



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lebens- und Todeskämpfe: Der Aspekt des Toten in
Ödön von Horváths Theaterstücken anhand
ausgewählter Beispiele“

verfasst von

Anna Lucia Dittrich

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner

Danksagung

Mein Dank gilt zunächst Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner für die Betreuung dieser Diplomarbeit, für seine Anregungen und gutes Feedback.

Ganz herzlich bedanken möchte ich mich vor allem bei meiner Mutter, die mir dieses Studium ermöglicht hat und immer an mich geglaubt hat.

Auch bei meinen Freundinnen Nadine und Sara möchte ich mich bedanken, da sie mich in allen Lebenslagen mental unterstützt und mir wertvolle Tipps gegeben haben.

Ein großes Dankeschön richte ich hiermit auch an Tim, der mir stets mit viel Geduld und positiver Zusprache seelischen Beistand geleistet hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Horváths dramatisches Schaffen	7
2.2. Die dramatische Form der Volksstücke Horváths.....	11
3. Das Kleinbürgertum und die Demaskierung des Bewusstseins.....	14
3.1. Des Kleinbürgers asoziale Triebe – die psychologische Komponente bei Horváth	16
3.1.2. Die Wiederkehr des Immergleichen.....	21
3.1.3. Horváths Stücke sind unheimlich.....	22
4. Der Theatertext als doppeldeutiges Zeichensystem mit der Bedeutung des Todes	24
4.1. Todesbilder in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	27
4.2. Todesbilder in <i>Glaube Liebe Hoffnung</i>	31
4.3. Fortführung der Todesbilder	36
4.3.1. Der ‚Augenkomplex‘	37
4.3.2. Ingrid Haags ‚Fassaden-Dramaturgie‘ und die Mörder im weißen Mantel	42
5. Die dramaturgischen Elemente und ihre Funktion im ‚Aspekt des Toten‘	50
5.1. Die ‚Stille‘	51
5.2. Musik und Schauplatz	57
5.2.2. Musik und Schauplatz in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i> als Zeichen des Todes	58
5.2.1. Musik und Schauplatz in <i>Glaube Liebe Hoffnung</i> als Zeichen des Todes.....	63
5.3. Die Sprache der Figuren.....	67
5.3.1. Textmontagen, Redewendungen, Floskeln und Allgemeinplätze.....	69
5.3.3. „Gott gibt und Gott nimmt“ – Naturgesetze, Beileidsformeln, Schicksal und religiöse Phrasen als Zeichen des Todes	73
5.3.3.1. Naturgesetze, Beileidsformeln, Schicksal und religiöse Phrasen als Zeichen des Todes in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	74
5.3.3.2. Naturgesetze, Beileidsformeln, Schicksal und religiöse Phrasen als Zeichen des Todes in <i>Glaube Liebe Hoffnung</i>	80
6. Mann und Frau: Täter, Mittäterinnen und ihre Opfer	84
6.1. Das Fräulein als Ware und Opfer	87
6.1.1. Der Tod und das Morden der Fräuleins	90
6.1.1.1. Marianne wird ‚zur Sau‘ gemacht.....	91

6.1.1.2. Elisabeth, die ‚lebendige Tote‘	94
6.2. Die verheiratete bzw. verwitwete Frau als Mittäterin	97
6.2.1. Mittäterinnen in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	98
6.2.1.1. Valerie	98
6.2.1.2. Die Baronin	102
6.2.1.3 Die Großmutter	104
6.2.2. Mittäterinnen in <i>Glaube Liebe Hoffnung</i>	106
6.2.2.1. Die Frau Amtsgerichtsrat	106
6.2.2.2. Die Prantl.....	108
6.3. Die Männer als Mörder der Fräuleins	109
6.3.1. Sadismus, masochistisches Selbstmitleid und ‚Doppelgänger‘ – die Mörder in <i>Geschichten aus dem Wiener Wald</i>	110
6.3.1.1. Der Zauberkönig	110
6.3.1.2. Oskar und Havlitschek	112
6.3.1.3. Alfred	115
6.3.1.4. Der Rittmeister und der Mister.....	118
6.3.2. Machtstrebende Vertreter des Staates und der Justiz – die Mörder in <i>Glaube Liebe Hoffnung</i>	120
6.3.2.1. Der Schupo.....	121
6.3.2.2. Der Präparator	124
6.3.2.3 Der Baron	127
6.3.2.4. Der Buchhalter	128
7. Schlussfolgerungen.....	130
8. Quellenverzeichnis	134
9. Anhang	140
9.1. Abstract	140
9.2. Lebenslauf	141

1. Einleitung

Ödön von Horváth ist einer der meistgespielten Dramatiker im deutschsprachigen Raum und weist unzählige sekundärliterarische Behandlungen von Literatur- und Theaterwissenschaftlern auf. Die gesellschaftspolitischen Bezüge der Zwischenkriegszeit in Horváths Werk, der Bildungsjargon als Spracharmut und als Ausdruck des Fehlens von Individualität und Identität der Figuren wurden zur Genüge von der Forschung behandelt. Der ‚neuere‘ Rezeptionsschub beinhaltet zeichenanalytische Arbeiten, die den vorliegenden Dramentext der Theaterstücke mitsamt der Szenenanweisungen und Dialoge semiotisch erfassen. Die methodische Basis ist die Dramenanalyse, welcher der Theatertext zu Grunde liegt und zu einer Auseinandersetzung herangezogen wird. Diese hat vornehmlich die Aufgabe „die intendierten und die möglichen Aspekte szenischer Realisation“¹ zu entwerfen. „Was dem Text als Vorschlag inne wohnt“ wird als „Textimmanenz“² bezeichnet und betont die verschiedenen Möglichkeiten einen Text zu lesen und zu verstehen. Die vorliegende Arbeit widmet sich diesem Forschungsbereich mit einer Lesart, die den ‚Aspekt des Toten‘ als durchgängige Konstante im dramaturgischen Arrangement bei Ödön von Horváth verankert sieht. Wiederkehrende Zeichen lassen den Dramentext als System bzw. als Konstrukt von Bildern und Zeichen des Todes erscheinen, welches als eigenständige Textebene bzw. vielleicht sogar als primäre Dimension des Textes verstanden werden kann. Mithilfe analysierender Beispiele aus den beiden Stücken *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) und *Glaube Liebe Hoffnung* (1932) soll ein Einblick in diese facettenreiche Lesart gewährleistet werden. Die Wahl der beiden Theaterstücke gründet auf der häufigen Wiederkehr derselben Zeichen, die im jeweiligen Text leitmotivisch vorhanden sind. Außerdem fallen beide Stücke in der Genese zusammen und sind zu den großen ‚Fräuleinstücken‘ Horváths zu zählen. In der vorliegenden Arbeit wird ausnahmslos die Textebene auf den ‚Aspekt des Toten‘ hin untersucht und eine spezielle Lesart, welcher die Bedeutung des Todes eingeschrieben ist, thematisiert. Durch detaillierte Analysen der unterschiedlichen Textebenen kann, je nach der intendierten künstlerischen Schwerpunktsetzung, ein Mehrwert für die Gestaltung von Inszenierungen geschaffen werden. In welcher Form der ‚Aspekt des Toten‘ auf der Bühne hervortreten soll, obliegt am Ende den künstlerischen Vorstellungen des Regisseurs.

¹ Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005, S. 203

² Ebd.

Die ersten beiden Kapitel stellen eine Einführung dar, die zum besseren Verständnis von Horváths dramatischem Schaffen und dessen Zielen dient. Horváths Ausführungen über sein Zielpublikum und die von ihm angesprochene psychologische Komponente seiner Stücke leiten inhaltlich zu weiteren Vertiefungen dieser Diplomarbeit über. Die Forschungsfrage, die die vorliegende Arbeit antreibt, ist: Wie bzw. in welcher Weise ist in den dramaturgischen Elementen der beiden Fräuleinstücke die Bedeutung des Todes impliziert und welche wiederkehrenden Zeichen können als Indikatoren für das Eingeschrieben-Seins des ‚Aspekts des Toten‘ dienen? Oder, um die Frage dieser wissenschaftlichen Arbeit anders auszudrücken: Mit welchen Stilmitteln und Konstruktionselementen wird die Bedeutung des Todes in den Stücken entfaltet? Ausgehend davon zweigen sich weitere Fragen ab, aus welchen sich die Themenschwerpunkte und somit die Kapitel der Arbeit entwickelt haben.

- Was ist unter dem ‚Aspekt des Toten‘ zu verstehen und in welcher Weise ist dieser im Nebentext und in der Figurenrede in den jeweiligen Stücken vorhanden? Inwiefern lassen sich die bisher von Horváth-Forschern beobachteten Zeichen des Todes bzw. des Toten anhand der Untersuchung von wiederkehrenden Schlüsselwörtern weiter ausführen bzw. ‚fortführen‘?
- In welcher Weise haben die Momente der ‚Stille‘, der spezifische Einsatz von Musik, die Wahl des Handlungsortes und die Sprache der Figuren die Bedeutung des Todes?
- Welche Rolle spielen männliche und weibliche Figuren in Hinsicht auf ein Opfer-Täter-Verhältnis? Wer sind die Mörder, Mittäter und die (Todes-)Opfer in den beiden Stücken? Welche wiederkehrenden Strukturen und Schlüsselwörter sind Teil des Tötungsprozesses des jeweiligen Opfers? Welche Rolle spielen die einzelnen Figuren im Opfer-Täter-Kreis und welche Charaktereigenschaften werden ihnen attestiert?

Ziel ist es zu zeigen, dass dem Horváthschen Theatertext ein ‚Aspekt des Toten‘, der durch unterschiedliche Elemente vermittelt wird, zu Grunde liegt. Damit gemeint ist ein doppeldeutiges System aus Zeichen, welches von Tod, Mord, Selbstmord, mentalem Absterben und der von Horváth erwähnten Unheimlichkeit geprägt ist. Neben den überlieferten Schriftstücken Horváths, die über die Intentionen des Autors Aufschluss geben, werden als Hauptbezugsquelle dieser Diplomarbeit unter anderem Arbeiten von Herbert Gamper, Ingrid Haag, Karl Müller, Johanna Bossinade, Jürgen Schröder und Klaus Kastberger herangezogen. Mithilfe dieser Basis werden beispielhafte Textstellen aus den beiden ausgewählten Theaterstücken analysiert. Nachdem Gamper im Jahr 1974 mit seinem

Beitrag „Die Zeichen des Todes und des Lebens“³ zum ersten Mal auf jene von ihm analysierten ‚Todesbilder‘ bzw. ‚Zeichen des Todes‘ in Horváths Fräuleinstücken hingewiesen hat, haben mehr und mehr Forscher diesen Aspekt in ihre Publikationen miteinbezogen. Weiter ausgeführt hat Gamper seine Ergebnisse in dem Beitrag „Todesbilder in Horváths Werk“⁴ in *Horváth-Diskussion*, herausgegeben von Kurt Bartsch im Jahre 1976. 1988 veröffentlichte Haag den Beitrag „Horváth und Freud. Vom ‚Unbehagen in der Kultur‘ zur Dramaturgie des Unheimlichen“⁵, welche Horváths intendierte Komponente der Unheimlichkeit aufgreift und in Bezug zu Sigmund Freuds Theorien den Kampf des Bewusstseins gegen das Unterbewusstsein erläutert. Da das Unheimliche bei Horváth als „das Schreckhafte, das im Allvertrauten lauert (wie der Zerstörungstrieb in der Liebesverbindung, die Struktur der zwanghaften Wiederkehr“⁶ verstanden werden kann, ist Haags Beitrag als Erklärung der Basis der Fassaden-Dramaturgie zu beschreiben, welcher das Zeigen und Verbergen der Fatalitäten und Morde in den Stücken zugrunde liegt. Diese dramaturgische Form erklärte sie 1995 in *Ödön von Horváth, Fassaden-Dramaturgie: Beschreibung einer theatralischen Form* (im Jahr 1991 bereits in französischer Sprache erschienen) als das primäre dramaturgische Verfahren Horváths, welches das „Unsichtbarmachen von Gewaltausübung und Verbrechen“⁷ als thematischen Fokus der Volksstücke Horváths beschreibt. Auch Johanna Bossinade beschäftigte sich 1988 mit der Verbindung von Liebe und Tod in Horváths Volksstücken in Bezug zu Freud, der „zu Beginn der zwanziger Jahre ‚Eros‘ zum Lebens- und ‚Thanatos‘ zum Todestrieb bestimmte und den letzteren über den ersten erhob“.⁸ 2001 legten sowohl Ingrid Haag als auch Karl Müller ihr Forschungsinteresse auf den ‚Aspekt des Toten‘ in *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, herausgegeben von Klaus Kasberger. Haag beschreibt in ihrem Beitrag „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs“⁹ die weiße Kleidung der sadistischen Männer-Figuren in den Fräuleinstücken als Umkehrung der

³ Gamper, Herbert, „Die Zeichen des Todes und des Lebens. Zu bisher kaum beachteten Konstruktionselementen in Horváths vier ‚Fräuleinstücken““, *Theater heute*, 1974, Heft 3, S. 1-6

⁴ Gamper, Herbert, „Todesbilder in Horváths Werk“, *Horváth-Diskussion*, Hg. Kurt Bartsch, Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag 1976, S. 71

⁵ Haag, Ingrid, „Horváth und Freud. Vom ‚Unbehagen in der Kultur‘ zur Dramaturgie des Unheimlichen“, *Horváths Stücke*, Hg. Traugott Kruschke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 66 - 83

⁶ Haag, „Horváth und Freud“, S. 78

⁷ Haag, Ingrid, *Ödön von Horváth, Fassaden-Dramaturgie. Die Beschreibung einer theatralischen Form*, Frankfurt am Main/Wien: Lang Verlag 1995, S. 6

⁸ Bossinade, Johanna, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Hg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1988, S. 43 - 70

⁹ Haag, Ingrid, „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 63 - 73

Zeichen und somit als Markierung eines Mörders. Karl Müller erweiterte in seinem Beitrag „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird‘ – Lebens- und Todeskämpfe“¹⁰ Herbert Gampers Beobachtungen über wiederkehrende Vorgänge mit der Bedeutung des Todes und erinnerte an Haags Erkenntnisse der Fassaden-Dramaturgie. Er spezifiziert darin außerdem den Tod der Fräuleins in der Funktion der Wiederherstellung der Ordnung für die Männer-Figuren und verweist auf mögliche literarische Vorbilder Horváths in Bezug auf das Verwahrlosen und Absterben der Figuren. Jürgen Schröder konzentrierte sich in „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“¹¹ ebenfalls auf die Bedeutung des Todes in Horváths kleinem Totentanz in Bezug auf die Handlung, die Wahl der Musikstücke, die Figurenrede und auf die weiße Kleidung der Männer-Figuren als ein Zeichen der Schuld. Die Augenblicke des Erkennens und Wiedererkennens von Opfer und Täter erkennt Schröder als „Augenblicke des tödlichen Schreckens“¹², welche auch in der vorliegenden Arbeit in einem eigenen Kapitel behandelt werden. Herbert Gamper hat 1974 eine neue Lesart von Horváths Text präsentiert und damit wohl eine Reihe anderer Wissenschaftler dazu inspiriert, die Bedeutung des Todes in Horváths Stücken zu untersuchen. Trotzdem gibt es zu diesem speziellen Forschungsgegenstand, neben Gampers und Haags ausgefeilten Analysen, relativ wenig aussagekräftige Literatur bzw. kaum endgültige Forschungsergebnisse. Aktuellere Publikationen beschäftigen sich inhaltlich mit Horváths Stücken aus werkgenetischer Sicht und mit Fokus auf die Beziehungen von Mann und Frau bzw. den Geschlechterverhältnissen bei Horváth. Opfer-Täter-Verbindungen und das gegenseitige Sich-Zerstören der Figuren sind Teil dieser Untersuchungen. Der ‚Aspekt des Toten‘ wird zwar nicht primär behandelt, aber als in Horváths Text verankert thematisiert. Die Rede ist in diesem Fall von dem Sammelband *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*¹³, herausgegeben im Jahr 2006 von Klaus Kastberger.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen keineswegs allgemein gültige Forschungsergebnisse formuliert werden. Stattdessen wird eine mögliche Lesart als Erweiterung der bisherigen Forschung und Rezeption präsentiert. Die Endfassungen von *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* dienen einer gezielten Analyse, da bei diesen Werken Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten in Bezug auf die

¹⁰ Müller, Karl, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird‘ – Lebens- und Todeskämpfe“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 19 - 34

¹¹ Schröder, Jürgen, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz ‚Glaube Liebe Hoffnung‘“, *Aufklärungen: zur Literaturgeschichte der Moderne; Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, Hg. Werner Frick, Tübingen: Niemeyer Verlag 2003, S. 283 - 295

¹² Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 293

¹³ Kastberger, Klaus, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Wien: Praesens Verlag 2006

jeweiligen Ausführungen des ‚Aspekts des Toten‘ vorliegen und die Behandlung des textgenetischen Materials oder weiterer Stücke den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte. Das Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek editiert und publiziert als Nachlassverwalter Horváths im Rahmen der *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke* eine historisch-kritische Gesamtedition von Horváths Werk. *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* sind bisher in dieser Reihe noch nicht erschienen, weshalb in der vorliegenden Arbeit zur Analyse des ‚Aspekts des Toten‘ die Ausgaben des Suhrkamp Taschenbuch Verlags¹⁴ von 2001 und 2008 herangezogen wurden, deren Texte der kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden¹⁵, herausgegeben von Traugott Krischke und unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, folgen. Die *Wiener Ausgabe* von *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist bereits als Reclam verfügbar. Im Theatertext wurden bis auf die Korrektur von einzelnen Satzfehlern bzw. falschen Schreibungen keine Änderungen vorgenommen. Das Material zur Textgenese wurde im Anhang beigefügt, welches in der vorliegenden Arbeit für die Analyse des ‚Aspekt des Toten‘ nicht herangezogen wurde. Bei allen Zitaten wurde die Rechtschreibung des Originals beibehalten. Bei allen Bezeichnungen in Folge dieser Arbeit, die auf Personen bezogen sind, meint die Formulierung beide Geschlechter, unabhängig von der verwendeten konkreten geschlechtsspezifischen Bezeichnung. Jegliche Verwendung des Begriffs ‚Mord‘ wird nicht als juristischer Terminus gebraucht, sondern meint das brutale und gewaltsame Verhalten und die diesbezügliche Wortwahl der Figuren, sowohl in Bezug auf körperliche als auch auf psychologische Vorgänge.

2. Horváths dramatisches Schaffen

Horváths dramatisches Schaffen, seine Ziele und Hintergründe wurden in persönlichen Ausführungen des Autors überliefert. Als Grundlage dient die *Gebrauchsanweisung*, die er zu schreiben sich „gezwungen“ sah, da seine Stücke „nicht richtig im Stil gespielt worden“ waren.¹⁶ Horváth stellte seinem Theaterstück *Glaube Liebe Hoffnung* eine Erläuterung voran,

¹⁴ Horváth, Ödön, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag¹ 2001, S. 101 - 207 und Horváth, Ödön, *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag¹ 2008.

¹⁵ Horváth, Ödön, „Geschichten aus dem Wiener Wald“, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Traugott Krischke, Band 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986 und Horváth, Ödön, „Glaube Liebe Hoffnung“, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Traugott Krischke, Band 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001

¹⁶ Horváth, Ödön, „Gebrauchsanweisung“, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Traugott Krischke, Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 215

die er *Randbemerkung* betitelte. In dieser erklärte er, „daß dieses ‚gegen kleine Paragraphen‘ eben nur das Material darstellt, um wiederum den gigantischen Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft zeigen zu können, dieses ewige Schlachten, bei dem es zu keinem Frieden kommen soll – höchstens, daß mal ein Individuum für einige Momente die Illusion des Waffenstillstandes genießt.“¹⁷

Er schreibt weiter:

„Wie bei allen meinen Stücken habe ich mich auch bei diesem kleinen Totentanz befließigt, es nicht zu vergessen, daß dieser aussichtslose Kampf des Individuums auf bestialischen Trieben basiert, und daß also die heroische und feige Art des Kampfes nur als ein Formproblem der Bestialität, die bekanntlich weder gut ist noch böse, betrachtet werden darf.“¹⁸

Denn „*Glaube Liebe Hoffnung* könnte jedes [seiner] Stücke heißen.“¹⁹ Auch der Untertitel „Ein kleiner Totentanz“ könnte auf jedes andere Stück übertragen werden, da das Figurenpersonal zu einem Großteil aus Mördern, Selbstmördern und ‚lebenden Toten‘ besteht. Letzteres meint Personen, deren Leben von anderen Figuren zerstört wird, indem ihnen die finanzielle und soziale Grundbasis des Überlebens entzogen wird. In diesem Zusammenhang werden häufig eine Ausweglosigkeit und die Unmöglichkeit ein selbstbestimmtes Leben zu führen thematisiert, welche die Fräulein-Figuren betrifft, dessen Leben von Ehemännern, Liebhabern und Vätern bestimmt werden. Die Frau wird als Ware gehandelt und ist in einem Kreis aus sadistischen, egoistischen Kleinbürgern gefangen. Ödön von Horváth wurde am 9. Dezember 1901 in Sušak, einem Vorort von Fiume, dem heutigen Rijeka, geboren.²⁰ Seine Schaffensperiode bewegte sich in den Jahren der Zwischenkriegszeit. Der Krieg selbst beeinflusste sowohl sein Privatleben als auch seine schriftstellerische Tätigkeit. In dem bekannten *Interview* mit Willy Cronauer beschreibt er seine Kindheit folgendermaßen:

„Wenn ich daran zurückdenke, so muß ich sagen, daß ich heute das Gefühl habe, als könnte ich mich an die Zeit vor dem Weltkrieg nicht mehr erinnern. Ich muß mich schon ziemlich anstrengen, damit mir aus der Friedenszeit wieder etwas einfällt, und ich glaube, so ähnlich wird es Ihnen und wohl allen Altersgenossen gehen?“²¹

Im Interview des Bayerischen Rundfunks, welches am 6. April 1932 mit Horváth geführt wurde, stellte ihm Cronauer die Frage, wie er zum Schriftstellerdasein gekommen wäre. Er antwortete, dass er es aus einem „inneren Drang“ heraus probierte, da er sich, als er 1920 die

¹⁷ Horváth, Ödön, „Randbemerkung“, *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S.8

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S.9

²⁰ Horváth, „Zeittafel“, *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 83

²¹ Horváth, Ödön, „Interview“, *Gesammelte Werke. Sportmärchen und andere Prosa*, Hg. Traugott Krischke, Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 198

Münchener Universität besuchte „in keiner Weise noch irgendwie künstlerisch betätigt“²² hatte und ihm das Schreiben am nächsten von allen Künsten lag. Sein erstes Werk entstand durch Zufall: Der Komponist Siegfried Kallenberg „muß [ihn] wohl verwechselt haben“ und machte ihm das Angebot, dass er ihm eine Pantomime schreiben könnte.²³ Obwohl die Kritik der Aufführung dieser Pantomime negativ ausfiel, schrieb er bald darauf sein erstes Stück, *Die Bergbahn*.

Die Resonanz der Presse beschrieb Horváth wie folgt: „Man wirft mir vor, ich sei zu derb, zu ekelhaft, zu unheimlich, zu zynisch [...] – und man übersieht dabei, daß ich doch kein anderes Bestreben habe, als die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist.“²⁴ Er erklärte sich die schlechte Resonanz wie folgt: „Der Widerwille eines Teiles des Publikums beruht wohl darauf, daß dieser Teil sich in den Personen auf der Bühne selbst erkennt – und es gibt natürlich Menschen, die über sich selbst nicht lachen können – und besonders nicht über [ihr] [sic!] mehr oder minder bewußtes, höchst privates Triebleben.“²⁵ Die psychologische Komponente von Theater, die für Horváths Stücke und für die vorliegende Arbeit eine Grundlage darstellt, wird hier von dem Autor thematisch angeschnitten. „Im Theater findet also der Besucher zugleich das Ventil wie auch Befriedigung (durch das Erlebnis) seiner asozialen Triebe.“ Er fügt in Klammern hinzu: „Unter asozial verstehe ich Triebe, die auf einer kriminellen Basis beruhen –“²⁶

Horváth ging es darum, das Bewusstsein der breiten Masse auf die Bühne zu bringen, ihr einen Spiegel vorzuhalten und sein Publikum zur Selbstreflexion und zur Erkenntnis anzuregen. Das Dramenpersonal Horváths entspricht eben dieser breiten Masse der Bevölkerung. Die Welt von Horváths Figuren ist geprägt von Inflation, Arbeitslosigkeit, dem Zerfall der Werte und der Auflösung der Weimarer Republik. Das Individuum ist politisch und sozial entwurzelt. Das Dramen- bzw. Volksstückpersonal ist sowohl mental als auch in seinen finanziellen und gesellschaftlichen Möglichkeiten gelähmt.

In seiner *Gebrauchsanweisung* schildert er die Hintergründe zu seinen Werken und schreibt:

„Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse. Das ganze Deutschland muß es sein!“²⁷

²² Horváth, „Interview“, S. 198

²³ Ebd., S. 199

²⁴ Ebd. S. 202-203

²⁵ Ebd., S.203

²⁶ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 217

²⁷ Ebd., S. 219

Kai Klausner beschrieb in seiner Dissertation den Begriff ‚Kleinbürgertum‘ in Bezug zu Horváth wie folgt:

„Unter Kleinbürgertum verstehe ich somit keinen deutlich abgegrenzten Stand bzw. keine eindeutig festgelegte Schicht, sondern eine Gruppierung von Menschen bzw. Charakteren, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen Situation identische Wertvorstellungen und Denkweisen in sich vereinen, und zwar unabhängig von ihrer tatsächlichen Bildung, ihrem Einkommen oder Beruf. Es kann insoweit quasi von einer kollektiven Grundhaltung gesprochen werden, die bedingt durch die ökonomische Situation zustande kam und sich im spießigen Verhalten manifestiert.“²⁸

Horváth erwähnt immer wieder den Begriff der ‚Dummheit‘ in seinen Erläuterungen über die breite Masse seiner Zeit. Dem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* stellt er folgendes Motto voran: „Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit.“ In der *Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung* gab er genauere Aufschlüsse dazu:

„Wie in allen meinen Stücken versuchte ich auch diesmal, möglichst rücksichtslos gegen Dummheit und Lüge zu sein, denn diese Rücksichtslosigkeit dürfte wohl die vornehmste Aufgabe eines schöngestigen Schriftstellers darstellen, der es sich manchmal einbildet, nur deshalb zu schreiben, damit die Leut sich selbst erkennen. Erkenne dich bitte selbst! Auf daß du dir jene Heiterkeit erwirbst, die dir deinen Lebens- und Todeskampf erleichtert, in dem dich nämlich die liebe Ehrlichkeit gewiß nicht über dich (denn das wäre Einbildung), doch neben und unter dich stellt, so daß du dich immerhin nicht von droben, aber von vorne, hinten, seitwärts und von drunten betrachten kannst! --“²⁹

Horváth plädiert für „Ehrlichkeit“, denn die „Gefühlsäußerungen [der Kleinbürger seien] verkitscht [...], das heißt: verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit [...].“³⁰ Er fordert das Ablegen von Lüge und Dummheit und deren Austausch gegen Ehrlichkeit.

Alfred Doppler erklärt:

„Unter ‚Dummheit‘ versteht Horváth eine Haltung, die sich jeder Erkenntnis zu entziehen trachtet, die bewußt all das ignoriert, was unangenehm und unbequem ist, und die sich unter keinen Umständen die Selbstsicherheit einer primitiven Biederkeit und Gemütlichkeit stören läßt; zum anderen ist sie aber auch die Folge vorenthaltener Belehrung und Unterweisung. Die Darstellung der Dummheit schließt Kritik, Selbstkritik und Anklage gegen gesellschaftliche und wirtschaftliche Konstellationen ein, in denen diese Dummheit eingebettet und durch die sie mitverschuldet ist.“³¹

Horváth sah die Ursprünge für die gesellschaftlichen Missstände nicht bloß in den politischen und staatlichen Strukturen, sondern auch darin, dass der Bürger durch seine fehlende

²⁸ Klausner, Kai, „Die Darstellung der Zwischenkriegsgesellschaft anhand ausgesuchter Dramen Ödön von Horváths. Eine bewusstseinsgeschichtliche Studie mit Bezügen zur heutigen Zeit“, Diss., Universität Wien, Institut für Deutsche Philologie 2010, S. 15

²⁹ Horváth, „Randbemerkung“, S. 8 - 9

³⁰ Ebd., S. 8

³¹ Doppler, Alfred, „Dramatisches Geschehen als sprachliches Arrangement. Ödön von Horváths ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“, *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Wien: Europaverlag 1975, S. 155

Selbstreflexion und ‚Dummheit‘ nicht fähig war eine gewisse Mitmenschlichkeit an den Tag zu legen.

Die Wahl der Worte „Lebens- und Todeskampf“³² ist vermutlich kein Zufall. Auch in seinen Stücken ist von Tot-Sein, Absterben, Leichen, Zersägen und von Schlachten in wörtlichem als auch in übertragenem, verbildlichtem Sinn, die Rede. Herbert Gamper war einer der ersten Forscher, der auf den ‚Aspekt des Toten‘ in Horváths Werken hingewiesen hat und beobachtete wiederkehrende ‚Todesbilder‘ im Frühwerk, die es, unter anderem, in der vorliegenden Arbeit zu untersuchen gilt.

2.2. Die dramatische Form der Volksstücke Horváths

Anknüpfend an das vorhergehende Kapitel, wird sich dieses der dramatischen Form der Volksstücke Horváths widmen. Die Ausführungen in Bezug auf den ‚Aspekt des Toten‘ werden sich um die beiden Stücke *Glaube Liebe Hoffnung* und *Geschichten aus dem Wiener Wald* drehen, welche Horváth als Volksstücke bezeichnet hat.

Hansjörg Schneider analysierte die Situation des traditionellen Volksstücks mit diesen Worten:

„Dieses dramatische Genre war um die Jahrhundertwende künstlerisch in Konkurs gegangen. Inhaltlich verwässert und verflacht, vermochte es kaum mehr, als anspruchslose Unterhaltungsbedürfnisse zu befriedigen. Mit seinen privaten Konflikten, dem abgenutzten Typen-Arsenal und einer nicht selten kunstgewerblichen Sprache stellte es eine Scheinwelt dar, die die Wirklichkeit längst widerlegt hatte.“³³

Horváth lernte im Berlin der 20er Jahre ein Theater kennen, „in dem die dramatische Handlung verflochten ist mit der epischen Schilderung eines Tatbestandes.“³⁴ Mögliche Einflüsse könnten unter anderem auch seine Freundschaft zu Walter Mehring, der sich der Darstellung der Inflation widmete, aber auch Ferdinand Bruckners Stücke *Krankheit der Jugend* und *Die Verbrecher* (1928), welche sich um die „Kritik an Erziehung und Justiz“ drehten, sein.³⁵

„Bruckner [weist] darauf hin, daß die Wiener Sprachmelodie ein äußerst wichtiges Moment seiner episch-dramatischen Menschengestaltung sei. [...] Das bedeutet, daß die Rekonstruktion eines

³² Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

³³ Schneider, Hansjörg, „Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft“, *Über Ödön von Horváth*, Hg. Dieter Hildebrandt/Traugott Kruschke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, 1. Ausgabe, S.60

³⁴ Doppler, Alfred, „Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths“, *Horváth-Diskussion*, Hg. Kurt Bartsch, Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag 1976, S. 15

³⁵ Vgl. Ebd.

Geschehens auf der Bühne nicht durch den Gegensatz von Charakteren und Personen versucht wird, sondern durch die besondere Art des Miteinander-Sprechens.“³⁶

Auch bei Horváth sind die Dialoge und die Art des Sprechens gemeinsam mit dem speziellen Rhythmus der ‚Stillen‘ das zentrale Vermittlungselement des Geschehens. Die neue Form des Volksstücks nannte der Autor eine „mehr schildernde, als eine dramatische.“³⁷

Im Gegensatz zum traditionellen Volksstück war bei Horváth nicht mehr wie ursprünglich die Handlung, sondern der Dialog die Essenz des Stückes. In der *Gebrauchsanweisung* für seine Theaterstücke schrieb Horváth, dass es unter anderem deshalb notwendig sei eine solche zu verfassen, da das Publikum „oft nur die Handlung“ sieht, „aber den dramatischen Dialog hört es nicht mehr.“³⁸ Gerade die Dialoge sind von großer Bedeutung, denn, so Horváth: „In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person.“³⁹ Auf die spezielle Sprache der Figuren, die die Dialoge auszeichnen, wird in einem weiteren Kapitel näher eingegangen.

Horváth schrieb diese *Gebrauchsanweisung* für seine Stücke nachdem die Presse die ersten Aufführungen von *Kasimir und Karoline* falsch verstanden bzw. falsch interpretiert hatte:

„Als mein Stück 1932 in Berlin uraufgeführt wurde, schrieb fast die gesamte Presse, es wäre eine Satyre auf München und das dortige Oktoberfest – ich muss es nicht betonen, dass dies eine völlige Verkennung meiner Absichten war, eine Verwechslung von Schauplatz und Inhalt; es ist überhaupt keine Satyre, es ist [...] eine Ballade voll stiller Trauer, gemildert durch Humor, das heisst durch die alltägliche Erkenntnis: ‚Sterben müssen wir alle!‘“⁴⁰

Er bezieht sich in seinen Erklärungen nicht ausschließlich auf *Kasimir und Karoline*, sondern spricht allgemein über die Hintergründe und seiner Volksstücke und seiner diesbezüglichen Absichten. Horváth hatte es sich zum Ziel gemacht das alte Volksstück, wie man es kannte, fortzusetzen bzw. zu erneuern und dessen Form und Ethik zu zerstören. Es war an der Zeit für ein neues Volksstück, denn Horváth war der Meinung, dass sich der Mensch seit den letzten zwei Jahrzehnten erheblich verändert hatte und, dass zu einem Volksstück im Hier und Jetzt auch die passenden Figuren gehören. Es sollten Menschen sein, die einem Bürger der heutigen Gesellschaft entsprechen und so ließ sich Horváth in Bezug auf die Figurengestaltung von seinem Umfeld, von seinen Mitmenschen, inspirieren. Der Autor formulierte dies folgendermaßen: „Will man also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke – und zwar aus den maßgebenden, für unsere

³⁶ Ebd.

³⁷ Horváth, „Interview“, S. 202

³⁸ Horváth, Ödön, „Gebrauchsanweisung“, *Gesammelte Werke. Sportmärchen und andere Prosa*, Hg. Traugott Krischke, Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 215

³⁹ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 215

⁴⁰ Horváth, Ödön, „Briefentwurf an das Kleine Theater in Wien“, *Kasimir und Karoline*, Hg. Klaus Kastberger/Kerstin Reimann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2009, S. 167

Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes auf die Bühne bringen.“⁴¹ Horváth ging es darum die sozialpolitische Gegenwart zu schildern, wie er sie erlebte, und Kritik an der Gesellschaft, dem Verhalten und der Kleingeistigkeit ihrer Bürger zu äußern. Das epische Moment und der zeitgenössische, gesellschaftskritische Bezug in den Volksstücken erzeugte jenen realistischen Handlungsablauf, welches sein Publikum aufhorchen ließ und sie zur Selbsterkenntnis anregen konnte. Das Handlungsklischee der Gerechtigkeit wird von Horváth nicht fortgeführt, da dies nicht der Realität des menschlichen Miteinanders entsprach.⁴²

Im bisherigen Volksstück „war der Schauplatz einer Begebenheit - die Schenke, der Garten, die Bauernstube – stets wichtiger als die Zeit, in der eine Handlung spielte.“⁴³ Horváth nutzt dieselben Schauplätze, jedoch nicht um eine heimatsbezogene Gemütlichkeit oder heile Welt zu evozieren, sondern um das Gefühl von Vertrautheit und Identifikation zu erzeugen, welches mit der anschließenden Schilderung von brutalem Verhalten die gefälschte Idylle auffliegen lässt und damit den Weg für die Selbstreflexion des Publikums ebnet. Die Erwartungshaltung des Publikums an eine rein unterhaltsame Theateraufführung wurde damit zerstört.

Das folgende Zitat Alfred Dopplers fasst jene umfunktionierten Elemente des Volksstücks zusammen:

„Neben der Bedeutung des Dialogs liegt [...] das Besondere der Horváthschen Volksstücke in der Uminstrumentierung und im Funktionswechsel von vertrauten Volksstückelementen und darüber hinaus von vertrauten Elementen der literarischen Tradition. Feste und Feiern als Veranstaltungen, bei denen die Leute zusammenkommen, um sich zu unterhalten, offenbaren im Gerede Entfremdung und Einsamkeit; Heirat und Verlobung zeigen nicht das glückliche Ende des Bühnenvorgangs an, sondern besiegeln das Unheil; [...] trostreiche Naturidyllen wandeln sich zu bösen Idyllen romantischer Verlogenheit und Heuchelei [...]. Naturverbundenheit zeugt nicht von gesundem Empfinden, sondern verschleiert undefinierbare Wünsche oder ist Ausdruck einer Taktik, die persönlich Verschuldetes zu Naturgesetz und Schicksal mystifiziert.“⁴⁴

Der Einsatz von Sprache, Schauplatz und Musik erfährt bei Horváth eine Umkehrung, welche mit jener Unheimlichkeit, die Horváth in seinen Stücken verankert sah⁴⁵, in Verbindung gebracht werden kann. Vertraute, heimliche Orte in Schauplätze gegenseitiger kleinbürgerlicher Zerstörung umzuwandeln, erzielte den von Horváth gewollten Erkenntnisschock und eine, wie es das Wort abbildet, ‚Un-heimlichkeit‘.

Auch wenn Horváth besondere Kritik an der damaligen Gesellschaft äußerte, empfand er den Menschen nicht von Grund auf böse. In *Kasimir und Karoline* lässt er Erna dies auch

⁴¹ Horváth, „Interview“, S. 201

⁴² Vgl. Doppler, „Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths“, S. 19

⁴³ Schneider, „Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft“, S.63

⁴⁴ Doppler, „Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths“, S. 18

⁴⁵ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

aussprechen: „Aber die Menschen wären doch gar nicht schlecht, wenn es ihnen nicht schlecht gehen tät.“ (Horváth, Ödön, *Kasimir und Karoline. Volksstück*, Hg. Klaus Kastberger/Kerstin Reimann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. Verlag 2009, S. 58/88. Szene, in der Folge abgek. KK)

Als Ursprung der herrschenden Missstände sah Horváth nicht nur die gesellschaftliche und wirtschaftlichen Not der Zeit, sondern auch die Dummheit der Kleinbürger und deren fehlende Selbsterkenntnis.

3. Das Kleinbürgertum und die Demaskierung des Bewusstseins

Das folgende Kapitel wird sich mit dem Thema des Kleinbürgers als Zielgruppenpublikum, und somit auch als Dramenpersonal, für Horváths Stücke widmen.

Horváth war der Meinung, dass Deutschland und der Rest Europas aus Kleinbürgern bestand, die sich durch ihre spießerische, uneinsichtige und egoistische Lebensweise auszeichneten.

Diese Gesellschaftsschicht stellt das Personal auf der Horváthschen Bühne dar.

Kurt Bartsch hat versucht die Begriffe ‚Mittelstand‘, ‚Kleinbürgertum‘, und ‚Spießertum‘, welche in Bezug zu Horváth häufig verwendet werden, zu definieren:

„Annäherungsweise könnte man ‚Mittelstand‘, [wie das mit *Der Mittelstand* betitelte Romanexposé Horváths] als umfassenden Begriff verstehen, ‚Kleinbürgertum‘ als Begriff für die Masse, deren ökonomischer und politischer, aber auch geistiger Spielraum beschränkt ist, und ‚Spießer‘ als Bezeichnung für den rücksichtslosen, moralisch fragwürdigen homo novus der Zeit.“⁴⁶

Außerdem sieht er die Ursache für die Unsicherheit des Kleinbürgers darin, dass sich die gesellschaftlichen Klassen „bis zur Nichtidentifizierbarkeit“ vermischten und der Kleinbürger als Folge nicht wusste, wo er hin gehörte. Sie sind „peinlich bedacht auf Abgrenzung gegenüber einem (wieder vermeintlichen) Unten [...]“, denn ihre größte Angst besteht darin in der Gesellschaft abzustiegen.⁴⁷ Der Begriff des Kleinbürgertums ist im Sinne Horváths nicht als bestimmte gesellschaftliche Schicht zu sehen, sondern als die Geisteshaltung der gesamten Masse. Seinem Publikum den Spiegel vorzuhalten und eine ‚Demaskierung des Bewußtseins‘ der Theaterbesucher zu erzeugen meinte Horváth am besten durch eine „Synthese aus Ernst und Ironie“⁴⁸ zu erreichen. Die asozialen Triebe des Menschen, „die auf einer kriminellen Basis beruhen“⁴⁹ werden dem Rezipienten durch die Synthese aus Ernst und

⁴⁶ Bartsch, Kurt, *Ödön von Horváth*, Stuttgart: Metzler Verlag 2000, S. 33

⁴⁷ Ebd., S. 35

⁴⁸ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 216

⁴⁹ Ebd., S. 217

Ironie vorgeführt und in Folge dessen eine „Störung der Mordgefühle“⁵⁰ erreicht. In diesem Moment werden sie auf „die Schandtaten gestoßen – sie fallen ihnen auf und erleben sie nicht mit.“⁵¹

Horváth begreift das Kleinbürgertum als Mörder, deren Schand- und Gewalttaten aufgedeckt werden müssen. Diese Ausführungen des Autors über sein dramatisches Schaffen bilden eine Grundlage für die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit. In diesen Erläuterungen impliziert Horváth bereits, dass Gewalttaten, Brutalität, Leid und Mord die zentralen Themen seiner Stücke sind. Kriminelles, asoziales Verhalten steht der Entwicklung zu einem sozialen Menschen gegenüber: „Nun hab ich zu meinen Gestalten, wie aber natürlich auch zu jeder Handlung, in puncto ihrer Möglichkeit, sich zu 100% als soziale Wesen zu entwickeln und nicht nur zu etablieren, keine positive, eher eine skeptische Einstellung [...].“ Diese Skepsis der persönlichen Weiterentwicklung des Individuums in der Zwischenkriegszeit schlägt sich in der Gestaltung seiner Figuren nieder. Er zeigt die ‚Kleinbürger‘ als Teil des gesellschaftlichen bzw. staatlichen Apparats, sich mithilfe ihrer jeweiligen Rolle in der Gesellschaft bzw. ihres Berufs profilierend, ohne der Fähigkeit, die alten, stets geltenden Werte zu hinterfragen. Im Rahmen dieses Konstrukts ist der ‚Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft‘⁵² in den Schicksalen der Fräulein-Figuren gestaltet. Diese sind in einer Kreisstruktur gefangen, aus der es kein Entrinnen gibt, außer durch den Tod, der für viele Fräulein-Figuren zumeist eine Erlösung darstellt.

Die Demaskierung des Bewusstseins impliziert einen ‚Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein‘, welcher durch die ‚Stille‘ in den Dialogen seinen Ausdruck findet.⁵³ Den Bildungsjargon beschreibt der Autor als neuen Dialog des Volksstücks. Jedes Wort solle auf Hochdeutsch erfolgen, was eine ‚Synthese aus Realismus und Ironie‘ und damit ‚Komik des Unterbewußten‘ hervorrufe.⁵⁴ Horváth bringt durch diese Begrifflichkeiten eine psychologische bzw. psychoanalytische Komponente ins Spiel.

Es reicht nicht aus Horváth als bloßen Zeitstücke-Schreiber oder gesellschaftspolitischen Chronisten zu betrachten, denn mit ‚der Darstellung des privat-familiären Raums dringt Horváth bis in die Keimzelle der sozialen Ordnung vor [...]‘⁵⁵. Er beobachtet ‚durch das Prisma der individuell-psychischen Strukturen‘.⁵⁶

⁵⁰ Ebd., S. 218

⁵¹ Ebd.

⁵² Horváth, ‚Randbemerkung‘, S. 8

⁵³ Horváth, ‚Gebrauchsanweisung‘, S. 220

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Haag, Ingrid, ‚Horváth und Freud.‘ S. 72

⁵⁶ Ebd.

3.1. Des Kleinbürgers asoziale Triebe – die psychologische Komponente bei Horváth

Das folgende Kapitel wird den psychologischen bzw. psychoanalytischen Aspekt bei Horváth untersuchen, der zum einen die persönlichen Erläuterungen des Autors in der *Gebrauchsanweisung* meint (siehe voriges Kapitel) und zum anderen in der Gestaltung der Figuren und des Nebentextes bei Horváth seinen Ausdruck findet.

Renommierete Horváth-Forscher wie Herbert Gamper⁵⁷, Ingrid Haag⁵⁸, Jürgen Schröder⁵⁹ und Johanna Bossinade⁶⁰ haben Bezüge zu Sigmunds Freuds psychoanalytischen Schriften in ihre Forschungsarbeiten eingebaut. In diesem Kapitel wird die Beschäftigung mit dem Thema ‚Horváth und Freud‘ aufgegriffen und als Grundlage für den ‚Aspekt des Toten‘ erläutert. Zum einen finden sich in der Figurenrede bei Horváth wörtliche Erwähnungen von Freud und Bezüge zur Psychoanalyse, und zum anderen sind die persönlichen Ausführungen des Autors in der *Gebrauchsanweisung* und *Randbemerkung* durchzogen von psychoanalytischen Begrifflichkeiten und Aussagen, die Ähnlichkeiten zu Freudschen Termini aufweisen. Die folgenden Textstellen sollen Horváths Wissen um Freuds Theorien und seine Beschäftigung mit diesen veranschaulichen. Das erste Beispiel stammt aus der Skizze *Lachkrampf* und handelt von dem Rendezvous des Musikstudenten Ulrich Stein mit Charlotte Mager. Nachdem sie bereits zum dritten Male getanzt haben, kauft er ihr zwei Rosen und Charlotte ist entzückt: „Rosen im Winter! Man sollte in Betten voller Rosen liegen!“ (Horváth, Ödön, „Lachkrampf. Skizze“, *Gesammelte Werke in acht Bänden. verkausgabe edition suhrkamp*, Hg. Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt, Bd. 5, Frankfurt am Main¹ 1972, S. 116, in der Folge abgek. LK) Er empfindet Charlottes Worte als sentimentalen Kitsch, obwohl er eigentlich ein „lyrisches Temperament war“ und „lediglich aus Schamgefühl und Eitelkeit der Psychoanalyse“ (LK, S. 117) huldigte. „Er bellte ihr die Begründung ins Antlitz und sprach neben Bewußtsein und Unterbewußtsein, auch über Libido und Primitivität, nebst Doppelsinn aller Worte, als hätte er den ganzen Freud in den Fingerspitzen.“ (LK, S. 117)

Horváth erwähnt Freud wörtlich und bezieht ihn in die Handlung von *Lachkrampf* ein.

