuetitel war plakativ, ausgewählt nach dem massenpsychologischen Gesichtspunkt der Werbung, sich möglichst eingängig wie ein Reklametext dem Zielkonsumenten einzuprägen. Von daher rührte auch die Vorliebe für Titel, die aus zwei bis drei Wörtern bestehen (...) wie ‚Wann und Wo‘ (Haller 1927), ‚An Alle‘ (Charell 1924) und ‚Der, Die, Das‘ (Schwarz 1925).“<sup>76</sup> Auch die Ankündigung des Deutschen Theaters einer Silvesterrevue mit dem Titel „Eine Reise um die Welt“, hinter der sich eigentlich Horváths „Magazin des Glücks“ verbergen sollte, entsprach dem Zeitgeist.

---

<sup>76</sup> Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungrevue. Strukturen und Funktionen. Univ. Diss. Wien 1972. S. 102.

## 6. Horváths „Gebrauchsanweisung“: Der Dramatiker Horváth als Theaterpraktiker

„Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein.“<sup>77</sup> Mit dieser Prämisse leitet Horváth seine „Gebrauchsanweisung“ ein und beschreibt damit ein seelisches Minenfeld, das den Nährboden seines Werkes bildet. Horváths Ansicht nach schienen die Inszenierungen seiner Stücke aber an der theatralen Umsetzung dieses konfliktgeladenen psychischen Ringens zu scheitern. Nach der zwiespältigen Aufnahme der Uraufführung von „Kasimir und Karoline“ in Leipzig und Berlin 1932 sah er sich zur Herausgabe der „Gebrauchsanweisung“ gezwungen, um sein dramatisches Credo und dessen adäquate Umsetzung ein für allemal festzulegen und damit Kontrolle über die zeitgenössische Theaterpraxis zu gewinnen.

Die Hypothese dieser Arbeit geht davon aus, dass sich Horváths zentrales Anliegen in seinem dramatischen Werk, nämlich die Demaskierung des Bewusstseins, im „Magazin des Glücks“ auch ohne Dialoge und abseits einer Dramaturgie der Stille vollzieht und nachweisen lässt.

Um diese Hypothese dementsprechend begründen und veranschaulichen zu können, soll zunächst die dramaturgische Grundidee bzw. das dramaturgische Konzept vorgestellt werden, dessen sich Horváth bedient und das er in der „Gebrauchsanweisung“ erläutert.

So sind zunächst folgende Fragen zu klären: Welche Bedeutung misst Horváth dem Dialog zu, wie vollzieht sich die Dramaturgie der Stille und was verstand Horváth unter der „Demaskierung des Bewusstseins“?

---

<sup>77</sup> Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung. In: Kasimir und Karoline. Suhrkamp Basisbibliothek 28. Frankfurt 2002. S. 81.

## 6.1 Dialog, Dramaturgie der Stille und „Demaskierung des Bewusstseins“

„Vergessen Sie nicht, daß die Stücke mit dem Dialog stehen und fallen“, <sup>78</sup> mahnt Horváth unter dem Titel „Zu den Todsünden der Regie zählt folgendes:“ <sup>79</sup> ein. An dieser Stelle verwehrt er sich gegen den Dialekt auf der Bühne und fordert einerseits ein stilisiertes Sprechen, in dem nur äußerst selten der eine oder andere Satz realistisch gesprochen werden darf oder muss, und fordert eine konsequente Pausensetzung ein, die er als „Stille“ konkretisiert. Während und in dieser „Stille“, die durch das Verstummen der Figuren vollzogen wird, materialisiert sich ihr innerer Konflikt, da in diesem Spannungsfeld zwischen stilisiertem Sprechen im Bildungsjargon und „Stille“ der Kampf zwischen dem Bewussten und Unbewussten sichtbar wird. Das Verstummen, die „Stille“ kann als nonverbale Mitteilung verstanden werden. Die „Dramaturgie der Stille“ trennt nicht nur die Figuren in ihrer gegenwärtigen Kommunikation voneinander, sondern sie trennt auch die Figuren von sich selbst und mündet in die Demaskierung des Bewusstseins.

Der Bildungsjargon, den die Figuren im Mund führen, soll verdeutlichen, dass es sich um ein aufgesetztes und entfremdetes Sprechen handelt, um Täuschung. Der Sprechende täuscht sich über sich selbst, sich selbst und den anderen, mit dem er interagiert. Sein Sprechen setzt sich wie ein Puzzle aus zusammengesuchten Bausteinen fremder Sprach- und Lebenswelten zusammen, wie Klassikerzitate, Kalendersprüche, Fremdwörter, populärwissenschaftliche Glaubenssätze etc. etc. Es sind inhaltsleere Worte, derer sich die Figuren bedienen. Sie begründen eine Art Schablonenhaftigkeit, eine zweite Haut, die man sich überstülpt und die Sicherheit gibt.

---

<sup>78</sup> Ebda. S. 85.

<sup>79</sup> Ebda.

Mit dieser Mimikry stattete Horváth seine kleinbürgerlichen Figuren aus, um deren geistige Obdachlosigkeit, wie Kracauer treffend formulierte, sichtbar zu machen. Horváth postulierte, dass der eigentliche Dialekt als authentisches Sprachmuster durch den Bildungsjargon zersetzt worden sei und sich darin die Gesinnungslosigkeit des Kleinbürgers ausdrücke, der nicht sagt, was er meint. Ein Phänomen, das nicht schichtspezifisch zu sehen ist. Um sein eigentliches Wollen zu verbergen, nämlich die Durchsetzung seines Triebanspruchs, so Horváth, und sich als etwas Besseres fühlen zu können als sein Gegenüber, bedient sich der Kleinbürger des Bildungsjargons. Er dient ihm als Schutzschild gegen sein Minderwertigkeitsgefühl, gegen sein Gefühl, sozial deklassiert, ein unbedeutendes Rädchen im Weltgefüge zu sein. Diese Maskierung offenbar werden zu lassen, verfolgt Horváth nach eigenen Aussagen in der Gebrauchsanweisung aus zwei Gründen: „erstens weil es mir Spaß macht – zweitens, [...] die Leute gehen ins Theater, um sich zu unterhalten, um sich zu erheben, um eventuell weinen zu können, oder um irgendetwas zu erfahren. (...) Im Theater findet also der Besucher zugleich das Ventil wie auch Befriedigung (durch das Erlebnis) seiner asozialen Triebe.“<sup>80</sup>

Durch das stilisierte In-Szene-Setzen und damit auch die gleichzeitige Betonung des Dialogs, des Bildungsjargons und der „Dramaturgie der Stille“ wird dem Zuschauer die Einfühlung verunmöglicht und er erkennt das eigentliche Bewusstsein der Figuren und vielleicht auch sich selbst darin. Horváth schreibt dazu: „Mit meiner Demaskierung des Bewußtseins, erreiche ich natürlich eine Störung der Mordgefühle – daher kommt es auch, daß Leute meine Stücke oft ekelhaft und abstoßend finden, weil sie eben die Schandtaten nicht so miterleben können. Sie werden

---

<sup>80</sup> Ebd., S. 82f.

auf die Schandtaten gestoßen – sie fallen ihnen auf und erleben sie nicht mit.“<sup>81</sup>

In seiner Untersuchung zur dramaturgischen Struktur der Werke Horváths anhand „Der Geschichten aus dem Wienerwald“ und „Kasimir und Karoline“ will Martin Walder zeigen, wie Horváth „die seelische Verfassung seines Personals“ (...) im Bewußtsein seiner Figuren verschiedenartig sich spiegeln läßt. (...): in den Konsequenzen für die Dramenstruktur und hinsichtlich der Funktionalität auf den Zuschauer hin.“<sup>82</sup>

Walder vermerkt: „Kommen wir aber zurück zu dem grundlegenden Text der Gebrauchsanweisung mit seiner Tendenz, wie sie aus der Reihe: Bildungsjargon – Dialog – Mensch – Handlung zum Ausdruck kommt. Die Konstituierung der Figur geschieht durch den *Dialog*: verstanden zunächst als die ganze Gesprächssituation, worin Konfrontationen stattfinden, die sich dann mittels des verfügbaren Materials von Verhaltensmustern sprachlich- gestisch niederschlagen, die Figuren umreißen: ‚der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache‘, sagt Horváth in der Gebrauchsanweisung. Dialog ist also nicht primär vom äußeren dramatischen Vollzug her zu verstehen, der als Aneinandervorbeireden seine zwischenmenschliche Qualität ja gerade negiert, sondern hinsichtlich der psychischen Struktur, die mehr oder weniger unbewußt, aber äußerst empfindlich und intensiv auf Umwelt und bestialische Natur reagiert, sich jeweils als momentanes Bewußtsein ausformt. So ist schließlich *Handlung* nicht als Story wichtig, sondern als Geschehen, das unmittelbar aus der Pathologie der Sprache und ihres psychischen Hintergrundes erwächst und auch immer wieder darauf zurückverweisen soll.“<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Ebda. S. 83f.

<sup>82</sup> Ebda. S. 8.

<sup>83</sup> Walder, Martin: Die Uneigentlichkeit des Bewußtseins. Zur Dramaturgie Ödön von Horváths. Bouvier Verlag. Bonn 1974. S. 61.

Dieser Befund Walders, der mit dem von ihm eingeführten Terminus von der „Uneigentlichkeit des Bewusstseins“ die Horváth-Forschung bereicherte, ist in seiner Argumentation absolut nachvollziehbar.

Bei der Durcharbeitung der fünf Textstufen von „Magazin des Glücks“ ergab sich nun der Eindruck, als ob die Figuren weder der Dialogsituation, wie sie Walder umfassend definierte, noch der „Dramaturgie der Stille“ bedurften, um ihr wahres Bewusstsein zu demaskieren. Sie schienen in ihrer Persönlichkeitsstruktur oder, wie Walder es formuliert, „ihres psychischen Hintergrundes“ von Horváth bereits so konzipiert, dass sie keiner gesprochenen Sprache und keiner „Dramaturgie der Stille“ bedurften, um ihr eigentliches, vom Unbewussten bestimmtes Wollen sichtbar zu machen. Ihr wahres Bewusstsein hat Horváth in ihre Verhaltensweisen eingeschrieben, in ihre vielfach verschleierte Bedürfnisse, Gedanken, Gefühle und Antriebe, die in den Interaktionen mit ihrer Umwelt zum Ausdruck kommen. Das Unbewusste oder, anders ausgedrückt, die Ausgestaltung der inneren Welt, in der sich das Unbewusste in vielgestaltigen Objekten materialisiert, spiegelt sich in Handlungen oder auch Nicht-Handlungen, die die Figuren setzen. Das Verhalten der Figuren, wie es Horváth im „Magazin des Glücks“ konzipiert hat, lässt keine Täuschung zu, auch wenn sein Personal seine wahren Intentionen im Verborgenen halten will, entlarvt Horváth es schonungslos. Es wird also das Handeln der Figuren und ihre Interaktionen zu untersuchen sein: der unbewusste Dialog, in den die Figuren durch ihr Handeln miteinander treten, ohne gesprochene Sprache und abseits einer Dramaturgie der Stille.

Horváths Technik, das Bewusstsein seines Personals zu demaskieren, ohne ihm noch eine Sprache gegeben zu haben, wird aufgrund des Umstandes, dass die Fassungen von „Magazin des Glücks“ nur als Handlungsentwürfe der Figuren vorliegen, und

durch die Art und Weise, wie Horváth diese Handlungen und Interaktionen montiert hat, eher erkennbar, als wenn das Augenmerk vorwiegend auf die Dialoge gerichtet ist. Diese Montagetechnik wird in einem zweiten Schritt anhand der ersten Textstufe erläutert. Außer Frage steht naturgemäß, dass sich der Zuschauer im theatralen Prozess durch ein In-Szene-Setzen des Textes mit dem dramaturgischen Mittel der Pausensetzung Horváths Intention, den Kampf des Bewussten mit dem Unbewussten herauszuarbeiten und damit das wahre Bewusstsein der Figuren grell zu beleuchten und damit zu verstärken, nicht entziehen kann. Diese Pausensetzung ist aber als ein zusätzliches, effektvolles Bühnenmittel zu verstehen, das wahre Bewusstsein der Figuren offenzulegen.

Damit geht die vorliegende Untersuchung einen Schritt weiter als die Analyse Walders, deren Bezugspunkt allein auf die Sprache und deren Pathologie gerichtet war. Wenn Walder in seiner Analyse postuliert, dass sich die Figur aus der Sprache heraus konstituiert – nach Horváths Prämisse, dass der Mensch erst durch die Sprache lebendig würde –, so versucht diese Arbeit zu zeigen, dass sich in den Textstufen von „Magazin des Glücks“ die Konstituierung der Figuren durch ihr Handeln vollzieht und sie dadurch in anschaulichster Weise zum Leben erwachen.

## 7. Die fünf Textstufen im Überblick

Horváths „Magazin des Glücks“ ist in fünf teils dramaturgisch, teils inhaltlich unterschiedlich gestalteten Textstufen erhalten. Alle fünf Fassungen basieren aber auf einem zentralen inhaltlichen Gerüst: der verzweifelten, aber mehr oder minder scheiternden Glückssuche der Figuren. Um diesen Korpus ranken sich in mehreren Variationen Geschichten dieser Glückssuche mit teilweise wechselnden Figurenkonstellationen.

Entwurf eins, zwei, vier und fünf sind als Prosatexte in bis zu elf Bildern verfasst und haben possenhaften Charakter, während die dritte Textstufe im Fließtext ohne Einteilung in Bilder auskommt und sich am ehesten wie ein Märchen für Erwachsene liest. Die fünfte Textstufe beinhaltet im Gegensatz zu den anderen Entwürfen eine Rahmenhandlung, die sich dramaturgisch in einem Prolog vollzieht. Textstufe drei weist Horváth im Gegensatz zu den anderen vier Fassungen explizit als Revue aus, indem er nach dem Personenverzeichnis ein Bildverzeichnis listet, das mit „*Die Stationen der Revue sind*“<sup>84</sup> übertitelt ist. Danach folgt eine Einführung, auf deren Grundlage die sich zutragende Geschichte basiert.