⁵⁷ Vgl. Gamper, Herbert, „Todesbilder in Horváths Werk“, Horváth-Diskussion, Hg. Kurt Bartsch, Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag 1976, S.87-81 und Gamper, Herbert, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, *Theater Heute*, Heft 3, 1974, S. 1-6

⁵⁸ Vgl. Haag, „Horváth und Freud“

⁵⁹ Schröder, Jürgen, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*, Hg. Werner Frick/Susanne Komfort-Hein/Marion Schmaus/Michael Voges, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, S. 283-295

⁶⁰ Vgl. Bossinade, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, S. 43-70

„Die Traumdeutung begriff sie nicht; sie verstand nur, daß sie sich wegen der Worte, auf die sie eigentlich stolz gewesen war, schämen sollte. Und es tat ihr plötzlich fast wohl, es einzusehen und sie dachte, ich kann doch nicht anders, ich empfinde eben so, und tat sich leid wegen ihrer paar poetischen Worte. Und die Worte selbst taten ihr leid, jedes einzelne, groß und klein – es waren doch ihre Worte, und was will er denn überhaupt! Man weiß doch, daß man nichts kann, nichts ist, und, daß man auch niemals was werden kann. Also, was will denn nur dieser dumme Kerl mit dem Geschwätz!/? Es ist ja zum lachen [sic!]! Und nun geschah das, wovon alle Anwesenden noch tagelang sprachen. Die Mager zuckte zusammen und fing an ganz leise zu lachen. Zuerst stotternd wie ein Idiot. Doch plötzlich schnellte sie empor und lachte schrill, riß das Tuch vom Tische, zertrampelte kreischend Tassen, Gläser, Teller – besessen wie nur eine Schwester Sankt Veiths. Warf sich zu Boden und wiherte, daß man das Zahnfleisch sah.“⁶¹

In dieser Textstelle finden sich einige der ‚Todesbilder‘, die Herbert Gamper beobachtet hatte, nämlich das leise (oder häufig lautlose) Lachen, das Wiehern und Zeigen des Zahnfleischs.⁶²

Die ‚Todesbilder‘ erwachsen hier aus der psychoanalytischen Komponente der Figurengestaltung und der Figurenrede. Diese wiederkehrenden Motive hat Gamper als in einem doppeldeutigen Zeichensystem verankert und mit der durchgängigen Bedeutung des Todes beschrieben.⁶³ Das menschliche Miteinander bzw. das Rendezvous, das sich durch die Suche nach Liebe auszeichnet, sind bei Horváth meist durchdrungen von Zeichen des Todes.⁶⁴

Horváth lässt auch die Figur Betz in *Italienische Nacht* in seiner Figurenrede von Freud Gebrauch machen:

- „Betz: Ich hab mich in der letzten Zeit mit den Werken von Professor Freud befaßt, kann ich dir sagen. Du darfst doch nicht vergessen, daß um unser Ich herum Aggressionstriebe gruppiert sind, die mit unserem Eros in ewigem Kampfe liegen, und die zum Beispiel als Selbstmordtriebe äußern, oder auch als Sadismus, Masochismus, Lustmord –“
- Martin: Was gehen mich deine Perversitäten an, du Sau?
[...]
- Betz: Und dann sind das doch gar keine Perversitäten, sondern nur Urtriebe! Ich kann dir sagen, daß unsere Aggressionstriebe eine direkt überragende Rolle bei der Verwirklichung des Sozialismus spielen, nämlich als Hemmung. [...]"
- (Horváth, Ödön, „Italienische Nacht“, *Ödön von Horváth. Prosa und Stücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, Bild, S. 644f/II)

Ian Huish erkennt an diesem Punkt, dass Betz Aussagen hier thematisch und inhaltlich mit den Freuds Theorien in *Das Unbehagen in der Kultur* nahe kommen⁶⁵: Freud spricht von der

⁶¹ Ebd., S. 117f

⁶² Vgl. Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, und „Die Zeichen des Todes und des Lebens“

⁶³ Vgl. Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 2f

⁶⁴ Vgl. Haag, „Horváth und Freud“, S. 67

⁶⁵ Vgl. Huish, Ian, „Was gehen mich deine Perversitäten an, du Sau?“. Freud's place in Horváth's work; or ‚Psychoanalytisch hochinteressant‘, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Hg. Österreichische Akademie der Wissenschaft, Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften 1970, S. 72

Aggressionsneigung des Menschen mit der Folge, dass die „Feindseligkeit der Menschen gegeneinander [...] die Kulturgesellschaft beständig vom Zerfall bedroht.“⁶⁶

Auch in weiteren Textstellen nennt Horváth Freuds Namen wörtlich, so auch in einer Variante des Romans *Der ewige Spießer*:

„Kennen Sie die Psychoanalyse? Es ist alles Symbol, das stimmt. Wir denken symbolisch, wir können nur zweideutig denken. Zum Beispiel: das Bett. Wenn wir an ein Bett denken, so ist das ein Symbol für das Bett. Verstehen Sie mich?“ (Horváth, Ödön, „Der ewige Spießer“, *Gesammelte Werke. Werkausgabe der edition suhrkamp, Prosa, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*, Hg. Traugott Kruschke/Dieter Hildebrandt, Bd. 8, Frankfurt am Main 1972, S. 525, in der Folge abgek. ES). Dieselbe Stelle ist fast wortgleich in der Skizze *Lachkrampf* zu finden. (Vgl. LK, S. 117)

Auch in dem *Romanfragment Charlotte. Roman einer Kellnerin* wird die Psychoanalyse zum Thema: „Ein Psychoanalytiker hatte Charlotte mal gesagt, das Bild von der Landschaft, die es nie gab, sei so ne´ sexuelle Sache. Er wollte ihr das alles erklären, weil er mit ihr schlafen wollte. Charlotte wollte ja auch, und sie dachte sich die ganze Zeit, wenn er nur schon mal das Quatschen aufhören würde und losginge – – und er dachte, derweilen daß – – und quatschte.“⁶⁷

Von jenem „Doppelsinn aller Worte“ (LK, S. 117) und dem „wir können nur zweideutig denken“ (ES, S. 525) wird auch in der vorliegenden Arbeit ausgegangen, da „die Bedeutung des Horváthschen Werkes in hohem Maße gerade in einer derartigen Text-Dimension zu suchen ist.“⁶⁸

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel erwähnt, hat Horváth davon gesprochen, dass der Sinn des Theaters eine besondere Form des Abreagierens oder des Abbaus von asozialen Trieben sei, weshalb er die ‚Demaskierung des Bewusstseins‘ als Ziel seines schriftstellerischen Schaffens erklärte. Durch die Demaskierung meinte Horváth „eine Störung der Mordgefühle“⁶⁹ zu erreichen. Dass dem Zuschauer auffällt, dass er sich gerade in beispielsweise einen Mörder eingefühlt hat und diesen Mord in seiner Vorstellung mitbegangen hat, hindere die Theatergäste am absoluten Miterleben.⁷⁰ Auch den Grund dafür, dass seine Stücke nicht bei allen Teilen des Publikums so gut ankamen, erklärte er sich

⁶⁶ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1994, S. 76

⁶⁷ Horváth, Ödön, „Charlotte. Roman einer Kellnerin“, *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß. Supplementband I zur Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Klaus Kastberger, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 28

⁶⁸ Haag, „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs“, S. 63

⁶⁹ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 218

⁷⁰ Vgl. Ebd.

dadurch, dass „dieser Teil sich in den Personen auf der Bühne selbst erkennt – und es gibt natürlich Menschen die über sich selbst nicht lachen können – und besonders nicht über ihr mehr oder minder bewußtes, höchst privates Triebleben.“⁷¹

Diese psychologische Komponente war Horváth offensichtlich wichtig, sodass er sie in seine *Gebrauchsanweisung* miteinbezog: „Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit ‚Stille‘ bezeichne - - hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.“ Außerdem wollte er „keine Milljöbilder“ sondern „Bilder, die den Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein“ zeigen.⁷²

Das Bewusstsein der Figuren, das durch den Text an die Oberfläche dringende, fungiert nach Haag als Fassade. Darunter liegt das Verborgene, das Unterbewusste, das was wahrhaftig im Inneren der Menschen vorgeht.⁷³ In einer anderen Entwurfsversion der *Gebrauchsanweisung* formulierte Horváth das einzige „dramatische Thema“ seiner Stücke: es ist der „Kampf des sozialen Bewußtseins gegen das asoziale Triebleben und umgekehrt.“⁷⁴

Haag setzt in ihrem Aufsatz *Horváth und Freud. Vom ‚Unbehagen in der Kultur‘ zur ‚Dramaturgie des Unheimlichen‘* Horváths Begriff des ‚Unterbewusstseins‘ mit Freuds Begriff des ‚Unbewussten‘ in Beziehung.⁷⁵ In Freuds kulturtheoretischer Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* definiert der Autor den Begriff der Kultur als „Summe der Leistungen und Einrichtungen [...], die zwei Zwecken dienen: dem Schutz des Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander.“⁷⁶ Letzteres wird erst möglich, wenn sich mehrere Menschen zu einer Gruppe bilden, was die „Ersetzung der Macht des einzelnen durch die der Gemeinschaft“ zur Folge hat. Indem sich die Kultur entwickelt, ergeben sich für die individuelle Freiheit Einschränkungen, auch aufgrund von den Normen und Wertvorstellungen einer Gesellschaft.⁷⁷ Hinzu kommt die bereits erwähnte Aggressionsneigung des Menschen, die sich gegen die Kulturgesellschaft richtet.⁷⁸ Die Kultur entsteht durch den Lebenstrieb, Eros, und ihr entgegen stehen die Aggressionsneigungen, die der Hauptteil des Todestriebes, Thanatos, sind. Die Kulturentwicklung hat eine Aufgabe: „Sie muß uns den Kampf zwischen Eros und Tod, Lebenstrieb und Destruktionstrieb zeigen

⁷¹ Horváth, „Interview“, S. 203

⁷² Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

⁷³ Bartsch, *Ödön von Horváth*, S. 42

⁷⁴ Horváth, „Gebrauchsanweisung. Entwürfe“, S. 248

⁷⁵ Haag, „Horváth und Freud“, S. 68

⁷⁶ Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 86

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 61

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 76

[...].⁷⁹ „Dieser Kampf ist der wesentliche Inhalt des Lebens überhaupt [...]“⁸⁰, schreibt Freud.

Bei Horváths Figuren kann das ‚Unbehagen in der Kultur‘, welches sowohl in seinen persönlichen Anmerkungen, als auch in seinen Werken beobachtet werden kann, als „ausschließlich pessimistisch“⁸¹ bezeichnet werden. Der Autor spricht von dem „Lebens- und Todeskampf“, diesem endlosen „Schlachten, bei dem es zu keinem Frieden kommen soll“⁸² und von seinem Verlangen „die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist“ und – „daß das gute Prinzip auf der Welt den Ton angibt, wird man wohl kaum beweisen können – behaupten schon.“⁸³

Die Aggressionstribe der Figuren in Horváths Werken sind vor allem am männlichen Dramenpersonal zu beobachten. Anderen Menschen Schaden zuzufügen verschafft ihnen Genugtuung. Herrschendes Patriarchat und sadistische Verhaltenstendenzen gegenüber Frauen, deren Leid sie als ihr eigenes ausstellen, sind zentrale inhaltliche Komponenten. Sadismus und masochistisches Selbstmitleid sind die grundlegenden Charaktereigenschaften der Männer-Figuren. Sigmund Freud bezeichnet den Sadismus als nach außen gerichteten Destruktionstrieb innerhalb des Sexuallebens.⁸⁴ Dadurch ist der Kampf zwischen Eros und Thanatos stets präsent.

Das Fräulein Marianne in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und das Fräulein Elisabeth in *Glaube Liebe Hoffnung* wollen dieser von Männern kontrollierten sozialen Umgebung entfliehen. Freuds Ansicht nach möchte ein Mensch vor allem dann seine individuelle Freiheit zurück, also aus der Gemeinschaft ausbrechen, wenn Ungerechtigkeit herrscht und die „Rechtsordnung [...] zu Gunsten eines einzelnen durchbrochen werde.“⁸⁵ Dass die Fräuleins nicht viel zu sagen haben und kontrollierte Ware sind, wird in der vorliegenden Arbeit in weiteren Kapiteln genauer erläutert. Auch Elisabeth in *Glaube Liebe Hoffnung* scheitert am Schluss in ihrem Kampf zu Überleben, da ihr das unmenschliche Walten der Justiz ein geregelter, selbstständiges Leben verwehrt.

Horváth befand das kleinbürgerliche Verhalten „nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit [...]“⁸⁶ Das brutale Verhalten der Männer als Form der Befriedigung ihres Sadismus und Egoismus wird in

⁷⁹ Ebd., S. 85f

⁸⁰ Ebd., S. 86

⁸¹ Haag, „Horváth und Freud“, S. 69

⁸² Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

⁸³ Horváth, „Interview“, S. 203

⁸⁴ Vgl. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 83

⁸⁵ Ebd., S. 61

⁸⁶ Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

mehreren Kapiteln im Themenkomplex über die Geschlechterverhältnisse in jenem Opfer-Täter-Kreis untersucht. Auch die Thematik der ‚Doppelgänger‘-Figuren wird in diesem Punkt erneut in Bezug auf Freuds Theorien behandelt.

3.1.2. Die Wiederkehr des Immergleichen

Die Handlung der Stücke, die Figurenrede und der Nebentext sind geprägt durch eine Kreisstruktur. Es handelt sich dabei um „die Idee zur Wiederkehr des Immergleichen, die sich geradezu zwanghaft in der Struktur der Stücke durchsetzt, sich in unzähligen Bildern und szenischen Metaphern spiegelt“⁸⁷.

Zum einen sind die Fräulein-Figuren in einem patriarchalischen System gefangen und werden als Ware gehandelt, indem sie von einem egoistischen Mann zum anderen weitergereicht werden. Im Falle Mariannes bringt sie der Ausbruchsversuch zurück in die Arme ihres Mörders. Der Begriff ‚Mord‘ meint hier das mentale Zerstören Mariannes durch Oskar. Oskar, der Verlobte Mariannes in *Geschichten aus dem Wiener Wald* begleitete Mariannes Ausbruchsversuch mit den Worten „und ich werde dich auch noch weiter lieben – du entgehst mir nicht“ (Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, S. 139, I/4, in der Folge abgek. WW). Oskar deutet hier an, dass Marianne aus diesem Kreis der Gewalt nicht heraustreten können wird. Dass hier „lieben“ und „nicht entgehen“ in Verbindung gebracht werden, macht den Sadismus als Eigenschaft Oskars sichtbar und gleichzeitig auch seine Rolle als Mörder des Opfers Marianne.⁸⁸ Den einzigen Ausweg sieht Marianne in der Liebe und bindet sich an Alfred. Auch mit ihm wird sie nicht glücklich, da sie von Alfred ein uneheliches Kind bekommt und von ihm in einem Nachtlokal als Tänzerin untergebracht wird, damit sie sich den Lebensunterhalt selbst verdienen kann. So erreicht Alfred seine Unabhängigkeit ohne einem schlechten Gewissen zurück. Am Ende ermordet Alfreds Großmutter Mariannes Sohn Leopold und Marianne kehrt gebrochen zu Oskar zurück. Im Falle Elisabeths endet der Versuch selbstständig zu leben im Selbstmord.

Der permanente Drang in der Gesellschaft aufsteigen zu wollen erweist sich als Niederlage. Charlotte Magers Worte „Man weiß doch, daß man nichts kann, nichts ist, und, daß man auch niemals was werden kann“ könnte auch für alle anderen Figuren gelten, sowohl für Frauen als auch für Männer, mit dem Unterschied, dass die Fräulein-Figuren einen Ausbruchversuch aus dem fatalen Kreis wagen, während sich die Männer ihren Aggressionstrieben hingeben.

⁸⁷ Haag, „Horváth und Freud“, S. 74

⁸⁸ Haag, „Horváth und Freud“, S. 78

Karoline formuliert ihre Resignation: „Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich – aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wär man nie dabei gewesen“. (KK, S. 71, 114. Szene)

Gamper⁸⁹ und Haag⁹⁰ verweisen auf die Wahl des Walzers als musikalische Komponente der ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ in *Geschichten aus dem Wiener Wald*.

Auch in der Musik, die Horváth in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* bewusst setzt, spiegelt sich die Kreisstruktur wieder. Er wählt den Walzer ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘ von Johann Strauß. Der Walzer hat an sich eine kreisförmige musikalische Struktur und auch der dazu passende Tanz wird in kreisartigen Bewegungen getanzt.⁹¹

Die Wahl der Musik markiert bei Horváth sinnstiftende Artikulationsstellen und ist Teil des doppeldeutigen Zeichensystems, welches die Dialektik des Todes impliziert.⁹² Das Zusammenspiel von Musik und dem Mord an den Fräuleins wird in einem eigenen Kapitel näher erläutert.

Neben dem Einsatz von Musik sind auch einige weitere dramaturgische Ebenen stets mit Bildern und Zeichen des Todes versehen. Die Figurenrede und der Nebentext enthalten Schlüsselwörter, die sich zu Todes-Komplexen verdichten. Ein Beispiel ist der Akt des ‚Sau-Abstechens‘, der stellvertretend für das (mentale) Morden Mariannes verstanden werden kann. Wenn von der ‚Sau‘ die Rede ist wird von Marianne gesprochen.⁹³ Elisabeth wird von ihren Mördern immer wieder indirekt als ‚lebendige Tote‘ bezeichnet, was ihr tödliches Schicksal vorwegnimmt.

3.1.3. Horváths Stücke sind unheimlich

Dass das Unheimliche in Horváths Texten essentiell ist, hat der Autor selbst in der *Gebrauchsanweisung* erläutert: „Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.“⁹⁴

Ingrid Haag zählt als Charakteristika von Horváths ‚Dramaturgie der Unheimlichkeit‘ folgendes auf: „Menschliches Schicksal unter dem Wiederholungszwang, Eros der sich mit Thanatos verbindet, die Dimension des Un-heimlichen, wo sich das Bedrohliche, wie es das

⁸⁹ Vgl. Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 3

⁹⁰ Vgl. Haag, „Horváth und Freud“, S. 74

⁹¹ Vgl. Bartsch, *Ödön von Horváth*, S. 40

⁹² Vgl. Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 3

⁹³ Vgl. Ebd.

⁹⁴ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S.220

Wort abbildet, des Heimlichen bedient“⁹⁵. Letzteres meint vor allem die Liebesbeziehungen, die als das Vertrauteste des Menschen anmuten. Haag verwendet die Freudsche Definition des Unheimlichen, wo sich das Schreckhafte dem Heimlichen bedient. Freud spricht von „[jener] Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“⁹⁶, oder auch „alles, was [...] im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“.⁹⁷

Alle „Liebes-Rendezvous“ werden bei Horváth „zur Begegnung mit dem Tod, [sie werden] unheimlich.“⁹⁸

Haag sieht den Bezug zwischen Horváth und Freud darin, dass Horváth mithilfe von Freudschen Theorien und Begriffen eine ‚Zerstörungsstrategie‘ ausbildet, welche die Aufgabe hat das Fräulein bzw. die Fräulein-Figuren fertig zu machen.⁹⁹ Dialoge bleiben nicht in der ‚Dimension des Unheimlichen‘¹⁰⁰, sondern gehen in einen Raum über, den Haag ‚Bühne der gesellschaftlichen Repräsentation‘¹⁰¹ bzw. auch ‚Oberflächenharmonie‘¹⁰² nennt. Im Sinne der Fassaden-Dramaturgie, die in einem eigenen Kapitel näher behandelt wird, ist es wichtig zu erwähnen, dass das, was im Verborgenen bleiben soll, nämlich vor allem Morde und Gewalt, hinter die Fassade der gesellschaftlichen Repräsentation geschoben wird. Dadurch wird eine oberflächliche Harmonie vorgegaukelt und brutales Verhalten bzw. Worte in banalisierter Form dargestellt.

Horváths Dramaturgie steht in Zusammenhang mit Freuds Traummodell: der Traum zeigt, indem er verstellt.¹⁰³ Der Traum kann „ins Gegensätzliche entstellt“ sein, als „Mittel der Verstellung“.¹⁰⁴ Freud weist in der Erklärung dieses Punktes auch auf die schriftstellerische Arbeitsweise von politischen Autoren hin, die „den Machthabern unangenehme Wahrheiten zu sagen“¹⁰⁵ haben. „Der Schriftsteller hat die Zensur zu fürchten, er ermäßigt und entstellt darum den Ausdruck seiner Meinung“, also „muß [er] seine anstößige Mitteilung hinter einer harmlos erscheinenden Verkleidung verbergen [...]“.¹⁰⁶ Haag erklärt das ‚Spiel der Verstellungen‘ bei Horváth als ‚Grundverfahren der Horváthschen Dramaturgie: Nirgendwo

⁹⁵ Haag, „Horváth und Freud“, S. 76

⁹⁶ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1963, S. 46

⁹⁷ Freud, *Das Unheimliche*, S. 51

⁹⁸ Haag, „Horváth und Freud“, S. 67

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 29

¹⁰² Haag, Ingrid, „Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren“, *Horváths ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag¹ 1983, S. 149

¹⁰³ Vgl. Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 7

¹⁰⁴ Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke. Die Traumdeutung*, Bd. II/III, London: Imago Publishing Co. 1942, S. 147

¹⁰⁵ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 147

¹⁰⁶ Ebd., S. 148

erscheint Wahrheit als solche, Wahres gibt sich lediglich in den Formen seiner Verstellung zu erkennen.“¹⁰⁷

Dieses ‚Spiel der Verstellungen‘ bei Horváth wird in einem eigenen Kapitel, welches sich Ingrid Haags ‚Fassaden-Dramaturgie‘ und der ‚Mörder im weißen Mantel‘¹⁰⁸ widmen wird, näher erläutert. Im nachfolgenden Kapitel, soll der Begriff der ‚Unheimlichkeit‘ weiter gefasst und in Bezug auf Horváth präzisiert werden.

4. Der Theatertext als doppeldeutiges Zeichensystem mit der Bedeutung des Todes

Auch Herbert Gamper bemerkte das Unheimliche in Horváths Werken und beschrieb ein „System symbolischer Bilder“: „Die versteckten Bilder haben durchgehend, wenn auch in verschiedener Weise, die Bedeutung des Todes. Dadurch sind Horváths Dichtungen unheimlich.“¹⁰⁹ Die Unheimlichkeit entstehe nach Gamper dadurch, dass „plötzlich etwas auch ein anderes sein kann ... der Verlust von Identität.“¹¹⁰

Herbert Gamper bezeichnete Horváths Stücke als Zeichensystem, „das heißt [es wird] durch subtile szenische Montage, sowie durch musikalische, bildliche, Vokabel- und Syntax-Signale“¹¹¹ eine Doppeldeutigkeit vermittelt. Er beschreibt dieses Zeichensystem, als einen „Raster von Bedeutungen, der sich über die Köpfe der dramatis personae hinweg installiert und ausschließlich Sache des solchermaßen Figuren und Geschehen kommentierenden, interpretierenden Dichters bzw. des aufmerksamen Lesers ist [...]“.¹¹²

Diese Herangehensweise Gampers und dessen Definition der Bilder bzw. Zeichen des Todes als im Text installiertes doppeldeutiges Zeichensystem sind für die Beobachtungen des ‚Aspekt des Toten‘ in der vorliegenden Arbeit ausschlaggebend und eine Grundlage für die Analyse der Stücke. Als repräsentative Beispiele werden Textstellen aus *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* herangezogen um die Ausformungen des ‚Aspekts des Toten‘ zu veranschaulichen. Des Weiteren wird der Versuch unternommen diese Lesart zu ergänzen, indem ähnliche wiederkehrende Stellen des Nebentextes bei Horváth genannt und in Bezug auf die Bedeutung des Todes hin untersucht werden.

¹⁰⁷ Haag, „Horváth und Freud“, S. 67

¹⁰⁸ Haag, Ingrid, „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 72

¹⁰⁹ Gamper, Herbert, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 67

¹¹⁰ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 71

¹¹¹ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 1

¹¹² Ebd.

Gamper betont, dass Horváth seine Regieanweisungen sehr gezielt gesetzt habe und scheinbar Selbstverständliches erwähne, wodurch der Eindruck entstehe, dass „das szenische Arrangement [...] so sehr durchdacht und offensichtlich auf das Zeichensystem angelegt [...]“¹¹³ ist. Liebe sei bei Horváth gleichzusetzen mit Mord.¹¹⁴ Gamper nennt Horváths Arbeitsweise „fatalistisch“, da am Anfang bereits das Ende feststehe.¹¹⁵ „Sie, diese Fatalität, ist Voraussetzung für das Zeichensystem, das über die Köpfe der dramatischen Personen hinweg sich etabliert [...]“¹¹⁶ „Abgesehen von analogem Handlungsmuster in den Fräuleinstücken, kehren gleiches Verhalten, gleiche Aussagen in verschiedenen Stücken bei verschiedenen Figuren wieder [...]“¹¹⁷ Die Bezeichnung ‚Fräuleinstücke‘ betrifft *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Glaube Liebe Hoffnung*, *Kasimir und Karoline* und *Die Unbekannte aus der Seine*.¹¹⁸

Das Stück *Glaube Liebe Hoffnung* trägt die Bezeichnung „Ein kleiner Totentanz“¹¹⁹, wodurch ein historisches Fenster geöffnet wird, welches ins Mittelalter führt. „Die große Zeit der Totentanz-Darstellungen war eine Zeit des Zerfalls aller Lebenswerte [...] und mit Fug läßt sich dasselbe für das Zeitalter Horváths sagen [...]“¹²⁰ Außerdem bemerkt Gamper die Parallele zwischen dem Zeitalter der Totentänze und der Zeit Horváths in dem rücksichtslosen Streben nach Macht und Sexualität. Er beschreibt in folgendem Zitat die Dynamik der ‚Todesbilder‘:

„Die spezifische Bedeutung von Horváths Todesbildern aber ist [...] nicht eine gleichbleibende, von außen in den Text hereingetragene, sondern sie ist gleichsam die Essenz der jeweiligen Situation, in der sie anzutreffen sind, sie wächst ihnen aus dem Geschehen, aus der Konstellation der Figuren zu.“¹²¹

Mit Tod ist nicht nur der physische sondern primär der mentale Tod gemeint. Gamper spricht von der „Gleichschaltung erzwingende[n] gesellschaftliche[n] Maschinerie: aus (seelisch) Toten bestehend, tödlich (seelischen oder leiblichen Tod erzwingend) für den noch lebendigen Einzelmenschen.“¹²² „In der Regel ist der bedeutete Tod gesellschaftlich vermittelt, aufzufassen als seelischer Tod, als Vernichtung dessen, was einen Menschen zum Menschen macht, sich selber sein läßt.“¹²³ Der seelische Tod wird meistens bei den Fräulein-

¹¹³ Ebd. S. 2

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 2

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 4

¹¹⁶ Ebd., S. 4

¹¹⁷ Ebd., S. 4

¹¹⁸ Ebd., S. 1

¹¹⁹ Horváth, *Glaube Liebe Hoffnung*, S. 4

¹²⁰ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S.67f

¹²¹ Ebd., S. 68

¹²² Ebd., S. 74

¹²³ Ebd., S. 76

Figuren ausgelöst durch entweder eine oder mehrere andere (vor allem männliche) Figuren, die Teil eines tödlichen Systems sind. In *Glaube Liebe Hoffnung* ist es die Justiz bzw. der Staat und in *Geschichten aus dem Wiener Wald* die Familie, beherrscht von Patriarchen. Das Verhalten von einzelnen Figuren ist durch gesellschaftliche Normen geprägt und somit „lieblos“ und „angepaßt den Spiegelregeln einer Gesellschaft, die Dinge und Menschen einstuft nach dem quantitativ, also in Geldeswert zu bestimmenden Nutzen, den sie abwerfen“.¹²⁴ Auch die Sexualität verbindet sich mit dem Tod, da meistens die Frauen von den stärkeren Männern übertrumpft und kontrolliert werden. Diese Thematik wird in einem der folgenden Kapitel genauer behandelt.

Zum einen lässt Gamper den Begriff des Zeichensystems offen, wenn er schreibt, dass bei Horváth die Allgegenwart des Todes durch szenische und musikalische Signale, in der Figurenrede oder auch durch das Einbauen von politischen und gesellschaftlichen Fatalitäten vorhanden sei.¹²⁵ Zum anderen nennt Gamper gezielt Vorgänge in Horváths Fräulein-Stücken, welche durchgängig als Signal des Toten bzw. des Todes gedeutet werden können. Gamper unterscheidet in seinen Ausführungen nicht zwischen den Begriffen ‚Todesbild‘ und ‚Todeszeichen‘. Die von ihm beschriebenen, wiederkehrenden Vorgänge, welche im Nebentext, also Regie- und Szenenanweisungen, verankert sind, werden in der vorliegenden Arbeit als ‚Todesbilder‘ bezeichnet. Der Begriff ‚Nebentext‘ meint jene Teile des dramatischen Texts, in welchem die Figuren nicht sprechen.¹²⁶ Im weiteren Text dieser Diplomarbeit werden konkret die von Gamper erwähnten Vorgänge des Entblößens von Zähnen, Wiehern, sich im Spiegel Betrachten, sich Schminken und Pudern unter dem Begriff ‚Todesbilder‘ geführt. Diese speziellen Tätigkeiten der Figuren sind stets in Situationen zu finden, welchen die Bedeutung des Todes impliziert ist und sie drehen sich stets um das Zeigen der Zähne:

„Die Vorstellung der entblößten Zähne erinnert also einerseits an das bleckende Gebiß von Totenschädeln (der Opfer), andererseits an Raubtierzähne, im Sinne [...] des permanenten Krieges aller gegen alle bzw. der Teilnahmslosigkeit, Fühllosigkeit, welche die menschliche Sozietät zum Bereich des Todes machen.“¹²⁷

Gamper nennt in diesem Zusammenhang ein Beispiel aus der Prosa *Lachkrampf* (siehe Kapitel 3.1.) in welcher Charlotte, nachdem sie Rosen geschenkt bekommen hatte, eine sehnsüchtige Aussage entlockt wird, die von ihrem Begleiter mit böartigen Worten als Kitsch abgetan wird, woraufhin sie zusammenzuckte, „ganz leise zu lachen“ (LK, S. 117) begann,

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 4

¹²⁶ Schößler, Franziska, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012, S. 2

¹²⁷ Ebd., S. 77

sich danach auf den Boden warf „und wieherte, daß man das Zahnfleisch sah.“ (LK, S. 118)
 In Bezug auf diese wiederkehrenden Vorgänge, jener ‚Todesbilder‘, wagt Karl Müller in seinem Beitrag „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird - Lebens- und Todeskämpfe“ eine Erweiterung, die in der nachfolgende Analyse miteinbezogen wird:

„Wenn Horváth in zugespitzten Momenten über den erreichten Objektstatus eines Menschen, meist einer Frau, also über Tod und Getötet-Sein im metaphorischen (sozialen, psychischen und mythischen) Sinne reden will, wiederholen sich zwei Bilder, die aus gleichbleibenden, aber variabel präsentierten Elementen zusammengesetzt sind, aber dasselbe bedeuten – einerseits entwaffnetes, tonloses Reden oder auch Sitzen am Bettrand und lautloses Lachen und andererseits Toben, Wüten, Zähnefletschen, auch (gefährliches) Grinsen, [und] Wiehern [...]“¹²⁸

In den folgenden Kapiteln werden *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* auf die von Gamper beschriebenen ‚Todesbilder‘ und auf Müllers erweiternde Beobachtungen hin analysiert, da beide eine wiederkehrende Konstante in den beiden Stücken bilden.

4.1. Todesbilder in *Geschichten aus dem Wiener Wald*

Die erste Szene des ersten Teils von *Geschichten aus dem Wiener Wald* spielt in der Wachau. Alfred ist bei seiner Mutter und Großmutter zu Besuch, weil er Geld benötigt. Ferdinand Hierlinger, Alfreds Freund und „hochanständiger Kaufmann“ (WW, I/1, S. 104), kommt ihn in Begleitung von Valerie, eine Frau in ihren Fünfzigern, abholen. Alfred leiht sich stetig Geld von seiner Großmutter und von Valerie, um am Trabrennplatz zu wetten, woraus sich ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen diesen Figuren ergibt. Alfred braucht das Geld für seinen Wetteinsatz, die beiden Frauen-Figuren erhalten ihren Anteil im Falle eines Gewinns. Alfred hat Valerie um ihren Teil des Gewinns betrogen, woraufhin sie ihn zur Rede stellt. Er retourniert Valerie das schuldige Geld, stellt aber auf ihre Forderung nach einer schriftlichen Quittung klar, dass sie in dieser menschlichen Symbiose nicht viel Mitspracherecht habe. Der folgende Ausschnitt aus dem Gespräch zwischen Alfred und Valerie soll die Beziehung der beiden Figuren zu einander darlegen und beinhaltet das erste ‚Todesbild‘:

„Alfred: [...] Was mach ich denn aus deinem Ruhegehalt, Frau Kanzleiobersekretärswitwe? Dadurch, daß ich eine Rennplatzkapazität bin, wie? Durch meine glückliche Hand beziehen Frau Kanzleiobersekretärswitwe das Gehalt eines aktiven Ministerialdirigenten erster Klass! – Was ist denn schon wieder los?
 Valerie: Ich hab jetzt nur an das Grab gedacht.
 Alfred: An was für ein Grab?
 Valerie: An sein Grab. Immer, wenn ich das hör: Frau Kanzleiobersekretär – dann muß ich an sein Grab denken.

¹²⁸ Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 31

Stille.

Valerie: Ich kümmer mich zu wenig um das Grab. Meiner Seel, ich glaub, es ist ganz verwildert –

Alfred: Valerie, wenn ich morgen in Maisons-Laffitte gewinn, dann lassen wir sein Grab mal gründlich herrichten. Halb und halb.

[...]

Valerie *weinerlich*: Aber keine Idee. – *Sie betrachtet sich in ihrem Taschenspiegel. Oh Gott, bin ich wieder derangiert – höchste Zeit, daß ich mich wiedermal rasier – Sie schminkt sich mit dem Lippenstift und summt dazu den Trauermarsch von Chopin.*“ (WW, I/1, S. 108f)

Die Bezeichnung „Frau Kanzleiobersekretärswitwe“ (WW, I/1, S. 108) gibt Valerie „Gelegenheit, ihre eigene Todesangst, die Einsamkeit und Verlassenheit [...] auf unverfängliche Art auszusprechen [...]. Unterschwellig ist von ihrem eigenen Grab die Rede.“¹²⁹ Alfred wählt diese Art der Anrede gezielt, um bei Valerie eine Todesangst auszulösen und sie schwach zu machen. „Es ist nicht das Bewußtsein kreatürlicher Ohnmacht an sich, was dieses Todesbild heraufbeschwört, sondern daß der Mann die natürliche Bedingtheit zu seinem eigenen Triumph missbraucht [...]“¹³⁰

In demselben Satz erwähnt sie den Verfall des Grabes und den ihres eigenen Körpers, wodurch sich diese beiden Vorgänge miteinander verbinden. Zwei ‚Todesbilder‘ folgen hier aufeinander: das Betrachten im Spiegel und das Schminken mit dem Lippenstift. Es ist als würde sie ihren eigenen Tod im Spiegel erblicken. Dazu summt sie den *Trauermarsch* von Chopin, der ihre Todesangst bildlich verstärkt.

Der Handlungsort der zweiten Szene des zweiten Teils ist das möblierte Zimmer, in welchem Marianne und Alfred mit ihrem Kind leben.

„Äußerst preiswert. Um sieben Uhr morgens. Alfred liegt noch im Bett und raucht Zigaretten. Marianne putzt sich bereits die Zähne. In der Ecke ein alter Kinderwagen – auf einer Schnur hängen Windeln. Der Tag ist grau und das Licht trüb.

Marianne *gurgelt*: Du hast mal gesagt, ich sei ein Engel. Ich habe gleich gesagt, daß ich kein Engel bin – daß ich nur ein gewöhnliches Menschenkind bin, ohne Ambitionen. Aber du bist halt ein kalter Verstandesmensch.

Alfred: Du weißt, daß ich kein Verstandesmensch bin.

Marianne: Doch! *Sie frisiert sich nun.* Ich müßt mir mal die Haar schneiden lassen.

Alfred: Ich auch.

Stille.“ (WW, II/2, S. 143)

Die Szenenanweisung vermittelt ein düsteres und tristes Bild von dem unglücklichen Zusammenleben der beiden Figuren. Das Zähneputzen signalisiert das Entblößen der Zähne, welches Gamper als ‚Todesbild‘ identifiziert hat.¹³¹ Dass sie ihre Frisuren als mangelhaft beschreiben, ist Valeries Erwähnen ihres körperlichen Verfalls sehr ähnlich. Als Alfred dann

¹²⁹ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 69

¹³⁰ Ebd., S. 76

¹³¹ Ebd., S. 77

mit denselben Worten wie der Zauberkönig, der seine Tochter wie eine Dienstmagd behandelt, Marianne nach seinen Sockenhaltern fragt, lässt die beiden Männer-Figuren in einen Kreis rücken. Als er ihr diese Frage ein zweites Mal stellt, antwortet sie ihm nicht darauf sondern erinnert ihn daran, dass „heut ein Gedenktag ist“ (WW, II/2, S. 145). Auffällig ist hier die Wahl des Wortes ‚Gedenktag‘, welcher für gewöhnlich das Gedenken an Verstorbene meint. Sie erwähnt dabei zwei Vorgänge: Erstens, dass sie in diesem Moment das Skelett arrangiert hätte und zweitens, dass Alfred an die Auslage geklopft habe: „Und da hab ich die Rouleaus heruntergelassen, weil es mir plötzlich unheimlich geworden ist.“ (WW, II/2, S. 145). Es wurde ihr plötzlich unheimlich, als hätte der Tod an Mariannes Tür geklopft. Mariannes Erinnerungen an ihre erste Begegnung mit Alfred werden von Bildern des Todes begleitet.

Sie beschließen das gemeinsame Kind zu Alfreds Mutter in die Wachau zu schicken.

„Marianne: Über uns webt das Schicksal Knoten in unser Leben – *Sie fixiert plötzlich Alfred*. Was hast du jetzt gesagt?

Alfred: Wieso?

Marianne: Du hast gesagt: dummes Kalb.

Alfred: Aber was!

Marianne: Lüg nicht!

Alfred *putzt sich die Zähne und gurgelt*.

Marianne: Du sollst mich nicht immer beschimpfen.

Stille.

Alfred *seift sich nun ein, um sich zu rasieren* [...].“ (WW, II/2, S. 145)

Das Zähneputzen als Entblößen der Zähne und sein Einseifen und Rasieren, als das Aufstreifen einer Maske, sind als ‚Todesbild‘ zu begreifen. Jene Vorgänge, die das Gesicht in jeglicher Weise bedecken sieht Gamper ebenfalls als Todeszeichen.¹³² Ferdinand Hierlinger arrangiert für Marianne ein Treffen mit der „Baronin mit den internationalen Verbindungen“ (WW, II/4, S. 152), damit sie finanziell selbstständig werden und Alfred sich von ihr trennen kann. „Rhythmische Gymnastik ist zu guter Letzt nur eine Abart der Tanzerei“ (WW, II/3, S. 150), meint Ferdinand, und ersteres nannte Marianne als ihren beruflichen Wunsch in ihrem allerersten Gespräch mit Alfred. Als Marianne beim Treffen mit der Baronin erscheint, trägt diese eine kosmetische Gesichtsmaske. Ein paar Repliken später, in welchen sie ihre Schwester verbal erniedrigt, „nimmt [sie ihre] Gesichtsmaske ab“ (WW, II/4, S. 153). Das Auf- und Abnehmen der Maske markiert das Wechseln der Identität und ist damit als Todesbild dargelegt.

¹³² Ebd., S. 78

Wie bereits erwähnt, hat Karl Müller neben dem Entblößen der Zähne auch „Toben“ und „Wüten“ als Todesbild bezeichnet.¹³³ Ein solcher Vorfall ereignet sich in *Geschichten aus dem Wiener Wald* zwei Male.

Als Valerie Marianne, halbnackt auf der goldenen Kugel balancierend, erblickt, ist sie „außer sich“ und brüllt in einem Fort Mariannes Namen. „Alles start auf Valerie, die mit dem Gesicht auf dem Tisch liegt, hysterisch und besoffen, weint und schluchzt.“ (WW, III/1, S. 182)

„Valerie *wimmert*: Die Mariann – die Mariann – die liebe kleine Mariann – oh, oh, oh – ich hab sie ja schon gekannt, wie sie noch fünf Jahre alt war, meine Herren!
 Der Conferencier: Von wem redet sie da?
 Der Mister: Keine Ahnung!
 Der Conferencier: Hysterisch?
 Der Mister: Epileptisch!
 Eine gemütliche Stimme: So werfts es doch naus, die besoffene Bestie!
 Valerie: Ich bin nicht besoffen, meine Herren! Ich bin das nicht – nein, nein, nein! *Sie schnell empor und will hinauslaufen, stolpert aber über ihre eigenen Füße, stürzt und reißt einen Tisch um – jetzt hat sie sich blutig geschlagen*. Nein, das halt ich nicht aus, ich bin doch nicht aus Holz, ich bin doch noch lebensfroh, meine Herren – das halt ich nicht aus, das halt ich nicht aus! *Sie rast brüllend nach Haus*.“ (WW, III/1, S. 182)

Valerie erklärt ihren Gefühlsausbruch als Folge des schmerzlichen Anblicks von Marianne als Erotiktänzerin. Ihr hysterischer Anfall passiert in dem Moment, als die Belegschaft der ‚Stillen Straße‘ mit ansehen muss, in welches Milieu Marianne gebracht wurde und welche prekäre Lebenssituation ihr zu Teil wird. Außerdem markiert diese Stelle einen Wendepunkt im Handlungsablauf, da Marianne danach auf Valeries Versöhnungsdrang hin in die ‚Stille Straße‘ zurückkehren wird. Dass Valerie als „außer sich“, „hysterisch“, „epileptisch“ und als „Bestie“ (WW, III/1, S. 182) bezeichnet wird, rückt ihren Anfall in die Nähe des Toben und Wütens, welches auch Charlotte Mager in *Lachkrampf* ereilt.

Marianne passiert etwas ähnliches. Als sie vom Tod ihres Kindes durch einen Brief der Großmutter erfährt, wird sie wild:

„Die Großmutter *hebt neugierig das Kinderspielzeug auf und läutet damit*.
 Marianne *beobachtet sie – stürzt sich plötzlich lautlos auf sie und will sie mit der Zither, die auf dem Tischchen liegt, erschlagen*.
 Oskar *drückt ihr die Kehle zu*.
 Marianne *röchelt und läßt die Zither fallen*.
 Stille.“ (WW, III/4, S. 205)

Dass Marianne „plötzlich“ die Großmutter attackiert und Oskar ihr, wie ein zu bändigendes Tier, die Kehle zudrückt, was ein Röcheln Mariannes zur Folge hat, ist ebenfalls als ein ‚Außer-Sich-Sein‘ zu verstehen, welches einen weiteren Wende- bzw. Endpunkt und

¹³³ Vgl. Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 31

Mariannes endgültiges mentales Absterben markiert. Dies kommentiert sie folgendermaßen:
 „Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –“ (WW, III/4, S. 207).

4.2. Todesbilder in *Glaube Liebe Hoffnung*

Die ersten ‚Todesbilder‘ in *Glaube Liebe Hoffnung* sind nach Elisabeths Gefängnisarrest, in der ersten Szene des dritten Bildes, zu finden. Schauplatz ist das „Wohlfahrtsamt mit minimalem Vorgarten“ (Horváth, *Glaube Liebe Hoffnung*, S. 2, III/1, in der Folge abgek. GLH). Der Baron ist mit dem Fräulein Maria verabredet. Die Szenenanweisung beschreibt den Baron als „ramponiert“, „müde und verbittert“. (GLH, III/9, S. 32)

„Baron [...] zu Elisabeth: Ursprünglich wollten Sie doch Ihre Leiche verkaufen?

Maria: Leiche?

Baron *glättet seinen etwas zerknüllten Trauerflor*: Ja, das waren bessere Zeiten. Damals hatte ich noch meine Generalvertretung - -

Elisabeth *grinst*: Korsette vielleicht?

Baron: Nein, Likör. Jetzt bin ich parterre.

Maria *betrachtet sich in ihrem Taschenspiegel im Lichte, das aus dem Wohlfahrtsamt herausfällt*: Hugo! Fällt dir denn nichts auf an mir?

Baron: Ich wüßte es nicht momentan - -

Maria: Da - - *Sie fletscht die Zähne*. Ich hab seit vorgestern zwei Stiftzähne da vorn - - Weißt, meine beiden Zähne waren doch ganz Bruch und schwarz, weil halt der Nerv schon abgestorben war.

Baron *lächelt hinterlistig*: Du hast dich zu deinem Vorteil verändert.

Maria: Ich gefall mir.“

(GLH, III/10, S. 33)

Der Baron spricht Elisabeths Besuch beim ‚Anatomischen Institut‘ an und als er den Verlust seiner Generalvertretung erwähnt, fragt Elisabeth grinsend, ob er Korsette vertreten hätte. Das Grinsen wurde von Gamper zwar nicht dezidiert als Todesbild bezeichnet, könnte jedoch auch in diesem Zusammenhang weiterführend verstanden werden, da Grinsen stets das Zeigen der Zähne impliziert. Außerdem grinst Elisabeth ausgerechnet bei der Frage „Korsette vielleicht?“ (GLH, III/10, S. 33), wo doch das Vertreten von Korsetten in Verbindung mit Elisabeths mentalem und sozialem Absterben steht. Irene Prantl, bei deren Firma Elisabeth Korsette vertreten hatte, ist eine der Mittäterinnen an Elisabeths Mord.

Maria betrachtet sich im Taschenspiegel und „fletscht die Zähne“. Dieses Todesbild deutet daraufhin, dass sie als Person mental zerstört werden wird. Gleich darauf „erscheint ein Kriminaler, und zwar hinter Maria, die noch ihre Stiftzähne in ihrem Taschenspiegel betrachtet.“ Als sie ihn erblickt „zuckt [sie] etwas zusammen“. Maria wird gewalttätig abgeführt:

„Kriminaler *legt ihr rasch die Schließzange an*: Maul halten! Vorwärts! *Er zerrt sie mit sich ab*.

Maria: Au!!“
(GLH, III/12, S. 34)

Maria wird verhaftet, nachdem der Baron sie bei der Polizei verraten hatte. Sie hatte die Manschettenknöpfe des Barons gestohlen und sich aus dem Erlös Stifftzähne machen lassen. Horváth erzählt, neben Elisabeth, von einem weiteren Fräulein, welches sich durch eine Liebesbeziehung finanzielle Vorteile verschaffen möchte. Das Zusammenzucken Marias und ihre gewaltsame Abführung verweisen auf Elisabeths Schicksal.

Gamper erwähnt im Zusammenhang mit diesem Todesbild ein Gemälde im Wiener Kunsthistorischen Museum von Lucas Furtenagel von 1500, welches ein Ehepaar im Spiegel darstellt, hinter ihnen der Tod als Gerippe und ihre Spiegelbilder zeigen sie mit eingeschrumpften Gesichtern und entblößten Zähnen.¹³⁴ Ingrid Haag verweist ergänzend auf das Bild von Hans Baldung Grien, *Der Tod und das Mädchen*, welches auch im Wiener Kunsthistorischen Museum zu finden sei und erwähnt, dass das Motiv des Im-Spiegel-Betrachtens bereits in Horváths Stück *Rund um den Kongreß* vorkommt.¹³⁵

Als sich der Schupo und Elisabeth das erste Mal gegenüber stehen, steht Elisabeth mit musikalischer Untermalung von Chopins *Trauermarsch* vor dem ‚Anatomischen Institut‘ um ihre Leiche zu verkaufen. Sie erinnert ihn an seine verstorbene Braut und er möchte sie ein wenig begleiten:

„Elisabeth: Ich geh lieber allein.
Schupo *ohne Hintergedanken*: Habens die Polizei nicht gern?
Elisabeth *zuckt etwas zusammen*: Wieso?
[...]
Schupo *lächelt*: Sie tun ja direkt, als wärens schon einmal hingerichtet worden.“
(GLH, III/14, S. 35)

Auch Elisabeth „zuckt etwas zusammen“ (GLH, III/14, S. 35). Dieselben Worte verwendet Horváth auch bei Marias Verhaftung, wodurch sich diese beiden Szenen motivisch verbinden. Das Grinsen Elisabeths setzt sich auch in den nachfolgenden Szenen stetig fort. Während Elisabeth auf den Schupo wartet kommt die Frau Amtsgerichtsrat vorbei, die bei Elisabeths Verhaftung anwesend war und auch eine der Mittäterinnen an Elisabeths Mord ist. Die Frau Amtsgerichtsrat erkundigt sich über die Dauer von Elisabeths Haftstrafe. Elisabeth nennt ihr als Dauer vierzehn Tage.

„Elisabeth: Aber ohne Bewährungsfrist.
Frau Amtsgerichtsrat: Ohne?
Elisabeth: Weil ich halt vorher schon die Geldstrafe gehabt habe - - *Sie grinst*. Wenn ich nur wüßt, was ich verbrochen hab - -

¹³⁴ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 4

¹³⁵ Vgl. Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 100f

Frau Amtsgerichtsrat: O ich weiß, wie das zugeht! Mir müssen Sie das nicht erzählen! Lauter Ungerechtigkeiten - - und eine neue Stellung habens natürlich auch keine?
 Elisabeth: Nein. Aber zuvor habe ich einen Herrn kennengelernt und dieser Herr hat mir von seiner toten Braut erzählt - - *Sie grinst wieder.*
 (GLH, III/17, S. 38)

Elisabeths Grinsen als „Todesgrimasse“¹³⁶ setzt sich hier erneut im Moment, als von des Schupos toter Braut die Rede ist, fort. Andererseits impliziert seine Rede von der verstorbenen Angetrauten auch, dass er in der Lage dazu ist, eine neue Braut bei sich aufzunehmen, bzw. zu finanzieren. Das Grinsen markiert hier den tödlichen Ausgang dieser Liebesbeziehung.

In der nächsten Szene wird die dem Schupo vom Staatswesen aufgezwungene Unmenschlichkeit thematisiert:

„Schupo: [...] Ist Ihnen denn kalt, weil Sie mit die Zähn so klappern?
 Elisabeth: Ja.
 Schupo: Sehr?
 Elisabeth: Ziemlich.
 Schupo: Ich tät ihnen meinen Mantel schon umhängen, ich brauch ihn nämlich nicht, aber das ist mir verboten.
 Elisabeth *lächelt*: Der Mantel ist halt immer im Dienst.
 Schupo: Pflicht ist Pflicht.
 Elisabeth: Kommens, hier zieht es so grausam – – *Langsam ab mit dem Schupo.*“
 (GLH, III/18, S. 40)

Elisabeth klappern vor Kälte die Zähne. Der Kälte wird das Attribut „grausam“ zugewiesen, welches „wie eine unheilvolle Vorausdeutung“¹³⁷ erscheint. Die grausame Kälte könnte vom Unwillen des Schupos, ihr seinen Mantel umzuhängen, ausgehen oder von den Leistungen des Wohlfahrtsamtes, das seinem Namen nicht gerecht wird. Fest steht, dass dabei wiederum die Zähne entblößt werden.

In der ersten Szene des vierten Bildes bringt Elisabeth dem Schupo eine Tasse Kaffee und gibt ihm ein Küsschen, das er von ihr gefordert hatte. Die Szenenanweisung lautet: „Sie gibt es ihm und setzt sich auf den Bettrand.“ (GLH, IV/2, S. 43) Gleich darauf werden sie von dem Oberinspektor gestört. Am Ende findet er den Schupo in Unterhosen, versteckt im Schrank. Der Oberinspektor und Alfons reden kurz unter vier Augen miteinander. Danach wird Elisabeth wieder hinein gebeten und Alfons verkündet deren sofortige Trennung. Ihre Lüge sei der ausschlaggebende Grund für diese Entscheidung:

„Elisabeth: Nein, deine Karriere, das ist er, dein entscheidender Punkt.
 Schupo: Nein! Aber zuerst kommt die Pflicht und dann kommt noch Ewigkeiten nichts!
 Radikal nichts!
Stille.

¹³⁶ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 99

¹³⁷ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 86

[...]

Elisabeth grinst: Ich hab dich halt nicht verlieren wollen, lieber Alfons - -
Schupo *schlägt wieder die Hacken zusammen*: Herr Oberinspektor! *Rasch ab.*
(GLH, IV/11, S. 49)

Nun ist Elisabeth mit dem Oberinspektor alleine. Er wirft ihr vor, die Karriere des Schupos gefährdet zu haben:

„Oberinspektor: Sie wollen doch nicht behaupten, daß Sie unschuldig sind?
Elisabeth: O nein, das habe ich mir schon längst abgewöhnt. Entschuldigungs, aber jetzt muß ich lachen - - *Sie setzt sich auf den Bettrand und lacht lautlos.*
Oberinspektor: Lachens Ihnen nur ruhig aus. *Ab. Dunkel.*“
(GLH, S. 50, IV/12)

Das Sitzen am Bettrand wird hier zu einer Konstante, die sich wiederholt und die unheilvolle Vorausdeutung der Trennung markiert und danach bestätigt. Hier wird Elisabeths endgültiges Absterben signalisiert, denn ihre Zukunft ist nun wieder ungewiss. Ihre Stellung bei Frau Prantl hat sie aufgrund ihrer Haftstrafe verloren. Ihr Bräutigam, der ihr „zwanzig Mark in der Woche“ (GLH, IV/8, S. 46) gegeben hatte, hat sie verlassen. Elisabeths nächste Station ist das Polizeirevier. Die Szenenanweisung lautet: „Polizeirevier. Nach Mitternacht. Der Schupo (Alfons Klostermeyer) spielt mit einem Kameraden eine Partie Schach. Es regnet draußen, und in weiter Ferne spielt ein Orchester den beliebten Trauermarsch von Chopin – bis Szene 3.“ (GLH, V/1, S. 51) Der Schupo schüttet dem Kameraden sein Herz aus und spricht über seine „blutige[n] Enttäuschungen“ (GLH, V/3, S. 52) in Bezug auf die Frauen und die Liebe. Ein dritter Schupo kommt hinzu, welcher den Präparator und den Vizepräparator des Anatomischen Instituts bei sich hat. Die Anschuldigung der beiden ist „nächtliche Ruhestörung und Beamtenbeleidigung“ (GLH, V/4, S. 53).

„Vizepräparator: Entschuldigungs bitte, aber ursprünglich wollten wir heute abend [sic!] in aller bescheidenen Zurückgezogenheit den zweiundsechzigsten Geburtstag dieses Herrn dort feiern, aber der Mensch denkt –
Kamerad *grinst*: - - und Gott lenkt.“
(GLH, V/4, S. 53).

Das Todeszeichen des Grinsens wird hier mit einer religiösen Phrase vereint. Dass die Verwendung des Wortes ‚Gott‘ ebenfalls als ein tödliches Zeichen gedeutet werden kann, wird im Kapitel 5.3.2. und den nachfolgenden Unterkapiteln erläutert.

Der Buchhalter „stürzt herein“ und verkündet Elisabeths Selbstmord „drüben beim Kanal“ (GLH, V/5, S. 54). Er selbst sei nicht der „tollkühne Lebensretter“, aber es „scheint, sie lebt noch“ (GLH, V/6, S. 55). Alle, außer dem Präparator, welcher an Elisabeths (Selbst-)Mord Mitschuld hat, sind um Elisabeth und ihr Überleben bemüht. Elisabeth erlangt ihr Bewusstsein zurück und richtet ihre Aufmerksamkeit sogleich auf den Buchhalter, den sie als

ihren Todesboten erkennt.¹³⁸ Diesem Detail widmet sich, wie bereits erwähnt, das Unterkapitel ‚6.3.2.4. Der Buchhalter‘.

Der Buchhalter stellt außerdem einen Teil des Figurenpersonals vor dem Wohlfahrtsamt dar. Das Gespräch zwischen der Arbeiterfrau, dem Buchhalter, Maria, dem Invaliden und Elisabeth, welches sich vor dem Wohlfahrtsamt zugetragen hat, birgt Todeszeichen.

„Buchhalter: Was ist denn Ihr Vater?

Elisabeth: Versicherungsinspektor. Entschuldigens, aber jetzt muß ich lachen - - *Sie lacht.*“
(GLH, III/4, S. 29)

„[...]

Buchhalter *grinst*: Nicht alles ist Gold, was glänzt – –
Ab.“
(GLH, III/4, S. 30)

Das Lachen Elisabeths und das Grinsen des Buchhalters sind als Todesbild im Sinne Gampers zu deuten. Elisabeth ist verärgert, dass ihr das Leben gerettet wurde: „Jetzt war ich schon fort und jetzt gehts wieder los und niemand ist zuständig für dich und du hast so gar keinen Sinn“. (GLH, V/12, S. 58) Als Elisabeth den Schupo erblickt „schnellt [sie] empor und beißt in ihre Hand“ (GLH, V/14, S. 60). Das Motiv der entblößten Zähne wird durch das Beißen Elisabeths wieder präsent. Eine mögliche Art der Deutung des Sich-Beißens Elisabeths ist Gampers Erklärung zu diesem konkreten Beispiel, dass es nicht als bloßes Bewusstwerdens Elisabeths zu verstehen sei, dass sie nicht träume, sondern als ihre „Vorstellung vom Tod, der seine Opfer beißt“¹³⁹ gedeutet werden könnte. Anschließend folgen weitere ‚Todesbilder‘:

„Elisabeth: Kennen wir uns?

Stille.

Elisabeth: So sag es ihnen doch, ob du mich kennst –

Schupo: Wir kennen uns.

Elisabeth *grinst*: Brav, sehr brav –

Stille.

Elisabeth: Was macht denn die Karrier?

[...]

Schupo *zieht sich seine weißen Handschuhe an*: Ich habe Dienst. Ich muß zur Parade.“
(GLH, V/14, S. 60)

Elisabeths Grinsen steht direkt in Zusammenhang mit Alfons Bejahen ihrer Bekanntschaft. Dass das Tragen von weißer Kleidung ebenfalls im Kern die Bedeutung des Todes trägt, da sie den Träger als Täter enttarnt, wird im Kapitel 4.3.2. erläutert.

¹³⁸ Vgl. Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 292

¹³⁹ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 6

Als Elisabeth das Polizeirevier verlassen möchte, wird ihr vom Dritten Schupo der Weg abgeschnitten. Es wäre seine Pflicht, sie in diesem Zustand hier zu behalten und Elisabeth antwortet erneut mit einem bösen Lächeln:

„Elisabeth *lächelt wieder böse*: Habt ihr mich wieder?

Kamerad: Nicht in Haft. Nur in Schutzhaft.

Elisabeth: Schutz?

Dritter Schupo: In Ihrem Interesse.

Elisabeth: Komisch. Jetzt steht ihr da um mich herum und bringt es nicht fertig, daß man seinen Wandergewerbeschein bekommt - *Sie grinst.*“

(GLH, V/14, S. 61)

Gleich darauf schreit sie den Schupo plötzlich an, wird wild, wirft mit der Schnapsflasche nach ihm und beißt Joachim:

„Joachim: Au! Die beißt!

Vizepräparator: Was? Beißen wirst du – beißen?

Elisabeth *zieht sich verschüchtert zurück.*

Buchhalter: Jetzt beißt sie ihren eigenen Lebensretter –

Elisabeth *fletscht die Zähne.*“

(GLH, V/14, S. 62)

Es entsteht der Eindruck als hätte ihr Grinsen, welches ebenfalls zum Ende hin häufiger auftritt, ihren hysterischen Anfall vorausgedeutet. Das Toben und Wüten wurde von Karl Müller ebenfalls als ‚Todesbild‘ entlarvt.¹⁴⁰ Aufgrund der Kombination aus ihrem Wüten, Beißen und Zähnefletschen sind in Elisabeths Sterbeszene die ‚Todesbilder‘ verdichtet vorhanden und markieren ihren darauffolgenden Tod.

4.3. Fortführung der Todesbilder

Wie bereits ausführlich erläutert wurde, handelt es sich bei Gampers ‚Todesbildern‘, das Entblößen der Zähne, sich im Spiegel Betrachten, sich Schminken und Pudern bzw. jegliches Auflegen einer Maske, welche von Karl Müller um die Vorgänge des Grinsens, Toben, Wütens und Sitzen am Bettrand erweitert wurden, um ein doppeldeutiges Zeichensystem, welches innerhalb der ‚szenischen Anweisungen‘ installiert ist und durchgängig die Bedeutung des Todes in sich trägt.

Das folgende Kapitel widmet sich anderen wiederkehrenden Zeichen, die Gamper nicht angeführt hat, welche jedoch ebenfalls im Nebentext installiert sind, sich in die „zyklische Wiederholung von Vorgängen und Zeichen“¹⁴¹ einreihen und durch die Bedeutung des Todes

¹⁴⁰ Vgl. Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird‘ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 31

¹⁴¹ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 4

ebenfalls als ‚Todesbild‘ im Gamperschen Verständnis gedeutet werden können. In den folgenden Unterkapiteln werden diese im Sinne einer ‚Fortführung der Todesbilder‘ erläutert.

4.3.1. Der ‚Augenkomplex‘

Einige weitere ‚Todesbilder‘ können unter dem Begriff ‚Augenkomplex‘ zusammengefasst werden. Die Teile eines Komplexes bilden ein geschlossenes Ganzes und sind in vielfacher Weise miteinander verbunden. So verhält es sich auch mit dem ‚Augen-Komplex‘, welcher sich in szenischen Anweisungen in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* findet, wenn Figuren jemanden anstarren, sich gegenseitig erblicken, sich fixieren, sich wieder erkennen, dabei an tote Angehörige erinnert werden oder sich die Augen ausreißen wollen. Jürgen Schröder merkt in seinem Beitrag ‚Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*‘ an:

„Daß die Augenblicke des Erkennens und Wiedererkennens in *Glaube Liebe Hoffnung* fast immer Augenblicke des tödlichen Schreckens, eines Gewährwerdens des Todes sind, wird sich gleich zeigen.“¹⁴²

Als Beleg dafür nennt Schröder das Gespräch zwischen dem Schupo und Elisabeth, vor dem Wohlfahrtsamt. Nach Marias Verhaftung fragt der Schupo Elisabeth was soeben passiert sei:

„Elisabeth *lächelt böse*: Nichts. Es ist bloß ein Fräulein verhaftet worden. Wegen Nichts.

Schupo: Geh, das gibt es doch gar nicht!

Elisabeth: Trotzdem.

Stille.

Elisabeth: Was starrens mich denn so an?

Schupo *lächelt*: Ist denn das verboten?

Stille.

Schupo: Sie erinnern mich nämlich. Besonders in ihrer Gesamthaltung. An eine liebe Tote von mir.“¹⁴³

(GLH, III/14, S. 35)

In *Glaube Liebe Hoffnung* bilden Justiz bzw. der Staat und dessen Vertreter die Instanz des Todes, welche als primäre Machthaber über Leben und Tod entscheiden. Elisabeths Konfrontation mit der Justiz ist ein Kreislauf, aus welchem es kein Entkommen gibt. Sie wird von den kleinen Paragraphen und deren treuen Vertretern aus dem gesellschaftlichen Leben verbannt, da mit Haft- und Geldstrafen sowohl berufliche als auch familiäre Chancen zunichte gemacht sind. Es bleibt ihr nichts anderes übrig als der Tod. Das Starren gerät hier in die tödlichen Rahmenbedingungen der Szene. Interessant ist, dass auch vor bzw. während Marias Verhaftung eine zum ‚Augenkomplex‘ zugehörige Regieanweisung vorkommt:

¹⁴² Schröder, ‚Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*‘, S. 293

¹⁴³ Horváth, *Glaube Liebe Hoffnung*, S. 35, III/14

„Jetzt erscheint der Baron mit Trauerflor – er sieht etwas ramponiert aus, müde und verbittert. Maria erblickt ihn und starrt ihn fasziniert an.“

(GLH, III/14, S. 35)

„Der Baron zieht sich etwas zurück und der Kriminaler wartet, bis sich Maria umdreht. Nun erblickt sie ihn und zuckt etwas zusammen.“

(GLH, III/11, S. 34)

„Kriminaler: Kriminalpolizei. Sie kommen mit.

Maria fixiert den Baron: Du hast mich verschuftet?

[...]

Kriminaler legt ihr rasch die Schließzange an: Maul halten! Vorwärts! Er zerrt sie mit sich ab.

Maria: Au!!“

(GLH, III/12, S. 34)

Das Erblicken, Fixieren und Anstarren ist in Bezug auf Marias Verhaftung ein wiederkehrendes Zeichen, welches Marias Tod bzw. mentalen (und gesellschaftlichen) Mord ausstellt. Ihr Erblicken des Kriminalers führt Horváth hier explizit an. Auf brutale Weise wird sie von ihm abgeführt und verhaftet. Gleich darauf folgt eine Szenenanweisung: „Der Schupo (Alfons Klostermeyer) kommt rasch auf das Geschrei hin herbei, hält und erblickt Elisabeth. Und sie erblickt ihn.“ Obwohl der Schupo seine volle Aufmerksamkeit auf Marias Geschrei und die brutale Szenerie richten sollte, lässt ihn Horváth sein späteres Mordopfer anvisieren. Der Autor empfand es offenbar notwendig, auch Elisabeths Wahrnehmung aufzuschlüsseln („Und sie erblickt ihn.“ (GLH, III/13, S. 34)). Dass sich hier Mörder und Opfer gegenüber stehen wird durch das bewusste Nennen des Vorgangs des gegenseitigen Erblickens und der zeitgleichen Verhaftung Marias verständlich gemacht.

Ich schließe mich Herbert Gampers Frage an: „Warum hat es Horváth, der seine Regieanweisungen sehr gezielt setzt, für nötig befunden, das anscheinend Selbstverständliche auszuschreiben?“¹⁴⁴ Gampers beantwortet die Frage wie folgt: „[...] das szenische Arrangement ist so sehr durchdacht und offensichtlich auf das Zeichensystem hin angelegt, daß die von diesem intendierten fast ohne weiteres Zutun bündelweise anfallen [...].“ (GLH, III/13, S. 34) Horváth setzt eine Priorität beim gegenseitigen ‚Erblicken‘ von Mörder und Opfer und setzt dieses auch wiederkehrend ein. Ein weiteres Beispiel in *Glaube Liebe Hoffnung* ist das erste Aufeinandertreffen zwischen dem Präparator und Elisabeth. Der Präparator stellt einen Teil der Mörder Elisabeths dar, da er zu einem späteren Punkt der Handlung für ihre Verhaftung verantwortlich sein wird.

„Elisabeth sieht dem Schupo spöttisch nach – dann faßt sie sich ein Herz und drückt auf den Klingelknopf des Anatomischen Instituts. Man hört es drinnen klingeln und schon erscheint der Präparator in weißem Mantel. Er steht in der Türe und fixiert die anscheinend unschlüssige Elisabeth.“

¹⁴⁴ Gampers, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 2

(GLH, I/3, S. 12)

Der Akt des Fixierens zwischen Elisabeth und Vertretern der Justiz findet nur dann statt, wenn sie sich in näherer Zukunft persönlich kennen lernen werden und Elisabeth von jenen Personen Böses angetan werden wird. Als sie nach ihrem Selbstmordversuch in die Polizeiwache gebracht wird „erkennt sie [der Schupo] und starrt sie an“ (GLH, V/6, S. 54). Erneut passiert das Anstarren in einem tödlichen Zusammenhang. Auch der Präparator „wendet sich Elisabeth zu und betrachtet sie aufmerksam“ (GLH, V/6, S. 55). Ein wenig später erkennt er sie:

„Präparator *hat Elisabeth erkannt*: Sie ist es. Pfeilgerade. Diejenige welche –
[...]

Präparator: [...] Jenes Fräulein dort ist ermordet worden.

Schupo *stutzt*: Ermordet?

Präparator: Ich kenn den Mörder.

Schupo: Was reden Sie da?!

Stille.

Präparator: Nämlich das mit dem Zollinspektor und Versicherungsinspektor – ich habe mich geirrt [...]! So verhaftens mich doch und machens kurzen Prozeß! Seiens fesch, hängens mich auf!“

(GLH, V/9, S. 56f)

Gleich danach starrt Elisabeth den Buchhalter, ihren Todesboten, an und als Elisabeth den Schupo „erblickt [...] schnellst sie empor und beißt in ihre Hand.“ (GLH, V/14, S. 61) Kurz darauf brüllt sie Alfons an: „Glitz mich nicht so an! Geh mir aus den Augen, sonst reiß ich mir die Augen aus!“ (GLH, V/14, S. 61) und „wirft mit der Schnapsflasche nach seinen Augen, verfehlt aber ihr Ziel.“ (GLH, V/14, S. 63) Warum Elisabeth die Schnapsflasche nach Alfons wirft ist nachvollziehbar, jedoch stellt sich die Frage, warum sie diese nach seinen Augen wirft. Der letzte Satz des Stückes lautet: „Nur Alfons Klostermeyer wirft noch einen letzten Blick auf seine tote Braut Elisabeth.“ (GLH, V/20, S. 65) Dass der Komplex des Anstarrens und Erblickens in Zusammenhang mit dem ‚Aspekt des Toten‘ bei Horváth stehen, ist für mich dadurch ersichtlich, dass jene Regieanweisungen stets in einer Mörder-Opfer-Verbindung stattfinden und Horváth das Erblicken, Anstarren usw. verdichtet bzw. in diesem Zusammenhang wiederkehrende ‚Schlüsselwörter‘ einsetzt hat. Ingrid Haag erwähnt in Bezug auf die Bedeutung des Blicks wiederum Sigmund Freud.

„Bei Freud schon finden wir ebenfalls die Bedeutung des Blicks in der Hervorbringung des Unheimlichen, im Volksmund bestätigt durch den Aberglauben des ‚bösen Blicks‘, in dem sich der Wunsch nach Zerstörung des anderen konzentriert und dem – infantilen Glauben an die ‚Allmacht der Gedanken‘ – die Macht unmittelbarer Verwirklichung zugeschrieben wird.“¹⁴⁵

¹⁴⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 42

Haags Ansatz des im Volksmund bekannten ‚bösen Blicks‘, der den Wunsch der Eliminierung des anderen ausdrückt, lässt sich auf das gegenseitige Anstarren bzw. Fixieren bei Horváth übertragen. Freud schreibt, „daß es eine schreckliche Kinderangst ist, die Augen zu beschädigen oder zu verlieren“. Diese Angst verbleibe jedoch vielen Erwachsenen und so sei man „auch gewohnt zu sagen, daß man etwas behüten werde wie seinen Augapfel.“¹⁴⁶

Elisabeth packt kurz vor ihrem Tod eine auf ihre und Alfons Augen gerichtete Zerstörungswut. „Das Studium der Träume, Phantasien und Mythen hat uns [...] gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz für die Kastrationsangst ist.“¹⁴⁷ Dass Elisabeth die Schnapsflasche nach Alfons Augen wirft, könnte als Elisabeths Wunsch, ihm seine Männlichkeit und seine damit einhergehende Macht zu rauben, gedeutet werden. Elisabeths Einstellung gegenüber Männern („Alle Männer sind krasse Egoisten.“ (GLH, III/8, S. 31) und „Mir ist von zehntausend Männern höchstens einer sympathisch.“ (GLH, III/8, S. 32)) tendiert ins Negative und bekräftigt diese Deutungsmöglichkeit ihres Zerstörungsversuchs. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* lässt sich diese theoretische Ausführung Freuds weiter beobachten. Ein Beispiel ist die kleine Ida, die Havlitscheks Blutwurst bemängelte und sich nicht durch Havlitscheks brutale Worte, sondern durch Oskars Blick bedroht fühlt: „Ida fühlt Oskars Blick, es wird ihr unheimlich; plötzlich rennt sie nach rechts ab.“ (WW, I/2, S. 111) Auch Haag bemerkt hier die sexuelle Komponente, die sich zum einen aus Oskars Sadismus und zum anderen anhand seines Blicks im Sinne Freuds festmachen lässt: „Das, wovor Ida flieht, ist als sexuelle Bedrohung zu deuten, an ihr befriedigt sich Oskars Sadismus stellvertretend, in Abwesenheit des eigentlichen Objekts.“¹⁴⁸ In einem nachfolgenden Kapitel wird Oskars Sadismus und seine Befriedigung durch Ersatzhandlungen genauer erläutert. Das eigentliche Opfer Oskars, Marianne, ist zu diesem Zeitpunkt nicht anwesend. Er nutzt Ida zur stellvertretenden Befriedigung seines Sadismus. Auffällig ist, dass Ida als „kurzsichtiges Mädel“ (WW, I/2 S. 110), also mit einer Beschädigung der Augen, eingeführt wird.

Der ‚Augen-Komplex‘ findet in *Geschichten aus dem Wiener Wald* seine Fortsetzung als Marianne und Alfred sich zum ersten Mal sehen:

„Marianne *erscheint nun in der Auslage und arrangiert – sie bemüht sich besonders um das Skelett. Alfred kommt von links, erblickt Marianne von hinten, hält und betrachtet sie. Marianne dreht sich um – erblickt Alfred und ist fast fasziniert.*
[...]
(WW, I/2, S. 118)

¹⁴⁶ Freud, *Das Unheimliche*, S. 59

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 43

„Alfred nähert sich der Auslage.

[...]

Alfred trommelt an die Fensterscheibe.

Marianne sieht ihn plötzlich erschrocken an, läßt rasch den Sonnenvorhang hinter der Fensterscheibe herab – und der Walzer bricht wieder ab, mitten im Takt.“ (WW, I/2, S. 119)

Wie bereits anhand eines Beispiels in *Glaube Liebe Hoffnung* veranschaulicht, bestätigt sich auch hier das gegenseitige Erblicken, einhergehend mit der Faszination des Opfers beim Anblick ihres Mörders, als Mariannes „Gewahrwerden des Todes“¹⁴⁹, woraufhin sie ganz erschrocken den Sonnenschutz herabläßt.

Ida taucht noch einmal auf, nämlich bei Oskars und Mariannes Verlobungsfeier im Wiener Wald.

„Ida jenes magere, herzige Mäderl, das seinerzeit Havlitscheks Blutwurst beanstandet hatte, tritt nun weißgekleidet mit einem Blumenstrauß vor das verlobte Paar und rezitiert mit einem Sprachfehler:

Die Liebe ist ein Edelstein,
 Sie brennt jahraus, sie brennt jahrein
 Und kann sich nicht verzehren,
 Sie brennt, solange noch Himmelslicht
 In eines Menschen Aug sich bricht,
 Um drin sich zu verklären.“

(WW, I/3, S. 126)

In Idas zweitem Auftritt erinnert Horváth wortwörtlich an die Situation, in welcher Ida Havlitscheks Blutwurst kritisiert hatte, und vor Oskars blick floh. Die Szenenanweisung lässt die Vermutung aufkommen, dass Idas Sprachfehler als Folge von Oskars Blick begriffen werden soll. Die Verletzungen, die Oskar Marianne zuführt, beziehen sich ebenfalls häufig auf Mariannes Mund. So beißt er sie während eines Kusses in ihre Lippen oder verschließt ihren Mund mit einem Bonbon. Ganz zum Schluss als Marianne ihres Kindes beraubt wurde, wird ihr der Mund erneut durch den finalen Kuss gestopft. Das Gedicht, welches Ida bei der Verlobungsfeier verkündet, beinhaltet thematisch ebenfalls das Augenlicht als Voraussetzung für das Fortbrennen der Liebe, welche sich in des „Menschen Aug verkläre“. Wie in einem späteren Kapitel gezeigt wird, verbinden sich bei Horváth die Begriffe ‚Liebe‘ / ‚Tod‘ / ‚Gott‘ miteinander („Gott ist die Liebe, Mariann – und wen er liebt, den schlägt er –“ (WW, III/4, S. 207)). Wenn man die Linie zu *Glaube Liebe Hoffnung* zieht, könnte man meinen, Elisabeth reiße sich lieber die Augen aus, bevor sie ihr Mörder Alfons Klostermeyer weiterhin anstarrt. Sie hält es nicht aus, dass sich seine Liebe, und somit seine Todesdrohung, in ihren Augen ‚verklärt‘. Auch in *Glaube Liebe Hoffnung* verbindet sich der Begriff der ‚Liebe‘ mit ‚Tod‘ (Schupo: „Wir müssen doch alle mal sterben.“, Elisabeth: „Hörens mir auf mit der Liebe!“

¹⁴⁹ Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 293

(GLH, III/14, S. 36)) und die Gespräche zwischen Täter und Opfer sind stets gefüllt mit Szenenanweisungen, die dem Komplex des Anstarens und Sich-Erblickens zugeschrieben werden können.

4.3.2. Ingrid Haags ‚Fassaden-Dramaturgie‘ und die Mörder im weißen Mantel

Ingrid Haags ‚Fassaden-Dramaturgie‘ wird in diesem Kapitel im Rahmen einer ‚Fortführung‘ der ‚Todesbilder‘ behandelt. Haag bezieht sich in ihren Ausführungen zur ‚Fassaden-Dramaturgie‘ auf ähnliche Aspekte wie Gamper, und rückt Gewalttaten, Verbrechen bzw. Morde in den Mittelpunkt des Horvátschen Theatertextes. Dass Haag in ihren Ausführungen über Horváths ‚Dramaturgie der Fassade‘ das Tragen weißer Kleidung im Falle von männlichen Figuren als ein Motiv ausstellt, welches jene Männer als Mörder entlarvt, macht es an dieser Stelle notwendig, auf Haags Beobachtungen näher einzugehen. Dieses Motiv ist wie die bereits zur Genüge erläuterten ‚Todesbilder‘, in den Nebentext der Stücke und zugleich in das doppeldeutige Zeichensystem, welches durchgehend die Bedeutung des Todes aufweist, eingebettet. Daher soll in diesem Kapitel jenes durch Männer-Figuren geprägte Attribut der weißen Kleidung als ‚Weiterführung‘ oder ‚Fortführung‘ der ‚Todesbilder‘ behandelt werden. Der Begriff ‚Fassade‘ erinnert an Horváths „angestrebte Synthese zwischen Ironie und Realismus“¹⁵⁰, „[d]enn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie die Demaskierung des Bewusstseins.“¹⁵¹ Der Gebrauch des Wortes ‚Demaskierung‘ impliziert, dass es eine ‚Maske‘ – oder ‚Fassade‘ – geben muss. Horváth machte die Demaskierung des Bewusstseins zum zentralen Ziel seines schriftstellerischen Schaffens. Wie bereits im Kapitel 3 erklärt, handelt es sich dabei um Horváths Streben eine Selbsterkenntnis bei seinem Publikum zu erreichen, indem er den Rezipienten ihr eigenes Verhalten vorführte und idyllische, den Kleinbürgern bekannte Orte zum Schauplatz von Gewalt und Verbrechen machte.

Alfred Doppler sah Horváths Ernst bzw. Realismus in der Funktion einer Oberfläche, welche von der Ironie durchbrochen wird. Diese Kombination bringt sowohl das Gesagte als auch das Nicht-Gesagte ans Tageslicht.¹⁵² Hier knüpfen Haags Ausführungen an. Auch Gamper erwähnt in einem Zitat die Fassade, die Ingrid Haag in der Beschreibung von Horváths Dramaturgie aufgreift:

¹⁵⁰ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 215

¹⁵¹ Ebd., S. 216

¹⁵² Doppler, „Dramatisches Geschehen als sprachliches Arrangement. Ödön von Horváths ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“, S. 157

„Wenn die Beschäftigung mit Horváths Stücken solches Mißtrauen, die Fassade durchdringende Reflexion aufzuwecken und einzuüben imstande ist, dann ist das in einem radikalen und verbindlichen Sinn politisch, weit mehr als das Herumreiten auf Wirtschaftskrise, Bildungsjargon, etc., was jahrelang fast ausschließlich die Horváth-Rezeption bestimmte.“¹⁵³

Gamper erwähnt hier die Fassade, die Ingrid Haag in der Beschreibung von Horváths Dramaturgie aufgreift. Er beschreibt in seiner Abhandlung „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, dass in Horváths Fräulein-Stücken eine „zyklische Wiederholung von Vorgängen und Zeichen“¹⁵⁴ vorhanden ist, die „unter dem Bild des Todes“¹⁵⁵ zu begreifen sei. Der Tod schließt den Mord mit ein. Gamper erwähnt ein spezielles Zeichen der Verdrängung. Es heißt immer wieder in Regieanweisungen oder aus dem Mund von Figuren, dass „nichts geschehen“ oder „sich nichts verändern“¹⁵⁶ darf. Ein aussagekräftiges Beispiel findet sich in *Die Unbekannte aus der Seine*, wenn im zweiten Akt nach dem Mord an dem Uhrmacher die Unbekannte im Gespräch mit dem Polizisten zwei Mal innerhalb eines Satzes verlautbart: „Nein, es ist nichts geschehen -“ und noch bekräftigt: „[...] nie und nirgends“ (Horváth, *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Die Unbekannte aus der Seine*, Hg. Nicole Streitler-Kastberger/Martin Vejvar, Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, II/23, S. 134, in der Folge abgek. US). Im der dritten Szene des dritten Bildes der *Geschichten aus dem Wiener Wald* lautet, nachdem Marianne nach ihrer Haftstrafe in die ‚Stille Straße‘ zurückkehren muss, die einführende Regieanweisung: „Es scheint überhaupt alles beim alten geblieben zu sein [...]“ (WW, III/3, S. 191). Der anschließende Nebentext schließt den Kreis: „Sie öffnet die Tür und das Glockenspiel erklingt, als wäre nichts geschehen.“ (WW, III/3, S. 202) Dass die Zeichen des Todes häufig die Bedeutung des Verdeckens von Mord oder Gewalttaten aufweisen, hat Ingrid Haag unter dem Namen ‚Fassaden-Dramaturgie‘ herausgearbeitet.

Die Erläuterung dieses dramaturgischen Mechanismus Horváths ist deshalb für den ‚Aspekt des Toten‘ notwendig, da dieser in den Stücken nicht offensichtlich ausgestellt ist, sondern sich in bestimmten Verhaltensweisen und Worten der Figuren „versteckt“, denn: „Um das Unsichtbarmachen von Gewaltausübung und Verbrechen geht es tatsächlich in Horváths Volksstücken vornehmlich, das Skandalöse dieser Strategie zu denunzieren, ist das Ziel der Fassaden-Dramaturgie.“¹⁵⁷ Oder, einfacher gesagt: „Das auf der Bühne Sichtbare und Hörbare ist auf seine Fassadenhaftigkeit hin zu hinterfragen, als Vor-gestelltes.“¹⁵⁸ Die Basis bildet hierfür der „Grundmechanismus des Freudischen Traummodells [...]: Die Bilder des

¹⁵³ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 2

¹⁵⁴ Ebd., S. 4

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 6

¹⁵⁸ Ebd.

Traums zeigen, indem sie verstellen.“¹⁵⁹ Das Unsagbare, das im Verborgenen bleiben soll, ist nicht nur im Sinne des Traummodells zu begreifen, sondern auch im Rahmen der schriftstellerischen Zensur: „Der Schriftsteller hat die Zensur zu fürchten, er ermäßigt und entstellt darum den Ausdruck seiner Meinung.“¹⁶⁰ Er müsse „in Anspielungen anstatt in direkten Bezeichnungen“ reden, oder „seine anstößige Mitteilung hinter einer harmlos erscheinenden Verkleidung verbergen [...]“.¹⁶¹ Der psychoanalytische Interpretationsansatz nimmt auf die theatralische

„Eigenart“ des Textes Bezug und betrifft die „szenischen Kategorien der dramatischen Sprache [...]: der Raumstrukturen und des Dekors, der Gestik und der Proxemie.“¹⁶²

Haag teilt die Bühne, nach Vorbild von André Green, ein in einen „Raum des Repräsentierbaren (Zeigbaren, Sagbaren) und den Ort des Verborgenen (Nicht-Zeigbaren, Nicht-Sagbaren), wo aber [...] unsichtbar die Fäden gezogen werden.“¹⁶³ Der Prozess des Ausstellens um zu Verbergen kann mit dem Begriff der „Banalisation“ gefasst werden.

„Der Gegenstand, an dem sich die Banalisierung- und Entstellungsmechanismen exemplarisch erproben (und zu erproben haben), ist – in Horváths Schauspiel, wie überhaupt in jeder Kulturarbeit – der Tod.“¹⁶⁴

Der Handlungsort, sowohl in *Geschichten aus dem Wiener Wald* als auch in *Glaube Liebe Hoffnung*, stellt ein zentrales Element der Fassaden-Dramaturgie dar. Die Straße bildet den Schauplatz des alltäglichen Lebens der Figuren, „alle anderen Räume – Kathedrale, Geschäftskontore, Cafés – sind als Annex gekennzeichnet“. Das möblierte Zimmer stellt in den beiden Stücken den „private[n] Innenraum“ dar.¹⁶⁵ In *Geschichten aus dem Wiener Wald* sind die Schauplätze in die Gegensätze Stadt und Land geteilt: der „Stillen Straße im achten Bezirk“ (WW, I/2, S. 110) und der ländlichen Gegend „draußen in der Wachau“ (WW, I/1, S. 103) ist eine bestimmte bedeutungstiftende Funktion inhärent. Letztere wird mit der Szenenanweisung „Und in der Nähe fließt die schöne blaue Donau“ (WW, I/1, S. 103) eingeführt und bildlich versüßt. Diese Anweisung ist, ebenso wie der Titel des Stücks, an Johann Strauß' Walzer zurückzuführen. Die verkitschte Beschreibung des Handlungsortes stellt die „Naturschauplätze als kodierte, stereotypierte Postkarten-Landschaft“ aus.¹⁶⁶ Die Idylle ist jedoch eine verfälschte, denn dort, wo ein einfaches und friedliches Leben herrschen sollte, passieren die großen Katastrophen Mariannes.

¹⁵⁹ Haag, „Zeigen und Verbergen“, S. 138

¹⁶⁰ Freud, *Die Traumdeutung*, S. 159

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Haag, „Zeigen und Verbergen“, S. 139

¹⁶³ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 8f

¹⁶⁴ Haag, „Zeigen und Verbergen“, S. 143

¹⁶⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S.11

¹⁶⁶ Ebd., S. 17

Die Szene der Vereinigung von Marianne und Alfred beginnt „am Ufer der schönen blauen Donau“ (WW, I/3, S. 121) und endet unter den Klängen des Walzers „An der schönen blauen Donau“ (WW, III/1, S. 180) im Nachtlokal „Maxim“ (WW, III/1, S. 176). Dieses wiederkehrende Stück markiert hier den prägnanten Moment kurz vor Mariannes katastrophalem Auftritt. Hier verweist auch der nächste Musiktitel „Donaunixen“ und die Mädchen, „deren Beine in Schwanzflossen stecken“ (WW, III/1, S. 181) auf die anfängliche Liebesszene im Wienerwald, denn Marianne war dort selbst eine Donaunixe und traf im nächsten Moment auf Alfred. Auch die Szene, in welcher Marianne ihr Können als Tänzerin und Sängerin für den Job im ‚Maxim‘ beweisen muss, ist stark von dem Kontrast der bitterbösen Idylle geprägt. Ihre Gesangsqualitäten führt sie vor, indem sie „das Lied von der Wachau“ singt, welches von einem frischverliebten Jungen handelt. Alfred verschafft Marianne diese Stelle, um ihre finanzielle Unabhängigkeit und seine Trennung von Marianne zu garantieren, was hingegen Armut und das mentale Absterben Mariannes zur Folge hat. In der Wachau wird auch der kleine Leopold, Mariannes und Alfreds uneheliches Kind, von der Großmutter ermordet werden – musikalisch untermalt von den Heimatliedern, die die Großmutter auf ihrer Zither spielt.

Ingrid Haag fasst dies zusammen: „Der Mord wird in der Stillen Straße legitimiert, die Ausführung aber draußen in die Wachau verlegt, die Schmutzarbeit hinter die Kulissen der gesellschaftlichen Bühne verschoben.“¹⁶⁷ Tod und Gewalt werden hinter die Fassade geschoben und vor der Gesellschaft verborgen.

Haag bezieht auch die Sprache von Horváths Figuren in ihre Erläuterung mit ein. Es ist ihr ein Anliegen jene These zu widerlegen, die die Sprache der Horváthschen Figuren in der Funktion einer ‚Spracharmut‘ oder ‚Sprachnot‘ versteht.¹⁶⁸ „Der strategische Einsatz von Floskeln [und] Gemeinplätzen [...] zwecks Banalisierung von Gewalt und Verbrechen führt zur Tragödie des Fräuleins“.¹⁶⁹ Oskars religiösen Sprüche („Gottes mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein.“ (WW, II/6, S. 165)) sind keine unbedeutenden gottesfürchtigen Banalitäten, sondern ein Ausdruck seines Sadismus und Todeswunsches Mariannes Kind gegenüber. Oskars Selbstinszenierung als ‚religiöser Mensch‘ ist als Tarnmantel des ‚bösen Menschen‘ zu verstehen.¹⁷⁰

In der ‚Stillen Straße‘ ist der Zauberkönig auf der Suche nach seinen Sockenhaltern und trägt Marianne in rauem Ton auf, sie für ihn zu finden. Daraufhin sagt der Rittmeister zu Marianne:

¹⁶⁷ Ebd., S. 26

¹⁶⁸ Ebd., S. 10

¹⁶⁹ Ebd., S. 11

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 38

„Immer fleißig, Fräulein Marianne! Immer fleißig!“, worauf Marianne antwortet „Arbeit schändet nicht.“ Gewalt oder brutales Patriarchat sollen hinter der Fassade bleiben und werden hier als alltägliche Arbeitsmoral abgetan, damit die gesellschaftliche Repräsentation nicht befleckt und eine heile Welt vorgegaukelt wird. Auch Idas Kritik an Havlitscheks Blutwurst wird auf der Ebene der Oberflächenharmonie nicht geduldet. Sogleich kommt der Rittmeister und rettet die Situation durch seine Komplimente. (Vgl. WW, I/2, S. 111) Die Höflichkeitsformeln und Gemeinplätze die Oskar, Havlitschek und der Rittmeister untereinander austauschen, stellen die Ordnung wieder her. „Die Szene ist insofern exemplarisch, als sie gleichzeitig demonstriert, wie jeder Widerspruch brutal zum Schweigen gebracht, gewaltsam von der Bühne der Repräsentation entfernt wird.“¹⁷¹

Die Stellen der ‚Stille‘, die von Horváth präzise im Text gesetzt wurden um den „Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein“¹⁷² zu verdeutlichen, begreift Haag als weiteren Aspekt der Fassaden-Dramaturgie. Brutale Worte und unheimliche Situationen werden banalisiert, sodass die oberflächliche Harmonie, die Fassade, im Rahmen der gesellschaftlichen Repräsentation, aufrecht bleibt. Die ‚Stille‘ visualisiert in diesem Zusammenhang den Wechsel zweier Instanzen: „Der wiederholte Einsatz der ‚Stille‘ [...] [ist] Zeichen des permanenten Konflikts zwischen Sagbarem und Unsagbarem.“¹⁷³

„Oskar: Jetzt möchte ich dir in deinen Kopf hineinsehen können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst –

Marianne: Aber das kannst du nicht.

Oskar: Man ist und bleibt allein.

Stille.

Oskar *holt aus seiner Tasche eine Bonbonniere hervor*: Darf ich dir diese Bonbons, ich hab sie jetzt ganz vergessen, die im Goldpapier sind mit Likör –

Marianne *steckt sich mechanisch ein großes Bonbon in den Mund.*“

(WW, I/2, S. 117f)

Oskars Unverständnis von Mariannes Gedanken wird mit äußerst brutalen Worten beschrieben. Sie enthalten eine „übertragene Bedeutung (in jemandem herumbohren = jemanden ausfragen) die [eine] andere, skandalöse, überdeckt [...]“¹⁷⁴. Diese Mehrdeutigkeit ist Teil Oskars Sadismus und fügt sich in die „Kette der sadistischen Repräsentationen“¹⁷⁵ ein. Oskar stammelt daraufhin ein paar Wortfetzen und bietet Marianne ein Bonbon an, die nicht bemerkt, dass er ihr den Mund stopft, „sie mundtot“ macht.¹⁷⁶ Die ‚Stille‘ akzentuiert den

¹⁷¹ Ebd., S. 22

¹⁷² Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

¹⁷³ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 38

¹⁷⁴ Ebd., S. 39

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 41

oben erläuterten Wechsel der beiden Instanzen. Das Anbieten der Bonbons sichert die oberflächliche Harmonie, hinter welcher sich die Brutalität Oskars versteckt. Mord muss auf der öffentlichen Bühne als „eine minimale Änderung in einem sonst immuablen Dekor“¹⁷⁷ präsentiert werden. Mit ‚Dekor‘ ist die „Position und Erscheinung der Figur auf der Bühne der gesellschaftlichen Selbstdarstellung“¹⁷⁸ gemeint. Auch die Stellung von Requisiten, z.B. der Kinderwagen des kleinen Leopolds oder die Totenköpfe in der Auslage der Puppenklinik werden als „Zeichen von Tod und Gewalt“¹⁷⁹ unter der Verwendung des Überbegriffs ‚Dekor‘ untersucht. „Aufzudecken ist, wie sich das Unzeigbare hinter den gesellschaftlichen Erscheinungsformen der Figur versteckt, wie zum Beispiel dort, wo sich die Verkleidungsmechanismen direkt anschaulich greifbar präsentieren: auf der Ebene der vestimentären Zeichen.“¹⁸⁰

Der Mord an Mariannes Kind wird erstmals durch eine Szenenanweisung, das Dekor betreffend, sichtbar: „Die Großmutter sitzt in der Sonne und die Mutter schält Erdäpfel. Und der Kinderwagen ist nirgends zu sehen.“ (WW, III/4, S. 203) Zum einen wirkt die Einführung der Mutter und Großmutter durch ihre seelenruhige Positionierung in der Sonne, Erdäpfel schälend, den Tod von Mariannes Sohn verharmlosend. Zum anderen wird der Mord an dem Kind als „unmerkliche Änderung (Fehlen eines Kinderwagens) in einem unverrückbaren Dekor“¹⁸¹ gezeigt.

Ein weiteres Beispiel für das bewusst gesetzte Dekor ist die Geschäftsauslage der Puppenklinik, der Spielwarenladen des Zauberkönigs. Die Einführung in die „Stille Straße im achten Bezirk“ (WW, I/2, S. 110) formuliert Horváth wie folgt:

„Von links nach rechts: Oskars gediegene Fleischhauerei mit halben Rindern und Kälbern, Würsten, Schinken und Schweinsköpfen in der Auslage. Daneben eine Puppenklinik mit Firmenschild ‚Zum Zauberkönig‘ – mit Scherzartikeln, Totenköpfen, Puppen, Spielwaren, Raketen, Zinnsoldaten und einem Skelett im Fenster.“
(WW, I/2, S. 110)

Ich stimme Ingrid Haag zu, wenn sie in Bezugnahme auf diese Szene feststellt:

„Was provozierend und gleichzeitig schockierend erscheinen könnte, ist die Anhäufung der Zeichen von Tod und Gewalt, die doch eigentlich aus den Selbstdarstellungen des Alltagslebens verbannt sein sollten. [...] Tod und Brutalität erscheinen in banalisierter Form, als Ware nämlich, Konsumartikel. Banalisierung in eben jenem Sinn der Strategen, die darin besteht, sichtbar zu machen, um zu verstecken.“¹⁸²

¹⁷⁷ Ebd., S. 23

¹⁷⁸ Ebd., S. 30

¹⁷⁹ Ebd., S. 27

¹⁸⁰ Ebd., S. 29

¹⁸¹ Ebd., S. 23

¹⁸² Ebd., S. 27f

Ingrid Haag bezeichnet die „Konfiguration von Eros und Tod“ als „Hauptachse der Dramaturgie der Fassade“, wodurch diese als „Dramaturgie des Unheimlichen“¹⁸³ gekennzeichnet wird.