### 7.1 Der Schauplatz

Zentrum der tragisch-komischen Glückssuche ist in allen fünf Textstufen das Vergnügungsetablisement „Magazin des Glücks“. Als Magazin steht es symbolisch für das in Mode gekommene Warenhaus und gilt als Synonym für sozialen Aufstieg und Inbegriff des Glücks. Eines illusionären Glücks mit Warencharakter, das als Hoffnungsträger für eine sehr unterschiedliche Klientel konzipiert ist. Dieses „Magazin des Glücks“ ist ein Vergnügungsunternehmen mit diversen

---

<sup>84</sup> Horváth, Ödön von: *Magazin des Glücks*. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): *Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß*. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005. S. 163.

Abteilungen wie in seinem Berliner Vorbild, dem „Haus Vaterland“, in deren mehr oder weniger exotischen Kulissen den Besuchern ein käufliches Glück und die schnelle Befriedigung ihrer kleinbürgerlichen Sehnsüchte vorgegaukelt werden. Zu Beginn der Textstufen eins, zwei, vier und fünf fungiert als Schauplatz die Auffahrt zum Etablissement „Magazin des Glücks“ bzw. dessen Hauptportal, vor dem die männliche Hauptfigur namens Reithofer agiert.<sup>85</sup>

Die Schauplätze des „Magazin des Glücks“ stellen ein konstituierendes Element der Handlung dar. Beim Lesen gewinnt man den Eindruck, als würden die Schauplätze die Figuren gleichsam vor sich her treiben.

In seinen Volksstücken bedient sich Horváth zur Demaskierung des Bewusstseins vorwiegend der Dynamik der Sprache seiner Figuren. In den noch nicht dialogisch abgefassten Textstufen von „Magazin des Glücks“ wird dieser Vorgang der Demaskierung - so die Hypothese - durch Handlungen bewirkt. Mit der Wahl des Titels bzw. des Schauplatzes greift Horváth zu einer Technik, die einen ersten Hinweis auf die Demaskierung bzw. den Demaskierungsvorgang gibt, unterstützt und befördert durch die Wahl der Schauplätze, auf denen das Geschehen stattfindet. Mit dem Titel, der auf den „Inhalt“ des Schauplatzes verweist, konfrontiert uns Horváth bereits mit der ersten Ungereimtheit. Ein Etablissement, in dem das Glück als Ware angeboten und verkauft wird, entlarvt sich von selbst. Glück per se, gemeinhin als etwas Individuelles und Flüchtiges erfahrbar, wird konfektioniert und – als zu bestimmten Öffnungszeiten ständig verfügbares Gut – auf den Ladentisch gezwungen.

---

<sup>85</sup> Nur in Textstufe drei begegnen wir Reithofer erst im Inneren des Magazins, im sogenannten Dressing Room.

Die Ankündigung einer Weihnachtspremiere im Jahre 1932 im Deutschen Theater mit dem harmlosen Titel „Eine Reise um die Welt“, hinter der die Horváthschen Textfassungen stehen, lässt die Hintergründigkeit dieses Demaskierungsvorgangs allerdings vollständig vermissen.

Betrachtet man die Gesamtheit der Schauplätze aller fünf Textstufen, so kann man zwischen öffentlichem Raum, repräsentativem Raum bzw. dessen Gegenteil und illusionärem Raum unterscheiden. Öffentlicher Raum meint Schauplätze wie die „Straße vor dem Etablissement“, repräsentativer Raum bezeichnet Schauplätze wie „das Direktionszimmer“, dessen Gegenteil „die Küche“, und der sogenannte illusionäre Raum meint die Sehnsuchtsorte der geografischen Abteilungen und entspricht völlig dem Klischee kitschiger Postkartenlandschaften, auf die das unerfüllte Begehren der Horváthschen Kleinbürger projiziert wird.

Alle fünf Textstufen beginnen im öffentlichen Raum: „Straße vor dem Etablissement“ – Textstufe eins und zwei<sup>86</sup> – oder „Auffahrt“<sup>87</sup> – Textstufe drei und vier – bzw. „Außenfront. Auffahrt zum Magazin des Glücks“<sup>88</sup> in der fünften Fassung. Mit der Beschreibung der räumlichen Eingangssituation des ersten Bildes entwirft Horváth bereits in wenigen Worten einen Ausschnitt der sozialen Situation im Berlin der Zwischenkriegszeit und verweist auf die Hierarchisierung der Gesellschaft und die extreme Differenz zwischen den sozialen Schichten: von der „eleganten Welt“ über die Kleinbürger bis hin zu den Ärmsten der Gesellschaft, den Bettlern. Und alle Fassungen bis auf Textstufe fünf finden ihr Ende wiederum in ein und demselben illusionären Raum, „dem Paradies“<sup>89</sup>. Das letzte Bild in der fünften Fassung

---

<sup>86</sup> Horváth, Ödön von: Magazin des Glücks. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005. S. 149, 154.

<sup>87</sup> Ebda. S. 163, 171.

<sup>88</sup> Ebda. S. 179.

<sup>89</sup> Ebda. S. 153, 162, 169, 178.

nennt sich „Tiergarten“<sup>90</sup>; ein zunächst vermeintlich öffentlicher Raum, der sich aber schlussendlich auch „Triumph der Illusion“<sup>91</sup> – als geografische Abteilung des Etablissements entpuppt.

## 7.2 Textstufe 1

In Textstufe eins erzählt Horváth vom melancholischen, weillungslose, Kellner Reithofer, der seine Braut Lotte, Tellerputzerin, zu ihrem Arbeitsplatz in der Küche des „Magazin des Glücks“ begleitet. Da Lotte nicht auf die Stimmungsschwankungen ihres Bräutigams eingehen will, kommt es zu einer Auseinandersetzung, die mit ihrem Auseinandergehen endet. Als plötzlich völlig unerwartet eine Prinzessin vorfährt, ist Reithofer dermaßen fasziniert, dass er beschließt, ihr zu folgen. Da ihm aber alle Türen des Etablissements verschlossen bleiben, ergreift er die Gelegenheit eines Kleidertauschs, den ihm ein flüchtender und nicht erkannt werden wollender Juwelendieb anbietet. Reithofer, nunmehr mit dem Frack des Gauners bekleidet, gelingt der Eintritt ins Magazin des Glücks.

Im zweiten Bild erfährt man vom Direktor des Etablissements, dass dessen Bankrott drohe. Nur vom Geldmenschen könne man noch Rettung erhoffen. Dieser beschließt, das Unternehmen zunächst einmal inkognito zu inspizieren. In der vermeintlich romantisch-exotischen Kulisse eines Tanzlokals in Argentinien will der Direktor auch die Prinzessin für seine Sanierungspläne gewinnen. Reithofer, der der Prinzessin auf der Spur, bittet sie um einen Tanz und ein anschließendes Souper. Als die Prinzessin auf ihrem Teller ein Staubkorn entdeckt, wird die Tellerputzerin Lotte herbeizitiert und aufgrund ihrer Nachlässigkeit vor aller Augen gedemütigt. Reithofer verkriecht sich und taucht erst wieder auf, nachdem Lotte in die Küche zurückgeschickt wurde. Dort stellt sich der Geldmensch in inkognito dermaßen ungeschickt an, dass

---

<sup>90</sup> Ebda. S. 184.

<sup>91</sup> Ebda.

alle Teller zu Bruch gehen. Er wird entlassen und verhaftet. Als er sich mit seiner wahren Identität zu erkennen gibt, aber sofort wieder rehabilitiert. Lotte, die sich für ihn eingesetzt hatte, verspricht er aus einer sentimentalischen Regung heraus, ihr ihren sehnlichsten Wunsch nach einer Reise in die Südsee zu erfüllen.

In der Abteilung Südsee kommt es zur Konfrontation zwischen den Paaren Prinzessin/Reithofer und Lotte/Geldmensch. Lotte entlarvt ihren Bräutigam im falschen Frack. Die Prinzessin, einer Ohnmacht nahe, wendet sich nun dem Geldmenschen zu. Reithofer flieht. Der Geldmensch zeigt Lotte die kalte Schulter. Er ist nun viel mehr an der Prinzessin interessiert. Nach einer Flucht durch viele Länder findet sich Reithofer am Nordpol wieder. Er wird vom Direktor verhaftet. Als dieser ihn als Begleiter der Prinzessin, für den er ihn noch immer hält, erkennt, macht er ihn zum Leiter der Abteilung Rhein. Die Prinzessin lauscht derweilen verzückt dem Gesang der Loreley. Reithofer wird mit großem Pomp in sein neues Amt eingeführt. Lotte die ihn beobachtet, erkennt er nicht mehr. Dem Geldmenschen wird klar, dass er mit der Investition in einen Krieg mehr Gewinn machen könnte als mit dem Magazin des Glücks. Das Etablissement ist nun endgültig pleite. Der Gerichtsvollzieher lässt alles abbauen. Reithofer und Lotte finden sich in der Kulisse „Paradies“ wieder. Der Gerichtsvollzieher pfändet aber auch diese Abteilung. Das kann sie aber nicht davon abbringen, doch beisammen zu bleiben.

### **7.3 Textstufe 2**

Die zweite Textstufe ist um zwei Bilder erweitert, die Figurenkonstellation im Grunde gleich. Denn die Figuren erfüllen, wenn auch unter anderen Namen, dieselben Funktionen. Die Figur des Geldmenschen fällt weg, seine Rolle hat nun die Prinzessin inne. Reithofer ist statt stellungsloser nun arbeitsloser Kellner, Lotte bleibt Tellerputzerin. Reithofer und Lotte sind aber im

Gegensatz zu Textstufe 1 zunächst kein Paar. Dem Direktor aus Textstufe eins wird ein Vizedirektor zur Seite gestellt.

Inhaltlich sind sich die ersten beiden Textstufen weitgehend ähnlich, die zweite Fassung wird aber um ein Thema erweitert, das zwar implizit schon in der ersten Textstufe anklingt, nun aber präzise ausgearbeitet wird: Wie manipuliert man am geschicktesten seine Mitmenschen, um die eigenen Ziele durchzusetzen? So gibt der Direktor unermüdlich eine Reihe gefährlicher Szenarien in Auftrag, die die Prinzessin in scheinbar bedrohliche Situationen bringen sollen, aus denen sie vom Direktor dann beispielhaft errettet wird. Aus Dankbarkeit, so erhofft sich der Direktor, wird die Prinzessin zu einer generösen finanziellen Unterstützung für sein vor der Pleite stehendes Etablissement bereit sein. Es wird aber nicht nur nach allen Regeln der Kunst manipuliert, sondern auch erpresst. Nun kommt der Vizedirektor mit Reithofer ins Spiel. Das Wissen um die kleinen schmutzigen Geheimnisse des Vizedirektors, eines ehemaligen Kellners, bringt auch den arbeitslosen Reithofer an das Ziel seiner beruflichen Wünsche: Er wird Abteilungsleiter „Am Rhein“<sup>92</sup>, um aber kurz darauf tief zu fallen, wenn sich die Prinzessin entschließt, doch lieber in den Krieg als in das „Magazin des Glücks“ zu investieren. Reithofer und Lotte finden sich in der Abteilung „Paradies“ als streitendes Paar wieder. Und da der Direktor gegen die Pfändung mit einem Gerichtsprozess zu protestieren droht, „(...) bleibt also vorläufig alles noch beim alten, bis zur Erledigung des Prozesses, dessen Ende nicht abzusehen ist“.<sup>93</sup> Ein übrigens sehr österreichischer Schluss, der ironisch auf die nationale mentale Verfasstheit verweist.

---

<sup>92</sup> Ebda. S. 153.

<sup>93</sup> Ebda. S. 162.

## 7.4 Textstufe 3

Textstufe drei fällt wie bereits angedeutet inhaltlich konträr zu den anderen vier Fassungen aus. Dieser Text hat bei Weitem nicht diese Tragik-Komik, den Witz und vor allem die Schärfe der anderen vier Entwürfe, obwohl natürlich auch in diesem Text Horváths hintergründige Ironie zum Tragen kommt. Inhaltlich erinnert er am ehesten an einen Kolportageroman, ein Genre, dem Horváth durchaus zugetan war.

In dieser Fassung wird erstmals der Gründungsmythos des „Magazin des Glücks“ erläutert, der dem Unglück einer naiven jungen Frau und den illegalen Machenschaften seines Besitzers King Atlas geschuldet ist, der sich als großer Philanthrop eitel in Szene setzt. Sein erklärtes Lebensziel ist es, den Besuchern wieder „neuen Lebensmut“<sup>94</sup> zu vermitteln, indem sie „auf ein paar Stunden die Sorgen der Umwelt vergessen und aus der trüben Wirklichkeit in eine fantastische Umgebung versetzt werden, und wenn die auch nur aus Pappe, Technik und Schein bestand (...)“.<sup>95</sup> Mit dieser Einführung in das Geschehen der danach folgenden Revue hält Horváth dem prospektiven Publikum, für das er diese Revue entwickelt hat, den Spiegel vor. Denn wie bereits erwähnt, hatte das zeitgenössische Revuepublikum meist auch keine anderen Ansprüche als seichte Unterhaltung und entsprach in seinen Lebensentwürfen und Werthaltungen den von Horváth konzipierten Figuren.

Horváth führt in dieser Textstufe einen weiteren Schauplatz ein, den er auch in der vierten Fassung beibehält, in der fünften Fassung aber wieder fallen lässt und der der Geschichte einen neuen Aspekt hinzufügt, den „Dressing Room“.<sup>96</sup> Die Gäste des Etablissements werden hier äußerlich und innerlich eingestimmt

---

<sup>94</sup> Ebd. S. 164.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Ebd. S. 165.

auf ihrer Reise durch das „Magazin des Glücks“, damit sie auch wirklich glücklich werden und es auch bleiben.

Als weitere neue Figurenkonstellation wird ein fürstliches Paar eingeführt, das King Atlas aus PR-Zwecken engagiert und das sich im Laufe der Handlung nicht nur als Fake, sondern auch als veritable Falschgeldmünzer herausstellt. Nach der Klärung aller Verwicklungen und Missverständnisse sowie der gerechten Bestrafung des unseligen Betrügerpaares mündet die Absicht des Gründers, den Gästen neuen Lebensmut einzuflößen, in „einem wirklichen ‚Magazin des Glücks‘, (...) nachdem sich die richtigen Paare gefunden hatten“, <sup>97</sup> womit Horváth mit feiner Ironie auf die Wiener Volkskomödie und die Illusionsversessenheit des Publikums zeigt.