Gampers ‚Todesbilder‘ sind, wie bereits erläutert, als wiederkehrende Zeichen in einem doppeldeutigen System gekennzeichnet, die sich ausschließlich in den Szenenanweisungen des Autors zeigen. Hier lassen sich neben dem ‚Augen-Komplex‘ auch die unbefleckten, weißen Kostüme einiger Horváthscher Männer-Figuren, die sich als Mörder eines Fräuleins entpuppen, einreihen. Diese begreift Haag als Teil der ‚Fassaden-Dramaturgie‘ unter dem Punkt ‚Dekor‘. Gewalt und Verbrechen werden hinter die Fassade der gesellschaftlichen Repräsentation verschoben, da die Bekleidung der Männer-Figuren „als Berufskleidung banalisiert, den Alltagsinszenierungen der gesellschaftlichen Ordnung“¹⁸⁴ angepasst ist. „Oskar zeigt sich mit den Gesten eines zivilisierten, kultivierten Mitglieds der Gesellschaft [...]“¹⁸⁵ als er sich, mit einer weißen Schürze gekleidet, seine Fingernägel mithilfe eines Taschenmessers manikürt und der Walzermelodie aus dem zweiten Stock lauscht. Dass dieses Bild Oskars jedoch ein verfälschtes ist, bemerkt der Leser in derselben Szene, nämlich als Ida Oskars Blick fühlt, es ihr „unheimlich“ wird und sie „nach rechts ab“ läuft. (WW, I/2, S. 111) Der „Gehilfe Oskars, ein Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze“, der das Mädchen am liebsten „abstechen“ möchte wie die „gestrige Sau“ (WW, I/2, S. 110), jagt ihr nicht jene entscheidende Angst ein wie der Fleischermeister Oskar. Die weiße Schürze Oskars in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, der weiße Mantel des Präparators und die weißen Handschuhe des Schupos in *Glaube Liebe Hoffnung* sind als „männliches Attribut, [...] unter dem Zeichen radikaler Umkehrung, [...] Tarnmantel, Fassade dank derer sich vernichtende Gewalt als Unschuld inszenieren läßt“ zu verstehen.¹⁸⁶ Weitere Beispiele aus *Glaube Liebe Hoffnung* sollen Haags Beobachtungen der „Mörder im weißen Mantel“ veranschaulichen:

„Elisabeth sieht dem Schupo spöttisch nach – – dann faßt sie sich ein Herz und drückt auf den Klingelknopf des Anatomischen Instituts. Man hört es drinnen klingeln und schon erscheint der Präparator im weißen Mantel. [...]“
(GLH, I/3, S. 12)

Der weiße Mantel des Präparators kennzeichnet seinen Träger schon in dessen Einführung als Mörder, als welcher er sich im Laufe der Handlung auch anhand seiner Taten und Worte entpuppen wird. Auch der Schupo ist mit dem Attribut der weißen Farbe versehen, kurz

¹⁸³ Ebd., S. 34

¹⁸⁴ Haag, „Der weiße Mantel der Unschuld“, S. 73

¹⁸⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 30

¹⁸⁶ Haag, „Der weiße Mantel der Unschuld“, S. 72

nachdem Elisabeth ihren Selbstmordversuch getätigt hat und noch lebendig den Schupo zur Rede stellt:

„Elisabeth: Was macht denn die Karrier?
 Dritter Schupo zu *Alfons Klostermeyer*: Was soll denn das?
 Schupo: Später.
 Elisabeth: Warum später?
Stille.
 Schupo *zieht sich seine weißen Handschuhe an*: Ich habe Dienst. Ich muß zur Parade.
 Elisabeth: Parade?
 Schupo: Vor der Residenz. Es wird bald Tag.
 Elisabeth: Es ist noch dunkel, Alfons.
 Schupo: Zwischen uns ist alles klar.
 Elisabeth: Meinst du?
 Schupo: Es ist aus.
Stille.“
 (GLH, V/14, S. 60)

Das Pflichtbewusstsein des Schupos gegenüber der Justiz und das Wahren seiner Stellung als Staatsbeamter waren der Grund für das Beziehungsende mit Elisabeth und hatten die endgültige Aussichtslosigkeit und den Selbstmordversuch des Fräuleins zur Folge. Die weißen Handschuhe stehen in Verbindung mit der „Karrier“ von Alfons Klostermeyer und damit wiederum in Relation zu Elisabeths Tod, da Staat und Justiz als Instanz des Todes in *Glaube Liebe Hoffnung* zu verstehen sind. Alfons will sofort los zur Parade um nichts von Elisabeth hören und sehen zu müssen: „Red nicht weiter, bitte.“ (GLH, V/14, S. 61) Zum Schluss hin will der Schupo endgültig zur Parade aufbrechen, und nun tun es ihm seine Kollegen vom Polizeirevier gleich:

„Kamerad: Ist noch Zeit, Klostermeyer. Wart auf uns – – *Er zieht sich seine weißen Handschuhe an.*
 Dritter Schupo: Wir müssen doch auch.
 Vizepräparator: Was knurrt denn da?
 Buchhalter: Dem Fräulein ihr Magen.
 Dritter Schupo *zum Kameraden*: Hast nichts dabei?
 Kamerad: Doch – – – *Er gibt aus seiner Manteltasche Elisabeth ein Brötchen.*
 Elisabeth *nimmt es apathisch und knabbert daran.*
 Dritter Schupo *zieht sich ebenfalls seine weißen Handschuhe an*: Schmeckts?
 Elisabeth *lächelt apathisch – plötzlich läßt sie das Brötchen fallen und sinkt über den Tisch.*
 Kamerad: Das ist nur so ein Schwächegefühl.“
 (GLH, V/16, S. 62f)

Das Überziehen der weißen, unbefleckten Handschuhe signalisiert die Zugehörigkeit zum Staat bzw. zur Justiz und zum Pflichtbewusstsein eines Staatsbeamten („Wir müssen doch auch“ (GLH, V/16, S. 62)). Die Staatsbeamten legitimieren ihr Verschwinden zur Parade und das damit einhergehende Verdrängen von tödlichen Tatsachen anhand ihrer Staatstreue und beruflichen Verpflichtung. Das Anziehen der weißen Handschuhe fungiert als Zeichen des

Todes, da es nur pflichtbewussten Polizisten zugeschrieben ist, deren Handeln direkte Auswirkungen auf Elisabeths Absterben hat. Horváth setzt dieses Zeichen kurz vor Elisabeths Tod vermehrt ein. Als Elisabeth friert hängt der Schupo ihr seinen Mantel nicht um, da er seine Uniform nicht ablegen darf. Auch als Elisabeth schon fast gestorben ins Polizeirevier gebracht wird, legitimiert der Schupo sein Verschwinden erneut anhand von pflichtbewussten Phrasen. Er will zur Parade losgehen, die noch lange nicht begonnen hat. Auch der Oberpräparator als Repräsentant des ‚Anatomischen Instituts‘ stellt seine Stellung als Vertreter der staatlichen Ordnung gleich zu anfangs klar: „Die [Leut] bilden sich gar ein, daß der Staat für ihren Corpus noch etwas daraufzahlen wird – – gar so interessant kommen sie sich vor! Immer soll nur der Staat helfen, der Staat!“ (GLH, I/5, S. 14) Die Präparatoren, Mitarbeiter des ‚Anatomischen Instituts‘, sind durch das Tragen weißer Mäntel gekennzeichnet und gehören zum Kreis der Mörder Elisabeths, da sie ihr den Zutritt zum Institut und die Möglichkeit ihren Körper zu Geld zu machen, verwehren. Als der Präparator sich nach Elisabeths Betrug und Lüge über das von ihm geliehene Geld in seinem Ego verletzt fühlt, verrät er sie an die Polizei, was eine vierzehntätige Haftstrafe und dadurch weitere verminderte Chancen auf ihr Überleben zur Folge hat. Seine Schuld an Elisabeths Tod verlautbart der Präparator dem Schupo, als Elisabeth nach ihrem Suizidversuch ins Polizeirevier gebracht wird:

„Präparator: [...] Jenes Fräulein dort ist ermordet worden.“
(GLH, V/9, S. 56)

„[...]“

Präparator: Ich kenne den Mörder.

[...]

Präparator: So verhaftens mich doch [...]!

(GLH, V/9, S. 57)

Die weiße Bekleidung kennzeichnet die männlichen Vertreter der Justiz und des Staates als Elisabeths Mörder. Als wiederkehrendes Motiv ist sie im Nebentext der Stücke, stets in Bezug auf Mord und Gewalt gegenüber eines Fräuleins, platziert. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit diese im Sinne Gampers als ‚Todesbild‘, verankert in jenem doppeldeutigen Zeichensystem, zu verstehen.

5. Die dramaturgischen Elemente und ihre Funktion im ‚Aspekt des Toten‘

Im vorigen Kapitel wurden die ‚Todesbilder‘ nach Herbert Gamper und deren Fortführung bzw. Erweiterung im Rahmen jenes doppeldeutigen Zeichensystems, installiert im Nebentext

der Stücke, erläutert. Auch die Momente der ‚Stille‘, der Einsatz von Musik und die Wahl des Handlungsortes sind durchzogen von Zeichen des Todes. Diese dramaturgischen Elemente sollen nun, Kapitel für Kapitel, auf die Bedeutung des Todes hin analysiert und erläutert werden. Auch die Figurenrede, welche neben den Szenenanweisungen, als eigenständige Instanz gilt, wird in diesem Zusammenhang untersucht.

5.1. Die ‚Stille‘

Die Momente der ‚Stille‘ sind bei Horváth ein fixer Bestandteil der Szenenanweisungen. Dieses Kapitel erläutert nicht nur die dramaturgische Funktion der ‚Stille‘ bei Horváth, sondern fasst diesen Begriff weiter. Das Stopfen der Fräulein-Münder als Machtpositionierung der Männer-Figuren, das Verstummen und die ‚Totenstille‘ werden unter diesem Punkt ebenfalls erfasst und als Teil des Zeichensystems, welchem die Bedeutung des Todes inhärent ist, dargelegt.

Die ‚Stille‘ ist bei Horváth über den gesamten Text verteilt und ist nicht an eine bestimmte dramatis personae gebunden. Die „Komposition der Stille“ akzentuiert den Text als Rhythmus und kann als „eigenständiger Teil des Dialogs“ verstanden werden.¹⁸⁷

Claudia Benthien erläutert den Unterschied zwischen ‚Schweigen‘ und ‚Stille‘, welcher darin liegt, dass ‚Schweigen‘ an Sprache gebunden ist und als das Kontrapart von Sprache fungiert. Das Komplement von ‚Stille‘ ist Lärm oder Geräusch.¹⁸⁸

„In der Dramatik des 20. Jahrhunderts wird Schweigen schließlich nicht mehr nur als nonverbales Ausdrucksmittel der Protagonisten verwendet, sondern es steht auch zwischen den einzelnen Redebeiträgen und ist keiner Bühnenfigur mehr zugeordnet.“¹⁸⁹

Ein weiterer Hinweis dafür ist auch die typographische Abhebung der ‚Stille‘. Sie steht meistens in einer eigenen Zeile. Sie kann als eigene Instanz oder als zusätzliche Figur angesehen werden.¹⁹⁰

„Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit ‚Stille‘ bezeichne - - hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.“¹⁹¹

¹⁸⁷ Benthien, Claudia, „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Hg. Gabriele Brandstetter/Sybille Peters, München: Fink 2002, S. 208

¹⁸⁸ Vgl. Benthien, „Die stumme Präsenz“, S. 196

¹⁸⁹ Ebd., 203

¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 204

¹⁹¹ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

Bei Horváth sind die Stellen, die er mit ‚Stille‘ bezeichnet keine bloßen Pausen des Sprechens sondern akzentuieren den Text und geben den Anhaltspunkt, dass in diesem Moment hinter der Fassade des Dialogs etwas geschieht und, dass sich in der Psyche der Figur etwas bewegt.

„Das Spiel von Zeigen und Verbergen ist auf allen Ebenen der theatralischen Sprache aufzuspüren: in der Struktur des Schauplatzes, den Zeichen der Proxemie und der Gestik, des visuellen und akustischen Dekors. Als privilegierter ‚Spielraum‘ fungiert die verbale Sprache. In den Bruchstellen der Wechselrede nistet das Nicht-Sagbare. Die berühmten ‚Stillen‘, mit denen Horváth seine Dialoge durchlöchert, markieren die Artikulationsstellen des Konfliktes zwischen manifester Rede und uneingestandenem Begehren [...].“¹⁹²

Das, was nicht anwesend ist, und das, was nicht gesagt wird, ist das wahre Begehren der Figuren. Die ‚Stille‘ artikuliert die Grenze der beiden Instanzen ‚Sagbares‘ und ‚Nicht-Sagbares‘, wobei letzteres Gewalt, Morde und sadistisches Verhalten gegenüber Fräulein-Figuren meint. Das folgende Beispiel dient zur Erläuterung des Kampfes zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein und das damit einhergehende Nicht-Sagbare, welches in diesem Fall Oskars Sadismus und den Wunsch Mariannes Kind tot zu sehen, in sich birgt:

„Oskar: [...] Wenn du nämlich nur noch einen Funken Gefühl in dir hast, so mußt du es jetzt spüren, daß ich dich trotz allem heut noch an den Altar führen tät, wenn du nämlich noch frei wärst – ich meine jetzt das Kind –

Stille.

Marianne: Was denkst du da?

Oskar *lächelt*: Es tut mir leid.

Marianne: Was?

Oskar: Das Kind –

Stille.“

(WW, III/3, S. 200)

„Es ist etwas nicht anwesend, wenn es still ist“¹⁹³, schreibt Monika Meister in ihrem Beitrag „Horváths Zäsuren: Die Dramaturgie der ‚Stille““. Die ‚Stille‘ ist bei Horváth „Motor“ und „Weiterentwicklung“¹⁹⁴. Im Text gibt es laut Meister

„unterschiedliche Stillen [...] - Pausen, Schweigen, Reden über die Stille hinweg; die ‚Stille‘ als dezidierte Szenenangabe; die Stille, die die Figuren umgibt. Stille auch als ein Verstummen, das nicht immer die Unmöglichkeit von Artikulation bedeutet, sondern das Verstummen selbst ist vielfältig und ist Mitteilung.“¹⁹⁵

Die Pausen sind „tendenziell enger an den vorhergehenden und den nachfolgenden Sprechakt gebunden. Sie signalisieren ein bewußtes, synchrones Innehalten der Figuren.“¹⁹⁶

¹⁹² Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 9

¹⁹³ Meister, Monika, „Horváths Zäsuren: Die Dramaturgie der ‚Stille““, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens-Verlag 2006, S. 30

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Benthien, „Die stumme Präsenz“, S. 208

Die ‚Pause‘ ist bei Horváth somit an eine oder mehrere Figuren gebunden und signalisiert Situationen, in denen eine Figur zu antworten zögert oder nachdenkt. Als Beispiel ist die Szene in *Geschichten aus dem Wiener Wald* zu nennen, in welcher Marianne zur Diebin wird:

„Aus der Bar ertönt nun wieder Tanzmusik.

Der Mister ist nun fertig mit seiner Ansichtskartenschreiberei und entdeckt Marianne, die noch immer in den Himmel schaut: Ah, eine Primadonna – Er betrachtet sie lächelnd. Sagen Sie – haben Sie nicht zufällig einige Briefmarken bei sich?

Marianne: Nein.

Der Mister langsam: Nämlich, ich brauche zehn Zwanziggroschenmarken und zahle dafür fünfzig Schilling.

Pause.

Der Mister: Sechzig Schilling.

Pause.

Der Mister nimmt seine Brieftasche heraus: Da sind die Schillinge und da die Dollars –

Marianne: Zeigen sie.

Der Mister reicht ihr die Brieftasche.

Pause.

Marianne: Sechzig?

Der Mister: Fünfundsechzig.

Marianne: Das ist viel Geld.

Der Mister: Das will verdient sein.

Stille.

Mit der Tanzmusik ist es nun wieder vorbei.“

(WW, III/1, S. 186f)

Ich stimmte Benthien zu, wenn sie in dieser Stelle in Bezug auf die ‚Stille‘ anmerkt, dass „sich im Zentrum der Rede ein unartikulierte Tabu“ befindet, wie „Tod und Sterblichkeit, bzw. Eros und Geilheit“. ¹⁹⁷ Marianne bestiehlt ihn um hundert Schilling, der Mister ertappt sie dabei. Die Pausen zeigen hier Mariannes und des Mister jeweils sprachliches Innehalten und Zögern. Die ‚Stille‘ wirkt bedrohlich bzw. unheimlich, da es den Punkt darstellt, an dem Marianne sich Geld durch den Verkauf ihres Körpers verdienen könnte, sich aber stattdessen für Diebstahl entscheidet. ¹⁹⁸ Die Pausen trennen die Sprechakte in mehrere Teile. Die Stille ist als eigenständige Instanz in der Funktion einer Bedeutungskonstruktion zu verstehen, welche die intendierte Unheimlichkeit vermittelt.

Die Dramaturgie der ‚Stille‘ steht folglich auch in Zusammenhang mit dem ‚Aspekt des Toten‘ in Horváths Stücken. „Durch die Rede hindurch klingt so eine gespenstische, unheimliche Stille – ein Grundton in Horváths Dramaturgie.“ ¹⁹⁹ Diese Unheimlichkeit erwähnte Horváth ebenfalls in seiner Gebrauchsanweisung: „Alle meine Stücke sind Tragödien - - sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da

¹⁹⁷ Ebd., S. 206

¹⁹⁸ Benthien, „Die stumme Präsenz“, S. 209

¹⁹⁹ Meister, „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der ‚Stille‘“, S. 31

sein.²⁰⁰ „Die Stille gibt dem Ungewollten, Sich-Ereignenden und Außersprachlichen Raum und wirkt daher tendenziell destruktiv und bedrohlich.“²⁰¹

Der Text *Marianne oder: Das Verwesen*, welcher im März bzw. April 1930 entstanden ist, weist keine ‚Stillen‘ auf. Jedoch ist in jenem kurzen Prosa-Text „alle Stille buchstäblich materialisiert im Verwesungsvorgang“²⁰². Die ‚Stille‘ verweist durch ihre Präsenz auf etwas Abwesendes. In *Marianne oder: Das Verwesen* wird dieses Abwesende durch das Sterben des Fräuleins markiert.²⁰³

Monika Meisters Vorschlag die ‚Stille‘ in einer Art Materialität bzw. deren Gegenteil zu begreifen und im Sinne eines Verstummens der Fräulein-Figuren weiter zu fassen führt zu einer erweiterten Bedeutungskonstruktion des ‚Aspekts des Toten‘:

„Die Stille in den Redepassagen der Fräuleinfiguren weist auf ein spezifisches Schweigen, auf ein Verstummen angesichts radikaler Negation des Anwesend-Seins hin.“²⁰⁴ Das allmähliche Verstummen und mentale Absterben der Fräuleinfiguren wird somit durch die ‚Stille‘ verstärkt akzentuiert. Das folgende Beispiel aus *Geschichten aus dem Wiener Wald* soll dies verdeutlichen.

Im Gespräch zwischen Marianne und dem Beichtvater im Stephansdom wird das Verstummen des Fräuleins durch die häufig eingesetzten ‚Stille‘-Passagen besonders verstärkt:

„Beichtvater: So geh! Und komme erst mit dir ins reine, ehe du vor unseren Herrgott trittst. – *Er schlägt das Zeichen des Kreuzes.*

Marianne: Dann verzeihen Sie. – *Sie erhebt sich aus dem Beichtstuhl, der sich nun auch in der Finsternis auflöst – und nun hört man das Gemurmel der Litanei; allmählich kann man die Stimme des Vorbeters von den Stimmen der Gemeinde unterscheiden; Marianne lauscht – die Litanei endet mit einem Vaterunser; Marianne bewegt die Lippen.*

Stille.

Marianne: Amen.

Stille.

Marianne: Wenn es einen lieben Gott gibt – was hast du mit mir vor, lieber Gott? – Lieber Gott, ich bin im achten Bezirk geboren und hab die Bürgerschul besucht, ich bin kein schlechter Mensch – hörst du mich? – Was hast du mit mir vor, lieber Gott? –

Stille.“

(WW, II/7, S. 169)

Marianne entschuldigt sich erst, sagt danach ‚Amen‘ und traut sich ein letztes Mal eine Frage an Gott zu richten. Die ‚Stille‘ setzt Akzente im Sprechrhythmus des Fräuleins, markiert aber auch ihr Verstummen. Die einführende Anweisung der Szene im Stephansdom birgt eine unheimliche Stille: „Die Glocken verstummen und es ist sehr still auf der Welt.“ (WW, II/7,

²⁰⁰ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

²⁰¹ Benthien, „Die stumme Präsenz“, S. 207

²⁰² Meister, „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der ‚Stille‘“, S. 32

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd.

S. 167)

Die Fräuleins haben nicht viel zu sagen. Marianne wird am Schluss, ganz schwach und abgestorben, von Oskar durch einen Kuss der Mund verschlossen. Das Verstummen findet hier im Verschließen des Mundes seine szenische Darstellung.²⁰⁵ Oskar dementiert in dem finalen Kuss seine Machtposition. Im Offerieren der Bonbons an Marianne könnte dies ebenfalls angedeutet sein.

„Oskar *holt aus seiner Tasche eine Bonbonniere hervor:*
Darf ich dir diese Bonbons, ich hab sie jetzt ganz vergessen, die im Goldpapier sind mit Likör –
Marianne *steckt sich mechanisch ein großes Bonbon in den Mund.*“
(WW, S. 117f, I/2)

Zum einen wird die mit brutalen Worten gefüllte Sprachkultur Oskars durch das Anbieten der Süßigkeiten aufgelöst in eine Höflichkeit um seinen Sadismus im richtigen Moment zu kaschieren. Zum anderen weist das Attribut ‚groß‘ auf die beträchtliche Größe des Bonbons hin, das ihr die Möglichkeit zu sprechen verwehrt. Benthien erläutert, dass „es beim Sprechen ganz grundsätzlich um ein Monopol und mithin um Macht geht, wonach eine Person überhaupt nur reden kann, sofern alle anderen schweigen [...]“. ²⁰⁶

Ein weiteres Beispiel für das Stopfen des Mundes einer weiblichen Figur ist die Auseinandersetzung zwischen dem Fleischergehilfen Havlitschek und dem Mädchen Ida.

„Ida *ein elfjähriges, herziges, mageres, kurzsichtiges Mädel, verläßt mit ihrer Markttasche die Fleischhauerei und will nach rechts hab, hält aber vor der Puppenklinik und betrachtet die Auslage.*
Havlitschek *der Gehilfe Oskars, ein Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze, erscheint in der Tür der Fleischhauerei; er frißt eine kleine Wurst und ist wütend:*
Dummes Luder, dummes –
Oskar: Wer?
Havlitschek *deutet mit seinem langen Messer auf Ida:* Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, daß meine Blutwurst nachgelassen hat – meiner Seele, am liebsten tät ich so was abstechen, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müßt, wie die gestrige Sau, dann tät mich das nur freuen!
Oskar *lächelt:* Wirklich?
Ida *fühlt Oskars Blick, es wird ihr unheimlich; plötzlich rennt sie nach rechts ab.*
Havlitschek *lacht.*“
(WW, I/2, S. 110)

Die Worte Havlitscheks verbildlichen auf brutale Weise das Verbot an Ida sich sprachlich zu äußern und geht mit hoher Wahrscheinlichkeit mit Idas Tod einher. Das Nicht-Sprechen oder Nicht-Sprechen-Können steht bei Horváth in Zusammenhang mit Oralität. „Die Protagonisten verstopfen sich den Mund und hindern sich selbst oder auch andere am Sprechen [...]“. ²⁰⁷ In

²⁰⁵ Vgl. Meister, „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der ‚Stille‘“, S. 33

²⁰⁶ Benthien, „Die stumme Präsenz“, S. 217

²⁰⁷ Benthien, „Die stumme Präsenz“, S. 215

den *Geschichten aus dem Wiener Wald* frisst Havlitschek ständig Wurst, oder „spuckt Wursthaut aus“ (WW, I/2, S. 112), in *Kasimir und Karoline* wird ein Eis nach dem anderen gegessen und der Kommerzienrat Rauch stopft dem Schürzinger mit dicken Zigarren den Mund oder zwingt ihn Likör zu trinken, da er selbst an Karoline interessiert ist und seinem Angestellten bzw. Konkurrenten seine Machtposition demonstrieren will.²⁰⁸ „Essen und Trinken verdecken unerwünschte Emotionen oder füllen bedrohliche Leerstellen: Anstelle dessen, was nicht ‚geäußert‘ werden soll oder kann, wird etwas ‚inkorporiert‘.“²⁰⁹

Auch in *Eine Unbekannte aus der Seine* wird die Unbekannte am Sprechen gehindert:

„Unbekannte: Soll ich ihr nachlaufen und sagen: Gnädige Frau, ich habe zuvor gelogen, wir, er und ich, wir waren ja hier überhaupt noch nie miteinander, das hab ich mir ja nur so ausgeklügelt, damit es nicht auf kommt, daß –
Albert hält ihr den Mund zu; zündet sich dann die zweite Zigarette an.“
(US, III/11, S. 145)

Die Unbekannte demonstriert ihre Macht durch Wissen. Sie ist die einzige, die von Alberts kriminellem Vergehen Bescheid weiß. Albert hält ihr den Mund zu, um ihr die Macht über das Wissen von dem Mord zu entziehen. Gleichzeitig markiert das Anstecken der Zigarette jene bedrohliche Leerstelle, von jener Benthien spricht. Die unerwünschte Emotion der Unbekannten wird hinter die Fassade geschoben und die Bühne der gesellschaftlichen Repräsentation bleibt rein. Das Verstopfen des Mundes kann gemeinsam mit dem Verstummen des Fräuleins ebenfalls als Weiterführung der dramaturgischen Ebene der ‚Stille‘ in der Funktion, eine tödliche Bedeutung zu vermitteln, betrachtet werden.

Anknüpfend an die vorhin angeführte Stelle in *Die Unbekannte aus der Seine* soll nun das Phänomen des ‚Totschweigens‘ anderer Personen erläutert werden.

Ein repräsentatives Beispiel dafür findet sich in *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Der Zauberkönig leugnet Marianne als seine Tochter. Sie „wird wortwörtlich ‚totgeschwiegen‘, was als degradierender Akt gegenüber dem ‚entmündigen‘ noch eine Steigerung darstellt.“²¹⁰

Er negiert radikal das Anwesend-Sein bzw. die Existenz seiner Tochter.

Kurz bevor Marianne nackt als Tänzerin die Bühne betritt, herrscht ‚Totenstille‘:

„Der Conferencier *wieder vor dem Vorhang*: Und nun, meine Sehrverehrten, das dritte Bild: ‚Die Jagd nach dem Glück.‘

Totenstille.

Der Conferencier: Darf ich bitten, Herr Kapellmeister –

Die ‚Träumerei‘ von Schumann erklingt und der Vorhang teilt sich zum dritten Male – eine Gruppe nackter Mädchen, die sich gegenseitig niedertreten, versucht einer goldenen Kugel nachzurennen, auf welcher das Glück auf einem Bein steht – das Glück ist ebenfalls unbekleidet und heißt Marianne.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 215

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd., S. 219

Valerie *schreit gellend auf im finsternen Zuschauerraum*: Marianne! Jesus Maria Josef! Marianne!! Marianne *erschrickt auf ihrer Kugel, zittert, kann das Gleichgewicht nicht mehr halten, muß herab und starrt, geblendet vom Scheinwerfer, in den dunklen Zuschauerraum.*“
(WW, III/1, S. 181f)

Bezeichnend ist hier das Attribut ‚tot‘, das der ‚Stille‘ beigefügt ist, welche sowohl einen Höhepunkt der Handlung, als auch einen Wandel in der Psyche der Figuren markiert.

Die ‚Totenstille‘ verweist hier auf den seelischen Tod Mariannes, der danach durch den beinahe Fall von der goldenen Kugel verbildlicht wird. Marianne wird sinnbildlich der Boden unter den Füßen weggezogen, „sie muß herab“ (WW, III/1, S. 181).

Valerie ist „außer sich“, der Conferencier „stürzt auf die Bühne“:

„Der Vorhang fällt vor der starr in den Zuschauerraum glotzenden Marianne, die übrigen Mädchen sind bereits unruhig ab – und nun wird es Licht im Zuschauerraum und wieder für einen Augenblick totenstill. Alles starrt auf Valerie, die mit dem Gesicht auf dem Tisch liegt, hysterisch und besoffen, weint und schluchzt.“
(WW, III/1, S. 182)

Die ‚Totenstille‘ ist hier als wiederkehrendes Motiv angelegt und ist als Teil der „zyklische[n] Wiederholung von Vorgängen und Zeichen“ mit der „Dialektik des Todes“ versehen.²¹¹ Die ‚Totenstille‘ verstärkt Valeries Geschrei und markiert Mariannes mentales Absterben. Zusammenfassend lässt sich bei dieser spezifischen dramaturgischen Ebene eine Bedeutungskonstruktion des ‚Aspekts des Toten‘ in den Momenten der ‚Stille‘ als Schwelle von Sagbarem und Nicht-Sagbarem im Sinne der Fassaden-Dramaturgie, aber auch als ‚Totenstille‘, die das Absterben der Fräulein ausweist und als Verstummen der Fräuleins bzw. als Verstopfen der Fräuleinmünder darlegen.

5.2. Musik und Schauplatz

Der Einsatz von Musik und die Wahl des Schauplatzes ist ein wichtiges dramaturgisches Element Horváths. Die Musikeinsätze werden in den Szenenanweisungen bewusst gesetzt und verleihen dem Text, ähnlich wie die ‚Stille‘, eine Art Rhythmus. Zum einen fungieren bestimmte Musikstücke als Leitmotiv und zum anderen ist ihnen eine bedeutungstiftende Funktion immanent. Dass der Einsatz von Musik in Horváths Stücken als Teil des Zeichensystems, das durchgehend die „Allgegenwart des Todes im Leben“ beinhaltet, zu betrachten ist, hat Herbert Gamper in seinem Beitrag „Die Zeichen des Todes und des Lebens“ in *Theater heute*, erschienen im Jahr 1974, erläutert.²¹² Die dramaturgischen

²¹¹ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 4

²¹² Ebd.

Elemente ‚Musik‘ und ‚Schauplatz‘ werden hier in Kapiteln zusammen behandelt, da diese häufig thematisch miteinander verbunden sind und ihnen eine ähnliche Funktion zugeschrieben werden kann. Diese Beobachtungen sollen nun für die beiden vorliegenden Stücke einzeln aufgegriffen und detailliert dargelegt werden.

5.2.2. Musik und Schauplatz in *Geschichten aus dem Wiener Wald* als Zeichen des Todes

In *Geschichten aus dem Wiener Wald* markieren die Musiktitel in Kombination mit der Wahl des Schauplatzes mörderische Szenen. Es findet ein „Zusammenspiel bzw. Widerspiel von Sau-Abstechen und Walzer“²¹³ statt.

Das Stück beginnt „Draußen in der Wachau“, „in der Nähe fließt die schöne blaue Donau“ und „In der Luft ist ein Klingen und Singen – als verklänge irgendwo immer wieder der Walzer *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Johann Strauß“ (WW, I/1, S. 103). Das Ende des Stückes verweist durch die Angabe zur Musik im Nebentext auf den Anfang, durch eine fast wortgleiche Anmerkung in der Szenenanweisung: „in der Luft ist ein Klingen und Singen, als spielte ein himmlisches Streichorchester die ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘ von Johann Strauß“ (WW, III/4, S. 207). Bezeichnend ist hier die Funktion der Musik als Markierung eines Kreises, der sich am Ende schließt, denn Mariannes Ausbruchversuch scheitert und sie muss zurück zu ihrem Bräutigam Oskar, vor dem sie geflohen war.

Akustisch wird hier ein „Zeichen des Irrealen und Unbestimmten („als verklänge“, ‚irgendwo‘, ‚immer wieder‘)“²¹⁴ vermittelt.

Der Walzer wird ein Mal dezidiert als Todes-Walzer erläutert, nämlich von Valerie, die in der Anfangsszene über das heruntergekommene Grab ihres verstorbenen Ehemannes jammert und dazu den *Trauermarsch* von Chopin summt: „Wenn einer knapp vor dem Tode ist, dann fängt die arme Seele bereits an, den Körper zu verlassen – aber nur die halbe Seele – und die fliegt dann schon hoch hinauf und immer höher und dort droben gibts eine sonderbare Melodie, das ist die Musik der Sphären“ (GLH, III/3, S. 192). Die ‚Musik der Sphären‘ verweist auf das ‚Klingen und Singen‘ des Titel-Walzers und auf seine Funktion als ein Musikstück, das die Immanenz des Todes markiert. Die ‚Stille Straße im achten Bezirk‘ wird mit dem Walzer *Geschichten aus dem Wiener Wald* gemeinsam mit Versatzstücken des Todes („halben Rindern, Kälbern, Würsten, Schinken und Schweinsköpfen in der Auslage“ und

²¹³ Ebd., S.3

²¹⁴ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 48

„Totenköpfen, Puppen, Spielwaren, Raketen, Zinnsoldaten und einem Skelett im Fenster“ (WW, I/2, S. 110)) eingeführt. Oskar steht mit weißer Schürze bekleidet in der Tür seiner Fleischhauerei und säubert sich mit einem Taschenmesser die Fingernägel. Kurz darauf erschreckt er das kleine Mädchen Ida fast zu Tode mit nur einem Blick, obwohl es sein Gehilfe Havlitschek ist, der sie am liebsten abstechen will. Oskar lächelt auf Havlitscheks Worte hin und Ida „fühlt Oskars Blick, es wird ihr unheimlich [...]“ (WW, I/2, S. 111). Dem Walzer *An der schönen blauen Donau* ist eine ähnliche Fatalität zuzuordnen. Die Verbindung dieses Walzers mit dem Schauplatz der ‚Donau‘ ist auffällig. Dieser Ort wird stets mit dem Titel des berühmten Strauß-Walzers (*An der schönen blauen Donau*) genannt. Ein Beispiel ist die Figurenrede des Zauberkönigs, der zum Badevergnügen auffordert: „Die Damen rechts, die Herren links! Also auf Wiedersehen in unserer schönen blauen Donau!“ (WW, I/3, S. 129) und sogleich erklingt der Walzer *An der schönen blauen Donau*. Ein weiteres Beispiel findet sich im Maxim anschließend an die Ankündigung der „hochkünstlerischen Aktplastiken“ (WW, III/1, S. 180), welche vor Mariannes Auftritt das Publikum erheitern. Peter Wapnewski erkennt die Verbindung zwischen der Szene am Donaustand und jener im Maxim:

„Der zweite Bühnenauftritt deutet nun musikalisch wie optisch die Katastrophe an – durch einen Rückverweis: Die Kapelle spielt den Walzer *An der schönen blauen Donau*. Dort war er zuletzt erklingen – und dann schwamm Marianne im Wasser, Donaunixe, um zu Alfred zu klimmen, ans Land [...]“²¹⁵

Die optische Komponente des Rückverweises auf die Szene der Vereinigung Mariannes und Alfreds sind die drei Mädchen „deren Beine in Schwanzflossen stecken“ (WW, III/1, S. 181), die als „Donaunixen“ (WW, III/1, S. 180) eingeführt werden. Die Verbindung von idyllischer Landschaft mit dazu passenden Walzerklängen und ihre Wiederholung kurz vor oder während tragischer, den mentalen Tod bedeutenden Geschehnissen, verstärkt den Bruch der Erwartungshaltung eines kleinbürgerlichen Publikums.

Haag nennt den Strauß-Walzer *Geschichten aus dem Wiener Wald* in der Rolle einer „Fassade der Unschuld, nach der Devise ‚auf der Alm gibt’s keine Sünd‘; zum andern enthüllt dieser imaginäre Komplex eine weitere Funktion, [...] nämlich als Nährboden und Matrix von Traum und Illusion“.²¹⁶ Dieselbe Bedeutung lässt sich für den Annex der ‚schönen blauen Donau‘ in Bezug zu Marianne übernehmen, welcher als Ort der Imagination ihre Wünsche und Sehnsüchte verdeutlicht. Mit den Worten „Die Donau ist weich wie Samt“ oder „heut

²¹⁵ Wapnewski, Peter, „Ödön von Horváth und seine ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“, *Materialien zu Ödön von Horváths ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 29

²¹⁶ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 48

möchte ich weit fort“ (WW, I/4, S. 135) gibt sie ihre Sehnsüchte in Verbindung mit der verfälschten Idylle Preis. „Mariannes Rede von der Liebe ist gekennzeichnet von dem Bild des Höhenflugs [...], wobei sich in jedem Aufschwung der Sturz mit einschreibt“.²¹⁷

„Marianne: Oh Mann [...], schau die Sterne – die werden noch droben hängen, wenn wir drunten liegen –
 Alfred: Ich laß mich verbrennen.
 Marianne: Ich auch – du, oh du – du –
Stille.
 Marianne: Du – wie der Blitz hast du in mich eingeschlagen und hat mich gespalten – jetzt weiß ich es aber ganz genau.
 Alfred: Was?
 Marianne: Daß ich ihn nicht heiraten werde –“
 (WW, I/4, S.136)

Marianne spricht von Liebe, Alfred spricht von Einäscherung. Die Verbindung von Liebe und Tod ist hier gegeben und Mariannes beschriebener Höhenflug wird gefolgt von einem Sturz.²¹⁸

Im Sinne der Fassaden-Dramaturgie Haags ist zu beobachten, dass die ‚schöne blaue Donau‘ ‚auf die Kulissen der gesellschaftlichen Repräsentationen, hinter die das Unzeigbare verschoben wird‘, verweist, und so als ‚geeigneter Schauplatz des monströsen happy-ends‘ fungiert.²¹⁹ Der Schauplatz ‚Draußen in der Wachau‘ ist als verfälschte Idylle angelegt: ‚Vor einem Häuschen am Fuße einer Burgruine‘ begleitet von dem ‚Klingen und Singen – als verklänge irgendwo immer wieder der Walzer ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“ (WW, I/1, S. 103) wird der Mord an Mariannes Kind durchgeführt und Mariannes mentales Absterben erreicht hier am Ende des Stückes seinen Höhepunkt. ‚Und in der Nähe fließt die schöne blaue Donau‘ (WW, I/1, S. 103). Dass unter den gemütlichen Walzer-Klängen in der Wachau an der schönen blauen Donau ein Kind ermordet und Marianne zur Strecke gebracht wird, fungiert im Sinne der Unheimlichkeit, die als ‚jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht‘²²⁰ verstanden werden muss.

Als sich Marianne bei der Baronin vorstellt um sich als Tänzerin in Nachtclub ‚Maxim‘ zu bewerben, soll sie etwas vorsingen und entschließt sich für das ‚Lied von der Wachau‘ (WW, II/4, S. 154). Dasselbe Lied wird noch einmal ‚beim Heurigen‘ gesungen, wird kurz von einer ‚Totenstille‘ unterbrochen als wäre die tödliche Energie des Musiktitels für die Heurigengesellschaft spürbar, ‚aber dann singt wieder alles mit verdreifachter Kraft.‘ (WW, III/1, S. 170) Der Einsatz dieses Musiktitels entpuppt sich als bitterböser Kitsch. Die ‚Totenstille‘ in Verbindung mit dem Lied von der Wachau verweist auf die nahende

²¹⁷ Ebd., S. 66

²¹⁸ Ebd., S. 65

²¹⁹ Ebd., S. 68f

²²⁰ Freud, *Das Unheimliche*, S. 46

Katastrophe. Bald schon werden die Bewohner der ‚Stillen Straße‘ eine halbnackte Marianne von einer goldenen Kugel stürzen sehen.

Ingrid Haag erkennt in dem Motiv des Walzers, „die Idee der Wiederkehr des Immergleichen“, jene Kreisstruktur der Stücke, die bereits in einem eigenen Kapitel behandelt wurde.²²¹ Der Walzer wird kreisförmig getanzt und beginnt, genau wie das Stück selbst, wieder da, wo er angefangen hat.

Marianne und Alfred lernen sich in der ‚Stillen Straße‘ unter den Klängen des Walzers *In lauschiger Nacht* kennen.

„Jetzt spielt die Realschülerin im zweiten Stück den Walzer ‚In lauschiger Nacht‘ von Ziehrer. Marianne erscheint nun in der Auslage und arrangiert – sie bemüht sich besonders um das Skelett. Alfred kommt von links, erblickt Marianne von hinten, hält und betrachtet sie. Marianne dreht sich um – erblickt Alfred und ist fast fasziniert.“
(WW, I/2, S. 118)

Als Alfred näher kommt und an die Fensterschreibe trommelt, sieht Marianne ihn erschrocken an, „läßt rasch den Sonnenvorhang hinter der Fensterscheibe herab – und der Walzer bricht wieder ab, mitten im Takt.“ (WW, I/2, S. 119) Dass sich Oskar und der Zauberkönig auf die Totenmesse vorbereiten und Marianne gerade das Skelett in der Auslage arrangiert könnte als makabres Zeichen gedeutet werden. Der Walzer bricht ab, als verlange er „seine Wiederaufnahme und Fortsetzung, was Oskar bei der Verlobungsfeier bewerkstelligt, indem er uns gleichzeitig den Text liefert.“²²² Oskar singt bei der Verlobungsfeier im Wiener Wald zur Laute: „Sei gepriesen, du lauschige Nacht. Hast zwei Herzen so glücklich gemacht“ (WW, I/3, S.127) usw. Danach folgt eine Szenenanweisung: „Er spielt das Lied nochmal, singt aber nicht mehr, sondern summt nur; auch alle anderen summen mit, außer Alfred und Marianne.“ (WW, I/3, S. 127) Marianne und Alfred treten hier als Außenseiter aus der Masse heraus, da sie die einzigen sind, die nicht zum Lied summen. Dadurch werden sie schon musikalisch als zusammengehörig rezipiert. Oskars vermeintlich lieblicher Gesang meint nicht sein eigenes Liebesglück. Hinter jenen Strophen versteckt sich die Vorankündigung dessen, was ein paar Szenen später passieren soll: Die Vereinigung von Marianne und Alfred und die Auflösung der Verlobung. Es dämmt bereits als Marianne aus der schönen blauen Donau steigt und Alfred sinnbildlich in die Arme läuft. In dieser Szene ist der *Frühlingsstimmen*-Walzer von Johann Strauß zu hören, welcher als musikalisches Motiv in der sechsten Szene des zweiten Teils wieder aufgegriffen wird. Die Realschülerin spielt am späten Nachmittag (also kurz vor der Dämmerung) den *Frühlingsstimmen*-Walzer. Es ist alles

²²¹ Haag, „Horváth und Freud“, S. 74

²²² Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 60

wie früher, nur Marianne fehlt. Sogar dieselbe Kundin, welcher Marianne ein paar Zinnsoldaten verkauft hatte, ist in diesem Moment erneut in der Puppenklinik und erinnert sich: „Ich hatte hier schon mal Zinnsoldaten gekauft, voriges Jahr – aber damals ist das ein sehr höfliches Fräulein gewesen“ (WW, II/6, S. 160) und fragt den Zauberkönig ob dies seine Tochter gewesen wäre. Er dementiert jedoch überhaupt keine Tochter zu haben. Beim Kennenlernen Alfreds und Mariannes im Wiener Wald wird durch den Einsatz des *Frühlingsstimmen-Waltzers* durch seine Funktion als wiederkehrendes Motiv auf zukünftige Geschehnisse verwiesen.²²³

Der Einsatz von Musik in *Geschichten aus dem Wiener Wald* hat genauso wie der Schauplatz in der idyllischen Wachau eine täuschende Funktion. Die scheinbare Idylle muss hinterfragt werden und ist Fassade. Der Einsatz von Musik und Schauplatz stehen hier in einer Verbindung, da dieselben Motive aufgegriffen werden. Die Naturschauplätze ‚Wachau‘ und ‚Wiener Wald‘ haben eines gemeinsam: die ‚schöne blaue Donau‘. Draußen in der Wachau, an der frischen Luft, wird der Mord an dem kleinen Leopold vollzogen und ein Fräulein in die Arme eines Fleischermeisters getrieben.

Das ‚Glockenspiel‘, welches beim Öffnen der Ladedtür der Puppenklinik zu hören ist, ist in derselben Funktion wie die Walzer zu begreifen. Dieses akustische Signal ertönt anfangs als Marianne, noch in ihrer Rolle als Diensthote ihres Vaters, eine Kundin aus der Puppenklinik hinaus begleitet. Dasselbe Glockenspiel ist erneut nach Mariannes Rückkehr zu Oskar und ihrem Vater zu hören, mit folgender Szenenanweisung: „Sie öffnet die Tür und das Glockenspiel erklingt, als wäre nichts geschehen.“ (WW, III/4, S. 202) Diese Didaskalie zeigt, dass Horváth den Einsatz der Musiktitel nicht unwillkürlich sondern willkürlich gestaltet und aktiv gesetzt hat. „Die Dimension des Unheimlichen verstärkt sich, wie schon gesagt, durch die Wiederkehr des Immergleichen [...]“.²²⁴

Die ‚Stille Straße‘ steht durch ein Glockenläuten mit der Szene im Stephansdom in Verbindung. Mit den Worten „Ich werd sie jetzt schon selber abstechen, die Sau –“ und mit dem folgenden Nebentext „Jetzt läuten die Glocken“ (WW, II/6, S. 166) wird die Straßenszene vor Oskars Fleischerei beendet. Die Rede vom Abstechen der Sau bezieht sich auf Marianne. So erhält auch das Ertönen der Glocken eine unheimliche Komponente. Ich stimme Peter Baumann zu, wenn er schreibt:

„[...] sind es schon die Totenglocken, welche Marianne hört, welche die Welt wirklich zum Verstummen und Nachdenken über das Geschehene bringen sollten? Eines ist auf alle Fälle klar: Diese Glocken des sechsten Bildes läuten die Jagd, die Hatz auf Marianne ein, sie soll zur Strecke

²²³ Vgl. Wapnewski, „Ödön von Horváth und seine ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“, S. 28f

²²⁴ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 55

gebracht werden.“²²⁵

Der Beginn der Szene im Stephansdom lautet: „Vor dem Seitenaltar des heiligen Antonius. Marianne beichtet. Die Glocken verstummen und es ist sehr still auf der Welt.“ (WW, II/7, S. 167) Die Szene in der ‚Stillen Straße‘ wird durch das Ertönen und Verstummen der Glocken mit jener im Stephansdom verbunden. Das Figurenpersonal dieser beiden Szenen ist am Ende jenes, welches Marianne richten wird: Der Bräutigam, der Vater, der Geliebte und der Beichtvater.

5.2.1. Musik und Schauplatz in *Glaube Liebe Hoffnung* als Zeichen des Todes

In *Glaube Liebe Hoffnung* verweisen sämtliche Musiktitel und Schauplätze auf die Allgegenwart des Todes im Stück. Die Musikstücke sind durchgängig einem militärischen Genre zuzuschreiben, da es sich stets um Marschmusik handelt. Elisabeths Tod bzw. Mord hat seinen Ursprung in den Instanzen Justiz und Staat, welche durch die Schauplätze ‚Anatomisches Institut‘, ‚Polizeirevier‘ und ‚Wohlfahrtsamt‘, als auch von den Schupos (Polizisten), den Präparatoren und sonstigen staatstreuen bzw. pflichtbewussten Figuren repräsentiert werden. Diese Schauplätze sind ebenfalls mit dem Attribut ‚militärisch‘ versehen. Im ‚Anatomischen Institut‘ „stehen die Köpfe in Reih und Glied“ (GLH, I/2, S. 11) und das Büro der Firma, welche Elisabeth als Vertreterin für Damenwäsche anstellt, wird mit folgenden Worten eingeführt: „Im Hintergrunde stehen Wachspuppen mit Korsett, Hüfhalter, Büstenhalter und dergleichen – – in Reih und Glied, ähnlich wie die Köpfe im Anatomischen Institut.“ (GLH, II/1, S. 20) Die Figuren „reißen unwillkürlich die Hacken zusammen“ (GLH, V/13, S.59), sobald es darum geht einen Vertreter von Staat und Justiz zu ehren oder seine eigene Autorität zu präsentieren. „[...] Elisabeth [ist] nicht eines natürlichen Todes gestorben, sondern als Opfer der Gewalt eines gesellschaftlichen Apparats.“²²⁶

Am Anfang des ersten und des letzten Bildes des kleinen Totentanzes erklingt Chopins *Trauermarsch*. Die Szenenanweisung der ersten Szene lautet:

*„Schauplatz: Vor dem Anatomischen Institut mit Milchglasfenstern.
Elisabeth will es betreten und sieht sich noch einmal fragend um, aber es ist nirgends eine Seele zu sehen.
In der Ferne intoniert ein Orchester den beliebten Trauermarsch von Chopin und nun geht ein junger Schupo (Alfons Klostermeyer) langsam an Elisabeth vorbei und beachtet sie scheinbar kaum.“*

²²⁵ Baumann, Peter, *Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?. Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*, Bern: Peter Lang AG Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 493

²²⁶ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 73

Es ist Frühling.
(GLH, I/1, S. 11)

Der Einsatz von Chopins *Trauermarsch* ist eine akustische Einleitung in das Theaterstück und vermittelt eine düstere, unheimliche ‚Trauer‘-Stimmung, die von der restlichen Szenenanweisung gestützt wird. Die Milchglasfenster des ‚Anatomischen Instituts‘ verwehren den Blick ins Innere des Gebäudes. Elisabeth sieht sich fragend um, aber die Gegend ist menschenleer. Elisabeth trifft in der ersten Szene bereits auf den Schupo, der sich im Laufe der Handlung als einer ihrer ‚Mörder‘ herausstellen wird. Das folgende Gespräch der beiden ist ebenfalls von Todes-Szenarien und dazu passendem Vokabular geprägt:

„Elisabeth *spricht den Schupo plötzlich an, während der Trauermarsch in der Ferne verhallt:*
Entschuldigungs bitte – – aber ich suche nämlich die Anatomie.
Schupo: Das Anatomische Institut?
Elisabeth: Dort wo man halt die Leichen zersägt.
[...]
Schupo *lächelt:* Gebens nur acht, Fräulein – – da drinnen stehen die Köpfe in Reih und Glied.
Elisabeth: Ich habe keine Angst vor den Toten.“
(GLH, I/2, S. 11)

Der Oberpräparator beschreibt in seinen Befehlen an den Präparator das Interieur des ‚Anatomischen Instituts‘ als ein Aufbewahrungssystem von Organen und Körperteilen: „Drinnen liegen die Finger und die Gurgeln nur so herum, daß es eine wahre Freud ist! Tuns die beiden Herzen und die halberte Milz gefälligst in die Schublad!“ (GLH, I/5, S. 14). Diese „makabren Gegenstände [werden] als alltägliche Utensilien vorgestellt“.²²⁷ Im Hintergrund ist Chopins *Trauermarsch* zu hören und alles deutet darauf hin, dass auch dem Schupo nicht zu trauen ist. Derselbe Musiktitel ertönt ein weiteres Mal ein paar Szenen später, nachdem der Oberpräparator in die Klinik gerufen wird, um die Todesursache einer Leiche zu klären. Dass sich der Oberpräparator an dieser Leiche infizieren und daran sterben wird, weiß der Leser in diesem Moment noch nicht. Dass nach seiner Verabschiedung Chopins *Trauermarsch* eingesetzt wird, deutet darauf hin, dass es sich um einen endgültigen Abschied handelt:

„Oberpräparator: Habe die Ehre, Herr Baron! *Rasch ab nach rechts.*
Baron: Wiedersehen – – *Langsam ab nach links, und wieder ertönen in weiter Ferne einige Takte des Chopinschen Trauermarsches.*
Langsam fängt es an zu dämmern, denn es ist bereits spät am Nachmittag.“
(GLH, I/6, S. 15)

Die Verbindung vom *Trauermarsch* und dem tödlichen Schicksal des Oberpräparators lässt diesen „zu einer merkwürdigen, zunächst grotesken Parallelfigur Elisabeths“²²⁸ werden.

²²⁷ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 80

²²⁸ Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 290

„Beide, Oberpräparator und Elisabeth, sind also schon zu Beginn ‚lebendige Tote‘, wie der Oberpräparator Elisabeth nennt, und zwar in einer Passage, mit der er sich als der rigideste Repräsentant jenes tödlichen Staates vorstellt, gegen den Elisabeth ihren aussichtslosen Kampf führt [...].“²²⁹

Die Worte des Oberpräparators lauteten:

„Oberpräparator: Wir haben es zwar schon weißgottwieoft dementiert, daß wir keine solchen lebendigen Toten kaufen, aber die Leut glauben halt den amtlichen Verlautbarungen nichts! Die bilden sich gar ein, daß der Staat für ihren Corpus noch etwas draufzahlen wird – gar so interessant kommen sie sich vor! Immer soll nur der Staat helfen, der Staat!“

(GLH, I/5, S. 14)

Der *Trauermarsch* markiert im ersten Bild außerdem den ersten Hinweis auf das Ende des Stückes, nämlich auf den Tod des Fräuleins. „Elisabeths Weg im Stück erscheint wie ein kleiner Umweg auf den Seziertisch, für den sie sich bereits angemeldet hatte.“²³⁰ Der *Trauermarsch* erklingt wieder zu Beginn des letzten Bildes, welches durchgängig von Elisabeths Suizidversuch handelt. Schauplatz ist das Polizeirevier.

„Polizeirevier. Nach Mitternacht.

Der Schupo (Alfons Klostermeyer) spielt mit einem Kameraden eine Partie Schach. Es regnet draußen, und in weiter Ferne spielt ein Orchester den beliebten Trauermarsch von Chopin – bis Szene 3.“

(GLH, V/1, S. 51)

Die Kreisstruktur ist hier durch wiederkehrende Elemente gegeben. Sowohl im ersten als auch im letzten Bild ist der Schupo anwesend. Die musikalische Untermalung durch Chopins *Trauermarsch* verbindet die Szenen miteinander und bildet einen kreisförmigen Verlauf von Schauplatz („Anatomisches Institut“, Polizeirevier) und Inhalt in Bezug auf Elisabeths Weg in den Tod: Elisabeths Anfangs- und Endstation ist das „Anatomische Institut“. In beiden Bildern ist einer ihrer Mörder, der Schupo, anwesend. Kurz vor Elisabeths Tod sind ihre Mörder vereint um sie versammelt: Alfons Klostermeyer (Schupo), der Präparator, der sie an die Polizei verraten hatte, der Kamerad und der Dritte Schupo als Vertreter der Todesinstanz ‚Justiz‘ bzw. ‚Staat‘ und der Buchhalter als ihr Todesbote (s. Kapitel ‚Der Buchhalter‘). Das vierte Bild zeigt Elisabeth und Alfons Klostermeyer in Elisabeths möbliertem Zimmer als „ein Bild des glücklichen Friedens zweier liebender Herzen.“ (GLH, IV/1, S. 42)

„Elisabeth *riecht an den weißen Herbstastern*: [...] Das hätt ich jetzt aber ursprünglich nicht gedacht, daß du mir weiße Herbstastern kaufen wirst.

Schupo: Mir hat das sofort eine innere Stimme gesagt.

Elisabeth: Trotzdem.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Ebd.

Schupo: Hast gedacht, so ein schneidiger Schupo, das ist ein leichtlebiger Falter? Der möchte nur eine mit viel Geld? Weit gefehlt! Ich schätze eine Frau höher ein, die von mir abhängt, als wie umgekehrt. [...]

[...]

Schupo *nimmt die Kopfhörer vom Nachtkastl und legt sie sich an: Stramm! Schneidig - - Er summt den Radetzkmarsch mit, den die Militärmusik im Radio gerade spielt.*²³¹

(GLH, IV/2, S. 42)

Elisabeths Verwunderung über die weißen Herbstastern könnte zum einen die Sorte der Blumen, welche eine beliebte Friedhofsblume ist, betreffen oder zum anderen auch die Geste als solche, die zu ihrer Vereinigung als Paar geführt hat. Dass dem Schupo das eine ‚innere Stimme‘ gesagt hätte, erinnert an die Faszination die für ihn von Elisabeth ausgeht: Sie erinnert ihn ‚an eine liebe Tote‘ (GLH, III/14, S. 35). Diese Assoziation wird von Horváth jedoch in eine weitere Richtung gelenkt, als der Schupo seine Vorliebe für Frauen ohne finanziellen Rückhalt preisgibt. Danach ertönt der *Radetzkmarsch* im Radio, den der Schupo mit summt und mit den Worten ‚stramm‘ und ‚schneidig‘ begleitet. Dass sein Charakter, sein Verhalten und sein ganzes Leben von Pflichtbewusstsein und Staatstreue bestimmt wird und, dass er zu jenen für Elisabeth gefährlichen Vertretern der ‚Todesinstanz‘ gehört, wird durch den Einsatz der Musik und den Akt des Summens akustisch verstärkt.

Elisabeth wird nach ihrem Selbstmordversuch im Polizeirevier festgehalten und will sich vom Kamerad, der sie festhält, losreißen. Sie beißt ihren Lebensretter und fletscht die Zähne. Danach folgt eine Szenenanweisung, welche nun einen Wechsel im akustischen ‚Dekor‘ bringt: ‚In der Ferne marschiert nun eine Formation mit Musik vorbei – und zwar auf den Marsch ‚Alte Kameraden‘. Dann verhallt die Musik und Elisabeth sitzt in sich zusammengesunken auf einem Stuhl.‘ (GLH, V/15, S. 62)

Gamper erläutert die Funktion der Musik als Zeichen des Todes und ihre Verbindung zur Instanz, welche über Leben und Tod in *Glaube Liebe Hoffnung* entscheidet, wie folgt:

„Daß mit Tod die Gewalt des gesellschaftlichen Apparats gemeint ist, geht auch daraus hervor, daß der ‚Totenmarsch‘, mit dem das Stück beginnt, am Ende ersetzt ist durch den Parademarsch ‚Alte Kameraden‘. Da Horváths ‚klassische Stücke‘ sich zu Kreisen schließen (an das Klingen und Singen zu Beginn und am Ende der *Geschichten aus dem Wiener Wald* sei erinnert), ist es zwingend, eine identische Funktion der Musik am Anfang und am Ende anzunehmen: Der Parademarsch spezifiziert den Trauermarsch.“²³¹

Die Funktion des Wechsels von dem *Trauermarsch* auf den Parademarsch *Alte Kameraden* wird in diesem Zitat Gampers treffend formuliert. Inhaltlich thematisiert der Liedtext des Parademarschs den Zusammenhalt von Soldaten mit feierlichem Kern.

²³¹ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 73f

Am Ende des Stücks, gleich nach Elisabeths Tod und dem Aufbrechen der Polizisten zur Parade, intoniert erneut der Marsch *Alte Kameraden*:

„Und nun marschier draußen eine Formation mit Musik vorbei - - und zwar abermals auf den Marsch ‚Alte Kameraden‘. Die drei Schupos setzen sich ihre Helme auf und verlassen das Polizeirevier, denn sie müssen bekanntlich zur Parade. Nur Alfons Klostermeyer wirft noch einen letzten Blick auf seine tote Braut Elisabeth.

Vorhang.“

(GLH, V/20, S. 64f)

Die Militärmusik, die im gesamten Stück ihre Verwendung findet, verstärkt die Allgegenwart des Todes und der Ungerechtigkeit, die von Staat bzw. Justiz ausgeht. Die unmenschliche Geisteshaltung ihrer Vertreter wird von Alfons Klostermeyer in Worte gefasst: „[...] zuerst kommt die Pflicht und dann kommt noch Ewigkeiten nichts! Radikal nichts!“ (GLH, IV/11, S. 49) Die Figur des Invaliden vor dem Wohlfahrtsamt beschreibt den Staat als ‚Todesinstanz‘ und „zählt für sich: Wohlfahrtsamt. Arbeitsamt. Berufsgenossenschaft. Invalidenversicherung. Spruchauschuß - - Auf Wiedersehen im Massengrab!“ (GLH, III/6, S. 30)

5.3. Die Sprache der Figuren

Im folgenden Kapitel wird die Sprache der Horváthschen Figuren näher beschrieben, da der ‚Aspekt des Toten‘ nicht nur im Nebentext, den szenischen Anweisungen Horváths, sondern auch in der Figurenrede des Dramenpersonals impliziert ist. Häufig ist die Thematik einer höheren Ordnung, z.B. Naturgesetze, Gott als allmächtiger Himmelvater, die Stellung der Planeten, usw. in Bezug auf das Sterben und Sterbenmüssen in der Figurenrede vorhanden. Dieser Auseinandersetzung wird in eigenen Unterkapiteln nachgegangen.

Horváth betonte in der von ihm verfassten *Gebrauchsanweisung*, dass auf das „Wort im Drama zu achten“ und der „dramatische Dialog“²³² von großer Bedeutung für seine Stücke sei, denn in „jeder Dialogszene wandelt sich eine Person“²³³. Er schilderte, wie bereits erwähnt, die breite Masse der Bevölkerung, die Horváths Meinung nach „zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern“²³⁴ bestand. Durch das Kleinbürgertum hat sich „eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon“²³⁵. Horváth fasste sein Bestreben zusammen:

„Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus -

²³² Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 215

²³³ Ebd., S. 216

²³⁴ Ebd., S. 219

²³⁵ Ebd.

- und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung - - eine Synthese aus Ernst und Ironie.“²³⁶

Die verbale Ausformung des Bildungsjargons geht ebenso mit klaren Vorgaben des Autors einher. Jedes Wort soll „hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden“.²³⁷

Mit diesen Worten erläutert Horváth die sozialpsychologische Verbindung zwischen der Sprache und dem sozialen Status der Figuren. So entstehen nach Johann Sonnleitner „statusbezogene Sprechakte, wobei dem Standarddeutsch ein höheres Sozialprestige zukommt als dem Dialekt.“²³⁸

Horváth erklärt die Funktion des Bildungsjargons wie folgt: „Denn es gibt schon jedem Wort dadurch die Synthese zwischen Realismus und Ironie. Komik des Unterbewußten.“²³⁹ Und das „Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie [ist] die Demaskierung des Bewußtseins“²⁴⁰ wodurch eine „Störung der Mordgefühle“²⁴¹, die der Zuschauer beim Einfühlen und Miterleben der jeweiligen kriminellen Situation bzw. Handlung einer Szene auf der Bühne hat. Dadurch wird die von Horváth geforderte Selbsterkenntnis des Kleinbürgers im Publikum erst möglich. Die folgenden Unterkapitel schlüsseln die Sprache der Horváthschen Figuren als ein Konglomerat von Textmontagen, Redewendungen, Floskeln und Allgemeinplätzen auf. Der Einbezug dieses Teilaspekts der Sprach-Thematik dient einer allgemeinen und einführenden Erklärung des Bildungsjargons bei Horváth.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die Erläuterung der Schlüsselwörter in der Figurenrede in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung*, die sich dem todesbedeutenden Zeichensystem des Nebentextes anschließen. Religiöse, gottesfürchtige und schicksalsbezogene Phrasen werden als Leitmotiv des Todes begriffen und im Sinne dieser möglichen Lesart des Textes erläutert. Die Sprachkomplexe des ‚Sauabstechens‘ und der wiederkehrenden Verwendung des Wortes ‚Nichts‘ werden in den Unterkapiteln über Marianne und Elisabeth als ermordete Fräulein thematisiert.

²³⁶ Ebd., S. 219

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Sonnleitner, Johann, „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 53

²³⁹ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

²⁴⁰ Ebd., S. 216

²⁴¹ Ebd., S. 218

5.3.1. Textmontagen, Redewendungen, Floskeln und Allgemeinplätze

Horváth nutzte für die Sprache seiner Figuren Redewendungen, Sprichwörter, Liedertexte aber auch Stellen aus allgemein bekannten literarischen Werken. Für Letzteres wird in der folgenden Auseinandersetzung der Begriff ‚Textmontage‘ verwendet. Zum einen wird der Versuch einer Definition der einzelnen Schwerpunkte, die Horváths Sprache mit sich bringt, unternommen. Zum anderen werden einige Textbeispiele aus den behandelten Stücken erläutert um das Verständnis der theoretischen Ausführungen in Bezug auf die Theatertexte sicher zu stellen. Diese Beispiele werden mithilfe von fachliterarischen Zitaten kritisch beleuchtet.

Horváth montierte die Figurenrede regelmäßig mit Stellen aus populären Werken der Literatur. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* führt der Conferencier im Tanzlokal Maxim die folgende Show mit jenen Worten ein: „Ich begrüße Sie auf das allerherzlichste im Namen meiner Direktion! Schon Johann Wolfgang von Goethe, der Dichterstürst, sagt in seinem Meisterwerk, unserem unsterblichen Faust: Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!“ (WW, III/1, S. 178) Der Conferencier erwähnt wörtlich, dass diese Worte von Goethe stammen.

Als Valerie die große Versöhnung von Marianne und ihrer Familie fordert wird Alfred ein Zitat aus Friedrich Nietzsches Gedicht *Jenseits von gut und böse* in den Mund gelegt. Oskars Worte sind J.W. Goethes *West-Östlichem Divan* entnommen:

„Marianne: Gestern hast du noch gesagt, daß er ein gemeines Tier ist.
 Valerie: Gestern war gestern, und heut ist heut, und außerdem kümmer dich um deine Privatangelegenheiten.
 Alfred: Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.
 Oskar zu Marianne:
 Denn so lang du dies nicht hast
 Dieses Stirb und Werde!
 Bist du noch ein trüber Gast
 Auf der dunklen Erde!
 Marianne *grinst*: Gott, seid ihr gebildet –“
 (WW, III/3, S. 201)

Oskar legt die Art der Verwendung seiner Sprache anschließend offen und dementiert:

„Das sind doch nur Kalendersprüche!“ (WW, III/3, S. 201)

Horváth ging wohl davon aus, dass sein Publikum die antiken Texte kannte und setzte dieses Montage-Verfahren als Mittel zur Demaskierung des Bewusstseins seines Publikums ein.²⁴²

Als theoretische Basis kann Žmegačs Definition der Montage herangezogen werden. Montage

²⁴² Vgl. Ropers, Mirjam, *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2012, S. 185

bedeutet hier „fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren.“²⁴³ Žmegač orientiert sich an Ernst Bloch²⁴⁴ wenn er erläutert, dass die Montage das Chaos „hinter der Oberfläche gesellschaftlicher Ordnungen sichtbar macht.“²⁴⁵ Wie bereits in einem vorhergehenden Kapitel erwähnt, widmete sich Ingrid Haag diesem Thema in ihrem Werk über die ‚Fassaden-Dramaturgie‘.²⁴⁶

Zum einen legt die Montage „die Machart des Textes frei und lenkt damit den Blick des Lesers/Betrachters auf die Technik der Literatur/Kunst“²⁴⁷. Zum anderen zielt sie „auf einen Erkenntnisschock ab“²⁴⁸ und kann daher als eine Art der Verfremdung verstanden werden.²⁴⁹

Horváth betonte in dem *Interview* mit Willi Cronauer die epische Funktion seines Dialogs: „Diese neue Form ist mehr eine schildernde als eine dramatische.“²⁵⁰

Es besteht die Vermutung, dass Horváth dieses Verfahren im Bereich des Films der Moderne kennen gelernt haben könnte. Möglich ist außerdem, dass Erwin Piscators Theater der 1920er Jahre, das von politischen Inhalten und Textmontagen geprägt war, eine Inspiration für den filmaffinen Horváth darstellte.²⁵¹

Die überhöhten und künstlichen Sprüche die ein Besitzer eines Scherzartikelladens, einer Fleischhauerei, usw. von sich geben, wirken komisch. „Difficile est, satiram non scribere“ (WW, I/2, S. 114), spricht der Zauberkönig, als Marianne ihm zu erklären versucht wo seine Sockenhalter stecken. Die Figuren stehlen sich allgemeingültige Weisheiten und Redewendungen in ihre Sprache hinein, was in einem der Rezeptionsschübe der Horváth-Forschung als „Ausdruck sprachlichen Versagens“²⁵² und als fehlende Individualität der Figuren interpretiert wurde²⁵³. Hajo Kurzenberger weist darauf hin, dass sich die Figuren durch diese Art des Sprechens nicht für die eigene Denkfähigkeit, sondern für allgemeine Klischees, entscheiden.²⁵⁴ Mit der Verwendung von Redewendungen, Klischees usw. könne man keine wahrhaft individuellen Wünsche formulieren oder spezielle Charakterzüge

²⁴³ Žmegač, Viktor, „Montage/Collage“, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Hg. Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač, Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 259

²⁴⁴ Bloch, Ernst, „Erbschaft dieser Zeit“, *Gesamtausgabe*, Bd. 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962, S. 221

²⁴⁵ Žmegač, „Montage/Collage“, S. 260

²⁴⁶ Vgl. Haag, *Fassaden-Dramaturgie*

²⁴⁷ Žmegač, „Montage/Collage“, S. S. 261

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. Ropers, *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*, S. 185

²⁵⁰ Horváth, „Interview“, S. 202

²⁵¹ Vgl. Ropers, *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*, S. 185

²⁵² Kurzenberger, Hajo, *Horváth Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens*, München: Fink Verlag 1974, S. 27

²⁵³ Vgl. Deiters, Franz-Josef, *Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Drama in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999, S. 187-221

²⁵⁴ Kurzenberger, *Horváths Volksstücke*, S. 17

zeigen.²⁵⁵ Horváth plädierte in der *Gebrauchsanweisung* darauf, dass „die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen betont“²⁵⁶ werden müsse, indem seine Stücke stilisiert gespielt werden. Diese Allgemeingültigkeit meint die breite Bevölkerungsschicht der Kleinbürger, die Horváth in seinen Figuren, mit dem Ziel, die Selbstreflexion seines Publikums herbeizuführen, umsetzt. Ein Anspruch der Individualität wird an die Figuren nicht gestellt. Das oben genannte Beispiel des Goethe-Zitats in der Maxim-Szene wird von Oskar nur jargonhaft zitiert und es „offenbart sich der Zustand einer verschollenen Bürgerlichkeit.“²⁵⁷ Weder kann der Bildungsjargon als Mangel an Identität verstanden werden, noch ist hinter jeder dieser vorgefertigten Aussagen eine für die Handlung entscheidende Bedeutung versteckt. Das Nennen von Zitaten und allgemeinbekannten Sprüchen ist zum einen in der Funktion der „Komik des Unterbewußten“²⁵⁸ zu verstehen, da dem kleinbürgerlichen Publikum diese bekannt waren und ihnen damit eine Basis der Identifikation zur Verfügung stand. Dass auf der anderen Seite wiederum diese Sprachmuster die Ungerechtigkeiten, das asoziale Triebleben auf einer kriminellen Ebene und damit die Dummheit und Lüge der kleinbürgerlichen Denkweise präsentieren ist eine der Funktionen des Bildungsjargons. Bei Oskar ist der Bildungsjargon ein Mittel um seinen Sadismus und sein brutales Verhalten auszudrücken. Oskars Wunsch Mariannes uneheliches Kind tot zu sehen, drückt sich in seiner Pseudo-Religiosität aus: „[...] vielleicht stirbt das Kind –“, „Wer weiß! Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein.“ (WW, II/6, S. 165) Redewendungen und allseits bekannte Sprüche werden zur „Banalisation von Gewalt und Verbrechen“²⁵⁹ eingesetzt. Dass sich religiöse Phrasen der gottesfürchtigen Figuren auf Tod und Sterbenmüssen beziehen, wird in einem der nachfolgenden Unterkapitel näher behandelt. „Die abgegriffensten Floskeln und Gemeinplätze [...] sind bedeutsam, und zwar als Fassade dessen, was nicht gesagt werden kann und darf.“²⁶⁰ Ingrid Haag sieht beispielsweise Karolines Worte „Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur“ (KK, S. 37, 52. Szene) nicht als Sprachnot oder Spracharmut, sondern sieht darin „jenen Konflikt des sprechenden Subjekts, das dazu verurteilt ist, an sich vorbeizureden, das nie an seinem ‚Ort‘ spricht.“²⁶¹ Damit ist gemeint, dass die Fräuleins nicht widersprechen dürfen, die Oberflächenharmonie aufrecht erhalten werden soll, und sie „brutal zum Schweigen gebracht“²⁶² werden.

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 38

²⁵⁶ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 221

²⁵⁷ Deiters, *Drama im Augenblick seines Sturzes*, S. 193

²⁵⁸ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

²⁵⁹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 11

²⁶⁰ Ebd., S. 10

²⁶¹ Ebd., S. 11

²⁶² Ebd., S. 22

Wenn Marianne in Sentimentalitäten schwelgt und ihre Sehnsüchte verkitscht kund tut, nutzt sie den Bildungsjargon als Flucht in eine heilere Welt. „Die Donau ist weich wie Samt“ (WW, I/4, S. 135) oder ihre Offenbarung an Alfred „du machst mich so groß und weit“ (WW, I/4, S. 138), sind Beispiele für Mariannes Sprache.

Das folgende Zitat Haags fasst die Lesart der Horváthschen Sprache in der Auseinandersetzung mit dem ‚Aspekt des Toten‘ treffend zusammen:

„[...] mit ihrer Aburteilung als defizitäres Sprechen (Sprachnot, Sprachmangel und dergleichen mehr) ist über ihre Bedeutung [der phrasenhaften Sprache] überhaupt noch nichts gesagt. Es gilt, die Fassade aufzubrechen, sie als Hülle unsagbaren Begehrens (hier sehe ich die Funktion der Kitsch-Sprache im Mund der Fräuleinfiguren) oder versteckter Destruktionstrieb (fast ausschließlich den Männerfiguren reserviert) zu entdecken.“²⁶³

Authentisch spricht Marianne ab dem Punkt wo sie keinen anderen Ausweg als den Selbstmord sieht und widerspricht ihren Machthabern sogar: „Aber so hör auf, ja. Du bist doch mein Papa, wer denn sonst!?“ (WW, III/1, S. 185) wirft sie ihrem Vater entgegen als er sie als seine Tochter verleugnen will. Bei ihrer Rückkehr zu Oskar meint Valerie zu Marianne „Marianderl. Jetzt geh nur ruhig dort hinein“, dabei zeigt sie auf die Puppenklinik. Gleich darauf stellt Marianne, in authentischer Sprache, den Grund für ihre Rückkehr zu Oskar klar: „Ich möcht jetzt nur noch was sagen. Es ist mir nämlich zu guter Letzt scheißwurscht – und das, was ich da tu, tu ich nur wegen dem kleinen Leopold, der doch nichts dafür kann.“ (WW, III/3, S. 202) Womöglich ist dies einer der wenigen Sätze, die „plötzlich ganz realistisch, ganz naturalistisch gebracht werden“ sollen.²⁶⁴ Ingrid Haag bezeichnet die „abgegriffensten Floskeln und Gemeinplätze [und] die un-sinnigsten Repliken der Wechselrede [...] als Fassade dessen, was nicht gesagt werden kann und darf.“²⁶⁵ Erst „der strategische Einsatz von Floskeln, Gemeinplätzen und ‚schönen Sprüch‘ zwecks Banalisierung von Gewalt und Verbrechen führt zur Tragödie des Fräuleins.“²⁶⁶ Dass der Bildungsjargon auch den soziopsychologischen Status der jeweiligen Figuren ausdrückt, wird dadurch nicht verneint, es gilt jedoch zwischen den Zeilen zu lesen bzw. hinter die Fassade zu blicken und Horváths Dramaturgie als eine des Zeigens und Verbergens zu verstehen.²⁶⁷

Johann Sonnleitner fasst Haags Herangehensweise mit folgender Formulierung zusammen:

„Ingrid Haag korrigiert und erweitert diese Ansätze zu Sprache und Bewußtsein der Figuren um die psychoanalytische Dimension [...], indem sie den Bühnenraum als metaphorische Verräumlichung

²⁶³ Haag, „Horváth und Freud“, S. 68

²⁶⁴ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

²⁶⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 10

²⁶⁶ Ebd., S. 11

²⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 10

des Bewußtseins konzipiert und das Unbewußte und Vorbewußte als dramatische Handlung hinter die Kulissen verlagert sieht.“²⁶⁸

Winfried Nolting erfasst Horváths Sprache auf eine ähnliche Art und Weise, nämlich in der Funktion einer Kunstsprache, die als „Schein der Realität“ verstanden wird:

„Wenn die Erscheinungsform der Realität die Alltagssprache ist, so ist Horváths Kunstsprache deren ‚Spiegelbild‘. D. h. das Spiegelbild, der Schein der Realität, der real wird als Alltagssprache, wird durch den Kunstschein Horváthscher Dramensprache so gespiegelt, daß die Wirklichkeit sich als – wie wir sagen – totaler Jargon entlarvt.“²⁶⁹

Horváths Kunstsprache verschleiert die Realität und ist Fassade dessen, was im Verborgenen bleiben soll. In den nächsten Kapiteln sollen die religiösen Phrasen als Ausdruck des Todeswunsches oder als Gewährwerden des Sterbenmüssens anhand einiger Beispiele veranschaulicht und erläutert werden.

5.3.3. „Gott gibt und Gott nimmt“ – Naturgesetze, Beileidsformeln, Schicksal und religiöse Phrasen als Zeichen des Todes

Die Figurenrede Horváths ist geprägt von Beileidsformeln und religiösen Phrasen, die im ‚Aspekt des Toten‘ zu verorten sind. ‚Gott‘ meint stets einen allmächtigen Walter über Leben und Tod, welcher das Schicksal über jeden einzelnen verhängt. Die Banalisierung von Gewalt und Verbrechen findet ihren Ausdruck in unverrückbaren ‚Naturgesetzen‘. Für das, was Marianne in ihrer verkitschten Manier ‚Schicksal‘ nennt, kann das Wort „Gesetzmäßigkeit“ in Gebrauch genommen werden, welche die Fäden (der Figuren) zieht und, ohne dabei auf den Willen des Einzelnen einzugehen, prinzipiell in den Bereich des Negativen zieht.²⁷⁰ Im Sinne der Fassaden-Dramaturgie kann die Verwendung von Beileidsformeln oder auch religiöser Phrasen als „Fassade eines Verbrechens“²⁷¹ verstanden werden. Hinter diesen Phrasen verstecken sich Mordgelüste und -wünsche des egoistischen und sadistischen Kleinbürgers. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* „ist es am Ende Gott, der sich ihr [Marianne] als Tod präsentiert“²⁷²: „Marianne: Mir hat er nur genommen, nur genommen –“ (WW, III/4, S. 207). In den folgenden beiden Unterkapiteln wird das Vorkommen und die Lesbarkeit der religiösen, gottesfürchtigen Formeln, das Berufen auf Schicksal und Naturgesetze, und das

²⁶⁸ Sonnleitner, „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth“, *Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Zsolnay 2001, S. 52

²⁶⁹ Nolting, Winfried, *Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths*. München: Fink 1976, S. 7

²⁷⁰ Vgl. Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 4

²⁷¹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 81

²⁷² Bossinade, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, S. 63

Aussprechen von Beileid auf jedes Stück einzeln analysiert und als eine Lesart, welche in den ‚Aspekt des Toten‘ gebettet ist, interpretiert.

5.3.3.1. Naturgesetze, Beileidsformeln, Schicksal und religiöse Phrasen als Zeichen des Todes in *Geschichten aus dem Wiener Wald*

In *Geschichten aus dem Wiener Wald* wird gleich zu anfangs der Grund für die Verbindung von Oskar und Marianne klar gestellt:

- „Marianne: Er ist nämlich ein Jugendfreund von mir. Weil wir Nachbarskinder sind.
 Alfred: Und wenn Sie jetzt keine Nachbarskinder gewesen wären?
 Marianne: Wie meinen Sie das?
 Alfred: Ich meine, daß das halt alles Naturgesetze sind. Und Schicksal.
Stille.
 Marianne: Schicksal, ja. Eigentlich ist das nämlich gar nicht das, was man halt so Liebe nennt, vielleicht von seiner Seite aus, aber ansonsten – *Sie starrt Alfred plötzlich an.* Nein, was sag ich da, jetzt kenn ich Sie ja noch kaum – mein Gott, wie Sie das alles aus einem herausziehen –
 Alfred: Ich will gar nichts aus Ihnen herausziehen. Im Gegenteil.
Stille.“
 (WW, I/3, S. 124)

Mariannes Beziehung zu Oskar wird als Naturgesetz und Schicksal abgetan. Das unglückliche Dasein des Fräuleins als zukünftige Ehefrau des Fleischermeisters findet in diesen Begriffen seine Metapher, welche in eine negative Richtung tendiert und sich im Stück in diesem Sinne fortsetzen wird. Dieser Wortwechsel ist auch insofern interessant, als dass Alfred hier zugibt, dass er das Gegenteil von ‚etwas aus ihr herausziehen‘ mit ihr vor hätte. Das Gegenteil wäre etwas in sie hinein zu stopfen, so wie es auch Oskar und die anderen Männer vorhaben. Oskar stopft den Mund Mariannes mit Bonbons, einem Biss und am Ende mit einem Kuss. Er macht sie mundtot. Es scheint so, als wäre es der Auftrag des Mannes, die Frau außer Gefecht zu setzen und ihr den Mund zu verbieten. Dieser Punkt wurde bereits im Kapitel der ‚Stille‘ thematisiert.

In jenem Gespräch mit Alfred erzählt Marianne außerdem von ihren ursprünglichen beruflichen Plänen, welche ihr der Vater verwehrt hätte, und Alfred antwortet darauf:

„Ich bin kein Politiker, aber glauben Sie mir: auch die finanzielle Abhängigkeit des Mannes von der Frau führt zu nichts Gutem. Das sind halt so Naturgesetze.“ (WW, I/3, S. 123)

Marianne ist anderer Meinung. Die Unabhängigkeit der Frau vom Mann wird hier als ‚Naturgesetz‘ fixiert. Auch bei der späteren Trennung ist Marianne nur scheinbar finanziell unabhängig durch ihren Job als Erotiktänzerin in einer Bar. Alfred hat ihr diese Stelle

vermittelt um sie loszuwerden. Da sie zu wenig verdient um sich und ihr Kind zu ernähren ist sie gezwungen zu Oskar zurück zu kehren.

„Es tut mir nur heut in der Seele weh, daß Gott der Allmächtige es meiner unvergeßlichen Gemahlin, der Mariann ihrem lieben Mutterl selig, nicht vergönnt hat, diesen Freudentag ihres einzigen Kindes mitzuerleben.“ (WW, I/3, S. 126) Diese Worte richtet der Zauberkönig in seiner Ansprache bei der Verlobungsfeier an die Gäste. Gott wird in dieser Aussage in Verbindung zum Tod von Mariannes Mutter genannt. ‚Gott‘ wird hier als allmächtiger Walter über Leben und Tod präsentiert.

Als Marianne die Trennung von Oskar während der Verlobungsfeier bekannt gibt und ihren neuen Partner, Alfred, vorstellt, wählt sie folgende Formulierung: „Gott hat mir im letzten Moment diesen Mann da zugeführt.“ (WW, I/4, S. 138) Marianne stellt Gott als entscheidende Instanz über ihre Verbindung zu Alfred und über ihr persönliches Schicksal dar. Die Beschreibung des Lebens als unverrückbare Gesetzmäßigkeit fügt sich in das Schema des Nicht-Ausbrechen-Könnens aus dem Kreis des Patriarchats und lässt die ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ mitklingen, welche bei Horváth auch in der Wahl des Schauplatzes und der Musik ihren Ausdruck findet. Exemplarisch ist die Szene im möblierten Zimmer im achtzehnten Bezirk:

„Alfred: Also das mit dem Kind muß auch anders werden. Wir können doch nicht drei Seelen hoch in diesem Loch vegetieren! Das Kind muß weg!
 Marianne: Das Kind bleibt da.
 Alfred: Das Kind kommt weg.
 Marianne: Nein. Nie!
Stille.
 Alfred: Wo stecken meine Sockenhalter?
 Marianne *sieht ihn groß an*: Weißt du, was das heut für ein Datum ist?
 Alfred: Nein. [...] Was willst du damit sagen?
 Marianne: Daß das heut ein Gedenktag ist. Heut vor einem Jahr hab ich dich zum erstenmal gesehen. In unserer Auslag. [...] Ich hab grad das Skelett arrangiert und da hast du an die Auslag geklopft. Und da habe ich die Rouleaus heruntergelassen, weil es mir plötzlich unheimlich geworden ist.“
 (WW, II/2, S. 144f)

Marianne beschreibt den Tag ihrer ersten Begegnung mit Alfred als ‚Gedenktag‘ und verwendet damit einen Begriff, der für gewöhnlich einen Sterbetag, an dem eines verstorbenen Angehörigen gedacht wird, meint. Danach wird ‚im Interesse‘ des Kindes beschlossen, dass der kleine Leopold zu Alfreds Mutter in die Wachau kommt. Alfred klingt zufrieden:

„Alfred: Na Also!
Stille.
 Marianne: Über uns webt das Schicksal Knoten in unser Leben – [...].“

(WW, II/2, S. 145)

Obwohl das Leben des Kindes in Mariannes und Alfreds Händen liegt, wird diese Entscheidung als einzige Möglichkeit und als das Walten einer höheren Macht gesehen.²⁷³

Die Rede von Naturgesetzen und Schicksal verweist stets auf Tod und Sterben und ist geprägt von einer Tendenz ins Negative. Gott ist der Allmächtige, der über Tod oder Leben entscheidet und gemeinsam mit den Regeln der katholischen Kirche nicht hinterfragt werden darf.

In der ersten Szene des Stücks hat Alfred im übertragenen Sinn auf den Tod seines Kindes hingewiesen, als hätte er bereits am Anfang vom Ende Bescheid gewusst: „Manchmal möchte ich ja schon so Kinder um mich herum haben, aber dann denk ich mir immer wieder: nein, es soll halt nicht sein.“ (WW, I/1, S. 105) Auch hier wird durch die Worte „es soll halt nicht sein“ ein unverrückbares Schicksal angedeutet. Dieser Kreis schließt sich am Schluss, als die Großmutter den Tod des Kindes verkündet.

Auffällig ist, dass die Männer-Figuren Oskar, Alfred, der Beichtvater und der Zauberkönig die Existenz des Kindes schlechtheißen.

„Valerie: Mir scheint gar, Sie sind imstand und heiraten noch die Mariann, jetzt nachdem sie wieder frei ist –

Oskar: Wenn Sie das Kind nicht hätt –

Valerie: Wenn mir jemand das angetan hätt –

Oskar: Ich hab sie noch immer lieb – vielleicht stirbt das Kind –

Valerie: Herr Oskar!

Oskar: Wer weiß! Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein. Ich werd an meine Mariann denken – ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er. – Den straft er. Den züchtigt er. Auf glühendem Rost, in kochendem Blei – [...]“

(WW, II/6, S. 165f)

Oskar spricht hier unverblümt vom notwendigen Tod des Kindes als Bedingung um Marianne wieder bei sich aufzunehmen und verbindet dies mit einer religiösen Phrase, die auf den Tod des kleinen Leopold verweist und diesen legitimiert. Bekräftigt wird die Unheimlichkeit dieser Szene noch mit Oskars anschließendem Lächeln und seiner Antwort auf Havlitscheks Frage, wer von ihnen beiden nun die Sau abstechen wird, dass er „sie jetzt schon selber abstechen [wird], die Sau“ (WW, II/6, S. 166). Gleich anschließend läuten die Glocken, die bereits im Kapitel über die Funktion der Musik in Bezug auf den ‚Aspekt des Toten‘ als Todesglocken identifiziert wurden.

Im Anschluss tritt Marianne im Stephansdom vor Gott, in der Hoffnung auf eine Antwort auf den Fortgang ihres Lebens bzw. Schicksals. Marianne bittet einen Vertreter der katholisch-

²⁷³ Vgl. Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 4

göttlichen Moral um Rat, der in jenem Gespräch das Dasein ihres Kindes und ihre Lebensweise als Sünde darstellt.

„Beichtvater: Und daß du dein Kind im Zustand der Todsünde empfangen hast – bereust du das?
Stille.

Marianne: Nein. Das kann man doch nicht –

Beichtvater: Was sprichst du da?

Marianne: Es ist doch immerhin mein Kind –

Beichtvater: Aber du –

Marianne *unterbricht ihn*: Nein, das tu ich nicht. – Nein, davor hab ich direkt Angst, daß ich es bereuen könnt. – Nein, ich bin sogar glücklich, daß ich es hab, sehr glücklich –

Stille.

Beichtvater: Wenn du nicht bereuen kannst, was willst du dann von deinem Herrgott?“

(WW, II/7, S. 168)

Oskar und die Großmutter Alfreds legitimieren ihren Todeswunsch an dem Kind stets mithilfe gottesfürchtiger Formeln und christlichen Moralvorstellungen. Dies wird sich in den Unterkapiteln der einzelnen Figuren in ihrer Rolle als Mörder jedoch als Scheinmoral herausstellen, da Oskar Gottes Allmacht bloß zur Legitimierung seines Sadismus und seines Kontrollzwangs über Marianne nutzt und die Großmutter den kleinen Leopold als finanzielle Last ansieht und ihn auch aus Rache an ihrem Enkel Alfred umbringt. Ein Brief, welcher den Willen Gottes als Schuld für den Tod des Kindes formuliert, soll Marianne über das Ableben ihres Sohnes informieren:

„Die Großmutter: [...] Gott der Allmächtige hat es mit seinem unerforschlichen Willen so gewollt, daß Sie, wertee Fräulein, kein Kind mehr haben sollen. [...] Aber trösten Sie sich, Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder. [...]“

(WW, III/4, S. 204)

Alfreds Mutter ist jedoch Augenzeugin des Mordes: „Du hast die beiden Fenster aufgemacht und hast das Betterl mit dem kleinen Leopold in den Zug gestellt –“ (WW, III/2, S. 190). Dies hält die Großmutter jedoch nicht davon ab die Schuld an dem Mord zu verleugnen.

Ein weiteres Beispiel der Verbindung von ‚Gott‘ und ‚Tod‘ findet sich in den Aussagen des Mistere aus Amerika, ein Freund des Rittmeistere, der sich als gewalttätige und düstere Gestalt entpuppen wird. Über Österreich sagt er: „[...] hier bin ich zhaus, hier kenn ich mich aus, hier gefällt es mir, hier möchte ich sterben! Oh du mein lieber altösterreichischer Herrgott aus Mariazell!“ und „Wien soll leben! Die Heimat!“ (WW, III/1, S. 175). Die Worte „leben“, „sterben“ und „Herrgott“ verbinden sich hier. Als Valerie sich ihm annähert legt er die Karten auf den Tisch:

„Der Mister: Ich bin nämlich innerlich tot. Ich kann halt nur mehr mit den Prostituierten was anfangen – das kommt von den vielen Enttäuschungen, die ich schon hinter mir hab.

Valerie: Jetzt so was. Eine so zarte Seele in so einem mächtigen Körper –

Der Mister: Ich habe den Saturn als Planeten.

Valerie: Ja, diese Planeten! Da hängt man damit zusammen und kann gar nichts dafür!²⁷⁴
(WW, III/1, S. 180)

Der Grund für das mentale Absterben des Mistern wird als ‚Frage der Planeten‘ erklärt. Seine Qualitäten als innerlich toter Mensch zeigt er am Ende der Szene, als er Marianne zum Diebstahl verleitet, sie als „blöde Hur“ beschimpft und „ihr eine Ohrfeige“ (WW, III/1, S. 187) erteilt.

Nachdem Marianne als nackte Tänzerin im ‚Maxim‘ von den Bewohnern der ‚Stillen Straße‘ erkannt wurde und ihren Auftritt abrechnen musste, stellt sie ihren Vater, welcher nicht auf ihre Briefe geantwortet hat, zur Rede und thematisiert ihren Todeswunsch:

„Marianne: [...] dann bleibt mir nur der Zug.
Zauberkönig: Was für ein Zug?
Marianne: Der Zug. Mit dem man wegfahren kann. Ich wirf mich noch vor den Zug –
Zauberkönig: So! Das auch noch. Das willst du mir als auch noch antun – *Er weint plötzlich.* [...] Eine Schande nach der anderen – oh ich armer Mensch, mit was hab ich denn das verdient?!
Marianne *scharf*: Denk nicht immer an dich!
Zauberkönig *hört auf zu weinen, starrt sie an, wird wütend*: So wirf dich doch vor den Zug! Wirf dich doch, wirf dich doch! Samt deiner Brut!! [...] Denk lieber an deinen Himmelvater! An unseren lieben Herrgott da droben – *Er wankt fort.*
Marianne *sieht ihm nach und schaut dann empor, dorthin, wo der Himmel liegt; leise*: Da droben –“
(WW, III/1, S. 186)

Die Aufforderung an den lieben Gott zu denken ruft ihre Todessehnsucht, die sich in ihrem Blick gen Himmel verdeutlicht, hervor. Marianne sehnt sich fort in den Tod, den sie mit Gott im Himmel assoziiert.

Anschließend zurück in der ‚Stillen Straße‘ erklärt der Zauberkönig nach Durchsicht der Zeitungen in Valeries Tabak-Trafik den Krieg, und damit das Morden, zum Naturgesetz und erinnert an die Worte des Medizinalrats über seine Herzschmerzen: „[...] mich könnt so ein Schlagerl treffen wie nix –“ (WW, III/3, S. 196). Valerie macht ihn auf seine Sterblichkeit aufmerksam und, dass er sich lieber mit seiner Tochter versöhnen sollte: „Leopold. Der liebe Gott hat dir einen Fingerzeig gegeben – daß du nämlich noch unter bist [...]“ (WW, III/3, S. 196). Auch hier war ‚Gott‘ wiederum die entscheidende Instanz über Leben und Tod des Zauberkönigs.

Am Schluss, als Valerie die Versöhnung von Marianne, Oskar und dem Zauberkönig arrangiert, beteuert Oskar, dass er Marianne noch immer heiraten würde:

„Oskar: Mariann. Ich verzeihe dir gern alles, was du mir angetan hast – denn lieben bereitet mehr Glück, als geliebt zu werden. – Wenn du nämlich nur noch einen Funken Gefühl in dir hast, so muß du es jetzt spüren, daß ich dich trotz allem noch heut an den Altar führen tät, wenn du nämlich frei wärst – ich meine jetzt das Kind .

²⁷⁴ Ebd., S. 180, III/1

Stille.

Oskar *lächelt*: Es tut mir leid.

Marianne: Was?

Oskar: Das Kind –

Stille.“ (WW, III/3, S. 200)

Diese Beileidsformel ist direkt als Oskars Todeswunsch an Mariannes Kind zu deuten.

Ingrid Haag bemerkt hierzu, dass „unter dem Mantel von Sentimentalität und Religiosität [...] Oskar seinen Wunsch [versteckt], das Kind beseitigt zu sehen.“²⁷⁵

Gleich nachdem Marianne den Brief der Großmutter gelesen hat, stürzt sie sich auf die Großmutter und will sie mit ihrer Zither erschlagen. Um Marianne davon abzuhalten wählt Oskar eine überaus brutale Art und Weise. Er „drückt ihr die Kehle zu“ (WW, III/4, S. 205) und rettet damit die ihm gleichgesinnte Mörderin des Kindes.

Vor allem in der letzten Szene ist die Thematik von ‚Gott als Richter‘ stark präsent. Der zweite Schlaganfall des Zauberkönigs bahnt sich an, als er vom Tod seines Enkels erfährt: „Der zweite Schlaganfall, der zweite Schlaganfall – nein, nein, nein, lieber Gott, laß mich noch da, lieber Gott [...].“ (WW, III/4, S. 206)

Der letzte Wortwechsel draußen in der Wachau, an der schönen blauen Donau, findet zwischen Oskar und Marianne statt. Oskar beruft sich auf die Hand Gottes als Grund für den Tod des Kindes:

„Marianne: Ich hab mal Gott gefragt, was er mit mir vorhat. – Er hat es mir aber nicht gesagt, sonst wär ich nämlich nicht mehr da. – Er hat mir überhaupt nichts gesagt. – Er hat mich überraschen wollen. – Pfui!

Oskar: Marianne! Hadere nie mit Gott!

Marianne: Pfui! Pfui! *Sie spuckt aus.*

Stille.

Oskar: Mariann. Gott weiß, was er tut, glaub mir das.

[...]

Oskar: Gott gibt und Gott nimmt.

Marianne: Mir hat er nur genommen, nur genommen –

Oskar: Gott ist die Liebe, Mariann – und wen er liebt, den schlägt er –

Marianne: Mich prügelt er wie einen Hund!

Oskar: Auch das! Wenn es nämlich sein muß.

Nun spielt die Großmutter auf ihrer Zither drinnen im Häuschen die ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘ von Johann Strauß.

Oskar: Mariann. Ich hab dir mal gesagt, daß ich es dir nie wünsch, daß du das durchmachen sollst, was du mir angetan hast – und trotzdem hat dir Gott Menschen gelassen – die dich trotzdem lieben – und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat. – Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn –“

(WW, S. 206f, III/4)

Ingrid Haag ist zuzustimmen, wenn sie Oskars Religiosität als Sadismus entlarvt:

²⁷⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 24

„Der religiöse Spruch, in dem sich Liebe mit Gewalt verbindet, erweist sich als besonders geeignete Deckformel des sadistischen Wunsches.“²⁷⁶

Die Liebe verbindet sich mit dem Tod, „Gott ist die Liebe“, „und wen er liebt, den schlägt er“. Marianne und Oskar repräsentieren zwei gegenteilige Pole. ‚Leben‘/ ‚Verstand‘ stehen ‚Tod‘/ ‚Gott‘ gegenüber.

Das Ausspucken Mariannes verstärkt die Tatsache, dass ihr der Mund zugestopft wurde. „Sie spuckt aus“ (WW, III/4, S. 207) kann als Versinnbildlichung des Ausspuckens des Bonbons, das ihr Oskar angeboten hat, gedeutet werden. Am Schluss verschließt er ihr den Mund durch den Kuss gänzlich. „Gott ist die Liebe“ wird in der Aussage „du wirst meiner Liebe nicht entgehn“ fortgesetzt, wodurch Gott als personifizierter Tod hervortritt.

5.3.3.2. Naturgesetze, Beileidsformeln, Schicksal und religiöse Phrasen als Zeichen des Todes in *Glaube Liebe Hoffnung*

In *Glaube Liebe Hoffnungen* werden in der Figurenrede seltener Naturgesetze, Schicksal oder Gott thematisiert als in *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Sie werden an wenigen Stellen ebenfalls als Ausdruck des Todeswunsches eingesetzt. Einige Textstellen werden nun zur Veranschaulichung dieses Phänomens, möglichst chronologisch, vorgestellt und erläutert.

Der Baron ist wegen des Todesfalls seiner Braut im Gespräch mit dem Oberpräparator:

- „Oberpräparator: Wird prompt erledigt, Herr Baron, und abermals mein innigstes Beileid.
 Baron: Danke, Herr Oberpräparator. Ich mache mir die heftigsten Vorwürfe.
 Oberpräparator: Aber die staatsanwaltschaftlichen Ermittlungen haben doch die völlige Haltlosigkeit der gegen Herrn Baron erhobenen etwaigen Beschuldigungen ergeben! Wir alle sind in Gottes Hand.
 Baron: Trotzdem ich stand vor Verdun und an der Somme, aber nichts hat mich so erschüttert, wie diese Katastrophe gestern. Wir waren ja erst seit drei Monaten verheiratet und ich steuert den Unglückswagen – – in der Unglückskurve. Zwischen Lechbruck und Steingaden. Nur gut, daß der Leichnam freigegeben ist.“

(GLH, I/4, S. 13f)

Kurz bevor sich die Wege des Barons und des Oberpräparators trennen, bekräftigt der Oberpräparator ein zweites Mal: „und abermals mein innigstes Beileid“ (GLH, I/5, S. 15). Die Beileidsformeln verweisen hier wieder auf einen verdeckten Mord, der im Geheimen bleiben soll. Die Anschuldigungen gegen den Baron seine vor kurzem angeheiratete Ehefrau absichtlich in den Tod gefahren zu haben, könnten der Wahrheit entsprechen. Auch später wird von diesem Todesfall im Anatomischen Institut immer wieder von dem „komplizierten Fall aus Brünn“ (GLH, I/10, S. 19) gesprochen. Das Skandalöse und die Gewalt soll bei Horváth im Geheimen und unter der Oberfläche der gesellschaftlichen Präsentation

²⁷⁶ Ebd., S. 56

bleiben²⁷⁷, daher ist anzunehmen, dass der Herr Baron seine Braut absichtlich in den Tod gefahren hat und sich durch die Beileidsformeln eine Unheimlichkeit ergibt, welche bei Horváth die Komik der Stücke ausmacht, nämlich die „Komik des Unterbewußten“²⁷⁸. Auch Karl Müller kommt zu dieser Erkenntnis in seinem Beitrag „Wo plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, und erwähnt die „erkennbare Erleichterung des Barons, so daß die Wiederherstellung der üblichen Ordnung gesichert erscheint“²⁷⁹, welche vor allem durch die Aussage „nur gut, daß der Leichnam freigegeben ist“ (GLH, I/5, S. 14) offensichtlich wird.

Auch hinter dem oft verwendeten Attribut „Unglück“ („Unglückswagen“ (GLH, I/5, S. 13), „Unglückskurve“ (GLH, I/5, S. 14)) versteckt sich die Gewalttat. Durch die Verkehrung der Zeichen muss hier unter der Oberfläche nach einem Mord gesucht werden.