#### **7.5 Textstufe 4**

Textstufe 4 ist, wie die beiden Textstufen 1 und 2, in (11) Bilder aufgelöst. Reithofer tritt nicht wie in den übrigen Textstufen als mehr oder weniger verkrachte Existenz auf, sondern er hat ein in diesen Zeiten gefragtes Gut zu verkaufen: Er ist Illusionserfinder und möchte sein „ausgearbeitetes Exposé“<sup>98</sup> dem Generaldirektor des „Magazin des Glücks“ King Atlas anbieten. Dieser weist ihn jedoch ab, weil er die Fürstin (diesmal eine echte) und Inhaberin durch das Etablissement geleiten müsse, und vertröstet Reithofer auf den folgenden Tag. Er möge bitte den Lieferanteneingang benutzen. Diese Zumutung ignoriert Reithofer, kauft sich eine Eintrittskarte und ist nun „Gast des Magazin des Glücks“.<sup>99</sup> Vorher jedoch „fährt die Fürstin vor. Reithofer sieht sie und ist hingerissen, ohne jedoch die Absicht seines Besuches zu vergessen“.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Ebda. S. 170.

<sup>98</sup> Ebda. S. 171.

<sup>99</sup> Ebda.

<sup>100</sup> Ebda.

Reithofer erweist sich in dieser Version als emotional weitaus kontrollierter und damit auch berechnender, um seine Ziele zu erreichen, als in den anderen Entwürfen. Im „Dressing Room“ klingt sein triebhaftes Moment an (wie schon in den „Fräulein“-Erzählungen), als er versucht, sich der Angestellten Annemarie zu nähern, die er, als sie ihn zurückweist, umgehend denunziert. Daraufhin wird Annemarie entlassen. Als sogenannte Wiedergutmachung fährt er mit ihr im Train bleu durch das Magazin des Glücks. Kurz darauf lässt er sie aber um der Fürstin und ihrer finanziellen Möglichkeiten willen wieder sitzen.

Die bereits aus den vorhergehenden Textstufen bekannten Motive des Rendite-Machens um jeden Preis, der Ware Liebe und der skrupellosen Manipulation, Irreführung und Erpressung, um die eigenen Geschäftsinteressen hemmungslos durchzusetzen, sind auch in Textstufe vier auszumachen. Am Ende finden sich alle Figuren in der Abteilung „Paradies“ der „Illusionsattraktion“<sup>101</sup> Reithofers wieder. Da sich im Laufe des Geschehens herausstellt, dass mit dem Frieden denn doch das größere Geschäft als mit einem Krieg zu machen wäre, entschließt sich die Fürstin, nun wenig überraschend, ins „Magazin des Glücks“ und die Illusion Reithofers zu investieren. Dieser findet wieder zu Annemarie und „King Atlas kann seine philanthropische Theorie, daß den Menschen heute für ein paar Stunden Illusion und Glück fehle, weiter verwirklichen“.<sup>102</sup>

## 7.6 Textstufe 5

Textstufe fünf ist als experimentelle Anordnung in zehn Bildern konzipiert. Im Prolog schlägt King Atlas der Fürstin, die nicht an das Glück durch Illusion glaubt, eine Wette vor. Wenn es gelänge, zwei beliebige Menschen von der Straße zu holen und sie im „Magazin des Glücks“ ihr gemeinsames Glück finden zu lassen,

---

<sup>101</sup> Ebd. S. 178.

<sup>102</sup> Ebd.

müsse ihm die Fürstin den weiteren Ausbau des Etablissements finanzieren. Die Fürstin erklärt sich einverstanden und bittet Reithofer und Annemarie, die unabhängig voneinander neben der Auffahrt des Etablissements vergeblich auf ihre jeweilige Liebschaft gewartet hatten, ins „Magazin des Glücks“.

Alle vier Figuren versuchen in der Folge mit mehr oder minder fiesem Tricks, die vom jeweiligen Gegenspieler konterkariert werden, ihr Weiterkommen zu befördern, um ihr vermeintliches Glück zu erringen. Im „Paradies“ angekommen kracht es zwischen Reithofer und Annemarie. King Atlas, wütend über seine verloren geglaubte Wette, wirft die beiden hinaus und wird nun selbst von der enttäuschten Fürstin entlassen, weil er „gegen das heiligste Gesetz des Magazin des Glücks (Illusionsfabrik) gesündigt hat“.<sup>103</sup>

Im letzten Bild, dem Berliner Tiergarten, gratulieren einander Annemarie und Reithofer erleichtert dazu, dass sie nun endlich wieder in der Realität angekommen seien, und finden letztendlich – wie von King Atlas von Beginn an geplant – zueinander. King Atlas triumphiert doppelt, denn auch der Tiergarten ist, wie sich herausstellt, eine Abteilung des Etablissements. Die Fürstin setzt aus Rührung über das junge Glück King Atlas wieder als Direktor ein. Sie wird mit einem Denkmal als „Göttin der Illusion“ im „Magazin des Glücks“ verewigt „und alles schließt mit einem Hymnus auf den Triumph der Illusion“.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Ebda. S. 184.

<sup>104</sup> Ebda.

## 8. Die Vorgangsweise der Untersuchung

Im Folgenden soll die Vorgangsweise besprochen werden, um die Hypothese zu untermauern, dass sich die „Demaskierung des Bewusstseins“ im „Magazin des Glücks“ auch ohne gesprochene Sprache und Dramaturgie der Stille vollzieht.

Zunächst wurde die dramaturgische Struktur eruiert, die Horváth für jede der fünf Textstufen entwickelt hat. Anhand der Szeneneinteilung in Bildern wurden die Schauplätze je Bild und Textstufe ermittelt. In gleicher Weise wurde mit den Figuren verfahren. Jedem Bild in jeder Textstufe wurden die jeweiligen Figuren zugeordnet. Damit ergab sich ein Raster über die fünf Textstufen hinweg, sodass zunächst einmal ein Überblick über die Szeneneinteilung nach Anzahl der Bilder, Art und Anzahl der Schauplätze und der Figuren und möglicher Parallelen und/oder Unterschiede zwischen den Textstufen gewonnen werden konnte. Anschließend wurde ein Handlungs- und Interaktionsprotokoll der Hauptfigur für jedes Bild in jeder Textstufe angelegt. Anhand dieses Protokolls entstand einerseits eine Vergleichbarkeit der Handlungen und Interaktionen der Figuren und insbesondere des männlichen Protagonisten, sodass mögliche handlungsbasierte Wandlungen des Figurencharakters für jede Textstufe ersichtlich wurden. Zentraler als das in diesem Sinne beschriebene Geschehen sind die Motive der Figur für ihre Handlungen und Interaktionen. Denn nur aus der seelischen Motivlage ergeben sich aussagekräftige Hinweise auf die innere Welt der Figuren, auf ihre Bedürfnisse, Antriebe, Wünsche und ihr Wollen. Die für jede Textstufe ermittelten Verhaltensweisen der männlichen Hauptfigur, einschließlich der Interaktionen mit den anderen Figuren, wurden auf ihre unbewusste und bewusste Bedeutung hin untersucht. Aus dieser Vielzahl an Handlungsmotiven schälte sich das Charakterbild der männlichen Hauptfigur und damit auch ihr eigentliches Bewusstsein heraus.

In einem zweiten Schritt wird anhand der Gegenüberstellung aller gesetzten Handlungen der Figuren der ersten Textstufe gezeigt, wie es Horváth gelingt, mit einer simplen Technik das Bewusstsein seiner Figuren zu demaskieren, ohne ihnen zunächst dafür noch eine Sprache angedeihen lassen zu müssen.

Zuallererst soll aber Horváths Personal vorgestellt werden.

### **8.1 Figurenanalyse: Horváths Personal auf der Jagd nach dem Glück**

Horváths Stücke konfrontieren das Publikum mit sozialen Missständen und gesellschaftlichen Fehlentwicklungen. Sie erzählen vom harten Alltag der Menschen und ihren Bewältigungsstrategien. Von Menschen, die bedingt durch politische Umstände zu Kleinbürgern wurden; von einem degradierten Mittelstand, Proletariern, den neuen Angestellten, einem lächerlich anmutenden Adel und den Repräsentanten des Kapitals. Sie alle denken und handeln durchwegs materialistisch. So auch im „Magazin des Glücks“. Um den Kern der Handlung, der die Konstruktion eines käuflichen Glücks durch das Sichtbarmachen seiner Funktionsweise bloßstellt, indem bereits im Titel suggeriert wird, dass es so etwas wie ein käuflich zu erwerbendes Glück geben könnte, und sich somit eines Paradoxons bedient, agieren die Figuren auf den unterschiedlichsten Ebenen der Glückssuche. Wie auch immer dies im individuellen Fall vor sich geht – ein Teil der Figuren versucht seine Schäfchen ins Trockene zu bringen, der andere Teil strebt nach sozialem Aufstieg –, die „Demaskierung des Bewusstseins“ ist ihnen sicher.

Da sind die Vertreter des Kapitals wie „Geldmensch“, „Prinzessin“ und „Fürstin“, die entweder selbst als Fake bloßgestellt oder zumindest deren vorgeschobene Interessen als Eigennutz entlarvt werden. So wie „King Atlas“, in Textstufe zwei Besitzer des

Etablissements, später Generaldirektor, der der griechischen Mythologie nach sein individuelles Glück der Verlosung der Welt unter den Göttern zu verdanken hat. Die Welt, eine einzige Lotterie. Die männliche Hauptfigur namens Reithofer, stellungsloser Kellner aus Österreich, ist wiederum davon überzeugt, dass er mit besserer Garderobe noch ganz große Karriere machen könnte, und setzt damit wie alle anderen Figuren auf Illusion. Er sieht sein Glück im sozialen Aufstieg, dem er immer wieder opportunistisch ein mögliches reales Glück opfert. Und die ihm nahestehende Lotte, später in Annemarie umbenannt, die es ihm mehr oder weniger gleichtut. Sie alle glauben, im „Magazin des Glücks“ ihr ganz persönliches Glück zu finden und sitzen doch nur einer Illusion auf.

## 8.2 Die Figuren der fünf Textstufen

Da die fünf Textstufen auf einem reinen Handlungsgerüst der Figuren basieren, bedeutet das, dass die Charaktere der Figuren im Wesentlichen nur über ihre Handlungen und Interaktionen mit den anderen Figuren erfass- und verstehbar sind. In ganz wenigen Ausnahmefällen werden sie über ihre Gefühle sichtbar, z. B. wenn Horváth die Figur des Reithofer in Textstufe eins als „melancholisch weil er keine Arbeit hat“<sup>105</sup> beschreibt. Diesen Zusammenhang stellt er dann in Textstufe zwei allerdings nicht mehr so unmittelbar her, sondern schreibt die Melancholie eher allgemein seiner sozialen Position und der Überzeugung Reithofers zu „(...), daß wenn seine Garderobe in Ordnung wäre, er noch eine ziemliche Karriere machen könnte“.<sup>106</sup> Auch auf die Physis der Figuren geht Horváth nicht ein.

In der ersten und zweiten Textstufe beginnt Horváth mit fünf Hauptpersonen, fährt in der dritten und vierten Textstufe mit acht

---

<sup>105</sup> Horváth, Ödön von: *Magazin des Glücks*. In: *Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß*. Hg. Kastberger, Klaus. Suhrkamp. Frankfurt 2005. S. 149.

<sup>106</sup> Ebd. S. 154.

Personen fort, um dann in der letzten Fassung wieder auf fünf Hauptpersonen zu reduzieren. Möglicherweise ist die Reduktion des Personals auf produktionstechnische Gründe zurückzuführen, weil die Kosten zu hoch schienen.

Die Hauptfiguren der fünf Textstufen sind: Reithofer, in Textstufe eins als stellungsloser und in Textstufe zwei als arbeitsloser österreichischer Kellner bezeichnet. In Textstufe drei tritt er als Angestellter, in Textstufe vier als Illusionserfinder und in Textstufe fünf wieder als österreichischer Kellner auf. Weiters Lotte, ab Textstufe drei Annemarie genannt, zunächst Reithofers Braut und Tellerputzerin im „Magazin des Glücks“, ab Textstufe drei Büroangestellte ebendort. Ferner der Geldmensch und die Prinzessin in Textstufe eins, wobei Letztere als Inhaberin des Magazins in Textstufe zwei firmiert und den Geldmenschen aus der ersten Textstufe ersetzt. Ab Textstufe drei wird die Prinzessin durch ein angemietetes falsches Fürstenpaar substituiert, welches sich fälschlicherweise als Financier des Magazins ausgibt. Besitzerin des Etablissements, das von Beginn an in finanziellen Nöten steckt, ist in Textstufe vier diesmal eine echte Fürstin, ihr zur Seite steht der Generaldirektor King Atlas, der in Textstufe fünf zum Alleininhaber mutiert, die Fürstin wird zur Geldgeberin.

Diese Figuren können als Hauptfiguren betrachtet werden. Ihnen wird in den einzelnen Textstufen weiteres Personal als Nebenfiguren zur Seite gestellt. Da Horváth auch seiner Selbsteinschätzung nach als Chronist seiner Zeit gilt, der das gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Gefüge Österreichs und Deutschland genau beobachtete und in sein Werk einfließen ließ, scheint es angebracht, die Figuren auch unter soziologischen Gesichtspunkten zu betrachten.

### 8.3 Die Figuren: Subjekte, Objekte, funktionelle Rollenträger

An der Bezeichnung der Figuren ist sofort ihr Stellenwert in der Gesellschaft erkennbar. Horvath entwarf zwei Kategorien von Figuren: Figuren mit Namen, mit und/oder ohne Beruf und Figuren, die allein über ihre funktionellen Rollen definiert werden, die sie im gesellschaftlichen Kontext einnehmen. Das Prinzip der Gegensätze, das Horváth in seiner Konzeption des „Magazin des Glücks“ verfolgt und auf das noch zurückzukommen sein wird, deutet sich auch in der Figurenzeichnung an. Im Laufe der Glückssuche wird sich herausstellen, dass die mit Namen und/oder Beruf bezeichneten Figuren sich nichts sehnlicher wünschen, als zum Träger funktioneller Rollen aufzusteigen, während die Träger funktioneller Rollen – keineswegs überraschend – nur mit Ihresgleichen in Kontakt treten wollen.