Die Phrasen über Schicksal bzw. über eine höhere Ordnung stellen aus dem Mund des Präparators eine Thematisierung seines Todeswunsches gegenüber dem Oberpräparator dar, der beruflich höher gestellt ist als der Präparator und diesen herumkommandiert.

Der Präparator wird als tierliebender, großzügiger Mann eingeführt, dessen Ego aufgrund der Beschimpfungen des Oberpräparators zu leiden hat. Dieser war gerade noch in ein Gespräch mit dem Baron verwickelt, als der Präparator plötzlich seine Aufmerksamkeit gewinnt:

„Oberpräparator *entdeckt inzwischen den Präparator*: Augenblick bitte! *Er nähert sich dicht dem Präparator und schreit ihn an*. Sie füttern schon wieder die Tauben? Was bilden Sie sich denn ein? Saustall so was! Drinnen liegen die Finger und die Gurgeln nur so herum, daß es eine wahre Freud ist! Tuns die beiden Herzen und die halberte Milz gefälligst in die Schublade! Kreuzkruzifix, ist das aber eine Schlamperei!“

(GLH, I/5, S. 14)

Er erwischt ihn ein weiteres Mal beim Füttern der Tauben, sich mit einem Fräulein (Elisabeth) herumtreibend und der Präparator klärt den Oberpräparator über die hundertfünfzig Mark auf, die er ihr geborgt hat, damit sie ihren Wandergewerbeschein bekommt:

„Präparator: Das Fräulein wird es mir schon zurückerstatten.
Oberpräparator: Mir scheint, Sie glauben noch an Wunder, Sie leichtsinniger Patron. Sie sollten meine Frau sein, Sie schlaget ich ja tot - - *Er droht ihm neckisch mit seinem dickverbundenen Zeigefinger*.
Präparator: Was haben Sie denn da mit dem Finger? Verletzt?
Oberpräparator: Infiziert.
Präparator: Doch nicht an einem Leichnam?
Oberpräparator: Natürlich. Eben zuvor. An diesem komplizierten Fall aus Brünn.
Präparator: Passens nur auf, Herr Oberpräparator!
Stille.
Oberpräparator *betrachtet seinen dickverbundenen Zeigefinger*: Es tut nicht weh, das ist verdächtig

— —

²⁷⁷ Vgl. Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 9

²⁷⁸ Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 220

²⁷⁹ Müller, „Wo plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 28

Präparator: Wenn ich mir zum Beispiel meine Schmetterlingssammlung betrachte, dann denk ich immer, es dreht sich halt alles nach einer höheren Ordnung.“
(GLH, I/10, S. 19)

Hier zeigt sich die schicksalshafte Formel aus dem Mund des Präparators als Ausdruck des Todeswunsches. Dass sich der Oberpräparator tödlich infiziert scheint seinen Kollegen zu erfreuen. Er kann nun in seiner Position um eine Stufe höher rücken, was ihm berufliche und persönliche Vorteile bringt.²⁸⁰

Kurz bevor Elisabeth am Schluss aus dem Wasser gerettet wird, klärt sich das Verhältnis des Präparators und des Oberpräparators auf. Präparator und Vizepräparator müssen aufs Polizeirevier, da sie den Geburtstag des Präparators feiernd, betrunken durch die Straße „getobt und mit dem Spazierstock gegen die Rolläden getrommelt [haben], daß die ganze Straß aufgewacht ist“ und „hernach Beamtenbeleidigung“ (GLH, V/4, S. 53) verübt haben.

„Präparator: Meine Herren! Wer ist mein Feind? Der Oberpräparator und nur der Oberpräparator.
Dritter Schupo: Schluß mit der Debatte!
Kamerad: Was schwätzt denn der da immer von einem Oberpräparator?
Vizepräparator: Aber das ist es ja eben – – ich bin nämlich der Vizepräparator, und der Oberpräparator das ist dieser Herr da persönlich. Voriges Monat ist er avanciert, aber wenn er sich betrunken hat, vergißt er es immer wieder, daß er befördert worden ist. Jener bewußte Oberpräparator, den dieser Oberpräparator da meint, den hat ja Gott sei Dank schon längst der Teufel geholt – der hat sich nämlich infiziert, an einem Leichnam. Aus Brünn.“

(GLH, V/4, S. 53)

In dieser Textstelle klärt sich der tödliche Ausgang der Infektion auf und auch die sichtliche Freude von den beiden Präparatoren („Gott sei Dank“). Der zuerst so gutherzig beschriebene Präparator entpuppt sich im Verlauf der Handlung als egoistischer Mann ohne Selbstbewusstsein. Zu anfangs schenkt er Elisabeth sein Vertrauen und leiht ihr hundertfünfzig Mark. Dass ihn der Oberpräparator deshalb als naiv hinstellte, gab ihm zu denken: „Ich habe mich nämlich erkundigt, schon wegen meiner inneren Sicherheit als Mensch, weil sich meine Umgebung immer lustig gemacht hat über mein weiches Herz.“ (GLH, II/3, S. 24) Die Berufsbezeichnung Elisabeths Vaters („Inspektor“ (GLH, I/7, S. 16)) gab dem Präparator die innere Sicherheit, dass Elisabeth aus gutem Hause stammte und sie ihm das Geld retournieren würde. Als er erfährt, dass Elisabeths Vater kein Zollinspektor, „sondern bloß so ein Versicherungsinspektor“ (GLH, II/3, S. 22) ist, lässt er sie vor ihrer Arbeitgeberin auffliegen. Als sie zugibt, dass sie die hundertfünfzig Mark für das Begleichen einer Geldstrafe gebraucht hatte, wird der Präparator wütend: „Eine Vorbestrafte sind Sie

²⁸⁰ Vgl. Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 83

also?! Aber Ihnen bring ich noch ins Zuchthaus, das garantier ich Ihnen! Ich war Ihr letztes Opfer!“ (GLH, II/3, S. 25)

Der „gigantische Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft“, „dieses ewige Schlachten“²⁸¹, von dem Horváth in seiner *Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung* gesprochen hat, wird in den Beziehungen zwischen Präparator, Oberpräparator und Elisabeth realisiert. Der Präparator wird von seinem Vorgesetzten von oben herab behandelt und beschimpft. Um sein Ego zu stärken, sucht er sich ein eigenes Opfer. Er zerstört zuerst Elisabeths Hoffnung, lässt ihre Lüge danach auffliegen und Elisabeth von der Polizei wegen Betrugs verhaften.

Elisabeth versucht die misslungene Wandergewebetour in Kaufbeuren mit einer schicksalshaften Phrase zu verteidigen:

„Elisabeth: Aber das war doch eine höhere Gewalt.

Die Prantl: Wenn die Angestellten jetzt auch noch mit der höheren Gewalt anfangen, dann höre ich auf! Dann bring ich mich um! Eine Blutvergiftung oder von der Trambahn herausfallen und einen Haxen brechen, das laß ich mir noch gefallen, aber den Luxus von einer höheren Gewalt habe ich Irene Prantl mir noch nicht geleistet!“ (GLH, II/2, S. 22)

Elisabeths Aussage über die höhere Gewalt, die das Aussetzen der Ölzufuhr ihres Leihwagens meinte, wandelt sich hier zu einer Fatalität, die Irene Prantl zum Sinnieren über Selbstmord bringt. Als Elisabeth nach ihrem Suizidversuch ins Polizeirevier gebracht wird, erkennt der Präparator das Fräulein und versucht ein Geständnis abzulegen. Der Präparator spricht den Schupo mit ‚Herr Staatsanwalt‘ an, was den Aufstieg des Schupos für die Zukunft bereits vorweg nimmt und deutet darauf hin, dass auch er an die Stelle einer ausgelöschten Person treten wird:

„Präparator *hat Elisabeth erkannt*: Sie ist es. Pfeilgerade. Diejenige welche – *Er wendet sich zerknirscht an den Schupo*. Herr Staatsanwalt –

Schupo *unterbricht ihn*: So lassens mir doch meine Ruh!

Präparator: Aber haben sie doch Zeit für mich, bitte – ich muß Ihnen ja ein Geständnis ablegen. Jenes Fräulein dort ist ermordet worden.“

(GLH, S. 56, V/9)

Er beteuert sich geirrt zu haben in Bezug auf die Berufsbezeichnung von Elisabeths Vater und ruft dazu auf ihn ins Gefängnis zu sperren und aufzuhängen:

„Präparator: Oh Gott! *Er setzt sich in eine Ecke*. Gefaßt betret ich das Schafott – Walte deines Amtes, Henker! Und betet für mich, liebe Leutl, damit ihr nicht in Versuchung kommet, und wenn ihr mal recht blöd seid, dann denkts an mich – *Er vergräbt sein Gesicht in die Hände und verharrt so erschüttert*.“

(GLH, V/9, S. 57)

²⁸¹ Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

Der Vizepräparator enthüllt die Worte des Präparators nur als betrunkenes Getue. Als Elisabeth zu sich kommt fragt sie, wie es dem Präparator, der noch in seiner Ecke sitzt, gehe und ob er noch immer die Tauben füttere. Dass es sich nur um ein Pseudo-Geständnis handelt, wird im nächsten Moment belegt:

„Präparator: Jawohl! *Er erhebt sich voll Würde, aber noch immer etwas schwankend.* Die Tauben sitzen auf meinen Schultern und fressen mir aus meiner Hand, der Kanari singt und meine Schlange hab ich dressiert. Ich hab einen Stall voll weißer Mäuse und meine drei Goldfische heißen Anton, Josef und Herbert. Ich muß um mehr Autorität bitten, und zwar energisch. Man weiß es anscheinend noch nicht, wer ich bin?! Ich bin der Oberpräparator, bitt ich mir aus. Und wenn ich jemand umbring, dann mach ich das schon mit mir selber aus. Allein und mit meinem Gott! [...]“

(GLH, V/1, S. 593)

Der Präparator legt die Karten offen auf den Tisch und gibt sein Streben nach Autorität zu, erwähnt als Referenz hier seine Macht über seine Haustiere, und bekräftigt, dass er ein Mörder sei. Einer löscht andere aus, um an eine höhere berufliche und gesellschaftliche Position zu gelangen. Der Präparator freute sich über den Tod des Oberpräparators, der ihm zu seinem Aufstieg half und ‚ermordete‘ Elisabeth indirekt, indem er sie mithilfe dieser ‚kleinen Paragraphen‘ verhaften ließ, und seine Macht damit ausstellte. Nur er selbst und ‚Gott‘ haben bei der Entscheidung jemanden umzubringen ein Mitspracherecht. Dadurch erlangt ‚Gott‘ das Attribut der Allmächtigkeit und das Alleinstellungsmerkmal des Waltens über Leben und Tod.

6. Mann und Frau: Täter, Mittäterinnen und ihre Opfer

Das folgende Kapitel behandelt die Darstellungen von Mann und Frau mit dem Schwerpunkt ihrer Beziehungen zueinander und auf deren Position im Morden bzw. „Schlachten“²⁸². Die Verhältnisse von Mann und Frau sind bei Horváth essentiell. Auf den ersten Blick wirken die Männer-Figuren als Täter bzw. Mörder, die Frauen-Figuren als ihre Opfer. Es gibt kein Miteinander, nur ein Gegeneinander. Kurt Bartsch beschreibt die Geschlechterverhältnisse folgendermaßen:

„Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern sind wie kriegerische Auseinandersetzungen; die Unterdrückung der Frau durch den Mann wirkt tödlich, die Frau als Unterdrückte ist entlebendigt, todgeweiht wie Marianne.“²⁸³

Bartsch nimmt ein bei Horváth von männlichen Figuren ausgesprochenes, „uralte[s] Klischee“, dass das „Weib“²⁸⁴ die Natur repräsentiere, zur theoretischen Grundlage. In diesem

²⁸² Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

²⁸³ Bartsch, Kurt, „... denn das Weib repräsentiert die Natur“. Zum Frauenbild im Werk Ödön von Horváths“. *Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift*, Salzburg: Müller 1989, Heft 231/232, S. 59

stehen sich die Bilder der Geschlechter als Gegensätze gegenüber. Dem Mann wurden Verstand, Kultur und Schöpferqualitäten zugeschrieben, während der Frau Gefühl als Gegensatz von Verstand, Natur als Gegensatz von Kultur und Reproduktion im Sinne von Gebären zugeordnet wurden. Begonnen hatte dieses Bewusstsein von der Frau als Idealisierung der Natur in der Romantik. Dass dabei der Frau als ein naturhaftes Geschöpf eine ins Negative tendierende Bedeutung zugeschrieben wird, könne man besonders am Undine-Mythos beobachten. Dabei wird die Frau in eine Außenseiterposition hinein gerückt und wird als mystisches Wesen der Verführung und Verlockung dargestellt.²⁸⁵ Es geht dabei um die Faszination aber auch um die Angst des Mannes vor der Frau als etwas Unheimliches.²⁸⁶ Inge Stephan beginnt ihre Abhandlung in dem Text „Weiblichkeit, Wasser und Tod“ mit dem Bild der Nixe in einer literarischen Tradition und beschreibt die Nixe als „Person gewordene Natur, auf die sich das Begehren des Mannes richten kann.“²⁸⁷ Im Bild der Nixe sind „Natur, Eros und Tod [...] untrennbar miteinander verbunden.“²⁸⁸ Die Melusine und die Undine waren in der Antike namenlose und seelenlose Wasserfrauen, wobei erstere einen Fischeschwanz trug und weit angsteinflößender dargestellt wurde als die Undine, die von Jakob Grimm in der *Deutschen Mythologie* angeführt wurde als eine Frau, deren Anwesenheit sich der Liebhaber jederzeit herbeiwünschen kann, die ihn im Kampf bewahrt und dafür jedoch hundertprozentige Treue verlangt.²⁸⁹

Horváth greift dieses Motiv in *Geschichten aus dem Wiener Wald* auf, als er „drei halbnackte Mädchen, deren Beine in Schanzflossen stecken“ (WW, III/1, S. 180f) als Vorgruppe von Mariannes großem Auftritt auf die Bühne im Maxim stellt. In *Die Unbekannte aus der Seine* ist die Fräulein-Figur, die Unbekannte, versehen mit Bezügen zum Wasser. Außerdem ist sie heimatlos und wird von dem restlichen Dramenpersonal mystifiziert.

Das Attribut der Seelenlosigkeit der Undine erinnert an die Darstellung der Frau in den Augen der Männer-Figuren. So spricht der Fleischergehilfe Havlitschek: „Die Weiber haben keine Seele, das ist nur äußerliches Fleisch!“ (WW, II/1, S. 142). Horkheimer und Adorno schreiben in der *Dialektik der Aufklärung* über dieses Phänomen:

„[Die Frau] wurde [...] zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlose Natur zu beherrschen [...] war der Wunschtraum der

²⁸⁴ Bartsch, Kurt, „...denn das Weib repräsentiert die Natur“, S. 53

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 53

²⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 60

²⁸⁷ Stephan, Inge, „Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué“, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Hg. Renate Berger/Inge Stephan, Köln/Wien: Böhlau 1987, S. 121

²⁸⁸ Stephan, „Weiblichkeit, Wasser und Tod“, S. 122

²⁸⁹ Ebd., S. 129

Jahrtausendwende.“²⁹⁰

„Ödön von Horváth zitiert die in der Geschichte weit zurückreichende Tradition von Frauenfeindlichkeit [...]“, führt Bartsch weiter aus.²⁹¹ Mit der Industrialisierung begann die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann und die „gesellschaftliche Vorherrschaft des Mannes“²⁹². Die Frau wurde zum Feindbild und zum Konkurrenten des ‚stärkeren Geschlechts‘. Den Höhepunkt der Frauenfeindlichkeit sieht Bartsch in Otto Weiningers 1903 erschienenen Dissertation *Geschlecht und Charakter*, in welcher er es sich zum Ziel nahm die Vorurteile gegenüber der Frau wissenschaftlich zu begründen. Frauenfeindlichkeit war um die Jahrhundertwende ein gesellschaftliches und kollektives Phänomen.²⁹³

Horváths Männer-Figuren erwähnen die Rollenverteilung zwischen Mann und Frau als Naturgesetze und sehen in der berufstätigen Frau die Gefährdung von der Familie.²⁹⁴

Marianne plappert die Worte ihres Vaters nach: „Papa sagt immer, die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann ist der letzte Schritt zum Bolschewismus“ und Alfred führt weiter aus: „auch die finanzielle Abhängigkeit des Mannes von der Frau führt zu nichts Gutem. Das sind halt so Naturgesetze.“ (WW, I/3, S. 123) Die Frau wird zur Ehe erzogen und bekommt nicht die Möglichkeit einen Beruf zu erlernen, so wie im Fall Mariannes. Um ihr Überleben zu sichern ist die Frau gezwungen eine Ehe einzugehen oder ihren Körper zu verkaufen. Das übrige Dramenpersonal handelt im Sinne der bürgerlichen Moral und der religiösen Wertvorstellungen. Die Ursache dieser Situation lag nicht nur an der schlechten Wirtschaft und Arbeitslosigkeit, sondern vor allem an der bestehenden Moral und an den gesellschaftlichen Normen.²⁹⁵ Bartsch führt weiter aus: „Das Verhalten Horváthscher Männer gegenüber Frauen ist also geprägt durch Gewaltausübung, Distanzierung oder Verdinglichung der Frau zur Ware.“²⁹⁶ „Den reinen Täter und das reine Opfer gibt es bei Horváth nicht“, schreibt Klaus Kastberger in seinem Beitrag über die Geschlechterverhältnisse bei Horváth in *Vampir und Engel*.²⁹⁷ Auch Kurt Bartsch ist der Meinung, dass Horváth kein ‚Anwalt der Frauen‘ sei, sondern weist darauf hin, dass Horváth zwar die Frau als ‚Opfer sowohl des gesellschaftlichen Systems als auch individueller egoistischer Verhaltensweisen der

²⁹⁰ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido-Verlag 1947, S. 298

²⁹¹ Bartsch, „...denn das Weib repräsentiert die Natur“, S. 53

²⁹² Ebd., S. 54

²⁹³ Vgl. Ebd., S. 54

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 55

²⁹⁵ Vgl. Bartsch, „... denn das Weib repräsentiert die Natur“, S. 57

²⁹⁶ Bartsch, „...denn das Weib repräsentiert die Natur“, S. 60

²⁹⁷ Kastberger, Klaus, „Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth“, Hg. Erwin Gartner/Nicole Streitler, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 57

Männer²⁹⁸ darstellt, aber gleichzeitig auch die fehlenden Ansprüche der Frau auf Veränderung aufzeigt. Wenn ein Fräulein versucht aus dem patriarchalen Kreis auszubrechen verliert sie sich in Illusionen und überträgt ihre Sehnsüchte auf den nächsten Mann, der für eine Liebesbeziehung zur Verfügung steht. Von diesem erhofft sie sich in weiterer Folge finanzielle Sicherheit oder sozialen Aufstieg. Hinzu kommt ein fehlendes Solidaritätsgefühl der Frauen untereinander und so empfinden sich die Frauen gegenseitig als „dummes Weiberl“ (WW, III/3, S. 197). Horváth zeigt Frauen „ebenso verlogen und dumm wie Männer, ohne allerdings [...] selbst ein [...] Frauenfeind zu sein.“²⁹⁹

Kastberger ist der Meinung, dass ‚Mann‘ und ‚Frau‘ nicht getrennt sondern nur in Paar-Verbindungen zu betrachten seien, beispielsweise ‚Paarungen wie ‚Mann und Fräulein‘ und ‚Mann und Weib‘³⁰⁰. Eine Differenzierung zwischen den Bezeichnungen der Frauen-Figuren ist notwendig, weshalb eine weitere Vertiefung der jeweiligen Rollen der Frauen-Figuren als Opfer oder Mittäterinnen in zwei Komplexe getrennt werden. Das ‚Fräulein‘ als Ware und Opfer eines mörderischen Kreises aus Männern wird unterschieden von der verwitweten oder verheirateten ‚Frau‘, die ohne Solidaritätsgefühl den ‚Fräuleins‘ gegenüber, sich mithilfe des hohen Ranges ihres (verstorbenen) Ehemannes und durch erotische Beziehungen zu jüngeren Männern profiliert.

6.1. Das Fräulein als Ware und Opfer

Die Fräulein-Figur hebt sich klar von dem übrigen weiblichen Dramenpersonal ab.

„Als ‚Fräulein‘ wird die junge, attraktive Frau bezeichnet, die dem Mann noch begehrenswert erscheint und die er haben will, als ‚Weib‘ jene ängstigende Vorstellung, die der Mann von der weiblichen Sexualität entwickelt, wenn er (meist aus Sentimentalität) einmal dazukommt, über all das etwas genauer nachzudenken.“³⁰¹

Fräulein-Figuren stellen in Horváths großen Volksstücken die Hauptfiguren dar. Dabei handelt es sich um unverheiratete Frauen, die es in ihrer finanziellen Selbstständigkeit und in Sachen Beruf aufgrund wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Normen nicht weit bringen und vom Mann abhängig bleiben. Die finanzielle Unabhängigkeit müssen sie sich durch den Verkauf ihres Körpers erwirtschaften. Marianne in *Geschichten aus dem Wiener Wald* wird eine Stelle als Tänzerin in einem Nachtlokal von der „Baronin mit internationalen

²⁹⁸ Bartsch, „...denn das Weib repräsentiert die Natur“, S. 61

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Kastberger, „Die Frau als sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer“, S. 61

³⁰¹ Ebd., S. 61f

Verbindungen“ (WW, II/4, S. 152) vermittelt, da ihr Liebhaber und Kindsvater Alfred sie loswerden will. Das Fräulein in *Glaube Liebe Hoffnung*, Elisabeth, möchte beim ‚Anatomischen Institut‘ ihre Leiche für medizinische Zwecke verkaufen.

Die Fräulein-Figuren werden als Ware gehandelt, d.h., dass sie ihren persönlichen Eigenwert verlieren und nur noch der schöne Körper den Wert darstellt. Im Zentrum steht die Wunschbefriedigung des Mannes. Das ‚natürliche‘ Verhältnis zwischen Mann und Frau ist bei Horváth aufgrund der gesellschaftlichen Normen durcheinander gebracht. Auch der ‚natürliche‘ Körper der Frau wird zum ‚gesellschaftlich produzierten, austauschbaren, der letztlich nur ein mimetischer Ausdruck männlicher Werte ist.“³⁰² Das Fräulein ist bei Horváth Ware, egal ob sie Alleinstehende, Verlobte, Erotik-Tänzerin, Prostituierte ist, oder ihre Leiche verkaufen will. Die Intention hinter diesen Rollen ist die des Überlebens und der finanziellen Absicherung.

Ulrich Schulenburg erwähnt in seinem Beitrag in *Vampir und Engel* die Rolle des Fräuleins in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

„Die Rolle des Fräuleins in den 20er und 30er Jahren bestand darin, entweder ihre Jungfräulichkeit teuer zu verkaufen oder sie gekonnt zu schützen, und wenn sie dazu nicht im Stande war oder schwach wurde, zumindest zu versuchen, ihren guten Ruf zu wahren.“³⁰³

Die gesellschaftliche Norm verlangte die Ehe als Rechtfertigung von Sexualität und Schwangerschaft. So kam es zu Zwangsehen durch die vor der Eheschließung entstandenen Schwangerschaften. Gleichzeitig erlangte das Fräulein durch eine Ehe einen anderen Status und durfte „sich nun ‚gnädige Frau‘, ‚Frau Amtsgerichtsrat‘, ‚Frau Stationsvorsteherin‘ oder mit dem Titel des über ihr stehenden Mannes nennen.“³⁰⁴

Ein weiteres Kriterium des Horváthschen Fräuleins ist die familiäre Situation, die sich zumeist als problematisch erweist. Die Fräuleins sind oft mutterlos oder treten als ‚Tochter des Vaters‘ auf. Elisabeth bekommt vom Präparator des ‚Anatomischen Instituts‘ erst Geld geliehen, als sie auf die berufliche Position ihres Vaters hinweist, der es finanziell aber auch nicht leicht habe, da ihre Mutter erst kürzlich verstorben sei und da hätte „er gleich so viele Ausgaben gehabt damit.“ (GLH, I/7, S. 16) Die Berufsbezeichnung ‚Inspektor‘ war jedoch nur ein Vorwand um ihren eigenen Status vor dem Präparator zu erhöhen, um ihm die Hundertfünfzig Mark zu entlocken. Als er durch Nachforschungen erfährt, dass es sich bloß um einen Versicherungsinspektor handelt, zeigt der Präparator Elisabeth an. Elisabeth

³⁰² Kastberger, „Die Frau als sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer“, S. 64

³⁰³ Schulenburg, Ulrich, „Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter?“, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 98

³⁰⁴ Schulenburg, „Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter?“, S. 99

versucht zuerst der Anatomie ihren Körper gegen Geld zur Verfügung zu stellen, danach belügt sie den Präparator, um ihm mit seiner Erlaubnis Geld entwenden zu können und entscheidet sich erst dann für die Suche nach einem geeigneten Mann, welchem sie für finanzielle Sicherheit ihre Liebesdienste anbietet. Sie hat zuerst versucht sich ohne männliche Hilfe ihre Existenz zu sichern und handelt so entgegen gesellschaftlich vorgegebener Normen. Erst als sie keinen anderen Ausweg mehr sah sich ihr Leben zu finanzieren, geht sie eine Beziehung mit dem Schupo, Alfons Klostermeyer, ein, welcher sie jedoch verlässt als er von ihrer Haftstrafe erfährt. Das Ende ihrer Liaison bedeutet für das Fräulein, dass alle Versuche des Überlebens gescheitert waren und sie ihre Erlösung im Selbstmord suchen muss. Auch das Fräulein in *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist mutterlos. Mariannes Vater, der Zauberkönig, rät dem zukünftigen Bräutigam Oskar seine Tochter nicht zu sehr zu verwöhnen:

„Das rächt sich bitter! Was glaubst du, was ich auszustehen gehabt hab in meiner Ehe? Und warum? Nicht weil meine gnädige Frau Gemahlin ein bissiges Mistvieh war, sondern weil ich zu vornehm war, Gott hab sie selig! Nur niemals die Autorität verlieren! Abstand wahren! Patriarchat, kein Matriarchat! Kopf hoch! Daumen runter!“ (WW, I/2, S. 118).

Marianne wird von dem männlichen Personal hin und her gereicht. Zu anfangs muss Marianne ihrem Vater im Scherzartikelladen helfen, bis er sie an den Fleischermeister Oskar weitergibt, welchen er für sie als Bräutigam ausgesucht hat. Marianne wagt einen Ausbruch und sucht ihr Liebesglück bei Alfred, welcher der Vater ihres unehelichen Kindes sein wird und welcher sie aber am Ende loswerden möchte. Diesen Tauschprozess formuliert Kastberger wie folgt: „Die Frau ist die Ware, die gehandelt wird, und der Mann hält die Ökonomie des Begehrens, also den Tausch, in Gang.“³⁰⁵

Die Fräulein-Figur träumt von der wahren Liebe, hat Hoffnungen und Sehnsüchte, die sie in verkitschter Weise ausspricht. Die männliche Figur macht die Fräulein-Figur mundtot bis sie „mit Sicherheit nicht mehr spricht und damit zu einer reinen Projektionsfläche seiner eigenen Wünsche geworden ist.“³⁰⁶ Dies ist auch bei Elisabeth und Marianne zu beobachten. Beide sind anfangs noch sehr hoffnungsvoll und sprechen ihre Sehnsüchte aus. Ihre Hoffnung sinkt aber im Verlauf der Handlung bis zum Nullpunkt. Sie treten in den Zustand des mentalen oder, im Falle Elisabeths, zusätzlich in jenen des körperlichen Todes ein. Die Fräuleins sind die einzigen Figuren, die versuchen aus den festgefahrenen sozialen Kreisen bzw. aus den gesellschaftlichen Wertvorstellungen auszubrechen.

³⁰⁵ Kastberger, „Die Frau als sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer“, S. 64

³⁰⁶ Ebd., S. 65

6.1.1. Der Tod und das Morden der Fräuleins

Der Tod und das Morden der Fräuleins steht in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* im Zentrum des ‚Aspekts des Toten‘. Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert wurde, haben die Fräuleins mit Unterdrückung im bestehenden Patriarchat zu kämpfen. Die Worte des Oberpräparators zu seinem untergebenen Präparator in *Glaube Liebe Hoffnung*, „Sie sollten meine Frau sein, Sie schlaget ich ja tot“ (GLH, I/10, S. 19), können als zusammenfassendes Motto für diesen Schwerpunkt gelten. Der Tod der Fräuleins kann im Rahmen der ‚Wiederkehr des Immergleichen‘, welche bereits in einem eigenen Kapitel behandelt wurde, begriffen werden. Die Fräuleins kommen am Ende dorthin zurück, wo sie am Anfang bereits gestanden haben. Der Tod der Fräuleins birgt eine Funktion in sich: das mentale und körperliche Sterben der Fräuleins stellt die alte Ordnung wieder her. Lena Lindhoff ist zuzustimmen, wenn den Tod der Fräuleins in der Wiederherstellung der alten Ordnung erkennt: „Die ‚schöne Leiche‘ sichert die Ordnung, indem sie die Beunruhigung durch das ‚Chaos‘, das ‚Andere‘, die Grenzüberschreitung, mit der die Frau bzw. der weibliche Körper synonym gesetzt wird, im wahrsten Sinne des Wortes stillstellt.“³⁰⁷ Monika Meister erwähnt in diesem Zusammenhang die „versuchte ‚Auslöschung‘ des Fräuleins als einen tradierten Topos des bürgerlichen Trauerspiels, jenen des ‚gefallenen‘ Mädchens, das die Ordnung nur durch den Tod wiederherstellen kann.“³⁰⁸ Karl Müller erkennt die Erleichterung des Barons in *Glaube Liebe Hoffnung*, der seine vor kurzem angeheiratete Gemahlin in den Tod gefahren hat: „Nur gut, daß der Leichnam freigegeben ist.“ (GLH, I/5, S. 14) Die Frauenleiche kann offiziell beerdigt werden, denn die „staatsanwaltschaftlichen Erhebungen haben [...] die völlige Haltlosigkeit der gegen Herrn Baron erhobenen etwaigen Beschuldigungen ergeben“ (GLH, I/5, S. 13), und „die Wiederherstellung der üblichen Ordnung“³⁰⁹ wird durch den Tod seiner Ehefrau sichergestellt.

Bei jedem Fräuleinmord ist eine bestimmte übergeordnete ‚Todesinstanz‘ mit menschlichen Vertretern zu verzeichnen, denen der Tod der Fräuleins Vorteile im Rahmen der soeben beschriebenen ‚Ordnung durch den Tod‘ verschafft. Für das Fräulein selbst stellt der körperliche Tod eine Erlösung dar, die Elisabeth erleben darf, Marianne jedoch verwehrt bleibt. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird der jeweilige Tod der Fräuleins Elisabeth und Marianne aufgeschlüsselt und die jeweiligen Todes-Komplexe bzw. -Instanzen erläutert.

³⁰⁷ Lindhoff, Lena, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler² 2003, S. 25

³⁰⁸ Meister, „Horváths Zäsuren: Dramaturgie der ‚Stille‘“, S. 39

³⁰⁹ Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 28

6.1.1.1. Marianne wird ‚zur Sau‘ gemacht

In *Geschichten aus dem Wiener Wald* erfährt Marianne keinen körperlichen Tod, jedoch einen seelischen. Sie wird von den Vertretern der kleinbürgerlichen, konservativen und katholischen Moralvorstellung zur Strecke gebracht, allen voran ihr Verlobter Oskar, der sie wortwörtlich zur Sau macht. Der Akt des Sauabstechens wird als berufliche Tätigkeit des Fleischermeisters und seines Gehilfen präsentiert, meint jedoch das Schlachten Mariannes und wird im Verlauf des Kapitels näher porträtiert. Dass Marianne als „Dienstbot“ (WW, I/2, S. 115) ihres Vaters und ihres Verlobten nicht glücklich ist, zeigt sich bereits in der Einführungsszene der ‚Stillen Straße‘. Mariannes Vater, der Zauberkönig und Besitzer des Spielwarenladens mit dem Namen ‚Die Puppenklinik‘, befiehlt ihr seine Sockenhalter zu suchen. Nachdem sie diese in der Schmutzwäsche gefunden hat, wird sie im nächsten Moment an Oskar weitergereicht:

„Oskar: Marianne! Marianne!
 Marianne: Ja?
 Oskar: Willst du denn nicht herunterkommen?
 Marianne: Das muß ich sowieso. *Ab.*“
 (WW, I/2, S. 116)

Anstatt ihr, unten angekommen, ein „Bussi“ zu geben, „fährt sie plötzlich zurück“: „Au! Du sollst mich nicht immer beißen!“ (WW, I/2, S. 116) Diese vermeintlich liebevolle Geste wird zu einer schmerzvollen Begegnung.

„Marianne: Oskar, wenn uns etwas auseinanderbringen kann, dann bist du es. Du sollst nicht so herumbohren in mir, bitte –
 Oskar: Jetzt möchte ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möchte dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst –“
 (WW, I/2, S. 117)

Bei der Verlobungsfeier demonstriert er an ihr seine Jiu-Jitsu-Griffe und Marianne „stürzt zu Boden: Au! Au! Au! –“ (WW, I/3, S. 129) Die dreimalige Wiederholung eines Wortes verstärkt die Bedeutung und findet sich auch bei Mariannes abrupter Beendigung der Verlobungsfeier: „Ich laß mich von euch nicht mehr tyrannisieren. Jetzt bricht der Sklave seine Fessel [...] – Nein, ich heirat dich nicht, ich heirat dich nicht, ich heirat dich nicht!!“ (WW, I/4, S. 138). Sie verlässt Oskar und wendet sich ihrem neuen Liebhaber Alfred zu, aber Oskar wird sie, seiner Zerstörungsdrohung zufolge, nicht entgehen können. Gamper beschreibt ihre Liaison mit Alfred wie treffend: „Der Mann, bei dem sie Rettung vor der tödlichen Ehe mit dem Fleischhauer suchte, von dem sie sich Leben erhoffte, er hat ihre Gefühle mißbraucht“.³¹⁰ Sie bekommt von Alfred ein uneheliches Kind, welches Alfreds Großmutter aus Bösartigkeit und Rache ermorden wird. Alfred bringt Marianne in ein

³¹⁰ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 78

unseriöses Milieu als Erotiktänzerin, um ihre finanzielle Selbstständigkeit zu sichern, um sie danach anschließend verlassen zu können. Der Wille körperlich am Leben zu bleiben wird ihr vollständig genommen: „Ich wirf mich noch vor den Zug –“ (WW, III/1, S. 186). Am Ende wird sie wegen Diebstahls verhaftet und es bleibt ihr nichts anderes über als der qualvolle, mentale Tod in der Ehe mit Oskar. Marianne betont jedoch bei ihrer Rückkehr zum Fleischermeister, dass sie das „nur wegen dem kleinen Leopold [tue], der doch nichts dafür kann.“ (WW, III/3, S. 202) Oskar stellt klar, dass er sie nur ohne dem Kind heiraten wird. Dieses Problem schafft die Großmutter durch den Mord an dem Kind aus dem Weg, da die Obhut des unehelichen kleinen Leopolds eine finanzielle Belastung für sie war und ihr Enkel Alfred ihre gemeinsamen Abmachungen nicht eingehalten hat. Am Ende kapituliert Marianne: „Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –“ und Oskar nutzt seine Chance: „Dann komm –“. „Er stützt sie, gibt ihr einen Kuß auf den Mund und langsam ab mit ihr – und in der Luft ist ein Klingen und Singen, als spielte ein himmlisches Streichorchester ‚Die Geschichten aus dem Wiener Wald‘ von Johann Strauß.“ (WW, III/4, S. 207) Jenes ‚Klingen und Singen‘ erinnert an das Gesprächsthema des Rittmeisters und Valeries als sie thematisieren, was unter dem Begriff der ‚Sphärenmusik‘ zu verstehen sei:

„Valerie: Wenn einer knapp vor dem Tode ist, dann fängt die arme Seel bereits an, den Körper zu verlassen – aber nur die halbe Seel – und die fliegt dann schon so hoch hinauf und immer höher und dort droben gibt’s eine sonderbare Melodie, das ist die Musik der Sphären –“
(WW, III/3, S. 192)

Das ‚Klingen und Singen‘ ist als Wiederkehr des Immergleichen aber auch als Markierung ihres seelischen Todes zu begreifen (siehe Kapitel 5.2.1.). Marianne kehrt dorthin zurück, wo sie begonnen hatte: in Oskars Fleischerhände, in die ‚Stille Straße‘, dort wo das ‚Klingen und Singen‘ der *Geschichten aus dem Wiener Wald* von Johann Strauß bereits in der ersten Szene erklungen war.

Die Todesinstanz ist im Falle Mariannes ihr familiäres und nachbarschaftliches Umfeld. Fast jeder Figur des Stücks kann eine Mörder- (im Falle der Männer) oder Mittäter-Position (im Falle der Frauen) zugesprochen werden. Dieser Punkt wird in den nachfolgenden Kapiteln über Mittäterinnen und Mörder genauer erläutert. Der Komplex des ‚Sauabstechens‘ beschreibt das kollektive ‚Zur-Sau-Machen‘ Mariannes durch ihr gesellschaftliches Umfeld. Die Geste des Sauabstechens, banalisiert als berufliche Tätigkeit Oskars und Havlitscheks, ist als „Bedrohung der Frau“³¹¹, zu verstehen. Diese fügt sich in den gelebten Sadismus ein,

³¹¹ Haag, „Zeigen und Verbergen“, S. 146

welchen Haag als den „dominierende[n] Diskurs [...] der Horváthschen Männer in bezug [sic!] auf die Frau“ bezeichnet.³¹²

Dass Oskar von Beruf Fleischermeister ist, verstärkt seinen brutalen und sadistischen Charakter. Sein makellooses Erscheinungsbild, welches als umgekehrtes Zeichen verstanden werden kann, entlarvt ihn ebenfalls als Mörder (siehe Kapitel 4.3.2.). Oskar erinnert Havlitschek, nachdem er Emma als ‚dummes Luder‘ beschimpft hatte, an ihren gemeinsamen Termin:

„Oskar *tritt aus seiner Fleischhauerei*: Daß du es nur ja nicht vergißt: wir müssen heut noch die Sau abstechen. – Stichs du, ich hab heut keinen Spaß daran.

Pause.

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

Oskar: Dreht sichs um die Sau?

Havlitschek: Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau. – Herr Oskar, bittschön, nehmens Ihnen das nicht so zu Herzen, das mit Ihrer gewesenen Fräulein Braut, schauns, Weiber gibts wie Mist!“

(WW, II/1, S. 141f)

Ein paar Szenen später wird das Thema noch einmal aufgegriffen:

„Havlitschek *kommt aus der Fleischhauerei*: Also was ist jetzt? Soll ich jetzt die Sau abstechen oder nicht?

Oskar: Nein, Havlitschek. Ich werd sie jetzt schon selber abstechen, die Sau –“³¹³

(WW, II/6, S. 166)

Mariannes Bitte an Oskar, er solle nicht so in ihr ‚herumbohren‘ (WW, I/2, S. 117) und das Debattieren, ob und wer von den beiden die Sau abstechen wird, sind als parallele Zeichen zu verstehen. In einer anderen Szene, verdichtet mit Todeszeichen, tritt ein ähnliches sprachliches Phänomen auf:

„Marianne: Über uns webt das Schicksal Knoten in unser Leben – *Sie fixiert plötzlich Alfred*. Was hast du jetzt gesagt?

Alfred: Wieso?

Marianne: Du hast gesagt: dummes Kalb.

Alfred: Aber was!

Marianne: Lüg nicht!

[...]

Alfred: Ich versteh das gar nicht, warum du so dumm bist! Du hast es doch schon gar nicht nötig, daß du so dumm bist!“

(WW, II/2, S. 145f)

Marianne glaubt aus Alfreds Mund die Worte ‚dummes Kalb‘ gehört zu haben, ohne dass er diese ausgesprochen hat. Die Bezeichnung ‚dummes Kalb‘ könnte im Rahmen des ‚Sauabstechens‘, welches als Schlüsselwort und Todeszeichen fungiert, zu verstehen sein, da das Kalb im allgemeinen Verständnis ein Tier zur Schlachtung ist.

³¹² Ebd., S. 147

³¹³ Ebd., S. 166, II/6

Als sie ihr Vater im Maxim als „gemeines Schwein“ (WW, III/1, S. 186) und kurz vor der Versöhnung als „saudumm“ (WW, III/3, S. 197) bezeichnet, schließt sich der Kreis des ‚Sauabstechens‘ der die Mörder Mariannes miteinander verbindet. Oskar, sein Gehilfe Havlitschek, Alfred und ihr Vater, der Zauberkönig, bezeichnen sie als ‚dumme Sau‘, die bereit zur Schlachtung ist. Laut Ingrid Haag „bedient sich die oben vorgestellte Symbolik der stellvertretenden Tötung des aus der Traumarbeit bekannten Verfahrens der Figurenverdoppelung (oder Aufspaltung), an das sich das Spiel der Substitutionen knüpft“.³¹⁴ Haag zieht diese Annahme der Horváthschen Dramaturgie aus der Traumarbeit, „wo der Träumer, angesichts der Zensur, die Totalität oder einen Teil seiner Affekte auf eine andere oder mehrere Personen [...] verschiebt.“³¹⁵ Das ‚Sauabstechen‘ fügt sich in dieses Modell ein.³¹⁶ Ida, die der Fleischergehilfe Havlitschek am liebsten abstechen möchte „wie die gestrige Sau“ (WW, I/2, S. 110) und die dann nicht vor dem blutrünstigen Riesen, der ihr mit dem Tod droht, sondern vor Oskars Blick flieht, kann als Deckfigur Mariannes verstanden werden.³¹⁷ Wie sich in dem Unterkapitel über Oskar zeigen wird, nutzt der vom Sadismus geprägte Metzger die Vorstellung vom Abstechen Idas als Ersatzbefriedigung für das Abschlachten Mariannes. Ein weiteres Mal taucht die Figur Ida bei der Verlobungsfeier auf, im weißen Kleid, mit einem Strauß Blumen in den Händen, ein Gedicht „mit einem Sprachfehler“ rezitierend, und „überreicht Marianne den Blumenstrauß mit einem Knicks“ (WW, I/3, S. 126). Diese Szene ist in mehrfacher Weise beispielhaft für Idas Funktion als gespiegelte Figur Mariannes. Das Tragen des weißen Kleides und das Übergeben des Straußes signalisieren Mariannes Rolle als Braut. Idas Sprachfehler ist als Verletzung des Mundes zu interpretieren, welche Oskar im Normalfall Marianne zufügt. Sein ‚Vormittagsbussi‘ entpuppt sich als Biss, seine Bonbons stopfen Marianne den Mund zu und machen sie „mundtot“³¹⁸ (das Offerieren der Süßigkeit soll von Oskars brutalen Worten ablenken), ebenso wie der finale Kuss, gegen den sich Marianne, jeglicher Kraft beraubt, nicht mehr wehren kann.

6.1.1.2. Elisabeth, die ‚lebendige Tote‘

Elisabeths Tod ist im Rahmen der ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ (siehe Kapitel 3.1.1.) zu begreifen, da sie sich bereits zu Beginn bei der ‚Station‘ des ‚Anatomischen Instituts‘ befindet, um ihre Leiche zu verkaufen, ihr jedoch erst als körperlich Tote der Eintritt gewährt

³¹⁴ Haag, „Zeigen und Verbergen“, S. 147

³¹⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 33

³¹⁶ Vgl. Ebd., S. 33

³¹⁷ Vgl. Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 41

³¹⁸ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 41

wird. Dass sie als Lebendige bereits tot ist, zeigt die Bezeichnung des Oberpräparators: „Wir haben es zwar schon weißgottwieoft dementiert, daß wir keine solchen lebendigen Toten kaufen, aber die Leut glauben halt den amtlichen Verlautbarungen nichts!“ (GLH, I/5, S. 14) Der Oberpräparator erklärt scheinbar bereits zum wiederholten Male, dass er, als Vertreter der Todesinstanz ‚Staat‘ bzw. ‚Justiz‘, Elisabeths Körper, eine solche lebendige Tote, nicht kaufen werde. Elisabeths körperlicher Tod wird von der Instanz ‚Staat‘ bzw. ‚Justiz‘ herbeigeführt und beginnt mit ihrem schrittweisen mentalen Absterben. „Elisabeth [ist] nicht eines natürlichen Todes gestorben, sondern als Opfer der Gewalt des gesellschaftlichen Apparats.“³¹⁹

Den Präparator belügt sie, um ihm die hundertfünfzig Mark, vermeintlich für den Erwerb eines Wandergewerbescheins, zu entlocken. Ihr Ziel erreicht sie mithilfe der Berufsbezeichnung ihres Vaters, ‚Inspektor‘. Das Geld benötigt sie jedoch für die Begleichung einer Geldstrafe, die sie sich beim Arbeiten ohne Wandergewerbeschein zugezogen hat. Die Lüge wird vom Präparator aufgedeckt und Elisabeth bekommt eine Haftstrafe von vierzehn Tagen ohne Bewährungsfrist. Die letzte Möglichkeit sich finanziell über Wasser zu halten ist das Finden eines Bräutigams. Der Polizist Alfons Klostermeyer interessiert sich für Elisabeth, da sie ihn „an eine liebe Tote“ (GLH, II/14, S. 35) erinnert. Dieser erfährt jedoch von ihrer Haftstrafe und entfernt sich aufgrund seiner Position als Staatsbeamter von ihr, da Elisabeths Probleme mit der Justiz seine Karriere gefährden. Sowohl der Präparator, der sie ins Gefängnis gebracht hat, als auch Alfons Klostermeyer, sind Vertreter von Staat und Justiz und begünstigen Elisabeths Ausweglosigkeit, die im Selbstmord endet. Genauso wie der Tod der Ehefrau des Barons die alte Ordnung wiederherstellt, hat auch Elisabeths Tod diese Funktion inne. Elisabeth stirbt und alles ist wieder da, wo es begonnen hat. Für Elisabeths Lebensretter Joachim, der sie aus dem Kanal gefischt hat, und den Schupo Alfons Klostermeyer war alles „umsonst“ (GLH, V/18, S. 64) – für Joachim, weil sie als Leiche nun nicht mehr zu seiner Selbstprofilierung als großartigem Retter beitragen kann und für Alfons, weil ihm nun bereits die zweite Braut verstorben ist. Elisabeths Leiche wird im Polizeirevier aufgebahrt und die „Inszenierung des weiblichen Körpers“ vollzieht sich damit unter „den voyeuristischen Blicken [...] der Todesexperten und des Polizisten-Bräutigams“³²⁰. Lena Lindhoff beschreibt, dass die „Zurschaustellung des toten Körpers die gefahrlose, voyeuristische Inbesitznahme des ‚Anderen‘“³²¹ ermöglicht. Das ‚Andere‘ meint hier den weiblichen Körper. Das Bild der ‚schönen Leiche‘, des

³¹⁹ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 73

³²⁰ Haag, „Der weiße Mantel der Unschuld“, S. 70

³²¹ Lindhoff, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, S. 26

„stillgestellten Körpers“ wird kurz gestört.³²² Elisabeth entzieht ihren Körper den Blicken ihrer Mörder und schlägt zurück, indem sie Alfons anbrüllt, ihren Lebensretter beißt und die Zähne fletscht. (Vgl. GLH, V/14, S. 61f) Der Kontrollwunsch der Männer über Elisabeths Körper wird vom Dritten Schupo thematisiert:

„Elisabeth: So lassens mich doch fort –
 Dritter Schupo: Wohin?
 Elisabeth: Das geht dich nichts an.
 Dritter Schupo: In diesem Zustand bleiben Sie da. Das ist unsere Pflicht.
 Stille.
 Elisabeth *lächelt wieder böse*: Habt ihr mich wieder?
 Kamerad: Nicht in Haft. Nur in Schutzhaft.
 Elisabeth: Schutz?
 Kamerad: In Ihrem Interesse.“
 (GLH, V/14, S. 61)

Der Dritte Schupo verwehrt ihr die Freiheit das Revier zu verlassen und damit auch die Möglichkeit sich außerhalb der Blicke ihrer Mörder das Leben zu nehmen. Er legitimiert sein Verhalten anhand seiner Pflicht als Staatsbeamter. Für Elisabeth stellt der körperliche Tod eine Erlösung dar: „Die Paradoxie des Todes, als Vernichtung und Erlösung, als Tod im Leben und als Erlösung vom Tod im Leben durch den Tod“³²³ nennt Herbert Gamper die Funktion des Todes bei Horváth. Als Beispiele nennt er zwei Textstellen. Die erste stammt aus der Skizze *Lachkrampf*: „Jetzt hätte er sie niedermetzeln wollen, doch stoppte er seinen Blutdurst noch im letzten Augenblicke ab, nicht aus Feigheit, sondern infolge der Erkenntnis, daß der Tod ja auch Erlösung bedeuten könnte.“ (LK, S. 116f) Der Sadismus des Musikstudenten Ulrich hält ihn gerade noch davon ab Charlotte umzubringen, da er ihr das Gefühl der Erlösung nicht vergönnen würde. Als zweites Beispiel nennt er Horváths *Legende vom Fußballplatz*, geschrieben Mitte der zwanziger Jahre: ein kleiner Junge holt sich ein starkes Fieber vom nassen Gras hinter dem Tor, hinter welches man ihn verjagte, und am Nachhauseweg hört er Schritte hinter sich. Er blickt hinter sich, um zu sehen, „ob es vielleicht der dicke Karl ist, mit dem er die Schulbank teilt und der ihn nie in Ruhe läßt – aber es war nur ein dürres Blatt, das sich mühsam die Straße dahin schleppte und sich einen Winkel suchte zum Sterben.“³²⁴ Auch in diesem Satz legt Horváth den inhaltlichen Fokus auf das Sterben. Thematisch rückt dadurch die Angst des kleinen, dicken Buben in den Hintergrund. Die eigentliche Essenz liegt beim Tod des Blattes, welches sich aktiv einen geeigneten Ort zum Sterben sucht, wodurch der Tod als Erlösung vom Leben angedeutet sein könnte.