#### 8.3.1 Subjekt- oder Objektstatus: Figuren mit Namen und/oder Beruf

„Reithofer“, die männliche Hauptfigur und als solche in allen fünf Textstufen präsent, wird im Personenregister mit seinem Nachnamen und/oder der Berufsbezeichnung „Kellner“ oder „arbeitsloser Kellner“<sup>107</sup> benannt. In Textstufe drei wird er im Fließtext zum Angestellten in der Abteilung für Vorbereitung<sup>108</sup> (Schauplatz „Dressing Room“) und in Textstufe vier scheint er als Illusionserfinder<sup>109</sup> auf. „Lotte“<sup>110</sup> hingegen, ab Textstufe drei „Annemarie“<sup>111</sup> genannt, hat nichts als ihren Vornamen und wird damit von vornherein als Objekt<sup>112</sup> ausgewiesen. In Textstufe eins im Fließtext als Braut Reithofers und Tellerputzerin bezeichnet, gelingt es ihr ab Textstufe drei, zur Büroangestellten zu

---

<sup>107</sup> Ebda. S. 154.

<sup>108</sup> Ebda. S. 165.

<sup>109</sup> Ebda. S. 171.

<sup>110</sup> Ebda. S. 149.

<sup>111</sup> Ebda. S. 163.

<sup>112</sup> Bartsch, Kurt: „... denn das Weib repräsentiert die Natur“. Zum Frauenbild im Werk von Ödön von Horváths. S 52-62. In: Literatur und Kritik. Texte des Wiener Horváth Symposions. (I. Teil). Otto Müllerverlag. Salzburg Februar/März 1989.

avancieren. Der berufliche Aufstieg ändert jedoch nichts an ihrem Objektcharakter: Sie kann über keinen Nachnamen verfügen, der sie als Subjekt ausweisen würde. Dieses männliche Privileg steht nur Gretel Klinke in Textstufe drei zu, die im Fließtext als „ein patentes modernes Berliner Mädels, das hier (im Magazin des Glücks) im Kindergarten angestellt war“<sup>113</sup>, charakterisiert wird. Es ist zu vermuten, dass die Zuschreibung „modern“ den Wechsel vom Objekt zum Subjekt mit sich brachte.

### 8.3.2 Figuren als Träger funktioneller Rollen

Auch in der Kategorie Figuren als Träger funktioneller Rollen führt Horvath eine Differenzierung ein, eine Differenzierung in der hierarchischen Struktur. „Prinzessin, Fürstin, Fürst, Geldmensch, Direktor“<sup>114</sup> sind Rollen institutionalisierter sozialer Systeme und somit Träger funktioneller Rollen. Ihre gesellschaftliche Bedeutung wird durch den „Privatsekretär“, „Hofdamen und Gefolge“, „Vizedirektor“ und „Abteilungsleiter“<sup>115</sup> untermauert. Allesamt funktionelle Rollen, die einerseits der Inszenierung der Rollenträger in der hierarchisch höheren Rangordnung dienen und deren soziale Bedeutung unterstreichen sollen, andererseits aber auch ihre Position in der Gesellschaft markieren. Sie alle kommen ohne Namen aus, der sie als Individuen ausweisen könnte. Sie sind als Stereotypen konzipiert. Es interessiert einzig und allein ihre Funktion im gesellschaftlichen Kontext, nämlich einerseits die Funktion der Systemerhaltung und andererseits die der Projektionsfläche für männliche soziale Aufsteiger und weibliche Romantikerinnen.

In Textstufe drei und vier nimmt Horvath allerdings scheinbar eine Individualisierung vor, indem er „Dichter“ und „Detektiv“ mit einem Namen charakterisiert und beiden Figuren damit persönlichere

---

<sup>113</sup> Ebda. S. 167.

<sup>114</sup> Horváth, Ödön von: *Magazin des Glücks*. In: *Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß*. Hg. Kastberger, Klaus. Suhrkamp. Frankfurt 2005. S. 149, 163.

<sup>115</sup> Ebda. S. 171, 179–184.

Züge verleiht, die allerdings in letzter Konsequenz auch auf ein Klischee verweisen. In Textstufe drei tritt „Carl Maria Blind, der Dichter“<sup>116</sup> und in Textstufe vier „Der Dichter Blind“<sup>117</sup> auf. So benannt zeichnet er sich durch seinen Vornamen „Carl Maria“ als Vertreter einer romantischen Künstlerschaft aus, mit seinem Nachnamen „Blind“ als jemand, der den offensichtlichen sozialen Brüchen in der Gesellschaft seine Klarsicht verweigert.

#### 8.4 Die Figur des Reithofer

Bereits 1929, in „Das Fräulein wird bekehrt“<sup>118</sup>, entwirft Horváth eine männliche Figur namens Reithofer, die er 1929 in „Ein Fräulein wird verkauft“ weiter entwickelt. Wie in der Literaturwissenschaft beschrieben, zählt die erste „Fräulein“-Geschichte schon zum Bereich der „Spießler-Prosa“ – also zu Vorstufen des 1930 erschienenen Romans „Der ewige Spießler“ –, in der Horváth sich mit dem Phänomen des Kleinbürgers intensiv auseinandersetzt. Anhand der „Fräulein“- Figuren, die ihren Weg bis in Horváths Volksstücke finden, wird besonders deutlich, „daß der Autor ein immens moderner Schriftsteller gewesen ist – ein Monteur, der sein Textmaterial vielfach überarbeitet und neu gegliedert hat“.<sup>119</sup> Eine Tatsache, die auch für das „Magazin des Glücks“ und die Figur des Reithofer zutrifft.

Reithofer begegnet uns also nach kurzen Auftritten in den Vorstufen zu dem im Jahre 1930 veröffentlichten Roman „Der ewige Spießler“ wieder, um dann in der als große Ausstattungsrevue geplanten ersten Textstufe des „Magazin des Glücks. Zwischen Himmel und Hölle. Zauberposse“ Ende 1932 wiederzukehren.

---

<sup>116</sup> Ebd. S. 163.

<sup>117</sup> Ebd. S. 171.

<sup>118</sup> Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Metzler. Stuttgart 2000. S. 103.

<sup>119</sup> Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005. S. 225.

In der Kurzprosa noch ohne Berufsbezeichnung, zeigt sich die Figur des Reithofer sowohl im dritten Teil des Romans als auch in den ersten beiden Textstufen des „Magazin des Glücks“ als arbeitsloser respektive stellungsloser Kellner (Textstufe eins), wandelt sich aber in Textstufe drei zu einem Angestellten im Magazin des Glücks: „ein junger Mann, der aus Wien zugewandert war und der durch die Vermittlung, über die seine Kollegen nichts Näheres wußten, in dieser Abteilung für Vorbereitung (für die Besucher des Etablissements) eingestellt worden war.“<sup>120</sup> In Textstufe vier wird Reithofer als Illusionserfinder eingeführt, um in Textstufe fünf endgültig als „österreichischer Kellner“<sup>121</sup> seinen Platz zu finden.

Die Figur des Reithofer zeigt durchaus verschiedene Aspekte, wobei in den Erzählungen das triebhafte Moment den Charakter eindeutig dominiert. In der ersten „Fräulein“- Erzählung verschleiert Reithofer seine wahren Absichten hinter dem Anspruch, das Fräulein politisch aufzuklären und zu bilden, wodurch er ihr Vertrauen erschleicht und schließlich missbraucht.

In „Ein Fräulein wird verkauft“ lernt man Reithofer zunächst als einfühlsamen Nachbarn kennen, während er sich kurz darauf nicht scheut, einen Erpressungsversuch zu begehen, Luise, der Freundin seines Bruders, sexuelle Avancen zu machen und sich Reithofers Bruder Fredy schließlich als Mädchenhändler entpuppt. Ein Hinweis darauf, dass nach landläufiger Meinung der Apfel nicht weit vom Stamm fällt.

Reithofers Charakter ist in dieser Erzählung weitaus schillernder und hintergründiger angelegt. In beiden Geschichten wird er von den Frauen als „anständig“ und „seriös“ wahrgenommen, eine perfekte Mimikry, so lange, bis die Maske fällt und sich die

---

<sup>120</sup>

Horváth, Ödön von: Magazin des Glücks. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005. S. 165.

<sup>121</sup>

Ebda. S. 179.

Einsicht breit macht, dass nicht Mitmenschlichkeit und einfühlsames Miteinander die Welt zusammenhalten, sondern dass sie von einer Allianz aus Trieb und Geschäft regiert wird.

Im dritten Teil des „Ewigen Spießers“ mit dem Titel „Herr Reithofer wird selbstlos“ begegnet man einem neuen Charakterzug der Figur: ihrem sentimentalischen Selbstmitleid.

In seiner Analyse zu Horváths Komödie „Zur schönen Aussicht“ – einem „Vorspiel zur Reihe der Fräulein-Stücke“<sup>122</sup> –, deren Entstehungszeit um 1926/27 datiert wird und die zu Horváths komplexestem Werk zählt, erkennt Herbert Gamper in der Figur des Müller den „Vollzug einer unerbittlich scharfsinnigen Analyse, die zuletzt auf die Infantilität des gewalttätigen, unbedingt autoritätsgläubigen, gewissenlosen und zumeist wehleidigen Menschentyp stößt, in dem der Faschismus Wurzeln schlagen konnte“.<sup>123</sup>

Welche Merkmale der Figur des Reithofer im „Magazin des Glücks“ immanent sind, soll nach der Analyse der ersten Textstufe besprochen werden. Zunächst wird anhand der ersten Textstufe gezeigt, wie Horváth das Bewusstsein der Figuren auch ohne Dialog und Dramaturgie der Stille demaskiert. Um eine bessere Übersicht zu gewährleisten, wird nach jeder Szene der ersten Textstufe ein Resümee gezogen. Dieses Resümee bezieht sich einerseits auf die Eigenschaften der Figur, wie sie teilweise aus Horváths Beschreibung hervorgehen, andererseits auf das Reiz–Reaktionsmuster der Handlungsabfolge. Aus diesen Handlungssequenzen kann in einem weiteren Schritt auf den zugrunde liegenden Konflikt zwischen Bewusstem und Unbewusstem respektive die Motive für die jeweilig sich daraus ergebende Handlung geschlossen werden.

---

<sup>122</sup> Gamper, Herbert: Horváths komplexe Textur. Ammann. Zürich 1987. S. 212.  
<sup>123</sup> Ebd.

## 9. Analyse von Textstufe 1

Um zu verdeutlichen, dass sich die „Demaskierung des Bewusstseins“ auch ohne Dialoge und abseits einer „Dramaturgie der Stille“ vollzieht, wird anhand von Textstufe eins die genaue Handlungsabfolge aller neun Szenen beschrieben. Nach jeder Szenenschilderung werden in einem Resümee die jeweiligen Handlungseinheiten einer genauen Erläuterung bzw. Analyse unterzogen. Mit jeder Handlung bzw. Handlungssequenz zeigen uns die daran beteiligten Figuren, welche teils bewussten, teils unbewussten Motive ihren Handlungen zugrunde liegen und welche Aussage demzufolge über ihr Bewusstsein zu treffen ist.

I., „Straße vor dem Etablissement. Hauptportal. Autos fahren vor, elegante Welt. Portier. Eingang für Personal und Eingang für Lieferanten. Rechts Telefonzelle. Bettler.“

„Reithofer, ein stellungsloser Kellner, begleitet seine Braut, die als Tellerputzerin in der Küche des Etablissements beschäftigt ist, an ihre Arbeitsstelle. Er ist melancholisch, weil er keine Arbeit hat, und beschäftigt sich mit allerhand Plänen Geld zu verdienen – auf allerhand Weise. Er ist überzeugt, daß wenn seine Garderobe in Ordnung wäre, er noch eine Karriere machen könnte. Seine Braut (Lotte) geht auf seine Verstimmtheit nur sehr ungern ein – sie trennen sich mit leisem Krach. Er möchte ihr nach, um sie zu reden, da fährt die Prinzessin vor – er ist fasziniert von ihr, überlegt es sich, will nun der Prinzessin nach, wird aber nirgends, bei keiner Türe eingelassen. Versucht sich immer wieder einzuschmuggeln und wird immer wieder hinausgeworfen.

Endlich erscheint sein Glück: ein Herr im Frack - der ihn bittet, seine Kleidung mit ihm in der Telefonzelle wechseln zu dürfen – es drehe sich um eine Wette. Es dreht sich aber um keine Wette, sondern der Herr ist ein Hochstapler, der einer älteren Dame beim Tanzen die Brillantohrringe aus den Ohren gebissen hat.

Die ältere Dame schreit nach ihren Brillanten und der Polizei. Die Direktoren des Hauses erscheinen, Überfallkommando.

Untersuchung der Telefonzelle.

Der Hochstapler ist in der getauschten Kleidung längst geflüchtet. Reithofer erscheint im Frack und wird nun ohne weiteres ohne jeden Verdacht in das Etablissement eingelassen. <sup>124</sup>

Resümee: In der ersten Szene führt Horváth die Figur des Reithofer mit einer kurzen Beschreibung ein. Als stellungsloser Kellner (respektive arbeitsloser Kellner aus Österreich in der zweiten Textstufe) reiht die Figur sich nahtlos in Horváths kleinbürgerliches männliches Figurenarsenal ein. Sozial deklassiert und aufgrund dessen in melancholischer Stimmung wird seine Bereitschaft zu vermutlich nicht ganz legalen Geschäften mit der Beschreibung „beschäftigt sich mit allerhand Plänen Geld zu verdienen – auf allerhand Weise“<sup>125</sup> angedeutet. Reithofer ist überzeugt, dass Kleider Leute machen und er mit besserer Garderobe auch bessere Karrierechancen hätte. Sein Glaube an die Macht des äußeren Scheins – einer zentralen Metapher des „Magazin des Glücks“ – findet in der Prinzessinnen-Szene Bestätigung. Zwar überlegt er kurz, ob er seinem ersten Impuls, nämlich Lotte nach dem Krach doch noch zu folgen, nachkommen soll, entscheidet sich dann aber dagegen. In diesem kurzen Innehalten wird der Konflikt zwischen seinen Strebungen, sich mit Lotte zu versöhnen, oder dem vermeintlichen Glück eines sozialen Aufstiegs, das er auf die Prinzessin projiziert, offenbar und damit kenntlich, was Horváth unter der „Demaskierung des Bewusstseins“ versteht.