³²² Haag, „Der weiße Mantel der Unschuld“, S. 70

³²³ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 80

³²⁴ Horváth, Ödön, „Legende vom Fußballplatz“, *Gesammelte Werke*, Hg. Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt, Band 5, Frankfurt am Main: 1972, S. 31

Von ihrer Rettung aus dem Fluss war Elisabeth nicht sonderlich begeistert: „Jetzt war ich schon fort und jetzt gehts wieder los und niemand ist zuständig für dich und du hast so gar keinen Sinn –“. (GLH, V/12, S. 58) Als Elisabeth „sanft“ (GLH, V/16, S. 63) stirbt, stellt der Vizepräparator fest: „Sie hat es überstanden.“ (GLH, V/17, S. 64) Der Tod stellt für Elisabeth eine Erlösung dar. Sie kann die Welt der kleinen Paragraphen und deren Vertreter verlassen, die ihre Hoffnung durch Worte, vor allem jedoch durch Taten zerstört hatten und Elisabeth keine andere Wahl, als zu sterben, ließen. Horváth erwähnte in der *Randbemerkung*, dass „die kleinen Verbrechen [...] und deren Tatbestände ungemein häufig nur auf Unwissenheit basieren und deren Folgen aber trotzdem fast ebenso häufig denen des lebenslänglichen Zuchthauses mit Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte, ja selbst der Todesstrafe ähneln.“³²⁵ Er zitierte hierbei indirekt den Gerichtssaalberichterstatler Lukas Kristl, der ihm „Materialkenntnisse und [...] manche Anregung“³²⁶ zukommen ließ. Kristls und Horváths Absicht war es „ein Stück gegen die bürokratisch-verantwortungslose Anwendung kleiner Paragraphen zu schreiben“ mit der „Hoffnung, daß man jene kleinen Paragraphen vielleicht [...] humaner anwenden könnte.“³²⁷ Für Horváth war diese Thematik jedoch „nur das Material [...], um wiederum den gigantischen Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft zeigen zu können, dieses ewige Schlachten, bei dem es zu keinem Frieden kommen soll“.³²⁸ Die Vernichtung Elisabeths, ihr „Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft“ steht im Zentrum des Stücks. „Der Ablauf besitzt Modellcharakter und läßt sich unter dem schon bereitstehenden Schlagwort zusammenfassen: Ein Fräulein wird geschlachtet.“³²⁹ Den Präparator lässt Horváth dies aussprechen: „Jenes Fräulein dort ist ermordet worden.“ (GLH, V/9, S. 56)

6.2. Die verheiratete bzw. verwitwete Frau als Mittäterin

Das restliche weibliche Figurenpersonal besteht aus verheirateten Frauen oder Witwen. Diese Frauen-Figuren werden über die Ehe zu einem Mann bzw. über ihren Körper definiert, welcher aufgrund ihres Alters nicht mehr so viel Wert wie jener der jungen Fräuleins ist. Die Ehefrauen und Witwen erhalten je nach der beruflichen Position ihres Ehemannes einen jeweiligen sozialen und gesellschaftlichen Status. Die Witwe bekommt nur dann die Chance

³²⁵ Horváth, „Randbemerkung“, S. 7

³²⁶ Ebd.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Ebd., S. 8

³²⁹ Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 284

auf männliche Zuneigung, wenn sie ihm finanzielle Mittel oder Räumlichkeiten zur Verfügung stellt, da kein schöner, junger Körper mehr vorhanden ist, welcher ein erotisches Interesse legitimieren würde. Weibliche Figuren sind nicht solidarisch gegenüber den jungen Fräuleins. Jene haben daher weder auf männlicher, noch auf weiblicher Seite Verbündete. Bossinade formuliert dies wie folgt: „Die Frauen treten einander nieder, ohne hinaufzukommen [...]“.³³⁰ Das Augenmerk ist bei jenem Zitat auch auf die von Bossinade gewählte Bezeichnung ‚Frau‘ zu legen, denn Fräuleins haben es nicht notwendig als junge, schöne Menschen sich gegenseitig niederzutreten, da ihnen die Aufmerksamkeit des Mannes ohnehin durch ihr äußeres, unverbrauchtes Erscheinungsbild zukommt.

6.2.1. Mittäterinnen in *Geschichten aus dem Wiener Wald*

6.2.1.1. Valerie

Eine zentrale Witwen-Figur in *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist Valerie. In der ersten Szene des Stücks wird sie als „hergerichtete Fünfzigerin im Autodreß“ (WW, I/1, S. 106) eingeführt. Man erfährt, dass Alfred Valeries Geld verwendet um durch das Wettspiel am Trabrennplatz Geld zu verdienen. Von Alfreds Gewinn bekommt Valerie einen bestimmten Anteil. Sie erfährt durch den Hierlinger Ferdinand, der ein Kumpane und Rennplatzkollege Alfreds ist, dass er sie in Bezug auf seinen letzten Gewinn belogen hat. Als sie ihre siebenundzwanzig Schilling verlangt, kontert er: „[...] du bist halt keine richtige Frau. Du stoßt mich ja direkt von dir – mit derartigen Methoden -“ (WW, I/1, S. 107). Aber sie beharrt darauf ihre Schulden zurück zu bekommen. Als sie dementiert von nun an eine schriftliche Quittung zu verlangen, unterbricht er sie: „Bild dir nur ja nichts ein, bitte!“ (WW, I/1, S. 108). Wenn es nach Alfred ginge, dürfte sie nicht auf ihre Forderungen bestehen, da sie nichts zu sagen hat und er als Mann über ihr steht.

„Valerie: Alfred, du sollst mich doch nicht immer betrügen –

Alfred: Und du sollst nicht immer so mißtrauisch zu mir sein – das untergräbt doch nur unser Verhältnis. Du darfst es doch nicht übersehen, daß ein junger Mensch Licht- und Schattenseiten hat, das ist normal. Und ich kann dir nur flüstern: eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. Alles andere ist Larifari. [...]

Es wär doch auch zu leichtsinnig von dir, um nicht zu sagen übermütig! Was mach ich denn aus deinem Ruhegehalt, Frau Kanzleiobersekretärswitwe? Dadurch, daß ich eine Rennplatzkapazität bin, wie? Durch meine glückliche Hand beziehen Frau Kanzleiobersekretärswitwe das Gehalt eines aktiven Ministerialdirigenten erster Klass! – Was ist denn schon wieder los?

Valerie: Ich hab jetzt nur an das Grab gedacht.

³³⁰ Bossinade, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, S. 64

Alfred: An was für ein Grab?
 Valerie: An sein Grab. Immer, wenn ich das hör: Frau Kanzleiobersekretär – dann muß ich an sein Grab denken.

Stille.
 (WW, I/1, S. 108)

Im Zentrum der menschlichen Beziehungen steht der finanzielle Vorteil. Diesen hatte sich Valerie durch ihre Ehe verschafft und auch durch ihre Witwenpension, die sie sich durch Alfreds Gewinne am Rennplatz aufbessert. Alfred legt den Fokus seiner Macht auf ihre körperliche Vergänglichkeit und erwähnt ihren Altersunterschied, indem er sich als „jungen Menschen“ bezeichnet und Valerie zwei Mal als Witwe bezeichnet. Als Alfred ein Auge auf Marianne wirft zerbricht ihre Verbindung. Er gibt ihr den Betrag, den er ihr noch schuldig war, sie „zählt mechanisch das Geld nach – dann sieht sie Alfred langsam nach; leise: Luder. Miestvieh. Zuhälter. Bestie“ (GLH, I/2, S. 120). Er verlässt sie für eine jüngere Frau. Dass sie das Geld zurück bekommt ist nicht ihr primärer Gedanke, sondern, dass sie nun keine Macht mehr, durch ihre Leihgaben an Alfred, auf ihn ausüben kann und andererseits keine Beachtung mehr von ihm bekommt.

Bei der Verlobungsfeier von Marianne und Oskar kommen sich Valerie und Mariannes Vater, der Zauberkönig, näher. Sie werden aber von Erich, dem jungen deutschen Studenten, unterbrochen. Valerie beginnt Erich auszufragen und erfährt, dass er sich gerade von einem jungen Mädchen getrennt hat und Jus studiert. Valerie bietet ihm sogleich eine Wohnmöglichkeit an und gleich nachdem er das Angebot angenommen hat, umarmt und küsst sie ihn. Damit wird signalisiert, dass er für seine Liebesdienste gratis bei ihr wohnen darf. Hier greift Horváth ein wohntechnisches Phänomen seiner Zeit auf. Zum einen waren die familiären Verhältnisse durch den ersten Weltkrieg zerrüttet. Gefallene Soldaten verwitweten ihre Ehefrauen und machten sie zu Familienernährerinnen. Die Weltwirtschaftskrise und die damit einhergehende Inflation betrafen auch die bisher finanziell besser gestellten Gesellschaftsschichten. Diese versuchten die persönlich prekäre, ökonomische Situation durch die Vermietung der eigenen Räumlichkeiten zu lindern.

„Ob verwitwet oder nicht, sind sie alleinstehend, schwebt über den Zimmerwirtinnen der Zwischenkriegszeit zumindest der Verdacht aktiver erotischer Interessen an den zumeist wesentlich jüngeren Zimmerherrn.“³³¹

Dieses Zitat veranschaulicht die Verankerung dieses gesellschaftspolitischen Phänomens der Zwischenkriegszeit, welches anhand der Figur Valerie thematisiert wird.

³³¹ Polt-Heinzl, Evelyne, „Wo die ‚Fräuleins‘ wohnen. Von Vermieterinnen, Zimmerherrn und sonstigen Subjekten. Exemplarische Fälle bei Ödön von Horváth, Franz Kafka, Felix Dörmann und Anna Gmeyer“, *Vampir und Engel. Zur Genese der Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 86

Bei Horváth gibt es nicht nur weibliche sondern auch männliche Prostitution. In einigen Szenen wird darauf aufmerksam gemacht, dass Erich ohne Mietkosten bei Valerie wohnt und auch in anderen Belangen von ihr finanziert wird. Als Gegenleistung werden seine Liebesdienste erwartet. Das baldige Ende ihrer Beziehung wird für den Leser durch einige Aussagen klar. Erich nimmt sich ohne zu Fragen Zigaretten aus Valeries Tabak-Trafik, dementiert aber, dass er sich alles genau notiere: „Ich zahle meine Schulden bis auf den letzten Pfennig [...]“. Dies wird jedoch erst notwendig werden, sobald er seinen Körper nicht mehr zur Verfügung stellt. In einer Diskussion zwischen dem Rittmeister und Erich über den Weltkrieg erwähnt auch der Rittmeister Valeries Alter:

„Erich: Ist immer noch besser, als alten Jüdinnen das Bridgespiel beizubringen!
 Valerie: Erich!
 Rittmeister: Ist immer noch besser, als sich von alten Trafikantinnen aushalten zu lassen!
 Valerie: Herr Rittmeister!“
 (WW, II/6, S. 162)

Als beim Heurigen ‚alle‘ zusammenkommen wird für den Leser klar, dass Erich von Valerie sprichwörtlich durchgefüttert wird:

„Der Ober *bringt nun eine Riesenportion Salami.*
 Valerie: Salami, Erich! Salami!
 Erich: Division! Rührt euch! *Er langt mit der Hand in die Schüssel und frißt exorbitant.*
 Zauberkönig: Wie der frißt!
 Valerie: Gesegnete Mahlzeit!
 Zauberkönig: Friß nicht so gierig!
 Valerie: Er zahlts ja nicht!“
 (WW, III/1, S. 172)

Auch, dass Valerie eine Gegenleistung von Erich verlangt, erwähnt sie: „Wenn du schon meine Salami frißt, dann kannst du mir auch entgegen kommen“. Aber sie resigniert: „Ich werd ihn wohl bald ganz lassen – ich sehs schon direkt wieder kommen [...]“. (WW, III/1, S. 173) Erich gibt Valerie erst von selber die Zigaretten zurück als sie ihn um ein gutgesinntes Lebewohl bittet, wodurch sich beide Personen vorteilhafte Möglichkeiten für die Zukunft offen halten können. Nach ihrem Trennungsgespräch schimpft Erich für sich: „Altes fünfzigjähriges Stück Scheiße“ (WW, III/3, S. 193). Auch Alfred ist aus denselben Gründen mit Valerie im Guten auseinander gegangen und kehrt nach der Versöhnung aller Figuren wieder zu ihr zurück, um ihre gegenseitigen finanziellen Vorteile erneut nutzen zu können. Gegenüber Marianne zeigt Valerie, bis auf hysterische Gefühlsausbrüche, die mehr ihr eigenes Leid betonen, keine Solidarität. Als Sie Marianne im ‚Maxim‘ halbnackt auf der Bühne erblickt, flüchtet sie:

„Valerie *schreit gellend auf im finsternen Zuschauerraum: Marianne! Jesus Maria Josef! Marianne!! Marianne erschrickt auf ihrer Kugel, zittert, kann das Gleichgewicht nicht mehr halten, muß herab und starrt, geblendet vom Scheinwerfer, in den dunklen Zuschauerraum.*

[...]

Der Mister: Kusch! Da hast du deine Marianne! *Er boxt ihr in die Brust.*

Valerie *schreit*.“

(WW, III/1, S. 181f)

Bossinade beschreibt in Bezug auf diese Szene jenen kurzen Moment der Solidarität Valeries gegenüber Marianne: „Hat sie sich auf ihrer eigenen ‚Jagd nach dem Glück‘ bislang mit Männern identifiziert, gelingt ihr jetzt für einen kurzen Augenblick die Identifikation mit dem eigenen Geschlecht.“³³² Sogleich wird sie vom Mister in die Schranken gewiesen, indem er sie auf die Brust schlägt. Er markiert so ihre „Normverletzung“, die sie wieder „kurieren“³³³ wird, indem sie Marianne, als sie sie hilfeschend aufsucht, „gründlich“ den „Stolz“ (WW, III/3, S. 192) austreibt und ihr dann die Versöhnung mit den Bewohnern der ‚Stillen Straße‘ aufdrängt: „Mariann! Hier wird jetzt versöhnt!“ (WW, III/3, S. 201) Solidarität gibt es bei Valerie nur als vorgetäuschte, in Form von rechthaberischem und herabblickendem Getue gegenüber Männern:

„Alfred: Du hast doch grad selber gesagt, daß ich dir nichts getan hab!

Valerie: Mir nichts! Aber der Mariann! Und deinem Kind?“

(WW, III/3, S. 198)

In diesem Streitgespräch schlägt sich Valerie auf Mariannes Seite um Alfred argumentativ zu übertrumpfen und aus Stolz so zu tun, als ob er ihr nichts angetan hätte. Der Zusammenhang ihrer Pseudo-Solidarität mit dem Wunsch Alfred zu erniedrigen wird anschließend sichtbar, als Oskar sich einmischt:

„Oskar: Meiner Meinung nach war der Herr Alfred relativ gut zur Mariann –

Valerie: Wenn ihr Mannsbilder nur wieder zusammenhelft! Oh, ich hab aber auch noch mein weibliches Solidaritätsgefühl! *Zu Alfred*. So klein möchte ich dich sehen, so klein!“

(WW, III/3, S. 198)

Als sich Alfred gleich danach ergibt und seine Unterwerfung vortäuscht, indem er seine schlechten Eigenschaften aufzählt und als ‚menschlich‘ abtut, schlägt sie sich auf seine Seite. Dass Marianne ihm das Wettspiel am Trabrennplatz verboten hätte bezeichnet Valerie als dumm. Bereits davor im Gespräch mit dem Zauberkönig, wo ihn Valerie zur Versöhnung mit Marianne überreden will, bezeichnet sie Mariannes Dummheit als Grund für die Missstände im familiären Gefüge. Durch Valeries fehlendes Solidaritätsgefühl und indem sie es sich mit allen Männern gutstellen, ihnen (sexuelles) Interesse abgewinnen, sie mithilfe ihres Geldes kontrollieren möchte und Marianne am Ende zur Versöhnung mit ihren Peinigern treibt, kann ihr die Rolle der Mittäterin zugeschrieben werden. „Nicht nur der Mann, die Frau selbst ist

³³² Bossinade, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, S. 65

³³³ Ebd.

zum Tod der Frau geworden.³³⁴

6.2.1.2. Die Baronin

Ein weiteres Beispiel für eine ‚Frauen-Figur‘ im Kreise der Mittäterinnen in *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist die Baronin. Sie ist finanziell gut gestellt und wird durch das Attribut „Baronin mit den internationalen Verbindungen“ (WW, II/4, S. 152) eingeführt. Die Baronin ist im Handlungsgefüge das Mittel zum Zweck für Alfred und seinen Freund Ferdinand Hierlinger: Alfred möchte Marianne loswerden und Hierlinger hat die Idee Marianne finanziell selbstständig zu machen, denn eine „Geliebte mit Beruf unterhöhlt auf Dauer bekanntlich jede Liebesverbindung“ (WW, II/3, S. 150).

„Alfred: [...] Das einzige, wofür sie Interesse hat, ist die rhythmische Gymnastik.

[...]

Der Hierlinger Ferdinand: Rhythmische Gymnastik ist zu guter Letzt nur eine Abart der Tanzerei – und da winkt uns vielleicht ein Stern. Ich kenne nämlich auf dem Gebiete der Tanzerei eine Baronin mit internationalen Verbindungen und sie stellt so Ballette zusammen für elegante Etablissements – das wären doch eventuell Entfaltungsmöglichkeiten! Abgesehen davon, daß mir diese Baronin sehr verpflichtet ist.“

(WW, II/3, S. 150)

Die Baronin ist in einer speziellen Weise vom Hierlinger Ferdinand abhängig. In welcher Weise sich dies vollzieht wird nicht genannt, jedoch ist anzunehmen, dass Hierlinger der Baronin die jungen Frauen für ihre Nachtlokale vermittelt oder er als junger Mann ebenfalls in einer erotischen Verbindung mit der älteren Baronin steht. Die Baronin „tritt unbemerkt ein und lauscht“ (WW, II/4, S. 153) als Helene, ihre blinde Schwester, paradoxerweise Marianne die Hand liest. Die Baronin trägt beim Betreten des Raums eine „kosmetische Gesichtsmaske“ (WW, II/4, S. 153) und schimpft sogleich mit ihrer Schwester. Danach nimmt sie die Gesichtsmaske, welche als ‚Todeszeichen‘ gedeutet werden kann, ab.³³⁵ Die finanzielle Abhängigkeit ihrer blinden Schwester ist für die Baronin ein Vorwand diese heruzukommandieren. Da die Baronin die Existenz ihrer Schwester sichert, darf sie in der sozialen Rangordnung höher stehen.

Das folgende Zitat repräsentiert die verbalen Machtspielchen von Ferdinand Hierlinger und der Baronin:

„Baronin: Also lieber Hierlinger, das wäre also das Fräulein, über das wir vorgestern telephoniert haben.

Der Hierlinger Ferdinand: Das wäre es. *Leise*. Und bittschön: Gefälligkeit gegen Gefälligkeit.

³³⁴ Bossinade, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, S. 66

³³⁵ Vgl. Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 78

Baronin *droht ihm neckisch mit dem Zeigefinger*: Kleine Erpressung gefällig?
 Der Hierlinger Ferdinand: Der Zeigefinger hat mir nicht gefallen, der Zeigefinger -
 Baronin: Ein Ehrenmann – *Sie läßt ihn giftig stehen und geht nun um Marianne herum – betrachtet sie von allen Seiten. [...]*³³⁶

(WW, II/4, S. 153f)

Bei dieser Abmachung zwischen Alfred, Hierlinger und der Baronin haben alle ihre persönlichen Vorteile. Nur Marianne, welcher die Möglichkeit, endlich ihren beruflichen Traum der ‚rhythmischen Gymnastik‘ zu erfüllen vorgespielt wird, ist in dieser Verbindung das Mittel zum Zweck. Die Baronin ist zwar eine höher gestellte Person, jedoch muss auch sie sich dem Willen eines jüngeren Mannes fügen. Die Worte, die die Baronin ihrer Schwester entgegen bringt können für alle menschlichen Beziehungen bei Horváth gelten: „Wer lebt denn da, wer lebt denn da?! Ich von dir oder du von mir?!“ (WW, II/4, S. 153).

Dass die Baronin als Mittäterin am Mord Mariannes anzusehen ist, wird in der Maxim-Szene verdeutlicht. Ganz zum Schluss als Marianne bereits von dem übrigen Dramenpersonal bei der Arbeit erblickt wird, von der goldenen Kugel herabsteigen musste, sich von ihrem Vater als Tochter verleugnen lassen musste, vom Mister für erotische Dienste aufgefordert wurde und von ihm zum Diebstahl verführt wurde, folgt eine bezeichnende Szenenanweisung:

„Der Mister: Diese Hur da hat mich bestohlen! Hundert Schilling, hundert Schilling! Polizei!
 Marianne *reißt sich vom Mister los*: Ihr sollt mich nicht mehr schlagen! Ich will nicht mehr geschlagen werden!

Baronin *erscheint*.

Marianne *schreit entsetzt*.“

(WW, III/1, S. 187)

Wenn die Baronin nicht genau in diesem Moment erscheinen würde könnte man annehmen, dass Marianne aufgrund der Schmerzen schreit, die ihr der Mister durch seine Ohrfeige und das Festhalten ihres Arms zufügt. Die Baronin „erscheint“ jedoch genau in dem Moment bevor Marianne schreit, weshalb Mariannes Schrei auf das Erscheinen der Baronin hin zurückzuführen sein könnte. „Folgerichtig bricht Marianne in Panik aus, als im ‚Maxim‘ die jetzt als Todesgöttin identifizierte Baronin aufkreuzt [...].“³³⁶ Danach wird Marianne verhaftet und ihr weiteres mentales Absterben eingeleitet. Ich stimme Herbert Gamper zu, wenn er in Bezug zu diesem Punkt von Mariannes Lebensweg schreibt: „Leben in der verdinglichten Welt, unter ihren Bedingungen, heißt, sich absterben.“³³⁷

³³⁶ Bossinade, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, S. 66

³³⁷ Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 78

6.2.1.3 Die Großmutter

Alfreds Großmutter ist eine Mittäterin am mentalen ‚Mord‘ Mariannes. Ihr Charakter zeichnet sich durch Egoismus, Todesangst und Religiosität aus. Sie wohnt gemeinsam mit Alfreds Mutter in der Wachau in „einem Häuschen am Fuße einer Burgruine“ (WW, I/1, S. 103). Schon bevor die Großmutter anwesend ist, wird sie in einem Gespräch zwischen Alfred und seiner Mutter eingeführt, in welchem die Mutter Alfred bittet der Großmutter rechtzeitig zum achtzigsten Geburtstag zu gratulieren, denn sonst hätten sie „wieder die Höll auf Erden“ (WW, I/1, S. 105). Die Tyrannei der Großmutter wird hier bereits angedeutet. Als die Großmutter nun hinzukommt beschwert sie sich, dass jemand ihre saure Milch weggetrunken habe:

„Die Großmutter: Wer hat mir denn da von meiner sauren Milch gestohlen?
 Die Mutter: Ich. Weil der liebe Alfred noch so einen starken Gusto gehabt hat.
Stille.
 Die Großmutter: Hat er gehabt? Hat er gehabt? – Und da wird ich gar nicht gefragt? Als ob ich schon gar nicht mehr da wär – *Zur Mutter.* Tät dir so passen!“
 (WW, I/1, S. 106)

Die Worte der Großmutter sind geprägt von ihrer Todesangst, da sie bald ihren achtzigsten Geburtstag hat und sie wirft der Mutter vor, dass sie ihr den Tod wünsche. Die Beziehung der Großmutter zu ihrem Enkel Alfred ist von finanziellen Geschäften durchdrungen.

„Die Großmutter: Ich hab so Abschiede nicht gern, weißt du. – Daß dir nur ja nichts passiert, ich hab oft so Angst –
 Alfred: Was soll mir denn schon passieren?
Stille.
 Die Großmutter: Wann gibst du mir denn das Geld zurück?“
 (WW, I/1, S. 109)

Die ‚Angst‘ der Großmutter, dass Alfred verunglücken könnte, bezieht sich nicht auf ihre Liebe zu ihm, sondern betrifft ihre Angst, dass sie ihr Geld nicht zurück bekommen würde. Sie nimmt als Vorwand die Finanzierung ihres Begräbnisses, welches sie selbst bezahlen möchte. In Wahrheit ist Geld für die Großmutter ein Mittel zur Macht. Alfred bittet sie ein weiteres Mal um Geld, welches sie ihm erst borgen wird, wenn er sich von Marianne trennt. Die Großmutter denkt und handelt im Sinne der katholischen Familienmoral und empfindet Alfreds Lebensweise als „Hundestall“ (WW, II/5, S. 157), da er mit Marianne ein uneheliches Kind gezeugt hat. Daraufhin beschimpft er sie drei Mal mit den Worten „alte Hex“ (WW, II/5, S. 157), die auf ihr beträchtliches Alter und auf ihre Todesangst abzielen. Sie kneift ihn zuerst nur und versetzt ihm befriedigt grinsend Hiebe mit ihrem Krückstock. Das Streben nach Macht zeigt sich deutlich in den Worten der Großmutter: „Oh, ich krieg dich schon noch runter – ich krieg meine Leut schon noch runter.“ (WW, II/5, S. 158) Obwohl Alfred bereits

vor diesem Gespräch den Hierlinger Ferdinand engagiert um Marianne einen Platz als Erotiktänzerin in einem unseriösen Unterhaltungsmilieu zu verschaffen, und der Entschluss der Trennung von seiner Seite gefasst ist, bleibt er im Gespräch mit der Großmutter stets auf Mariannes Seite um die Großmutter anzustacheln und zu ärgern. Sie bietet ihm ein letztes Mal einen Kompromiss an:

„Die Großmutter: Du, Alfred, Wenn du dich jetzt von deinem Marianderl trennst, dann tät ich dir was leihen –

[...]

Alfred *deutet auf den Kinderwagen*: Und das dort?

Die Großmutter: An das denk jetzt nicht. Fahr nur mal fort –

Stille.

Alfred: Wohin?

Die Großmutter: Nach Frankreich. Dort geht's jetzt noch am besten, hab ich in der Zeitung gelesen. – Wenn ich jung wär, ich tät sofort nach Frankreich –“

(WW, II/5, S. 159)

Die Großmutter hat Macht über Alfred, solange sie ihm Geld borgt, und nutzt ihn als lebenden Stellvertreter. So hat sie auch Macht über Marianne und ihr Kind, welches sie bei sich in der Wachau aufgenommen hat. Das Todesurteil des Kindes wird hier ausgesprochen. Der Mord an dem Kind wird nicht nur an der Bösigkeit der Großmutter liegen, sondern hat mehrere Gründe. Zum einen kann Alfred seine Familie selbst nicht ernähren und das Kind kostet der Großmutter Geld.³³⁸ Zum anderen ist es ein Machtinstrument und ein Zeichen der Rache an ihrem Enkel Alfred. In einem weiteren Gespräch mit der versichert er ihr, dass sie das Geld nicht zurück bekommen wird und, dass sie ihn so bald nicht wiedersehen wird. Um die Großmutter noch mehr zu ärgern gaukelt er ihr Solidarität, Marianne gegenüber, vor: „Und wenn du jetzt zerspringst, es ist doch so, daß ich es genau fühl, daß auch ich in einer gewissen Hinsicht mitschuldig bin an der Mariann ihrem Schicksal –“ (WW, III/2, S. 189). Alfred verschwindet und die Mutter wirft der Großmutter vor, dass sie den kleinen Leopold nachts zum offenen Fenster gestellt hätte, wo er sich eine starke Erkältung zugezogen habe und „damals beim armen kleinen Ludwig hats genau so begonnen –“ (WW, III/2, S. 189). Die Großmutter wird offenbar nicht zum ersten Mal zur Kindsmörderin. Sie legitimiert ihr Verhalten mithilfe religiöser Phrasen: „Gott gibt und Gott nimmt.“ (WW, III/2, S. 190) Die Mutter und die Großmutter „fixieren sich“ (WW, III/2, S. 190) und dann eröffnet die Mutter ihr Wissen darüber, was sie gesehen hat. Das gegenseitige Fixieren als Todeszeichen (siehe Kapitel 4.3.1.) funktioniert als Vorausdeutung auf das kurze Leben des kleinen Leopolds.. In der letzten Szene diktiert die Großmutter der Mutter einen Brief, welcher Marianne über den Tod ihres Kindes informieren soll. Sie schiebt die Schuld an dem Tod auf die Mutter, denn es

³³⁸ Baumann, *Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott*, S. 507

wäre ihre Idee gewesen das Kind bei ihnen aufzunehmen. Der Tod des Kindes wird dadurch als unausweichliche Zukunfterscheinung dargelegt. Seine Aufnahme in das Haus der Großmutter impliziert sein Sterben. Die Bösartigkeit der Großmutter zeigt sich hier in der Annahme, dass es Marianne womöglich „gar nicht so entsetzlich“ (WW, III/4, S. 203) sei, dass das Kind tot ist. Ein weiteres Mal legitimiert die Großmutter ihre Ansichten mithilfe von gottesfürchtigen Phrasen: „Wo kein Segen von oben dabei ist, das endet nicht gut und soll es auch nicht!“ und in den Brief schreibt sie: „Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder“ (WW, III/4, S. 204). Als plötzlich die Bewohner der ‚Stillen Straße‘ unangemeldet erscheinen und vom Tod des Kindes erfahren läutet die Großmutter „neugierig“ mit dem Kinderspielzeug, woraufhin sich Marianne auf sie stürzt und „sie mit der Zither, die auf dem Tischchen liegt, erschlagen“ (WW, III/4, S. 205) will. Oskar verhindert dies, indem er Marianne die Kehle zudrückt und die Mörderin des Kindes in Schutz nimmt. Als die Mutter sie ins Haus befiehlt gibt sie ihr eine Ohrfeige und sagt: „Verfaulen sollt ihr alle, die ihr mir den Tod wünscht!“ (WW, III/4, S. 206) und als Oskar die Worte der Großmutter fortführt („Gott gibt und Gott nimmt.“ (WW, III/2, S. 190 und III/4, S. 207) „spielt die Großmutter auf ihrer Zither drinnen im Häuschen die ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘ von Johann Strauß“ (WW, III/4, S. 207).

„Dass auch die Grossmutter [sic!] dieses ‚Gott gibt und Gott nimmt.‘ gebraucht, verbindet sie in ihrer Brutalität eindeutig mit dem Fleischhauer Oskar, beide werden als Mörder vorgeführt, als Mörderin auf physischer und als Mörder auf psychischer Ebene.“³³⁹

Ich möchte Baumanns Aussage einen Schritt weiter führen, nämlich dahin, dass die Großmutter nicht nur Mörderin auf physischer Ebene ist, sondern auch zu Mariannes mentalem Absterben einen Beitrag leistet, indem sie das Kind tötet und Alfred mit Geld kontrolliert. Die Legitimation ihres Verhaltens anhand der katholischen Familienmoral und das „Gott gibt und Gott nimmt“ (WW, III/2, S. 190) rückt sie an die Seite des brutalen Oskars und lässt ihr Verhalten zusätzlich als Demonstration von Macht über ihre Familienmitglieder erscheinen.

6.2.2. Mittäterinnen in *Glaube Liebe Hoffnung*

6.2.2.1. Die Frau Amtsgerichtsrat

Die Frau Amtsgerichtsrat in *Glaube Liebe Hoffnung* ist trotz der guten Stellung ihres Ehemannes gezwungen selbst Geld zu verdienen. Sie arbeitet, wie Elisabeth, bei der Firma

³³⁹ Baumann, Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?, S. 506

von Irene Prantl und verkauft „Hüfthalter“, „Korsetts“, und „Straps“ (GLH, II/1, S. 20). Dies muss jedoch im Geheimen bleiben. „Wenn jemand fragen sollte, dann sagen Sie selbstredend, ich verkaufe das nur von wegen persönlicher Zerstreung und so“ (GLH, II/1, S. 20), betont die Frau Amtsgerichtsrat in einem Gespräch mit Irene Prantl. Sie müsse ihrem Mann in diesen „schweren Zeiten [...] unter die Arme greifen“. (GLH, II/1, S. 20)

Dass es kaum Solidarität der höhergestellten Frauen gegenüber den Fräuleins gibt, zeigt sich im folgenden Beispiel. Als der Präparator bei der Firma Irene Prantl durch die Türe stürmt und Elisabeth des Diebstahls und der Lüge bezichtigt, zeigt Irene Prantl keine empathischen Regungen. Stattdessen bezeichnet sie den Vorfall als Betrug.

„Elisabeth fährt plötzlich los: Ich bin doch keine Betrügerin!

Frau Amtsgerichtsrat: Darauf kommt es auch nicht an, Fräulein! Sondern ob der Tatbestand des Betruges erfüllt ist, darauf kommt es an! Sonst würd sich ja die ganze Justiz aufhören!

Die Prantl: Richtig.

Frau Amtsgerichtsrat: Mich geht es ja nichts an und ich persönlich habe mit dem Gericht gottlob nur insofern etwas zu tun gehabt, als wie daß ich mit einem Richter verheiratet bin. Aber Sie haben ja Ihren Wandergewerbeschein nicht um das Geld dieses Herrn da gekauft, also – – ich höre meinen August schon sagen: Vorspiegelung falscher Tatsachen – – Tatbestand des Betruges.“

(GLH, I/3, S. 24)

Frau Prantl tritt das Thema des Betruges los, in welchem sich die Frau Amtsgerichtsrat insofern zu profilieren versucht, indem sie juristische Gesetzmäßigkeiten im Namen ihres Mannes vor sich her plappert und ihre Ehe zu einem hoch angesehenen Mann, einem Richter, ausstellt. Die Prantl betont danach noch, dass Elisabeth nicht in der Lage sein werde dem Präparator das Geld zurückzugeben. Im Laufe des Gesprächs sieht sich Elisabeth gezwungen den eigentlichen Grund für ihre Geldnot auszusprechen. Sie habe das Geld für eine Geldstrafe gebraucht. Elisabeth wird von den anwesenden Personen von nun an als Kriminelle angesehen. Der Präparator ist entsetzt und kündigt ihr an, sie verhaften zu lassen. Die Frau Amtsgerichtsrat spielt im Verlauf des Gesprächs weiterhin die Stellvertreterin ihres Gatten:

„Die Prantl: Zuchthaus.

Frau Amtsgerichtsrat: Aber was! Nur Gefängnis und sonst nichts! Zirka vierzehn Tag.“

(GLH, II/4, S. 26)

Nachdem Elisabeth der Frau Amtsgerichtsrat genau erklärt, warum sie vorbestraft ist, gibt sie Elisabeth die Anweisung nur ja „nicht viel [zu] leugnen“, da das die Gerichtsverhandlung in die Länge ziehen würde und sie sonst zu Mittag auf ihren geliebten Richter-Ehemann warten müsse. Zum einen vermittelt die Frau Amtsgerichtsrat ihre soziale Stellung und den sozial niedrigeren Wert Elisabeths, deren Gerichtsverhandlung weniger Priorität habe als das pünktliche Mittagessen für ihren Mann, denn „schließlich [sei] der Richter auch nur ein

Mensch“ (GLH, II/5, S. 27). Keine der beiden Frauen setzt sich für Elisabeth ein, sondern sie spielen das Spiel der kleinen Paragraphen mit, um ihre Überlegenheit zu bekräftigen.

6.2.2.2. Die Prantl

Die Prantl ist die Arbeitgeberin von Elisabeth und gleichzeitig Mittäterin an Elisabeths Mord, da sie eine Vertreterin von staatlichen Regeln und Normen und keine gegenseitige Mitmenschlichkeit zu Stande bringt. Sie wird in dem Kontor ihrer Firma mit Abrechnungen hantierend eingeführt. Sie schimpft Elisabeth, dass sie zu wenig verkaufe. Mit der Frau Amtsgerichtsrat, die ebenfalls im Auftrag der Firma Prantl Damenreizwäsche verkauft, versteht sie sich blendend, da diese aufgrund ihrer guten Kontakte sehr gute Verkaufszahlen schreibt. Als die Frau Amtsgerichtsrat ihren Verkaufserfolg mit dem Pflegen guter Kontakte begründet, reagiert die Prantl überhöflich: „Zu bescheiden, zu bescheiden! Das Verkaufen ist kein Kinderspiel, die Leut schlagen einem die Tür vor der Nase zu!“. Als Elisabeth ihren Verkaufsmisserfolg mit genau denselben Worten begründet („Das Verkaufen ist heutzutage kein Kinderspiel [...]“ (GLH, II/2, S.21)), entgegnet die Prantl: „Nur keine Gemeinplätze!“ und schiebt die Schuld auf Elisabeths Unfähigkeit sich „mehr an die Herren der Schöpfung“ (GLH, II/2, S.21) zu halten. Im weiteren Verlauf des Gesprächs stellt sich heraus, dass Elisabeth dabei ist hundertfünfzig Mark abzuarbeiten, die ihr die Prantl für den Wandergewerbeschein vorgestreckt hat. Als der Präparator herein stürmt und Elisabeth des Betrugs bezichtigt, rettet die Prantl zuerst hektisch ihre Geschäftspapiere anstatt Elisabeth zu verteidigen. Gleich darauf bittet sie den Präparator höflich Platz zu nehmen und bietet ihm eine Zigarette an. Als der Präparator im Gespräch herausfindet, dass Elisabeth die hundertfünfzig Mark von ihm nicht für den Wandergewerbeschein gebraucht hatte ist er „außer sich“:

„Präparator *außer sich*: Hundertfünfzig Mark?!

Stille.

Die Prantl: Das ist Betrug.“

(GLH, II/3, S. 24)

Erst die Prantl bringt das Wort „Betrug“ ins Spiel und facht dadurch die Wut des Präparators an. Das nächste verurteilende Wort, das die Prantl hinzufügt: „Zuchthaus“ (GLH, II/4, S. 26). Sie beschwert sich, dass Elisabeth ihr die Geldstrafe und ihr Aufeinandertreffen mit der Justiz verschwiegen hat.

„Elisabeth: Ich bin doch nicht verpflichtet, Ihnen das zu sagen.

Die Prantl: Also nur nicht so von oben herab! Dieser Skandal ist eine Affenschand. Sie gehen natürlich fristlos – – jetzt bleibens aber nur da, bis daß die Polizei kommt! *Ab.*“

(GLH, II/4, S. 26)

Die Prantl trägt in bedeutender Weise zur ausweglosen Situation von Elisabeth bei, da sie sie sogleich als Betrügerin abstempelt und sich auf die Seite der Justiz und auf jene des Präparators stellt. Sie spielt mit ihrer Macht als Arbeitgeberin Elisabeths und verhängt Elisabeths Schicksal gemeinsam mit dem Präparator und der Frau Amtsgerichtsrat. Die folgende Haftstrafe wird Elisabeth ein Berufsleben und auch die Möglichkeit auf einen Ehemann, welcher ihre Existenz sichern könnte, verwehren.

6.3. Die Männer als Mörder der Fräuleins

Das Verhalten der männlichen Figuren Horváths kann mit folgendem Zitat zusammengefasst beschrieben werden:

„Unter den männlichen Figuren der Volksstücke gibt es kaum eine Ausnahme: Masochistisches Selbstmitleid und sadistischer Zerstörungstrieb sind die Grundtendenzen ihrer Verhaltensweisen.“³⁴⁰

Im folgenden Kapitel soll die Rolle des Mannes als Mörder der Fräuleins erläutert werden, welche vor allem von den sadistischen Charakterzügen und dem brutalen Verhalten bzw. dem masochistischen Selbstmitleid als Basis des Egoismus angetrieben wird.

Das gesamte Figurenpersonal, egal ob Mann oder Frau, handelt durchgängig eigennützig. Axel Fritz bezieht in seine Beobachtungen vor allem den gesellschaftspolitischen Aspekt der Zwischenkriegszeit mit ein, und bemerkt auch das psychoanalytische Prinzip im Rahmen der Triebbefriedigung durch sadistisches und masochistisches Verhalten der Männer-Figuren:

„[Die mittelständische Familienideologie] erscheint einerseits noch intakt als patriarchalische Struktur, in der der Mann in selbstherrlicher Dominanz die Frau vor der Ehe als Sexualobjekt ausnützt, in der Ehe unterdrückt und als Vater seine Töchter wieder für diese Form der Ehe erzieht. Andererseits zeigt Horváth auch die Seite der Mittelstands- oder Kleinbürgermentalität, die durch Kompensation normaler Triebbefriedigung durch anormale (Sadismus und Masochismus) und Präparierung zur Autoritätshörigkeit reif für den Faschismus war.“³⁴¹

In den nachfolgenden Unterkapiteln möchte ich die masochistischen bzw. sadistischen Eigenschaften der Männer-Figuren und ihre damit verbundene Rolle als Täter bzw. Mörder der Fräuleins für die beiden gewählten Stücke jeweils genauer beleuchten.

³⁴⁰ Haag, „Horváth und Freud“, S. 69

³⁴¹ Fritz, Axel, *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen*, München: List 1973, S. 174

6.3.1. Sadismus, masochistisches Selbstmitleid und ‚Doppelgänger‘ – die Mörder in *Geschichten aus dem Wiener Wald*

In *Geschichten aus dem Wiener Wald* gibt es drei zentrale Aspekte, die im Rahmen des Mordens an der Fräulein-Figur Marianne essentiell sind. Zum einen ist es das sadistische Verhalten ihres Bräutigams Oskar als ihr Schlächter, welches sich durch verschiedene Handlungen und Ersatzhandlungen zur Befriedigung seines Sadismus auszeichnet. Eingefügt sind diese in jene Unheimlichkeit, die ich, anhand von Freuds Theorien und Haags Ausführungen gestützt, in Bezug auf deren Zusammenhang mit Horváths Fräuleinstücken, bereits erläutert habe. Der dritte Punkt ist die selbstbemitleidende Denkweise der Männer-Figuren, in egoistischer und „masochistischer Manier geil auf Mitleid“³⁴², welche das Leid der Frau stets auf sich selbst bezieht.

6.3.1.1. Der Zauberkönig

Das Verhalten und die Denkweise von Mariannes Vater ist durchwegs geprägt von Egoismus und Selbstmitleid. Die Ehe stellt für den Mann ein Geschäft dar, das sich lohnen muss. Für den Zauberkönig in *Geschichten aus dem Wiener Wald* hat es sich, seiner Meinung nach, nicht gelohnt:

„Zauberkönig: [...] Ich habs ja überhaupt nicht leicht gehabt in meinem Leben, ich muß ja nur an meine Frau selig denken – diese ewige Schererei mit den Spezialärzten –
 Valerie *erscheint nun im Badetrikot; sie beschäftigt sich mit dem Schulterknöpfchen*: An was ist sie denn eigentlich gestorben?
 Zauberkönig *stiert auf ihren Busen*: An der Brust.
 Valerie: Doch nicht Krebs?
 Zauberkönig: Doch. Krebs.
 Valerie: Ach, die Ärmste.
 Zauberkönig: Ich war auch nicht zu beneiden. Man hat ihr die linke Brust wegoperiert – sie ist überhaupt nie gesund gewesen, aber ihre Eltern haben mir das verheimlicht. [...]“
 (WW, I/3, S. 131)

Der Zauberkönig bezieht das körperliche bzw. gesundheitliche Leiden seiner verstorbenen Ehefrau auf sich selbst und erinnert an Horváths Beschreibung in der *Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung*, wenn er von den „Gefühlsäußerungen“ der Menschen als „verkitscht“, „verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit“ schreibt.³⁴³

Die Verlobung zwischen Marianne und Oskar war eine Übereinkunft zwischen dem Zauberkönig und Oskar:

³⁴² Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

³⁴³ Ebd.

„Zauberkönig: [...] Na was sagst du zu deinem Bräutigam? Zufrieden?

Marianne *rasch ab in die Puppenklinik*.

Zauberkönig *verduzt*: Was hat sie denn?

Oskar: Launen.

Zauberkönig: Übermut! Es geht ihr zu gut!

[...]

Zauberkönig: Aber eine solche Benehmtheit! Ich glaub gar, daß du sie mir verwöhnst – also nur das nicht, lieber Oskar! Das rächt sich bitter! [...] Patriarchat, kein Matriarchat! Kopf hoch! Daumen runter! [...]"

(WW, I/2, S. 118)

Er versteht Mariannes Entscheidung Oskar zu verlassen, das uneheliche Kind zu bekommen und ihre Anstellung als Tänzerin als „persönliche Rücksichtslosigkeit gegen sich und seinen bürgerlichen Ruf“.³⁴⁴ Bei der Auflösung ihrer Verlobung entschließt er sich sie fort an als seine Tochter zu verleugnen: „Ich habe keine Tochter mehr!“ (WW, I/4, S. 139). Als die Heurigengesellschaft im ‚Maxim‘ einkehrt und Marianne halbnackt auf der Bühne entdeckt, hat Marianne die Gelegenheit den Zauberkönig auf die Briefe anzusprechen, die sie ihm geschickt hatte, er jedoch ungeöffnet wieder zurück gesendet hatte. Als Marianne ihrem Vater von ihrer finanziellen Not berichtet, erwähnt sie ihm gegenüber ihre Selbstmordgedanken, welche er als persönliche Beleidigung empfindet, anstatt Verständnis für die Existenzängste seiner Tochter zu zeigen. Sein Egoismus und das fehlende Verständnis für Mariannes Wünsche tragen zu Elisabeths miserabler Lage bei. Er bezeichnet sie zu Beginn des Stückes indirekt als Dienstbote, fährt mit der Verleugnung ihr Vater zu sein und Beschimpfungen wie „gemeines Schwein“ fort und bezeichnet sie als dumm bzw. „saudumm“ (WW, III/3, S. 197). Marianne und seine Ehefrau haben in ihrer Aufgabe dem Familienvater „Dienstbot“ (WW, I/2, S. 115) und Unterstützung, oder zumindest keine Last zu sein, versagt. Ihr uneheliches Kind mit dem Halunken Alfred will er nicht sehen und ist entsetzt, dass Marianne ihren Sohn nach ihm benannt hat.

„Marianne: Es geht uns sehr schlecht, mir und dem kleinen Leopold –

Zauberkönig: Was?! Leopold?! Der Leopold, das bin doch ich! Na, das ist aber der Gipfel! Nennt ihr Schand nach mir! Das auch noch! Schluß jetzt! Wer nicht hören will, muß fühlen! Schluß!“

(WW, III/1, S. 184f)

Er zeigt kein Mitgefühl für Mariannes Elend und versinkt im Selbstmitleid („oh ich armer alter Mensch, mit was hab ich denn das verdient?!“ (WW, III/1, S. 186)). Der Zauberkönig unterstützt Marianne und ihren Sohn erst, nachdem sie zu Oskar zurück gekehrt war. In diesem Moment wird es jedoch zu spät sein, seinen Enkel kennen zu lernen, da dieser bereits an einer Erkältung, welche die Großmutter absichtlich herbeigeführt hat, gestorben sein wird. Dass er seine Tochter in die Arme ihres Schlächters zwingt und sie in ihrer prekären Situation

³⁴⁴ Fritz, *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit*, S. 181

im Stich lässt, um sie unter Kontrolle zu halten, belegt seine Rolle als Mittäter im Kreis der Mörder.