Weiters klingt ein Motiv an, das für Horváths Werk charakteristisch ist: die Ökonomisierung menschlicher Beziehungen, und hier im Speziellen der Beziehung zwischen den Geschlechtern. In

---

<sup>124</sup> Ebd. S. 149f.

<sup>125</sup> Ebd. S. 149.

Zusammenhang damit wird auch ein weiterer Charakterzug Reithofers sichtbar: seine emotionale Unreife in seinem Verhältnis zu Frauen. Er verlangt bedingungslose Unterwerfung und maximales Eingehen auf seine schwankende Gefühlswelt, ist aber selbst nicht bereit zu geben. Fühlt er sich unverstanden, wird sein weibliches Gegenüber fallen gelassen.

Die Abfolge der Sequenz von Reithofers emotionaler Verstimmung über die Weigerung Lottes, sich darauf verständnisvoll einzulassen, bis zur Auseinandersetzung darüber, die in der Trennung der beiden mündet, weist darauf hin, dass sich Reithofer durch die Reaktion Lottes „geht auf seine Verstimmtheit nur sehr ungern ein“<sup>126</sup> gekränkt fühlt. Reithofer reagiert auf diese vermeintliche Zurückweisung mit einem infantil konnotierten Rückzug. Schuld- oder Einsamkeitsgefühle veranlassen ihn, Lotte doch wieder zu folgen. Als die Prinzessin auftaucht, ein in der Vorstellungswelt Reithofers verheißungsvolleres Objekt als Lotte lässt er seine ursprüngliche Regung sofort fallen. Er heftet sich nun an die Fersen der Prinzessin.

In dieser Handlungsabfolge zeigen sich wiederum ganz deutlich die inneren Motive Reithofers, die –gänzlich am eigenen Vorteil und Fortkommen orientiert – sein Handeln begründen und steuern.

In der Verfolgung seiner Ziele (Türesequenz) ist Reithofer hartnäckig und ergreift jede sich bietende Gelegenheit (Kleidertausch), sei sie noch so zwielichtig, beim Schopf. Dass Reithofer in nicht standesgemäßer Kleidung zunächst vergeblich versuchte, Einlass zu finden, und ihm erst nach dem Kleidertausch, nun im Frack, die Türen zum „Magazin des Glücks“ offenstehen, verweist in dieser Sequenz auf das herrschende gesellschaftliche Bewusstsein, in dem vorwiegend der Schein zählt.

---

<sup>126</sup> Ebda.

Es sei noch angemerkt, dass Horváth in der Schauplatzbeschreibung zu Beginn die beiden Welten – die Welt jener, die mit dem Auto vorfahren und ganz selbstverständlich in das Etablissement Eingang finden, und die Welt jener, die für die Bedienung derselben zuständig sind oder gar betteln müssen – strikt trennt. Damit kontrastiert er zwei völlig unterschiedliche soziale Räume und wendet bereits zu Beginn im Bereich der Schauplatzkonstellation ein Prinzip an, das sich im Handeln der Figuren fortsetzt. Horváth lässt immerfort zwei miteinander mehr oder weniger unvereinbare Gegensätze aufeinanderprallen. Durch diesen dramaturgischen Mechanismus erreicht er bereits ohne Dialog ein Offenbarwerden des eigentlichen Bewusstseins bzw. der dem Handeln zugrunde liegenden Motive der Figuren.

## II.

„Sitzung der Direktoren. Die Herren zum Empfang der Prinzessin: eine Masse Herren im Frack. Direktor schreitet die Front ab.

Das Etablissement ist pleite – nur ein einziger Geldmensch könnte es noch retten. (...)

Der Geldmensch kommt und erklärt, das Etablissement unter Umständen zu sanieren – er muss es sich aber noch überlegen, da er an einem Kriege genau soviel verdienen kann. Im Geheimen beschließt der Geldmensch das Etablissement inkognito kennen zu lernen. Und zwar will er in der Küche beginnen.“<sup>127</sup>

Resümee: In Szene zwei lässt Horváth das Publikum hinter die Kulissen des Etablissements blicken. Damit zeigt er, dass es mit dem Glück und der heilen Welt, die hier zum Verkauf stehen, nicht weit her ist.

Mit der Ironisierung des Empfangsrituals – eine Masse Herren im Frack und deren paramilitärischem Abschreiten durch den Direktor – spinnt Horváth das Motiv der gesellschaftliche Bedeutung

---

<sup>127</sup> Ebd. S. 150.

äußeren Scheins weiter. Er zeigt dessen systemerhaltende Funktion, um die ökonomische Wahrheit zu verschleiern, die Realität zu beschönigen.

Diese Szene legt in ihrer Handlungsabfolge offen, dass die Überlegungen des „Geldmenschen“, der als Retter gehandelt wird, sich nur an der Rendite des eingesetzten Kapitals orientieren und nicht an ethischen Gründen oder Liebhaberei. Der „Geldmensch“ will seine Entscheidung für oder gegen die Rettung des Etablissements durch dessen Erkundung aber auf Fakten gründen und bekommt zumindest in dieser Szene den Anstrich eines vorwiegend rationalen Charakters.

### III.

Argentinien. Tanzlokal. „Die Prinzessin taucht auf mit einer Meute Bewunderer. Der erste Direktor hat mit ihr eine kurze Unterredung: Sie müsse den Geldmenschen mit allen Mitteln dazu bringen, daß er das Lokal saniert – auch sie müsse ihr Schärfflein dazu beitragen.

Sie wehrt sich etwas und behauptet, ein Mensch zu sein, gibt dies aber auf bei 18%.

Nun taucht Reithofer auf und fordert die Prinzessin unter der Devise ‚Wer wagt gewinnt‘ zum Tanzen auf – macht sich an sie heran, und beide beschließen zu soupieren, und zwar irgendwo, wo es ganz romantisch ist –.“<sup>128</sup>

Resümee: In dieser Szene werden vorrangig zunächst die ganz persönlichen ökonomischen Interessen der Prinzessin und des Direktors verhandelt. Die Prinzessin versucht, sich durch die Behauptung, kein Mensch und damit auch nicht für derart kleinliche menschliche Geldangelegenheiten verantwortlich zu sein, aus der Affäre zu ziehen. In dieser Auseinandersetzung zwischen Direktor und Prinzessin zeigt Horváth die Abgehobenheit

---

<sup>128</sup> Ebda.

der adeligen Schicht. In zweiter Linie kommt der Narzissmus der Prinzessin mit ihrer Meute von Bewunderern, jener ihrer Galane und der Reithofers zum Ausdruck. Die Meute der Bewunderer und Reithofer sonnen sich im Glanz der Prinzessin und diese wiederum in der Bewunderung der Männer. Jeder benutzt jeden und alle geben sich der Illusion von Einzigartigkeit hin.

#### IV.

Das Souper. „Die Prinzessin beschwert sich über einen unsauberen Teller, keiner kann was entdecken – endlich sieht man etwas, einen winzigen Staub unter dem Mikroskop.

Großer Krach. Die Tellerputzerin wird herbeizitiert: Es ist Lotte. Reithofer verkriecht sich.

Lotte muß um Verzeihung bitten und wieder ab in die Küche.

Reithofer taucht wieder auf.“<sup>129</sup>

Resümee: Der abgehobene Kosmos der herrschenden Klasse wird in dieser Szene fortgesponnen. Die Prinzessin wird als „Prinzessin auf der Erbse“ geschildert und lässt dies auch ihre Umwelt spüren, indem sie das Bedienungspersonal (Lotte) schikaniert. In diesem Zusammenhang soll auch auf die von Horváth „angestrebte Synthese von Ironie und Realismus“<sup>130</sup> hingewiesen werden, die in der Staubkornszene meisterhaft zum Ausdruck kommt. Auch die im Zusammenhang mit der ersten Szene erläuterte Kontrastierung von Gegensätzen wird mit der Prinzessinnen/Lotte-Handlung fortgeführt. Und Reithofer entpuppt sich schlussendlich als feiger Charakter, dem es nicht opportun erscheint, sich als Bräutigam von Lotte zu erkennen zu geben.

---

<sup>129</sup> Ebd. S. 151.

<sup>130</sup> Horváth, Ödön: Gebrauchsanweisung. In: Kasimir und Karoline. Suhrkamp. Frankfurt 2002. S. 81.

## V.

„In der Küche. Der Geldmensch incognito beim Tellerputzen. Lotte bekommt einen Riesenkrach vom Oberkoch wegen des Staubes auf dem Teller der Prinzessin.

Der Geldmensch versteht nichts vom Tellerputzen und zerbricht einige, nach und nach. Wird immer schärfer angefahren, es wird ihm gekündigt, er wird schadersatzpflichtig gemacht, fristlos entlassen, usw. – da zerschlägt er zu Fleiß aus Wut eine Menge Teller.

Nun soll er aber gleich verhaftet werden, wegen einer Unmasse Paragraphen. Polizei erscheint.

Niemand setzt sich für ihn ein, nur Lotte. Aus Gerechtigkeitsgefühl und aus Wut über den Staub von zuvor. Geldmensch ist gerührt und gibt sich zu erkennen. Sofort ist es aus mit der Verhaftung.

Er tritt an Lotte heran, mit der Frage, ob sie mit ihm eine Reise unternehmen möchte. Wohin sie will. Sie will in die Südsee.“<sup>131</sup>

Resümee: Dass das gesellschaftliche Prestige des Berufs die soziale Anerkennung bestimmt, erfährt der Geldmensch in inkognito als Tellerputzer. Sowohl die kleinbürgerliche Untertanenhaltung (Tellerputzer gibt sich als Geldmensch zu erkennen und wird enthaftet) als auch die Diskriminierung der sogenannten kleinen Leute und die Regulierungswut des Staates (Unmasse von Paragraphen) wird auf satirische Weise in dieser Handlungsabfolge offengelegt. Auch in dieser Szene zeigt uns Horváth durch die Verquickung von Ironie und Realismus, indem er die Welt des Geldmenschen mit jener des Küchenpersonals und der hierarchiegläubigen Welt der Polizei aufeinanderprallen lässt, die Verfasstheit der sozialen Verhältnisse.

## VI.

---

<sup>131</sup> Horváth, Ödön von: Magazin des Glücks. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005. S. 151f.

„In der Südsee. Prinzessin und Reithofer verstehen sich bereits recht gut. Er hat sämtliche Nebenbuhler erledigt. Auch Geldmensch und Lotte erscheinen. Er nähert sich ihr und sie verspricht ihm, es sich noch zu überlegen. Während sie es sich aber nun noch überlegt, erblickt sie die Prinzessin und Reithofer.

Krach.

Lotte demaskiert Reithofer, der sich der Prinzessin gegenüber als ein leicht vertrottelter Aristokrat aufgespielt hatte.

Prinzessin wird es schwindlig, Geldmensch bemüht sich um sie. Reithofer flieht.

Lotte will dem Geldmenschen auseinandersetzen, daß sie es sich nun überlegt hätte, und zwar im positiven Sinne – aber der Geldmensch hört kaum hin, er bemüht sich nur um die Prinzessin. Lotte allein.“<sup>132</sup>

Resümee: In dieser Szene entpuppt sich Reithofer einmal mehr als feiger Opportunist und Hochstapler. Lotte und der Geldmensch stehen ihm aber in nichts nach. So wird in Lottes Sinneswandel (zunächst hält sie den Geldmenschen hin, um sich alle Möglichkeiten offenzuhalten. Schließlich will sie dann aber doch zu ihm, um ihre Schäfchen ins Trockene zu bringen und Reithofer möglichst schmerzlich vor Augen zu führen, dass sie mit dem Geldmenschen als Liebhaber zu Höherem bestimmt ist) klar, dass im Grunde eigennützige Motive ihr Handeln in Liebesdingen determinieren.

## VII.

„Nordpol. Reithofer ist bereits durch viele Länder geflohen – hier am Nordpol erreicht ihn aber sein Schicksal. Er wird durch den Direktor verhaftet.

Erkennt ihn und avanciert.

---

<sup>132</sup> Ebd. S. 152.

*Feierliche Einsetzung Reithofers als Rayonchef der Abteilung Rhein – fast eine Krönung.*<sup>133</sup>

Am Rhein.

„Mit Loreley – Prinzessin lauscht dem Gesang der Loreley und ist entzückt und beglückt, dies alles sanieren zu können.“<sup>134</sup>

Resümee: Die manipulative Seite der Wahrnehmung (Kleider machen Leute, der Gesang der Loreley) und damit der falsche Schein werden in dieser Szene verhandelt und bloßgelegt. Die Handlungsabfolge Verhaftung – Erkennen – fast eine Krönung macht einmal mehr Horváths dramaturgischen Ansatz offenkundig, die Geisteshaltung seiner Figuren mit einer „Synthese von Ironie und Realismus“ aufzudecken.

## VIII.

„Reithofer wird in sein neues Reich eingeführt. Großer Empfang. Krönung. Er trifft Lotte, die unter den Menschen auf der Straße steht. Er kennt sie kaum mehr, vor lauter Stolz.

Lotte möchte fort von dieser Welt.

Inzwischen bekommt der Geldmensch durch seinen Sekretär die Nachricht, daß er sich verkalkuliert hat: Würde er einen Krieg finanzieren, würde er um Vier Mark 30 mehr verdienen. Sofort entschließt sich der Geldmensch, den Krieg zu finanzieren – und nichts bringt ihn davon ab. Auch die Prinzessin natürlich nicht.

Das Etablissement ist nun pleite.

Die Gerichtsvollzieher kommen und bauen die Häuser ab – den Palast und alles.

In dem Palast steht auch Reithofer, der von seinem jähen Sturz hört. Auch er möchte nun fort von dieser Welt.“<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Ebda.

<sup>134</sup> Ebda. S. 153.

Resümee: Einerseits zeigt Horváth, dass das skrupellose Aufsteigertum Reithofers die Verleugnung der eigenen Wurzeln nach sich zieht (Reithofer kennt Lotte kaum mehr), andererseits werden die Mechanismen des Kapitalismus (eine Investition in den Krieg bringt eine wenn auch lächerliche Rendite mehr) und ihre sozialen Folgen (Reithofer verliert seine Arbeit) neuerlich manifest. Auf beide in dieser Szene stattfindenden Kränkungen wissen Lotte und Reithofer sich nicht anders zu helfen und reagieren mit dem Wunsch nach Rückzug aus dieser grausamen Realität.

## IX.

Paradies.

„Lotte zuerst – dann Reithofer.

Sie reden mit den Tieren. Baum der Erkenntnis. Sie finden sich wieder.

Da erscheint der Gerichtsvollzieher und pfändet das ganze Paradies weg. Trotzdem bleiben sie beieinander“.<sup>136</sup>

Resümee: Die neunte Szene verheißt in satirischer Art und Weise (Lotte und Reithofer reden mit den Tieren, Baum der Erkenntnis) ein vorläufiges Happy End, ganz im Sinne der Alt-Wiener Komödie. Mit der Pfändung des Paradieses möchte man mit Nestroy noch hinzufügen: Und is alles net wahr, net wahr, net wahr!

---

<sup>135</sup> Ebda.  
<sup>136</sup> Ebda.

## 10. Der Charakter Reithofers in der ersten Textstufe

Aus den Verhaltensweisen respektive den Reaktionen Reithofers, wie sie sich im ersten Entwurf zum „Magazin des Glücks“ dargestellt und in den Resümees gezeigt haben, kristallisieren sich spezielle Persönlichkeitsmerkmale dieser Figur heraus.

Bereits in der ersten Szene, im „Auffahrt“- Bild, lernen wir den stellungslosen Kellner Reithofer als äußerst beharrlichen Charakter kennen, der auch im Verlauf des weiteren Geschehens ganz auf sein Ziel – die soziale Leiter hinaufzusteigen – fokussiert sein wird. Sei es, dass er, wie oft er auch immer wieder versucht, in das Etablissement zu gelangen, aus dem Magazin des Glücks hinausgeworfen wird und in seinen Bemühungen dessen ungeachtet nicht nachlässt (Bild I/Auffahrt), oder sich in den Abteilungen Argentinien (Bild III) und Südsee (Bild VI) hartnäckig an die Spuren der Prinzessin heftet. Diese nachgerade Penetranz zeigt er allerdings vorrangig, wenn er sich einen Vorteil für sich davon verspricht, gleichgültig ob finanzieller oder sozialer Natur. In diesem Sinne könnte Reithofers Motto „Wer wagt, gewinnt“ lauten und diesem Wahlspruch ordnet er auch skrupellos mögliche angebrachte Zweifel an seinem Verhalten unter. Besser gesagt, sie scheinen ihm gar nicht erst bewusst zu werden. Im entscheidenden Augenblick ist er ohne Umschweife bereit, sein vermeintliches Glück am Schopf zu packen, wie die Auffahrt-Szene zeigt, als ihm der Fracktausch angeboten wird und Reithofer blitzschnell zugreift, ohne den Juwelendieb zu belangen oder der beraubten Dame beizustehen.

So sehr Reithofer rücksichtslos seinen eigenen Vorteil sucht, so empfindlich reagiert er, wenn sich das Schicksal gegen ihn entscheidet, wie in Bild VIII beschrieben. Eben noch aufgrund einer Falscheinschätzung des Direktors vom Häftling zum Abteilungsleiter auserkoren, fällt er – der Geldmensch entscheidet sich gegen eine Finanzierung des Magazins – abgrundtief und

findet sich wie zu Beginn als Arbeitsloser wieder. Diese schwere Kränkung hat sein illusionäres Selbstbild, in das er sich während seiner Reiseerlebnisse geflüchtet hat, massiv beschädigt. Er reagiert mit narzisstischem Rückzug: „Auch er möchte nun fort von dieser Welt.“<sup>137</sup> Wie übrigens auch seine verschmähte Braut Lotte, die er nach seiner Erhebung in den Abteilungsleiterstand nicht mehr zu kennen glaubt (Bild VIII). Das arrogante Ignorieren sozial schlechter Gestellter im Augenblick seines sozialen Aufstiegs ist ein weiteres typisches Merkmal von Reithofers Charakter (Am Rhein, mit Loreley).

Zu seiner persönlichkeitsimmanenten Empfindlichkeit zählt auch seine Schwierigkeit, mit Frauen zurechtzukommen, die sich nicht emphatisch in seine abrupt wechselnden Stimmungen hineinversetzen und damit seinem illusionären Wunsch nach grenzenlosem Verstehen und Verschmolzensein entgegentreten (Bild I). Die Frau als Teil und damit Besitz des Mannes, aber keinesfalls als von ihm getrenntes, eigenständiges Subjekt. Dazu gesellt sich sein Opportunismus in Liebesdingen und der Auffassung von Liebe und Sexualität als Ware. Mangelnde Zivilcourage (Bild IV/Souper, Bild VI/In der Südsee) und Hochstapelei (Bild VI/In der Südsee, Bild VII/Nordpol, Bild VIII/Am Rhein) ergänzen das Bild, welches Horváth von Reithofer in der ersten Textstufe zeichnet.

In den folgenden vier Entwürfen für das „Magazin des Glücks“ reichert Horváth Reithofers Charakter mit weiteren Facetten an.

---

<sup>137</sup> Ebd.

## 10.1 Weitere Charakter-Facetten Reithofers in den Textstufen 2 bis 5

In der zweiten Fassung im dritten Bild „Abteilung „Neapel“<sup>138</sup> lässt Horváth seine männliche Hauptfigur Lotte gegenüber ein anderes Verhalten an den Tag legen als im ersten Entwurf. Er setzt sich für die von der Prinzessin ungerecht behandelte Tellerputzerin ein, die Kündigung wird zurückgezogen, aber „die Prinzessin ist über das warme Eintreten Reithofers für Lotte indigniert und lässt ihn stehen“.<sup>139</sup> In dieser Situation hat Reithofer also tatsächlich Zivilcourage bewiesen und zumindest vorübergehend einen sozialen Nachteil auf sich genommen.

Wenn man darüber spekulieren will, aus welchem Grund, so bieten sich zwei Möglichkeiten an. Zieht man dramaturgische Überlegungen heran, so ergibt sich mit dem Eintreten für Lotte, die im Übrigen in dieser Fassung nicht als Reithofers Braut auftritt, ein Konfliktfeld mit der angeschmachteten Prinzessin, was Spannung und Neugier auf das folgende Geschehen erhöht. Verfolgt man, basierend auf dem Vorwissen über Reithofer aus der ersten Textstufe, psychologische Erwägungen, liegen zwei Erklärungen nahe: Reithofer hat sich in seiner vermeintlichen Anziehung die Prinzessin betreffend überschätzt, sie vergibt ihm sein illoyales Verhalten ihr gegenüber aber nicht und/oder auch Lotte könnte ihm in der Zukunft vielleicht einmal nützlich sein, zumindest in sexueller Beziehung.

Horváth baut seinen Reithofer jedoch noch weiter aus. Er lässt ihn mit dem Direktor des Magazins in eine heftige Konkurrenz um die Prinzessin treten, indem er die Einfälle des Direktors, die Prinzessin auf seine Seite zu ziehen, mit abenteuerlichen Antworten boykottiert, was diese Fassung um viele komische Momente bereichert und die Figur weitaus schillernder und damit

---

<sup>138</sup> Ebd. S. 156.

<sup>139</sup> Ebd. S. 157.

auch komplexer macht. Reithofer betätigt sich aber auch erpresserisch, um sozial aufsteigen zu können. Sein Fall gestaltet sich wie in Textstufe I, allerdings mit dem Zusatz, dass ihm plötzlich alle seine Sünden in den Sinn kommen und er nach der Abteilung „Paradies“ fragt. Er möchte sich gegen etwaige Buße umgehend mit dem Eintritt ins Paradies absichern.

In der dritten Fassung, die im Vergleich zwar hintergründig-ironisch ist, aber jeden Witz und jede Tragikomik vermissen lässt, ist auch Reithofer ein ganz anderer. Zunächst liegt der Fokus der Geschichte nicht auf ihm, sondern auf den Protagonisten der Entstehungsgeschichte des Magazins. Das mag mit ein Grund sein, warum sein Charakter dermaßen blass scheint. Er figuriert als Durchschnittsmensch, der sich in die Angestellte Annemarie verliebt, und da diese Liebe aus Betriebsgründen geheim bleiben muss, war ihre berufliche „Fahrt durch das Magazin des Glücks für sie wie eine Hochzeitsreise um die Welt“<sup>140</sup>.

Die vierte Textstufe zeigt uns wieder den „alten“ Reithofer. Er handelt aber weniger aus dem Bauch heraus, auch wenn er ähnlich konnotierte Handlungen setzt, sondern viel kalkulierter, mit einer kühlen, berechnenden Intelligenz. Er trägt damit ähnliche Züge wie die Figur des Reithofer aus „Ein Fräulein wird verkauft“ und „Herr Reithofer wird selbstlos“. Dieser Reithofer ist ebenso zielstrebig („Auffahrt“, „Dressing Room“) und auf die Durchsetzung seiner geschäftlichen Interessen bedacht („Kongress“) – er ist jetzt von Beruf Illusionserfinder – wie sein Pendant aus der ersten Fassung, aber er geht dabei weitaus intriganter und betrügerischer („Orient“), jedoch ebenso erpresserisch („Night Club in Chicago“) wie in der zweiten Fassung ans Werk. Und er ist selbstredend durch und durch Opportunist („Paris“).

---

<sup>140</sup> Ebd. S. 169.

Reithofer zieht geschäftliches Glück dem privaten vor („Hawai“) und setzt seinen Charme gezielt für das Erreichen seiner geschäftlichen Pläne ein, selbst wenn er Liebe vortäuschen muss („Night Club in Chicago“), und schreckt auch nicht davor zurück, sich um seines Vorteils willen als angeblicher Retter der Fürstin aufzuspielen („Vesuv“), der er penetrant nachstellt. Erfährt Reithofer aber Ablehnung durch eine Frau, so setzt er alles daran, deren berufliche Existenz zu zerstören („Dressing Room“), um dann sofort in Mitleid zu verfallen und als Wiedergutmachung eine Einladung zu einer Fahrt durch das Magazin des Glücks auszusprechen. Reithofer lässt die Frau namens Annemarie dann aber wieder sitzen und die Zeche bezahlen, als er der Fürstin als potenzielle Geldgeberin für seine Illusionserfindung ansichtig wird („Paris“). Eine überraschende Auflösung macht den Illusionserfinder Reithofer, seine Illusion im Speziellen und die Illusion im Allgemeinen, schließlich zum Gewinner auf der ganzen Linie. Mit der neuen Berufszugehörigkeit, vom stellungslosen Kellner zum Illusionserfinder, hat die Figur des Reithofer in dieser Fassung an Komplexität gewonnen, aber auch an psychopathologischen Merkmalen.

In der letzten Textstufe treffen wir wieder einen Reithofer an, dessen Persönlichkeitsmerkmale wir im Grunde genommen schon aus Textstufe eins und zwei kennen. Neuerdings versucht er aber nicht, aktiv im Glückskarussell mitzumischen, sondern wird zum Spielball von King Atlas und seiner Versuchsanordnung. Als er sich, froh darüber wieder in der Realität angekommen glaubt, entpuppt sich diese von Neuem als eine weitere Illusion des „Magazin des Glücks“.

Aus der einführenden Beschreibung der Figur des Reithofer, wie Horváth sie darstellt, ergibt sich als grundlegendes gemeinsames Merkmal also zunächst nur, dass sie sozial nicht den Mitgliedern der „eleganten Welt“ des Etablissements gleichgestellt ist und zu

Beginn eine narzisstische Kränkung in Form einer Zurückweisung erleidet. Das ist mehr oder weniger der Zündstoff, der die Jagd nach dem Glück anheizt. Alle anderen Persönlichkeitsmerkmale ergeben sich aus den Verhaltensweisen Reithofers.

## **10.2 Reithofer, ein kleinbürgerlicher Aufsteiger**

Nach der Analyse aller Handlungen und Interaktionen Reithofers mit den übrigen Figuren in den fünf Textstufen ergeben sich im Einzelnen folgende Persönlichkeitsmerkmale: Reithofer verfolgt, einem Bluthund gleich und sehr nahe an einer Karikatur, mit äußerster Beharrlichkeit sein Ziel: den sozialen Aufstieg. Ihm ist er bereit auch sein privates Glück unterzuordnen, wenn es ihm zweckdienlich erscheint. Er ist Opportunist in der Liebe. Reithofer ist geistig wendig und packt sein vermeintliches Glück im richtigen Augenblick beim Schopf. Im Sozialen ist er ein wahres Chamäleon. Er wechselt die Rollen vom falschen Anschein bis zur Hochstapelei. Diese Gesinnungslosigkeit setzt auch eine gehörige Portion Skrupellosigkeit voraus, die es mit der Moral nicht so genau nimmt. Im Privaten wie im Geschäftlichen. Das reicht vom gewieften Schwindel über das Tricksen und Betrügen bis zur Erpressung, um auf der sozialen Leiter möglichst schnell aufzusteigen. Bei seinem Versuch, nach oben zu kommen, lässt er vor allem seine weiblichen Partner links liegen. Wenn Reithofer den sozialen Aufstieg vermeintlich geschafft hat, sieht er auf die schlechter gestellten Frauen arrogant herab. Sie sind so lange Luft für ihn, bis er die soziale Leiter wieder hinunterfällt und er sich unvermutet in der Arbeitslosigkeit wiederfindet. Dann wird er sentimental in der Liebe. Reithofer gibt das Bild eines wahrhaften Egozentrikers ab. Wenn er sich von Frauen bereits wegen nichtiger Kleinigkeiten unverstanden fühlt, ist er gekränkt und beleidigt. Im besten Fall inszeniert er einen Krach, im schlimmsten versucht er die Existenz der Frau durch eine Intrige zu zerstören.

Eine Zusammenschau aller besprochenen Persönlichkeitsmerkmale lässt an einen kleinbürgerlichen sozialen Aufsteiger denken, womit sich die Figur des Reithofers, wenig überraschend, in das übrige männliche Personal in Horváths dramatischem Werk einreicht.

### **11. Dramaturgische Mittel und die Demaskierung des Bewusstseins**

Wie mit der Analyse von Reithofers Verhaltensweisen in der ersten Textstufe gezeigt wurde, legte Horváth die Charakterzüge und das Handeln seiner Figuren von vornherein so an, dass ihnen die Demaskierung des Bewusstseins sicher war, ohne dass er in dieser Textskizze noch einen Dialog dazu entworfen hätte. Das bedeutet, dass die Demaskierung des Bewusstseins keinesfalls (nur) von der Dramaturgie der Stille abhängig sein kann, die sich nach Horváths „Gebrauchsanweisung“ zu schließen, immer in einer dialogischen, durch den Bildungsjargon geprägten Situation zwischen zwei Figuren in der ein innerer Konflikt sichtbar wird, entfaltet. Eine Situation in der das Unbewusste mit dem Bewussten kämpft, Stille als Mitteilung verstanden wird. Die Demaskierung des Bewusstseins gelingt Horváth in seinem Textentwurf auch ohne Dialoge.

In einem zweiten Schritt soll nun erläutert werden, wie Horváth die Demaskierung des Bewusstseins seiner Figuren und damit sein wichtigstes dramatisches Anliegen, durch Montage der Handlungen an den jeweiligen Schauplätzen, erreicht und weiterbefördert. Das Grundprinzip, nach dem die Demaskierung des Bewusstseins dramaturgisch funktioniert, ist die Gegenüberstellung von sich ausschließenden Gegensätzen. Der tragikomischen Glückssuche der Figuren auf dem Weg zum ersehnten sozialen Aufstieg oder ihrer Besitzstandswahrung in

einer illusionären, „eleganten Welt“<sup>141</sup> setzt Horváth unzählige Hindernisse entgegen. Wobei wesentlich ist, an welchen Schauplätzen diese Glückssuche vonstatten geht und wie sie konterkariert wird.

Um die Schauplätze in ihrer dramaturgischen Funktion explizit zu machen, soll im Folgenden dargestellt werden, wie Horváth Handlung und Raum konfrontiert. Für einen besseren Überblick wird zunächst anhand einer kleinen Tabelle die Gegenüberstellung der beiden Welten gezeigt. Der Bereich illusionäre, elegante Welt, sozialer Aufstieg firmiert auf der linken Seite als „Welt des Scheins“, der Bereich Hindernisse auf der Jagd nach dem Glück als „Welt des Seins“ auf der rechten Seite.

## TABELLE

<b>Welt des Scheins. Illusion - elegante Welt – sozialer Aufstieg</b>	<b>Welt des Seins. Hindernisse auf der Jagd nach dem Glück</b>
<p><b>1.Bild</b> → Gästeeingang. → Mit besserer Garderobe könnte Reithofer eine Stelle bekommen und Karriere machen. → Der Hochstapler im Frack.  → Kleider machen Leute, Reithofer wird eingelassen.</p> <p><b>2.Bild</b> → Die Herren zum Empfang der Prinzessin. Alle im Frack.  →</p>	<p><b>1.Bild</b> → Lieferanteneingang → Reithofer wird bei jedem Versuch in das „Magazin des Glücks“ zu kommen wieder hinausgeworfen.</p> <p>→Das Etablissement ist pleite. →Der Geldmensch will im Geheimen das Etablissement incognito inspezieren, bevor er investiert und begibt sich in die Küche.</p>

<sup>141</sup> Ebd. S. 149.

<p><b>3.Bild</b>  → Argentinien, Tanzlokal.  → Die Prinzessin soll den Geldmensch mit allen Mitteln dazu bringen Geld zu investieren.  →Romantisches Souper: Prinzessin und Reithofer.</p> <p><b>4.Bild</b>  → Prinzessin stilisiert sich als „Prinzessin auf der Erbse“.</p> <p><b>5.Bild</b></p> <p>→ Geldmensch gibt sich zu erkennen und wird sofort enthaftet. Lotte geht mit ihm in die „Südsee“.</p> <p><b>6.Bild</b>  → Reithofer und die Prinzessin zusammen in der Südsee.  → Geldmensch und Lotte zusammen in der Südsee. Lotte will es sich „überlegen“.</p> <p>→ Lotte will wieder zu Geldmensch.  → Geldmensch hat nur mehr Augen für die Prinzessin.</p> <p><b>7.Bild</b>  → Reithofer wird als vorgeblicher Begleiter der Prinzessin erkannt und avanciert zum Rayonchef der Abteilung „Rhein“.  → Die Prinzessin wird von Loreley betört. Sie ist glücklich das Etablissement sanieren zu dürfen.</p> <p><b>8.Bild</b>  → Reithofer wird „gekrönt“ und in sein neues „Reich“ eingeführt.  → Reithofer erkennt Lotte nicht mehr.</p>	<p>→ Lotte muss sich „für nichts“ entschuldigen.</p> <p>→ Geldmensch zerbricht beim Tellerputzen mehrere Teller. Er wird gekündigt, muss Schadenersatz leisten und wird dann fristlos entlassen. Lotte setzt sich für ihn ein.</p> <p>→Krach zwischen Reithofer und eifersüchtiger Lotte. Lotte entlarvt Reithofer als stellungslosen Kellner.</p> <p>→Reithofer wird vom Direktor des Etablissements verhaftet.</p> <p>→ Lotte steht auf der Strasse und sieht Reithofer. Sie will fort aus dieser Welt.</p> <p>→ Das Etablissement ist pleite. Der Palast wird abgebaut. Reithofer wird gestürzt und will</p>
--	---

<p>→ Der Geldmensch verdient am Krieg um ein paar Groschen mehr und zieht seine Investition ab.</p> <p><b>9. Bild</b></p> <p>→ Der Baum der Erkenntnis. Lotte und Reithofer sprechen mit den Tieren</p>	<p>fort aus dieser Welt.</p> <p>→ Geldmensch kommt und fändet Paradies.</p> <p>→ Lotte und Reithofer bleiben zusammen.</p>
---	--

Die erste Textstufe beginnt mit dem ersten Bild „Straße vor dem Etablissement. Hauptportal.“<sup>142</sup> Dieser Schauplatz ist, wie erwähnt, dem öffentlichen Raum zuzuordnen. Er wird als „elegante Welt“ geschildert und macht mit der Beschreibung „Eingang für Personal und Eingang für Lieferanten. Rechts Telefonzelle. Bettler.“<sup>143</sup> klar, dass hier zwei verschiedene soziale Welten aufeinandertreffen, was Konfliktstoff impliziert.

Im zweiten Bild befinden wir uns im Direktionszimmer, einem Repräsentationsraum. Auch in diesem Bild werden wiederum zwei Gegensätze miteinander konfrontiert. Wir erfahren, dass die Illusionsfabrik pleite ist.

Das dritte Bild führt uns in einen illusionären Raum des „Magazin des Glücks“: „Argentinien. Tanzlokal“. Auch an diesem Schauplatz prallen Illusion und Wirklichkeit aufeinander. Der Direktor will die Prinzessin dazu zwingen, den Geldmenschen zu überreden, das Etablissement zu sanieren. Diesen Realitätseinbruch in ein vermeintlich argentinisches Tanzlokal wollen die Prinzessin und Reithofer bei einem Souper „(...) und zwar irgendwo, wo es ganz romantisch ist“<sup>144</sup> ungeschehen machen.

<sup>142</sup> Ebda.

<sup>143</sup> Ebda.

<sup>144</sup> Ebda. S. 151.

Viertes Bild: „Das Souper“. Wiederum ein illusionärer Raum. Die ersehnte Romantik wird durch einen absurden Streit konterkariert. Einmal mehr treffen zwei Gegensätze in Gestalt der Prinzessin und der Küchenhilfe und Braut Reithofers, Lotte aufeinander.

„In der Küche“ ist der Schauplatz des fünften Bildes. Es ist quasi der Bauch des „Magazin des Glücks“. Dieser Raum repräsentiert die Welt der kleinen Leute und steht damit im Gegensatz zu den illusionären Schauplätzen und dem Direktionszimmer. Wie schon im Bild davor kommt es in einer grotesken Szene zur Entlarvung sozialer Ungerechtigkeit. Die fünfte Szene bildet inhaltlich das Gegenstück zur vorherigen. Es wird gezeigt, dass Vertreter der „eleganten Welt“, wessen sie auch immer beschuldigt werden, auf die Butterseite des Lebens fallen. Aber auch die Ehrlichkeit der sogenannten kleinen Leute – in diesem Fall das Einstehen Lottes für den Geldmenschen – wird belohnt. Ironisierend wählt Horváth als Belohnung die „Südsee“ als nächsten Schauplatz.

Dieser Ort kollektiver Träume lädt zur nächsten Entlarvung ein. Reithofer wird vor den Augen der Prinzessin – beide sind nun ein Paar – als Hochstapler demaskiert.

Als Gegenstück zur Südsee finden wir uns in Szene sieben am „Nordpol“ wieder. Polarität wird auch durch die Handlung zum Ausdruck gebracht. Reithofer, zunächst vom Direktor verhaftet, wird – als ihn dieser erkennt – gleich darauf feierlich zum Rayonchef der Abteilung eingesetzt. Doch auch an diesem Sehnsuchtsort währt das falsche Glück nicht lange: Kaum ist die feierliche Inthronisation Reithofers als Abteilungsleiter – und damit sein sozialer Aufstieg – über die Bühne gegangen, trifft die Nachricht ein, dass das „Magazin des Glücks“ nun endgültig pleite ist.

Als letzte inszenierte Abteilung des Etablissements folgt das „Paradies“, nunmehr in Pfändung begriffen und die in ihrer

Aussage damit wohl radikalste Polarisierung. Die Kulissen des Paradieses werden demontiert. Und alles steht wieder am Anfang.

Mit der durchgängigen Kontrastsetzung und der „Synthese von Ironie und Realismus“<sup>145</sup> zeigt uns Horváth in seinen fünf Textstufen zum „Magazin des Glücks“, dass die Suche nach einem Glück mit Warencharakter zum Scheitern verurteilt sein muss. Das Gefüge von Titel, Schauplatz, Figurenkonstellation und Handlung ergibt durch fortwährende Kontrastierung einen unauflösbaren Widerspruch in sich selbst. Indem der Autor, wie schon im Titel angelegt, zwei Gegensätze zu einem Paar vereinigt, das sich aufeinanderprallend nun miteinander abmüht, fällt die Maske wie von selbst. Dieses Prinzip zeigt sich in jeder Szene der fünf Textstufen, indem Horváth das Wollen der Figuren diametral zueinander setzt und dieses Spiel der Gegensätze in Räumen stattfinden lässt, die zwar als illusionär konzipiert, von den handelnden Personen aber als real empfunden werden, sodass das reale Wollen der Figuren wiederum als Illusion markiert wird.

## **12. Das „Magazin des Glücks“ im Heute**

In der Spielzeit 2001/02 setzte der Regisseur Andreas Kriegenburg zusammen mit der Autorin Dea Loher am Hamburger Thalia Theater in der Gaußstraße sieben Texte um, die alle unter dem Titel „Magazin des Glücks“ firmierten. Es handelte sich um „unheimliche Geschichten von trostlosen Glücksuchern, die allesamt scheitern“.<sup>146</sup> Im Abstand von jeweils sechs Wochen wurde eine Produktion herausgebracht, um möglichst unmittelbar auf gesellschaftspolitische Ereignisse reagieren zu können. Für eine Programmreihe bei den „Salzburger Festspielen“ im Jahr 2006 fand der Titel „Magazin des Glücks“ nochmals Verwendung. „Der Salon zur Untersuchung der Grundlagen des Komischen“

---

<sup>145</sup> Kirschke, Traugott: Materialien zu Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1970. S. 46.

<sup>146</sup> [www.Thalia-Theater.de/frame.php?LANG=1&nav=1](http://www.Thalia-Theater.de/frame.php?LANG=1&nav=1).

sollte unter der Ägide des Literaten und Filmemachers Alexander Kluge in Filmbeispielen sowie szenischen Lesungen und Diskussionen erforschen, „[...] wo das Lachen seinen Ursprung hat“. <sup>147</sup>

„Magazin des Glücks“, das ist ein gestohlener Titel“, <sup>148</sup> schreibt Franz Schuh in seinem Protestschreiben zu dieser Veranstaltungsreihe und wirft – nach einer Selbstbezeichnung mit nachfolgender Rechtfertigung – Alexander Kluge vor, auf Kosten Horváths eine „Verfälschung des Sinns“ vom „Magazin des Glücks“ vorgenommen zu haben. Damit spricht er ganz vortrefflich, wenn auch aus anderen Gründen, eine zentrale Wahrheit des Horváth-Textes an. Denn das, was im „Magazin des Glücks“ angeboten wird, ist ein falsches Glück, ein gefälschtes Glück, reine Illusion.

Im Jahre 2009 erarbeitete - die unter dem neuen Intendanten Wilfried Schulz - gegründete „Bürgerbühne“ des Staatsschauspiels Dresden eine eigene Spielfassung nach Horváths „Magazin des Glücks“ in der Regie von Miriam Tscholl. Michael Laages merkte in der „Nachtkritik“ am 21. November 2009 dazu an: Schöner, starker Stoff, ganz ohne Zweifel - für die hingebungsvoll engagierten Laien der "Bürgerbühne" allerdings unübersehbar auch ein paar Nummern zu groß. Zumal Projektchefin Miriam Tscholl und Dramaturgin Felicitas Zürcher die Glücksphantasie auch noch mit ein paar von Horváths bekannteren Unglücksrealitäten umgeben haben - mit etwas rabiat bearbeiteten Szenen aus "Kasimir und Karoline" und "Glaube Liebe Hoffnung", "Geschichten aus dem Wienerwald" und "Himmelwärts". <sup>149</sup>

---

<sup>147</sup>

[www.oe1.orf.at/artikel/202886](http://www.oe1.orf.at/artikel/202886).

<sup>148</sup> [www.oe1.at/highlights/76269.html](http://www.oe1.at/highlights/76269.html).

<sup>149</sup> [www.nachtkritik.de/Dresden/Staatsschauspiel](http://www.nachtkritik.de/Dresden/Staatsschauspiel) Dresden. 21.11.2009.

### 13. Zusammenfassung

„Das Magazin des Glücks“ greift in seinen fünf zum Teil unterschiedlichen Textfassungen die kleinbürgerlichen Werthaltungen, Vorurteile und tiefsten Sehnsüchte im vergnügungssüchtigen Berlin der Zwischenkriegszeit auf und hält dem Publikum in tragikomischer Weise den Spiegel vor. Horváth wollte mit seinem „Magazin des Glücks“ dem Publikum eigentlich genau das zeigen, was es in einer Revue, vor allem zu Silvester, sicher nicht hätte sehen wollen, nämlich sich selbst. Die Illusionsversessenheit der Zuschauer wäre herb enttäuscht worden.

Die bedrohliche politische Situation in den Dreißigerjahren hat eine weitere Arbeit an der Ausgestaltung der Texte verunmöglicht, an eine Umsetzung der Revue war nicht mehr zu denken. Leider ist damit auch die Beforschung der fünf Textstufen ins Hintertreffen geraten. Mit dem wiedererwachten Interesse an Horváth in den späten Sechzigerjahren mussten zunächst einmal sein Bühnenerbe und seine Prosa aufgearbeitet werden bzw. ist diese Aufarbeitung mit der Werkausgabe am österreichischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek unter Klaus Kastberger noch immer im Gange. „Das Magazin des Glücks“ ist noch in Warteposition und es wird laut seinem Herausgeber noch mindestens drei, wenn nicht gar fünf Jahre bis zu seiner Neuedition dauern.

„Magazin des Glücks“, welch verheißungsvoller Titel! Er war auch Anlass dieser Arbeit, verbunden mit der Frage, was sich denn dahinter verbergen mag. Gewonnen wurde die Erkenntnis, dass Horváth bereits in der dramaturgischen Grundkonzeption seiner fünf Textentwürfe an der Demaskierung des Bewusstseins gearbeitet hat, ohne seinen Figuren noch Worte in den Mund gelegt zu haben. Die Demaskierung des Bewusstseins, in einer vom Bildungsjargon geprägten Kommunikation der Figuren wie

Horváth sie erläutert hat, ist demnach keinesfalls von einer Dramaturgie der Stille abhängig wie gemeinhin in der Literatur postuliert wird. Die Figuren verraten sich schon durch ihre Handlungen bevor sie noch miteinander sprachlich kommunizieren. Vielleicht hat Horváth in seiner „Gebrauchsanweisung“ durch die Betonung der Bedeutung seiner Dialoge respektive der Art und Weise, wie sie zu sprechen sind, selbst an dem Mythos gewoben, dass die, mit dem Dialog verbundene Dramaturgie der Stille zentral für die Demaskierung des Bewusstseins wäre.

Für die Umsetzung der dramatischen Werke Horváths auf der Bühne stellt sich nach dem Untersuchungsergebnis dieser Arbeit die diskussionswürdige Frage, ob die Betonung einer eher handlungsbasierten Spielpraxis nicht ebenso zur gewünschten und vielleicht viel eindrücklicheren Demaskierung des Bewusstseins führen könnte. Mit Sicherheit würde uns ein anderer Horváth begegnen, als bis jetzt üblich – zumindest in den österreichischen Inszenierungen. Er wäre wahrscheinlich weniger „wienerisch“ als gewohnt, dafür zeit- und trotz geforderter Kunstsprache sprachunabhängiger und auch für ein Publikum außerhalb des süddeutschen Sprachraums dichter, weil körperlicher und viel unmittelbarer in der Erfahrung. Die Gesinnung und die Verhaltensweisen der Figuren, die Horváth dem Publikum vorhält, sind ja weder zeit- noch ortsgebunden, auch wenn er die österreichischen bzw. deutschen Kleinbürger der Zwischenkriegszeit meinte. Man müsste nicht zwingend dialogzentriert inszenieren und könnte trotzdem die Demaskierung des Bewusstseins erreichen.

Eine Spielfacette aus Michael Thalheimers Inszenierung der „Geschichten aus dem Wienerwald“ am DT Berlin im März 2014 könnte als Beispiel für ein handlungszentriertes Spiel dienen, das im höchsten Maß zur „Demaskierung des Bewusstseins“ führte. Zu Beginn der Inszenierung zeigt Thalheimer in seiner Vorstellung

der Figuren den Fleischer Oskar beim Umgang mit einer Bonboniere, die er für Marianne, seine zukünftige Braut, bereithält. In dieser Spielsequenz enthüllt sich der bornierte, selbstverliebte und gewalttätige Charakter Oskars, ohne dass er ein einziges Wort verliert und ist damit Vorschau auf seinen kommenden grausamen Umgang mit Marianne. Seine verrohte, dabei abgründige Persönlichkeit, die sich ganz langsam aus dem zunächst koketten Spiel mit der Bonboniere herausschält, wird absolut beängstigend in reine Handlung umgesetzt. Leider wurde diese beeindruckende Szene von Seiten einer Kritikerin<sup>150</sup> als Slapstick<sup>151</sup> missverstanden. An diesem Punkt ist nachzufragen, ob die gegenständliche, als quälend empfundene langsame Demaskierung des Bewusstseins Oskars verniedlichende Einschätzungen dieser Art generiert, um sich den allzu erschreckenden Blick in die Tiefe vom Leib zu halten. Auch die Deutung dieser Szene als vermeintliche „Dramaturgie der Stille“ verfehlt das, was Horváth unter diesem Terminus streng genommen verstanden hat. Thalheimers nonverbale Inszenierung des Fleischers Oskar ist in dieser Szene naturgemäß eine Bloßlegung seines Charakters. Diese Demaskierung seines Bewusstseins findet aber abseits einer verbalen Kommunikation zwischen zwei Figuren statt. Handelte es sich um eine Dramaturgie der Stille müsste Oskar in dieser Szene in einer real stattfindenden dialogischen Beziehung zu seiner Braut Marianne stehen.

Es ist bedauerlich, dass die Texte zum „Magazin des Glücks“ dem Vergessen anheimgefallen bzw. unbekannt sind oder auch zu fragmentarisch scheinen, als dass sich ein Regisseur ihrer annehmen würde. Beim Lesen der Entwürfe schoben sich immer wieder Bilder zwischen die Buchstaben, die das „Magazin des Glücks“ mit seinen tragikomischen Figuren zum Leben erweckten

---

<sup>150</sup>

[http://diepresse.com/home/kultur/news/3803930/Festwochen\\_Geschichten-aus-dem-Berliner-Wald?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/news/3803930/Festwochen_Geschichten-aus-dem-Berliner-Wald?from=suche.intern.portal). 11

<sup>151</sup> 05 2014.

Ebda. (...) was für etwas überlangen, aber doch sehr komischen Slapstick sorgt.

und auf die Bühne brachten. Pantomimisch sozusagen. Und wer die *Szputnik Shipping Company* mit ihrem Leiter *Viktor Bodó* kennt und an den in Vergessenheit geratenen Entwürfen Horváths Vergnügen findet, der kann sich derzeit sicher keine besser geeignete Schauspieltruppe vorstellen, um diesen schlummernden Schatz zu heben und sich auf die Jagd nach dem Glück zu begeben.

## 14. LITERATURVERZEICHNIS

Aust, Hugo: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Beck. München 1989.

Bartsch, Kurt: Ödön von Horvath. Metzler. Stuttgart 2000

Becker, Tobias (Hrsg.): Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900. Transcript Verlag. Bielefeld 2011.

Belach, Helga (Hrsg.): Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945. Hanser. München 1979.

Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Suhrkamp. Frankfurt 1977.

Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vierter Band. Metzler. Stuttgart 2003. v

Boelke, Wolfgang: Die entlarvende Sprachkunst Ödön von Horváths. Studien zu seiner dramaturgischen Psychologie. Diss. Frankfurt/M. 1970.

Brecht, Bertolt: Versuche. Suhrkamp. Berlin 1950.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Volksstück. Gesammelte Werke. Bd. 17. Suhrkamp. Frankfurt 1967.

Buck, Theo: Ödön von Horvath: Geschichten aus dem Wienerwald. In: Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Reclam. Stuttgart 1996.

Buchheim, Karl: Die Weimarer Republik. Das deutsche Reich ohne Kaiser. Heyne. München 1977.

Dalinger, Brigitte et al. (Hrsg.): „Gute Unterhaltung“. Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre. Peter Lang Vlg. Frankfurt 2008.

Doppler, Alfred: Bemerkungen zur Form der dramatischen Volksstücke Horváths. In: Bartsch, Kurt et.al.: Horváth Diskussion. Kronberg/Ts. – Skriptor Vlg. 1976.

Francois, Jean-Claude: Horváths „Magazin des Glücks“. In: Literatur und Kritik H. 231/232 (1989), S 74-81.

Fritz, Axel: Ödön von Horvath als Kritiker seiner Zeit: Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen. München 1973.

Gamper, Herbert: Horváths komplexe Textur. Ammann. Zürich 1987.

Harder, Matthias (Hrsg.): Weltfabrik Berlin. Eine Metropole als Sujet der Literatur. Königshausen und Neumann. Würzburg 2006.

Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Bertelsmann Universitätsverlag. Düsseldorf 1973.

Hein, Jürgen: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Bertelsmann Universitätsverlag. Düsseldorf 1973.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. Raimund und Nestroy. Darmstadt 1991.

Hildebrandt, Dieter (Hrsg.): Über Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1972.

Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Kasimir und Karoline. Hrsg: Krischke, Traugott. Suhrkamp Basis Bibliothek 28. Frankfurt 2002.

Horváth, Ödön von: Magazin des Glücks. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005.

Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Suhrkamp TB. Frankfurt 2005.

Kastberger, Klaus (Hrsg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit-dumme Unendlichkeit. Wien 2001.

Kastberger, Klaus; Streitler Nicole (Hrsg.): Vampir und Engel. Zur Genese der Fräulein Figuren im Werk Ödön von Horváths. Wien 2006.

Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Walter de Gruyter. Berlin 2002.

Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900-1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen. Wien. Univ. Diss. 1972.

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. Rowohlt. Hamburg 2002.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. Würzburg 1998.

Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Suhrkamp. Frankfurt 1977.

Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. In: Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung. Suhrkamp. Frankfurt 1978.

Krischke, Traugott: Materialien zu Ödön von Horváth. Suhrkamp. Frankfurt 1970.

Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne. 1926-38.  
Dokumentation von Traugott Krischke. Edition S. Wien 1991.

Krischke, Traugott: Horváth-Chronik. Daten zu Leben und Werk.  
Suhrkamp. Frankfurt 1988.

Lunzer, Heinz et al.: Horváth: Einem Schriftsteller auf der Spur.  
Residenz Verlag. Salzburg-Wien-Frankfur/Main 2001.

Mann, Golo: Deutsche Geschichte des 19. Und 20. Jahrhunderts.  
Stuttgart 1958.

May, Erich: Wiener Volkskomödie und Vormärz. Henschelverlag.  
Berlin 1975.

Peter, Birgit: Schaulust und Vergnügen. Univ.Diss. Wien 2001.

Münz, Rudolf (Hrsg.): Theatralität und Theater. Zur Historiographie  
von Theatralitätsgefügen. Schwarzkopf & Schwarzkopf. Berlin  
1998.

Noe, Alfred: Geschichte der italienischen Literatur in Österreich.  
Teil 1. Berlin 2011.

Walder, Martin: Die Uneigentlichkeit des Bewußtseins. Zur  
Dramaturgie Ödön von Horváths. Bouvier Verlag. Bonn 1974.

#### Internetquellen

[www.oe1.at/highlights/76269.html](http://www.oe1.at/highlights/76269.html).

[www.Thalia-Theater.de/frame.php?LANG=1&nav=1](http://www.Thalia-Theater.de/frame.php?LANG=1&nav=1).

[www.oe1.orf.at/artikel/202886](http://www.oe1.orf.at/artikel/202886).

[http://diepresse.com/home/kultur/news/3803930/Festwochen\\_Geschichten-aus-dem-Berliner-Wald?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/kultur/news/3803930/Festwochen_Geschichten-aus-dem-Berliner-Wald?from=suche.intern.portal).11 05 2014.

[www.nachtkritik.de/Staatsschauspiel](http://www.nachtkritik.de/Staatsschauspiel)

Dresden/Dresden.21.11.2009.

## **Abstract**

Die Arbeit untersucht Ödön von Horváths fünf in Prosa gehaltene Textstufen von „Magazin des Glücks“. Diese unvollendet gebliebene, von Max Reinhardt 1932 in Auftrag gegebene, Revue konnte auf Grund der politischen Lage im nationalsozialistischen Deutschland nie auf einer Bühne aufgeführt werden. Nach einer Einordnung des Werks in den historischen Kontext und der Erörterung der werkimmanenten soziologischen Grundlagen wird, nach einem Überblick über die Revue als populärstes Unterhaltungsmedium der Zwischenkriegszeit und der Abklärung des Genres von „Magazin des Glücks“ (Revue oder Posse), der Diskussion von Horváth als Erneuerer des Volksstücks und Autor von Possen Raum gegeben. Zur Analyse und Beantwortung der Frage, ob und wenn wie es Horváth gelingt das erklärte Ziel seiner Autorschaft, die „Demaskierung des Bewusstseins“ seiner Figuren, noch ohne einen Dialogentwurf im „Magazin des Glücks“ und abseits einer „Dramaturgie der Stille“ zu realisieren, werden nach der Darstellung aller fünf Textstufen und deren Unterschiede, die erste Text Fassung, Figurenkonstellation, Schauplätze und dramaturgische Mittel herangezogen. Die Figurenanalyse betreffend interessierte vor allem der männlichen Hauptcharakter, der bereits in Horváths Spießler Prosa in Erscheinung tritt, dessen Entwicklung und Einordnung in Ödön von Horváths Figurenarsenal. Angeregt durch die Analyse, der in den Prosaentwürfen angelegten dramaturgischen Mittel, wird in der Zusammenfassung die Möglichkeit diskutiert das Credo des Dialogs, der bisher die „Demaskierung des Bewusstseins“ verbunden mit einer „Dramaturgie der Stille“ zu garantieren schien, zu Gunsten einer betont körperzentrierten Spielweise zu hinterfragen.

## **Lebenslauf**

1951 in Graz geboren.

Matura am Neusprachlichem Gymnasium der Ursulinen in Graz.

Zweijähriger Hotelfachlehrgang für Maturanten am Wifi Wien.

Studium der Psychologie und Soziologie an der Universität Graz und Salzburg.

Ausbildung in Psychodrama im ÖAGG und zur Psychoanalytikerin im Wiener Arbeitskreis für Psychoanalyse. Aufnahme als ordentliches Mitglied in die International Psychoanalytic Assoziation (IPA).

Weiterbildung in psychoanalytischer Mutter-Kind Beobachtung.

Tätigkeit als Psychoanalytikerin und Supervisorin in diversen Institutionen und in freier Praxis.

2006 Studium der Theater-Film-und Medienwissenschaften an der Universität Wien.