6.3.1.2. Oskar und Havlitschek

In der Figur des Oskars, Fleischermeister und Bräutigam Mariannes, vervollständigt sich der Kreis von Patriarchat und familienmoralischen Vorstellungen mit dem Aspekt des Sadismus, welcher sich in seinem brutalen, körperlichen Verhalten und Worten gegenüber Marianne zeigt. Selbstmitleid ist bei Oskar weniger stark vorhanden, und wenn es vorkommt, dann im Rahmen seiner Mordgelüste. Als Marianne die Verlobungsfeier platzen lässt und sich Alfred als ihrem neuen Liebhaber hingibt, sind Oskars einzige, die Situation kommentierende Worte, folgende: „Mariann, ich wünsch dir nie, daß du das durchmachen sollst, was jetzt in mir vorgeht – und ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht – und ich danke dir für alles.“ (WW, I/4, S. 139). Zum einen rückt er zu Beginn des Satzes sein persönliches Leid in den Vordergrund, jedoch unter dem Vorwand, dass er ihr nie wünscht, dass sie irgendwann dieselben Qualen erleiden müsse. Gleich danach folgt die Todesdrohung an Marianne, welche von Horváth mit Gedankenstrichen vom Rest des Satzes abgehoben gekennzeichnet ist. Eine weitere selbstbemitleidende Formel findet sich erst bei der großen ‚Versöhnung‘ von allen Figuren am Schluss.

„Oskar: Mariann. Ich verzeihe dir gern alles, was du mir angetan hast – denn lieben bereitet mehr Glück, als geliebt zu werden. – Wenn du nämlich nur noch einen Funken Gefühl in dir hast, so mußt du es jetzt spüren, daß ich dich trotz allem noch heut an den Altar führen tät, wenn du nämlich noch frei wärst – ich meine jetzt das Kind –“

(WW, III/3, S. 200)

Oskar betont hier wieder zu Beginn des Satzes sein eigenes Leid und formuliert danach seinen Wunsch, das Kind loszuwerden, welcher sich später durch den Mord an dem Kind durch die Großmutter erfüllt. Im selben Zug lächelt Oskar. Dass die Großmutter den kleinen Leopold tötet kommt ihm recht. Als Marianne vom Tod des Kindes erfährt und die Großmutter attackieren will, „drückt [er] ihr die Kehle zu“ (WW, III/4, S. 205) anstatt Marianne sanft abzuhalten oder sie zu trösten. Weitere Beispiele für Oskars Sadismus sind zum einen die Todesdrohungen und die gewaltsam anmutenden Worte, die körperliche Gewalt gegenüber Marianne und zum anderen sein Lächeln in Bezug zu Mariannes Leiden, ausgeformt im Nebentext. Er wird in dem Stück mit einem Messer in der Hand eingeführt. Sein Kuss wird zum Biss, er möchte Marianne die „Hirnschale herunter“ (WW, I/2, S. 117) nehmen, demonstriert beim Verlobungsfest an ihr seine Jiu-Jitsu-Griffe bis sie vor Schmerz aufschreit, droht ihr mit den Worten „ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht“ (WW, S. 139, I/4), wobei es sich um eine „auf Verfolgungswahn abzielende Drohung und

[...] um eine Todesversicherung³⁴⁵ handelt. Wie bereits in einem eigenen Kapitel behandelt, verbinden sich in der Kombination ‚Kuss/Biss‘ und ‚lieben/nicht entgehen‘ die Aspekte von Liebe und Tod miteinander, was insofern im Sinne Freuds unheimlich wird, „als sich das Erschreckende im Heimlichen versteckt, der Zerstörungswunsch sich als Liebeserklärung verkleidet“.³⁴⁶

Oskars Sadismus entwickelt sich auch in Ersatzhandlungen. Ich stimme Ingrid Haag zu wenn sie schreibt:

„Oskars und Mariannens Geschichte liest sich als Geschichte einer Verschiebung [...] der sexuellen Befriedigung, in sadistischer Perspektive der Destruktion des Liebesobjektes. Die Periode des Aufschiebs ist die der Ersatzbefriedigungen.“³⁴⁷

Diese Ersatzbefriedigungen finden sich in seinen Handlungen, wie z.B. das Abstechen der Sau, welches er von seiner jeweiligen Laune abhängig macht („Stichs du, ich hab heut keinen Spaß daran.“ (WW, II/1, S. 142)), aber auch in seinen Worten der Religiosität, welche oftmals in einem sadistischen bzw. gewalttätigen Zusammenhang stehen: „Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein.“ (WW, II/6, S. 165). Oskar war Alfred, mit welchem sich Marianne auf und davon gemacht hat, „nie so recht böse“ und er lächelt als er meint, dass die Marianne hingegen „bitter büßen“ (WW, III/3, S. 194) musste. Das Lächeln Oskars ist im Laufe des Stücks immer wieder präsent und als Ausformung seines Sadismus zu deuten, da es stets in einem tödlichen Zusammenhang eingesetzt wird.³⁴⁸

In der bereits zitierten ‚Einführungsszene‘ der ‚Stillen Straße‘, in welcher das Mädchen Ida Havlitscheks Blutwurst kritisiert, kommen drei wichtige Aspekte rund um das mörderische Verhalten von Oskar und Havlitschek zusammen. Zum einen zeigt sich Oskars Lächeln als Reaktion auf Havlitscheks sadistischem und mörderischem Gerede in Bezug auf das kleine Mädchen Ida, welches seine Blutwurst beanstandet hatte. Das Grinsen erweckt den Eindruck, dass sich Oskar Havlitscheks Worte bildlich vorstellt und sich dadurch eine Befriedigung ergibt. Zum anderen trägt Oskar als Fleischermeister eine weiße Schürze und manikürt sich mit einem Taschenmesser die Fingernägel. Er ist frei von allen Anzeichen der Gewalt, denn seine Schürze ist unbefleckt und seine Hände sind sauber. Das Taschenmesser wird zur Säuberung der Fingernägel benutzt und wird so als alltägliche Tätigkeit verharmlosend präsentiert. Sein Gehilfe Havlitschek wird hingegen als wütender „Riese mit blutigen Händen

³⁴⁵ Gartner, Erwin, „‘Es wimmelt von Lustmördern - -‘. Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth“, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 45

³⁴⁶ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 55

³⁴⁷ Ebd., S. 35

³⁴⁸ Gamper, „Die Zeichen des Todes und des Lebens“, S. 2

und ebensolcher Schürze“ (WW, I/2, S. 110) beschrieben. Er schimpft über die kleine Ida und deutet mit „seinem langen Messer“ (WW, I/2, S. 110) auf sie. Nicht Havlitscheks brutale Worte machen Ida Angst, sondern Oskars Lächeln, welches in Zusammenhang mit seinem ‚Blick‘ steht. Ida „fühlt Oskars Blick, es wird ihr unheimlich; plötzlich rennt sie nach rechts ab.“ (WW, I/2, S. 111).

Ich stimme Ingrid Haag zu, wenn sie schreibt:

„Das, wovor Ida flieht, ist als sexuelle Bedrohung zu deuten, an ihr befriedigt sich Oskars Sadismus stellvertretend, in Abwesenheit des eigentlichen Objekts.“³⁴⁹

Haag beschreibt Oskars Vorstellung der kleinen Ida als abgestochene Sau als Ersatzhandlung als Mittel zu seiner sadistischen Befriedigung. Das eigentliche Objekt wäre Marianne, und als Ersatz gilt hier Ida.

Der dritte Aspekt den die ‚Einführungsszene‘, eingebettet in die ‚Unheimlichkeit‘, preisgibt ist das gegensätzliche Erscheinungsbild Oskars und Havlitscheks. Die beiden werden mit gegensätzlichen Attributen versehen („weiße Schürze“ vs. „blutige Hände und eine ebensolche Schürze“ (WW, I/2, S. 110)) und sind in das Spiel von Zeigen und Verbergen eingebettet, welches Haag im Rahmen der ‚Fassaden-Dramaturgie‘ beschreibt. Das Taschenmesser in Oskars Hand wird als alltäglicher Gegenstand zur Säuberung der Hände beschrieben, hält die Oberflächenharmonie aufrecht und versteckt seine Gewalttaten hinter der Fassade. Havlitschek ist derjenige, der die Sau abstechen soll und ist durch blutige Hände und eine blutige Schürze gekennzeichnet. Der Fleischermeister verbirgt seine Gewalttaten, während sein Gehilfe diese ausführt und ausspricht. Damit fügt sich dieses Phänomen in den Kreis der ‚Unheimlichkeit‘ (siehe Kapitel 3.1.2). Haag beruft sich hier auf Freud, der in seiner Abhandlung *Das Unheimliche* auch das Motiv des Doppelgängers in Zusammenhang mit der ‚Wiederkehr des Immergleichen‘ anspricht. Unter „Doppelgängertum“ versteht Freud „das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen“ oder auch „das Wissen, Fühlen und Erleben des anderen“ mitbesitzen³⁵⁰. Das Unheimliche am Doppelgängertum sei jedoch, dass eben jener Doppelgänger „das Unzeigbare zeigt“³⁵¹. Dieses Phänomen kann in der Beziehung zwischen Oskar und Havlitschek ebenfalls festgestellt werden. Mit religiösen Formeln und frommen Sprüchen legitimiert Oskar seine Brutalität und kaschiert seinen Egoismus. Nachdem Marianne vom Tod ihres Kindes erfährt, hebt Oskar Marianne gegenüber den Zeigefinger, anstatt sie zu trösten:

³⁴⁹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 43

³⁵⁰ Freud, *Das Unheimliche*, S. 62

³⁵¹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 42

„Marianne: Ich hab mal Gott gefragt, was er mit mir vor hat. – Er hat es mir aber nicht gesagt, sonst wär ich nämlich nicht mehr da. – Er hat mir überhaupt nichts gesagt. – Er hat mich überraschen wollen. – Pfui!
 Oskar: Marianne! Hadere nie mit Gott!
 Marianne: Pfui! Pfui! *Sie spuckt aus.*
Stille.
 Oskar: Mariann. Gott weiß, was er tut, glaub mir das.“
 (WW, III/4, S. 207)

Der Schluss des Stücks gibt sich als finale Schlachtung Mariannes zu erkennen. In kurzen Abständen folgen weitere Bezüge Oskars auf Gott und dessen Allmacht über Leben und Tod. Auf Mariannes Frage, wo denn jetzt ihr Kind sei, antwortet er: „Im Paradies“. Gleich darauf folgt die Aussage „Gott gibt und Gott nimmt“. Mariannes Frage aus dem zweiten Bild des ersten Teils im Gespräch mit Oskar „Was ist Liebe?“ beantwortet er ihr ganz zum Schluss: „Gott ist die Liebe, Mariann – und wen er liebt, den schlägt er –“ (WW, III/4, S. 207). Oskars Vorstellung von Gott ist seinem eigenen Verhalten angepasst und soll seine Brutalität gegenüber Marianne im Rahmen einer christlichen Frömmigkeit legitimieren.³⁵² Das Gott-Mensch-Verhältnis spinnt sich in seiner Bedeutung weiter zum ‚Mörder-Opfer-Verhältnis‘ und weiter zum ‚Oskar-Marianne-Verhältnis‘. Die Begriffe ‚Gott‘/ ‚Mörder‘/ ‚Oskar‘ rücken in eine unheimliche Nähe zueinander. Wenn Gott die Liebe ist, dann kann Oskars Liebe nur eine tödliche sein. Darauf weist Oskar Marianne hin:

„Oskar: [...] – und trotzdem hat dir Gott Menschen gelassen – die dich trotzdem lieben – und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat. – Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn –
 Marianne: Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr.“
 (WW, III/4, S. 207)

In dem Moment, in welchem sich Oskars Liebe durch sein Geständnis als eine tödliche entlarvt, kapituliert Marianne.

6.3.1.3. Alfred

Alfred wird ebenfalls mit einem Messer in der Hand eingeführt:

„Vor einem Häuschen am Fuße einer Burgruine. Alfred sitzt im Freien und verzehrt mit gesegnetem Appetit Brot, Butter und saure Milch – seine Mutter bringt ihm gerade ein schärferes Messer.
In der Luft ist ein Klingen und Singen – als verklänge irgendwo immer wieder der Walzer ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘ von Johann Strauß, Und in der Nähe fließt die schöne blaue Donau.
Die Mutter sieht Alfred zu – plötzlich ergreift sie seine Hand, in der er das Messer hält und schaut ihm tief in die Augen.

³⁵² Baumann, *Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?, S. 493*

Alfred stockt und starrt sie mit vollem Munde mißtrauisch an.
Stille.“
(WW, I/1, S. 103)

Ich stimme Peter Baumanns Aussage zu, wenn er über die Einführungsszene Alfreds schreibt:

„Dass auch Alfred bei seiner allerersten Erwähnung im ersten Bild ein Messer in der Hand hält, deutet darauf hin, dass beide als Mariannes Schlächter gesehen werden müssen.“³⁵³

Für Alfred ist die Liebe ebenso ein Geschäft wie für den Zauberkönig. Alfred empfindet sein betrügerisches Verhalten als „normal“. Er ist der Meinung, „daß ein junger Mensch Licht- und Schattenseiten hat“ und spricht seine finanziellen Absichten hinsichtlich jeglicher Beziehungen aus: „Und ich kann dir nur flüstern: eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. Alles andere ist Larifari.“ (WW, I/1, S. 108) „Die Arbeit im alten Sinne rentiert sich nicht mehr. Wer heutzutage vorwärtskommen will, muß mit der Arbeit der anderen arbeiten“ (WW, I/1, S. 104), könnte als Alfreds Lebensmotto gelten. Er ist in zwei entscheidende Abhängigkeiten verstrickt. Seine Großmutter und die Trafikantin Valerie legen ihm das Geld für die Wetten am Trabrennplatz aus und im Falle eines Gewinns profitieren sie ebenfalls. Die Großmutter hat die Kontrolle über Alfred: „Solang du mit der Person zusammenlebst, hab ich kein Geld! Lebt sich da in wilder Ehe zusammen, wie in einem Hundestall, setzt Bankerten in die Welt, die nur anderen zur Last fallen, und schämt sich nicht, von seiner alten Großmutter noch Geld zu verlangen!“ (WW, II/5, S. 157). Nach Alfreds Beschimpfungen welche auf das Alter und den baldigen Tod der Großmutter anspielen („Hex. Alte Hex.“ (WW, II/5, S. 157)) erfolgt die Einigung, dass die Großmutter ihrem Enkel Alfred noch einmal etwas leiht. Schon bevor das Geld der Großmutter für Alfred gesichert war, hatte Alfred den Entschluss gefasst sich von Marianne zu trennen und sie vorher finanziell abzusichern, indem er sie in ein unseriöses Milieu als Tänzerin bringt. Die Folge ist Mariannes Verurteilung zu vier Wochen Untersuchungshaft, weil sie dem Mister aus Amerika hundert Schilling gestohlen hatte, als er ihr das Geld vor die Augen hielt, jedoch eine Forderung nach einer erotischen Gegenleistung stellte. Alfred hält die Abmachung mit der Großmutter nicht ein. Er fährt nicht nach Frankreich, sondern verspielt ihr Geld zu Hause am Trabrennplatz. In ihrer diesbezüglichen gemeinsamen Auseinandersetzung weicht er der Großmutter stets mit dem Thema ‚Marianne‘ aus:

„Die Großmutter: Und die dreihundert Schilling? Und die hundertfünfzig vom vorigen Jahr?!
Alfred: Und wenn du zerspringst, es ist doch so, daß ich es genau fühl, daß auch ich in einer gewissen Hinsicht mitschuldig bin an der Mariann ihrem Schicksal –“
(WW, III/2, S. 189)

³⁵³ Baumann, Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott, S. 491

Die prekäre Situation Mariannes nimmt er als Vorwand das Geld nicht zurückzahlen zu müssen, da er Schuld daran trage. In der nächsten Szene erklärt er Oskar seine Unschuld:

„Alfred: Wie traurig das alles ist! Glaubens mir nur, ich bin an dieser ganzen Geschichte eigentlich unschuldig – heut begreif ich mich gar nicht, ich hab es doch so gut gehabt früher, ohne Kummer und Sorgen – und dann laßt man sich in so ein unüberlegtes Abenteuer hineintreiben – es geschieht mir schon ganz recht, weiß der Teufel was in mich gefahren ist!“

(WW, III/3, S. 194)

Mit diesem falschen Selbstmitleid und der Beschuldigung Mariannes, die ganz allein an ihrer Liaison Schuld sei, weil sie auf dem „Alles-oder-Nichts-Standpunkt“ (WW, III/3, S. 194) bestanden hätte, holt er sich Oskar auf seine Seite. Seine nächste Station der Versöhnung ist Valerie. Mit falschem Selbstmitleid weiß er sich auch Valeries Solidarität zu gewinnen („Ich bin eine geschlagene Armee“ (WW, III/3, S. 199)). Auch hier beschuldigt er Marianne an der finanziellen Situation. Sie habe es nicht gewollt, dass er am Rennplatz wette. Valerie glaubt Alfred nach wie vor seine Lügen und stimmt ihm zu: „Das war aber dumm von ihr, wo das doch dein eigenstes Gebiet ist.“ (WW, III/3, S. 199) Seine Pseudo-Reue zeigt er später auch in der Szene, als Valerie die große Versöhnung unter allen Teilnehmern erzwingt: „Zu guter Letzt war ich ja auch kein Engel“, was von Valerie wieder entkräftet wird als „Frage der Planeten“, denn „[z]u guter Letzt ist bei einer solchen Liaison überhaupt niemand schuld“ (WW, III/3, S. 201), womit sie den Lügner Alfred verteidigt. Valerie fällt auf seine falsche Reue herein. Auch als der Tod des Kindes bekannt wird, umarmt er sofort Valerie anstatt sich um Marianne zu kümmern. Dieses Verhalten zeigt, dass für ihn die finanzielle Bindung höhere Priorität hat. Er betont vor Valerie verstärkt seine Trauer: „Ich bin sehr traurig. Wirklich. Ich hab jetzt grad so gedacht – so ohne Kinder hört man eigentlich auf. Man setzt sich nicht fort und stirbt aus. Schad!“ (WW, III/4, S. 206). Das Wort „Wirklich“ bekräftigt seinen zuvor genannten Satz „Ich bin sehr traurig“ und anschließend kann er sich seinen Egoismus nicht ganz verkneifen, als er den Tod seines Kindes mit einer egoistischen Phrase kommentiert.³⁵⁴ Alfred handelt nur nach seinen eigenen Vorteilen und ist in seiner Ausformung als Figur ein Paradebeispiel für Horváths Portraitierung der Kleinbürger, mit dem Ziel in seinen Stücken „möglichst rücksichtslos gegen Dummheit und Lüge“³⁵⁵ vorzugehen, denn Alfred steht nicht für seine Fehler ein und ist „nach masochistischer Manier geil auf Mitleid“³⁵⁶. Er unterstützt Marianne in keinster Weise und handelt nur nach eigenen Vorteilen. Er überredete sie ihren gemeinsamen Sohn zu seiner Großmutter in die Wachau zu

³⁵⁴ Baumann, *Ödön von Horváth. ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?*, S. 490

³⁵⁵ Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

³⁵⁶ Ebd., S. 8

schicken. Dass diese den kleinen Leopold umbringen würde, hätte er ahnen müssen, da diese bereits davor einen kleinen Buben sterben ließ. Das Weiterreichen Mariannes als Stück Ware wird bei Alfred fortgesetzt, da er sie an den Hierlinger Ferdinand und dieser dann der Baronin übergibt. Da er Marianne dadurch in ein unseriöses Erotik-Milieu abschiebt, was ihre Verhaftung und ihre Rückkehr zu Oskar zur Folge hat, ist ihm eine Rolle im Kreis der Mörder zuzuschreiben.

6.3.1.4. Der Rittmeister und der Mister

Der Rittmeister ist in der Kette aus mörderischen Männer-Figuren ein Mittäter. Er wird von den anderen Personen mit Respekt behandelt und als verständnisvolle, solidarische Figur eingeführt. Die typischen Horváthschen Männlichkeitsmerkmale wie Egoismus und Selbstmitleid sind ihm nicht zuzuschreiben. Als Ida Havlitscheks Blutwurst kritisiert entschärft er die Situation durch überschwängliches Lob. Im Rahmen seiner Komplimente an Oskar und Havlitschek bringt er Oskars tote Mutter zur Sprache:

„Oskar: Ist alles nur Tradition, Herr Rittmeister!
 Rittmeister: Wenn Ihr armes Mutterl selig noch unter uns weilen würde, die hätt eine Freude an ihrem Sohn.
 Oskar *lächelt geschmeichelt*: Es hat halt nicht sollen sein, Herr Rittmeister.
 Rittmeister: Wir müssen alle mal fort.
 Oskar: Heut vor einem Jahr ist sie fort.
 Rittmeister: Wer?
 Oskar: Meine Mama, Herr Rittmeister.“
 (WW, I/2, S. 111)

Der Rittmeister bringt Oskars verstorbene Mutter zur Sprache und empfindet es für notwendig sich zu erkundigen wer denn mit „Heut vor einem Jahr ist sie fort“ gemeint ist, als könnte auch noch jemand anders damit gemeint sein. Er reagiert nicht auf Oskars Worte, und sinniert für sich alleine weiter über Tod und Sterben: „Wieder ein Jahr – bis zwanzig geht’s im Schritt, bis vierzig im Trab, und nach vierzig im Galopp“ (WW, I/2, S. 112). Er „hält einen Augenblick vor dem Skelett in der Puppenklinik“ (WW, I/2, S. 112) und bemerkt Mariannes Unterdrückung durch ihren Vater, der ihr befohlen hatte seine Sockenhalter zu suchen.

„Rittmeister zu *Marianne*: Immer fleißig, Fräulein Marianne! Immer fleißig!
 Marianne: Arbeit schändet nicht, Herr Rittmeister.
 Rittmeister: Im Gegenteil. Apropos: wann darf man denn gratulieren?
 Marianne: Zu was denn?
 Rittmeister: Na zur Verlobung.“
 (WW, I/2, S. 114)

Sein ‚Apropos‘ verbindet die Verlobung mit dem Wort ‚Arbeit‘. Er wird hier als verständnisvoller Mann gezeigt, der Mariannes Leiden erkennt. Er unternimmt den Versuch

Marianne für den Moment zu entlasten und bietet dem Zauberkönig seine eigenen Sockenhalter an. Als er und der deutsche Student Erich sich in der sechsten Szene des zweiten Teils gegenseitig beleidigen und sich beinahe duellieren ist das Verhalten des Rittmeisters von jenem der anderen Kleinbürger nicht mehr stark zu unterscheiden. Das Duell wird auf später verschoben und beim Heurigen in Form von einem Salami-Wettessen ausgetragen:

„Valerie: Darf ich Ihnen etwas von meiner Salami, Herr Rittmeister?
 Erich *bleibt der Brocken im Munde stecken; er fixiert gehässig den Rittmeister.*
 Rittmeister: Zu gütig, küß die Hand! Danke nein, ich kann unmöglich mehr – *Er steckt sich zwei dicke Scheiben in den Mund. [...]*“
 (WW, III/1, S. 172)

Dass Valerie dem Herrn Rittmeister die Salami anbietet, passt Erich nicht, da er sich von Valerie finanzieren lässt und dadurch seinen Sonderstatus teilen muss. Der Rittmeister drängt die Heurigenesellschaft dazu nicht ins ‚Moulin-bleu‘, sondern ins ‚Maxim‘ zu gehen.

„Zauberkönig: Warum denn ins Maxim?
 Rittmeister: Weil es dort ganz besondere Überraschungen geben wird.
 Zauberkönig: Was für Überraschungen?
 Rittmeister: Pikante. Sehr pikante –
Stille.
 Zauberkönig: Also auf ins Maxim!“
 (WW, III/1, S. 176f)

Im Maxim angekommen spricht der Zauberkönig plötzlich zum Rittmeister, ohne, dass dieser etwas gesagt hätte:

„Zauberkönig *zum Rittmeister*: Aber was redens denn da, Herr? Also das steht doch schon
 felsenfest, daß wir Menschen mit der Tierwelt verwandt sind!
 Rittmeister: Das ist Auffassungssache!
 [...]
 Zauberkönig: Der Herr Rittmeister sind ein Fabelwesen, und du hast was von einem Känguruh an dir, und der Mister ist ein japanischer Affenpinscher!
 Der Mister *lacht keineswegs*: Fabelhafter Witz, fabelhafter Witz!
 Zauberkönig: Na und ich?!
 Valerie: Ein Hirsch! Ein alter Hirsch! Prost, alter Hirsch! [...]“
 (WW, III/1, S. 179)

Das lustige Spiel der Tiervergleiche stellt den Rittmeister in ein mystisches Licht und hebt ihn von den anderen ab, da er als Fabelwesen bezeichnet wird und dem Rest der Figuren echte Tiere zugeschrieben werden. Sein Freund, der Mister aus Amerika, „lacht keineswegs“ und erklärt später, dass er aufgrund der vielen Enttäuschungen durch Frauen „nämlich innerlich tot“ (WW, III/1, S. 180) sei und tut dies als Frage der Planeten ab. Wie bereits im Kapitel 5.3.2. gezeigt wurde, ist dies als Todeszeichen zu verstehen und verweist bereits auf die negative Zusammenkunft des Misters mit Marianne. Als Valerie Marianne halbnackt auf der Bühne erblickt ist sie außer sich und brüllt, was die Show stört und den Mister veranlasst ihr wütend auf die Brust zu schlagen. Es zeigt sich hier bereits, dass er vor Gewalt Frauen

gegenüber, nicht zurück schreckt. Als das Lokal allmählich geräumt wird stellt der Zauberkönig den Rittmeister zur Sprache. Dieser wirft dem Zauberkönig Unmenschlichkeit gegenüber Marianne vor und verschwindet: „Jetzt hab ich hier nichts mehr verloren.“ (WW, III/1, S. 184). Es folgt ein Streitgespräch zwischen dem Zauberkönig und Marianne, in welchem sie ihm ihre Selbstmordgedanken mitteilt, welche der Zauberkönig als persönlichen Angriff wertet. Seinen Freund, den Mister, lässt der Rittmeister im Maxim zurück, welcher Marianne seine Geldbörse in die Hand drückt und ihr Geld gegen eine erotische Leistung vorschlägt. Sie nimmt zuerst unbemerkt hundert Schilling aus der Börse und lehnt sein Angebot ihren Körper für Geld anzubieten dankend ab. Als der Mister ihren Diebstahl bemerkt, packt er sie „plötzlich am Handgelenk und brüllt“ (WW, III/1, S. 187) sie an. Er beschimpft sie weiter und „gibt ihr eine Ohrfeige.“ (WW, III/1, S. 187). Da der Rittmeister die Heurigengesellschaft zum Maxim geführt und den ‚innerlich toten‘ Mister dort zurücklässt, trägt er zu Mariannes weiterem Leidensweg bei, auch wenn er nur „versöhnend [hat] wirken wollen“ (WW, III/3, S. 191). Im Gespräch mit Valerie erfährt er von Mariannes vier Wochen dauernder Untersuchungshaft und, dass sie Marianne ihren Stolz ausgeredet hat und sie mit hoher Wahrscheinlichkeit wieder in die ‚Stille Straße‘ zurückkehren wird. „Ende gut, alles gut!“ (WW, III/3, S. 192), kommentiert der Rittmeister, was seine Dummheit unterstreicht, da er die Rückkehr der ‚Sau‘ zurück zum ‚Fleischermeister‘ unterstützt hat und dieser sie nun ‚abstechen‘ kann. Der Rittmeister wird anfangs noch als solidarischer Mitmensch dargestellt und wird im Verlauf der Handlung als dummer Kleinbürger entlarvt, der sich in fremde Angelegenheiten einmischt und dies zur Profilierung seiner „menschlichen Pflicht“ (WW, III/1, S. 183) als ehemals tapferer Soldat nutzt. Sein Freund, der Mister aus Amerika, wird hingegen sofort als ‚innerlich tot‘ präsentiert und trägt sein sadistisches Erscheinungsbild auch durch gewalttätiges Verhalten an Valerie und Marianne nach außen. Der Mister ist ebenfalls Teil der Mörder an Marianne, da er sie zum Diebstahl verführt und der Polizei aushändigt.

6.3.2. Machtstrebende Vertreter des Staates und der Justiz – die Mörder in *Glaube Liebe Hoffnung*

Die männlichen Figuren in *Glaube Liebe Hoffnung* sind von Egoismus und Selbstmitleid geprägt. Sadismus spielt beim Morden der Fräulein-Figur Elisabeth keine Rolle mehr. Sie wird von einer Reihe von Personen daran gehindert selbstständig zu leben. Ihr Handeln ist von dem Wunsch selbstständig zu leben und ihre Existenz zu sichern gekennzeichnet. Ihre

erste Station ist das ‚Anatomische Institut‘, wo sie ihre Leiche für medizinische Zwecke verkaufen möchte. Als sie abgelehnt wird bringt sie den Präparator durch die Berufsbezeichnung ihres Vaters, ‚Inspektor‘, dazu ihr hundertfünfzig Mark zu borgen, mit dem Vorwand sich einen Wandergewerbeschein kaufen zu wollen. Das Geld braucht sie jedoch nicht für einen Wandergewerbeschein, sondern für die Begleichung einer Geldstrafe. Der Präparator wird als gutmütiger, tierliebender Mann im Stück eingeführt, es stellt sich jedoch heraus, dass er sich von dem Rest der ‚dummen Kleinbürger‘ nicht abhebt. Der Schupo weist dasselbe selbstbemitleidende Verhalten auf, wie die Männer-Figuren in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und handelt ebenfalls nur nach eigenen Vorteilen. Der Schupo und der Präparator sind als Elisabeths Mörder zu bezeichnen, da beide mit ihrem egoistischen Verhalten zu ihrem Selbstmordversuch und mentalem Absterben beitragen. Als Vertreter von Justiz bzw. Staat sind sie als Vertreter der zentralen ‚Todesinstanz‘ zu zählen – jenes Organ, das Elisabeth zu Fall bringen wird. Das Zitat des Oberpräparators könnte als Motto für das Verhalten der Männer im ‚kleinen Totentanz‘ gelten: „Sie sollten meine Frau sein, Sie schlaget ich ja tot – –“ (GLH, I/10, S. 19). Besonders häufig treten im Zusammenhang zwischen den Mördern und Opfern in *Glaube Liebe Hoffnung* Zeichen des Todes durch den bereits erläuterten ‚Augen-Komplexes‘ auf. Des Weiteren ist das vermehrte Einsetzen des Wortes ‚Nichts‘ in Bezug zum Sterben des Fräuleins Elisabeth zu verzeichnen. In den folgenden Unterkapiteln werden die einzelnen Männer-Figuren und ihre Rolle als Mörder mit den soeben genannten Schwerpunkten anhand repräsentativer Dialogstellen erläutert.

6.3.2.1. Der Schupo

Der Polizist Alfons Klostermeyer, ‚Der Schupo‘, ist einer der Hauptmörder von Elisabeth. Sein Verhalten und seine Denkweisen sind von Egoismus und Selbstmitleid geprägt. Das erste Aufeinandertreffen zwischen Elisabeth und dem Schupo passiert im ersten Bild als Elisabeth vor dem ‚Anatomischen Institut‘ steht um ihre Leiche zu medizinischen Zwecken zu verkaufen:

„Elisabeth: Dort wo man halt die Leichen zersägt.

Schupo: Das dort ist das hier.

[...]

Schupo *lächelt*: Gebens nur acht, Fräulein – – da drin stehen die Köpfe in Reih und Glied.

Elisabeth: Ich habe keine Angst vor den Toten.

Schupo: Ich auch nicht.“

(GLH, I/2, S. 11)

„Die Analogie zwischen Welt und Leichensägewerk wird suggeriert“ und bringt eine „Verstärkung des ‚Unheimlichen‘“. ³⁵⁷ Das Lächeln des Schupos ist als jenes eines Mörders im Dienste der Unheimlichkeit vorhanden und erinnert an das sadistische Grinsen des Fleischers Oskar in *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Der ‚gute Rat‘ des Schupos an Elisabeth sich besser in Acht zu nehmen wird von ihr nicht befolgt, da sie keine „Angst vor den Toten“ (GLH, I/1, S. 11) hat, „denn dann müßte sie sich vor sich selber fürchten“ ³⁵⁸, schreibt Müller. Als der Schupo das nächste Mal, vor dem Wohlfahrtsamt, auf Elisabeth trifft, starrt er sie an, denn sie erinnere ihn an eine „liebe Tote“ (GLH, III/14, S. 35). Bei dieser Assoziation handelt es sich um seine verstorbene Braut. Der Akt des Starrens kommt hier in Verbindung mit dem Tod und kann als Todeszeichen gedeutet werden (vgl. Kapitel 4.3.1). Obwohl Elisabeth lieber alleine nach Hause gehen möchte, wird sie der Schupo begleiten: „Sie können schnell gehen, aber ich kann auch schnell gehen“ (GLH, III/14, S. 36). Diese Drohung bedeutet, dass auch Elisabeth seiner „Liebe nicht entgehn“ (GLH, III/4, S. 207) wird. Wie in *Geschichten aus dem Wiener Wald* kann auch in diesem Fall Liebe mit Tod gleichgesetzt werden. Ein Gesprächsausschnitt von Elisabeth und dem Schupo vor dem Wohlfahrtsamt verdeutlicht dies:

„Schupo: Wir müssen doch alle mal sterben.
 Elisabeth: Hörens mir auf mit der Liebe!“
 (GLH, III/14, S. 36)

Elisabeth beginnt zu Frieren und der Schupo würde ihr „schon gern [seinen] Mantel umhängen, [...] aber das ist [ihm] verboten“, denn „Pflicht ist Pflicht“ (GLH, III/18, S.40). Die höhere Priorität des Polizisten liegt bei seinem Beruf und der damit verbundenen Verpflichtung seine Dienstuniform zu tragen. Der Schupo legitimiert sein Verhalten, nicht wie Oskar mit ‚Gott‘ oder Religiosität, sondern mit der Berufung auf den Staat und sein Gesetz, welchem er verpflichtet ist. Ich stimme Haag zu wenn sie schreibt: „Natürlich ist Elisabeth Opfer einer skandalösen Justiz. Aber Horváths Blick richtet sich vor allem auf deren Ausübende [...]“ ³⁵⁹. Haag verweist in dem Verhalten jener Figuren auf dieses „ewige Schlachten“, bei dem es nur „für einige Momente die Illusion des Waffenstillstandes“ ³⁶⁰ gibt. Die Justiz fungiert als übergeordnete Instanz des Todes, da sich die Figuren peinlichst genau an die Gesetze des Staats halten und ihr Verhalten mithilfe staatstem Gerede legitimieren. Der Schupo folgt blind den Regeln des juristischen Apparats ohne Rücksicht auf das Frieren oder Verhungern Elisabeths. Als die beiden in Elisabeths möbliertem Zimmer von einem

³⁵⁷ Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 27

³⁵⁸ Ebd., S. 28

³⁵⁹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 73

³⁶⁰ Horváth, „Randbemerkung“, S. 8

Polizisten ertappt werden und der Schupo von Elisabeths Vorstrafe erfährt, trennt er sich von ihr. Haag schreibt über die Rolle des Geliebten bei Horváth folgendes: „Der Geliebte in der Rolle des Todes – der Tod, der sich als Geliebter verkleidet: Protagonist aller ‚Fräuleintragödien‘.“³⁶¹ Der Schupo begründet seine Entscheidung zur Trennung: „Aber zuerst kommt die Pflicht und dann kommt noch Ewigkeiten nichts! Radikal nichts!“ (GLH, IV/11, S. 49). Im nächsten Bild spielt der Schupo mit einem Kameraden eine Partie Schach und beklagt sein Pech in der Liebe: „Die eine stirbt, die andere lügt. So bin ich beieinander. Lauter blutige Enttäuschungen.“ (GLH, V/3, S. 52). Seine Aussagen sind durchdrungen von Selbstmitleid, ohne dabei Mitgefühl für das wahre Opfer zu zeigen. Zwei Szenen später wird bereits seine nächste tote Braut bei der Tür herein gebracht. Der Schupo empfindet den Tod seiner ersten und seiner zweiten toten Braut als persönliches Unglück. Elisabeths Tod sieht er als sein immerwährendes eigenes Unglück in der Liebe. Damit stellt er sich, mitschuldig am Selbstmord Elisabeths, „in kitschigem Selbstmitleid als Opfer“³⁶² hin. Als Elisabeth, aus dem Kanal gerettet, halb tot auf einer Bank im Polizeirevier platziert wird, „tritt [er] an sie heran, erkennt sie und starrt sie an.“ (GLH, V/6, S. 54). Der Akt des Starrens gelangt hier, wie bereits im Kapitel 4.3.1 erläutert, ebenfalls in einen todesmotivischen Zusammenhang. Auch der Präparator „wendet sich Elisabeth zu und betrachtet sie aufmerksam.“ (GLH, V/6, S. 55). Die Szenenanweisungen des ‚sich Fixierens‘, ‚sich Anstarrens‘ in dem Moment des ersten Aufeinandertreffens von Mörder und Opfer (vgl. Kapitel 4.3.1.) werden am Ende zu brutaleren Varianten wie: „Glitz mich nicht so an!“, „sonst rei ich mir die Augen aus!“ (GLH, V/14, S. 61) usw.

Als Elisabeth ihn vor seinen Kollegen als ehemaligen Beziehungspartner zu erkennen gibt, beteuert er seine Unschuld: „Provozier nicht aus der Erde heraus! Was kann ich denn dafür, daß du ins Wasser gehst?! Ich habe dir meinen Arm gereicht –“ (GLH, V/14, S. 61).

Elisabeth „unterbricht ihn: La ihn dir abhacken, deinen Arm!“ und läßt ihm keine Form der Genugtuung, die sein Ego erhöhen könnte: „Bild dir doch nicht ein, daß ich wegen dir ins Wasser bin, du mit deiner großen Zukunft! Ich bin doch nur ins Wasser, weil ich nichts mehr zum Fressen hab [...]“ (GLH, V/14, S. 61f).

Die Bilder des Todes verdichten sich zum Ende hin. Die weißen Handschuhe, welche sich der Schupo überzieht, sind, wie die weiße Schürze Oskars, als Kennzeichnung eines Mörders zu deuten:

³⁶¹ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S.102

³⁶² Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 29

„In allen Fällen dient der ‚weiße Mantel der Unschuld‘ dazu, Gewalt, Tod und Verbrechen zu verhüllen, sich die Hände in Unschuld zu waschen.“³⁶³

Der Schupo lässt sich zusammenfassend als Ordnungshüter der Justiz, die in *Glaube Liebe Hoffnung* die entscheidende Instanz über Tod und Leben zu deuten ist, zu verstehen. Peter Baumann ist zuzustimmen wenn er die ‚Instanz des Todes‘ in *Glaube Liebe Hoffnung* beschreibt: „Die kleinen Paragraphen und der grosse [sic!] Egoismus der Mitmenschen sind es, welche den Menschen umbringen.“³⁶⁴

6.3.2.2. Der Präparator

Die Figur des Präparators lässt sich als Männer-Figur im Kreis der Mörder an Elisabeth verstehen. Der Präparator verwehrt Elisabeth den Eintritt ins ‚Anatomische Institut‘, wo sie ihre Leiche verkaufen möchte. Sein mörderisches Erscheinungsbild, wird mit demselben Mittel verstärkt, wie bei Oskar in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* – er trägt einen weißen Mantel, „steht in der Türe und fixiert die anscheinend unschlüssige Elisabeth“ (GLH, I/3, S. 12). Diese Textstelle zeigt nicht nur die Kleidung des Präparators, die ihn als Mörder entlarvt, sondern enthält auch das Fixieren Elisabeths. Diese Tätigkeit ist wie im Falle des Schupos als Todeszeichen zu deuten (vgl. Kapitel 4.3.2.). Die anfängliche Hoffnung Elisabeths macht er zunichte:

„Elisabeth: Man möchte doch nicht immer so weiter.

Präparator: Ein krasser Irrtum – *Er holt aus seiner Tasche eine Tüte Vogelfutter und füttert damit die Tauben, die vom Dache des Anatomischen Instituts herabfliegen – die Tauben kennen den Präparator gut und setzen sich auf seine Schulter und fressen ihm aus der Hand.*“
(GLH, I/4, S. 13)

Was im ersten Moment als Tierliebe des Präparators interpretiert werden kann, erweist sich nach und nach als Machtspiel des Präparators. Haag formulierend treffend den wahren Charakter des Präparators: „Unter dem Deckmantel der Tierliebe befriedigt er – selbst Opfer der Hierarchie – seinen autoritären Trieb nach der Beherrschung und Zerstörung des anderen [...]“³⁶⁵ Dies wird sich später anhand einiger Aussagen des Präparators bewahrheiten.

Elisabeth widerspricht der ins Negative tendierenden Meinung des Präparators:

„Präparator: Glaubens mir, Fräulein: das Beste ist, Sie springen zum Fenster hinaus. [...] Ich mein es gut mit Ihnen. Wer kauft eine Leiche? Heutzutage! [...] Es wird nicht anders.

³⁶³ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 214

³⁶⁴ Baumann, *Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?*, S. 332

³⁶⁵ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 94

Elisabeth *lächelt*: Nein – – das lasse ich mir auch von Ihnen nicht nehmen, daß ich noch einmal Glück haben werde. Sehens zum Beispiel, wenn ich jetzt meine Leiche hätt verkaufen können, nämlich um hundertfünfzig Mark – –“
(GLH, I/7, S. 16)

Erst als der Oberpräparator den Präparator schimpft, dass er sich statt „die Tumors endlich zu katalogisieren“ (GLH, I/7, S. 18) mit schönen Frauen herumtreibt, borgt der Präparator Elisabeth die hundertfünfzig Mark. Dass der Oberpräparator seinen Finger an einem Leichnam infiziert hat, kommentiert der Präparator in einer unheimlichen Weise: „Passens nur auf, Herr Oberpräparator!“ und „Wenn ich mir zum Beispiel meine Schmetterlingssammlung betrachte, dann denk ich immer, es dreht sich halt alles nach einer höheren Ordnung“. (GLH, I/7, S. 18). Wie im Kapitel 5.3.2. bereits gezeigt wurde, handelt es sich bei der Rede von Gott, Naturgesetzen und Schicksal um ein Todeszeichen. Im Falle der Figurenrede des Präparators kommt so sein Wunsch, den Oberpräparator von der menschlichen Bühne des Lebens verschwunden zu sehen, zum Ausdruck. Auch Jürgen Schröder bemerkt die ‚höhere Ordnung‘ in diesem konkreten Fall als tödliche, nämlich als „Friedhofsordnung einer Schmetterlingssammlung“, denn „die ‚höhere Ordnung‘ reduziert sich auf das Sterbenmüssen.“³⁶⁶ Die Worte des Präparators verweisen auf den Tod des Oberpräparators und auf das Aufrücken des Präparators zum Oberpräparator. „Was auf den ersten Blick abwegig, beziehungslos und versponnen anmutet, ist in Wahrheit ein höchst präziser Todeswunsch.“³⁶⁷ Der Präparator präpariert nicht nur Leichen sondern auch Schmetterlinge, und so könnte der dickverbundene Finger des Oberpräparators als Verbildlichung einer Schmetterlingspuppe verstanden werden, da der Präparator am Ende auch den verstorbenen Oberpräparator präparieren wird. Der Satz des Präparators ist „doppelbödig, mehrdeutig, hinterhältig“ und „veranschaulicht [...] auf frappierende Weise Horváths postulierte Synthese des Komischen und des Unheimlichen (des Idyllischen und Grausigen!)“.³⁶⁸

Ein wenig später lässt der Präparator Elisabeth vor den Augen ihrer Chefin Frau Prantl auffliegen: „Ich habe mich nämlich erkundigt, schon wegen meiner inneren Sicherheit als Mensch, weil sich meine Umgebung immer lustig gemacht hat über mein weiches Herz.“ (GLH, II/3, S. 24) Elisabeths Lügen über den Beruf ihres Vaters und den Verwendungszweck der hundertfünfzig Mark kommen ans Tageslicht. Der in seiner Ehre gekränkte Präparator bezichtigt Elisabeth des Betrugs, woraufhin eine Gefängnisstrafe über sie verhängt wird. Peter Baumann bestätigt die Rolle des Präparators als Mörder: „Vorurteile und Standesdenken

³⁶⁶ Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 292

³⁶⁷ Ebd., S. 291

³⁶⁸ Ebd., S. 292

(Beamtenkarriere, Titel), welche vom Präparator intensiv unterstützt werden, richten Elisabeth also auch zugrunde, nicht nur die ‚kleinen Paragraphen‘.³⁶⁹ An Elisabeths Sterbebett kommen der Präparator und das sterbende Fräulein wieder an denselben Ort. Der Präparator, der nun zum Oberpräparator aufgerückt ist, wird zum Polizeirevier gebracht, da er lautstark mit dem Vizepräparator seinen zweiundsechzigsten Geburtstag gefeiert hat. Sein betrunkenen Zustand entlockt ihm einige Wahrheiten: „Wer ist mein Feind? Der Oberpräparator und nur der Oberpräparator.“ (GLH, V/4, S. 53). Obwohl er den Oberpräparator bereits, in tödlicher Weise, losgeworden ist und sich nun selbst ‚Oberpräparator‘ nennen darf, beschäftigt ihn noch immer sein Hass gegen den ihm ehemals höhergestellten Vorgesetzten und seine Angst die momentane höhere Stellung zu verlieren. Als Elisabeth nach ihrem Selbstmordversuch ins Polizeirevier gebracht wird, gibt der Präparator seine Schuld zu: „Jenes Fräulein dort ist ermordet worden.“, „Ich kenne den Mörder.“, „So verhaftens mich doch und machens kurzen Prozeß! Seiens fesch, hängens mich auf!“ (GLH, V/9, S. 56f). Er setzt sich in die Ecke und seine Reue wirkt wahrhaftig, bis er sich „voll Würde“ erhebt und schwankend beteuert: „Man weiß es anscheinend noch nicht, wer ich bin?! Ich bin der Oberpräparator, bitt ich mir aus. Und wenn ich jemand umbring, dann mach ich das schon mit mir selber aus. Allein mit meinem Gott!“ (GLH, V/13, S. 59). Die umstehenden Personen folgen dem Aufruf des Präparators nach mehr Autorität und „reißen unwillkürlich die Hacken zusammen“ (GLH, V/13, S. 59). Er geht hinaus in die dunkle Nacht und ohne nachzudenken salutieren die Personen automatisiert vor dem Präparator. Zu anfangs entwickelte der Präparator eine Reue, bis er sich aufgrund seines neu errungenen Titels die Macht verleiht über Tod und Leben einer Person entscheiden zu dürfen. Er legitimiert sein Morden mit seinem beruflichen Status. Der Präparator spielt eine entscheidende Rolle im Kreis der Mörder Elisabeths und bestätigt dies am Schluss selbst. Es geht ihm dabei um die Erhöhung seines kleinen Egos. Er agiert für die Erfüllung persönlicher Vorteile, selbst wenn dafür ein Fräulein sterben muss. Die übergeordnete Instanz des Todes ist der Staat, und, dass die Mitarbeiter des ‚Anatomischen Instituts‘ sich als Vertreter „jenes tödlichen Staates“³⁷⁰ verstehen ist an einem Zitat des Oberpräparators besonders erkenntlich: „Die [Leut] bilden sich gar ein, daß der Staat für ihren Corpus noch etwas daraufzahlen wird – gar so interessant kommen sie sich vor! Immer soll nur der Staat helfen, der Staat!“ (GLH, I/5, S. 14)

³⁶⁹ Baumann, *Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?*, S. 325

³⁷⁰ Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 290

6.3.2.3 Der Baron

Der Baron ist zwar nicht am Mord an Elisabeth beteiligt, jedoch entpuppt er sich als Mörder seiner vor kurzem angeheirateter Ehefrau und des Fräuleins Maria. Im ersten Bild wird er mit Trauerflor eingeführt, da er seine Braut in einem Autounfall in den Tod gefahren hat.

„Baron: [...] Wir waren ja erst seit drei Monaten verheiratet und ich steuerte den Unglückswagen – – in der Unglückskurve. [...] Nur gut, daß der Leichnam freigegeben ist.“

(GLH, I/5, S. 13f)

Der erleichterte Baron wurde nicht schuldig gesprochen und die alte Ordnung ist wieder hergestellt. Er taucht erst wieder vor dem Wohlfahrtsamt auf, wo er das Fräulein Maria brutal verhaften lässt. Er hat zwar mittlerweile auch seine Stelle als Generalvertreter für Likör verloren, behält aber einen höheren Status als die Fräuleins, welche sich vor dem Wohlfahrtsamt vor Ort befinden. Dies wird daran signalisiert, dass ihm Einlass in das Gebäude gewährt wird und die Fräuleins vergeblich weiterhin darum bitten müssen. Maria zeigt dem Baron ihre neuen Stiftzähne und fletscht die Zähne. Neben dem Zähnefletschen reiht sich hier ein weiteres Todeszeichen ein: sie betrachtet sich im Taschenspiegel³⁷¹ (vgl. Kapitel 4). Gleich darauf kommt ein Kriminaler und führt sie ab, da sie die Manschettenknöpfe des Barons gestohlen habe. Sie „fixiert den Baron: Du hast mich verschuftet?“ (GLH, III/12, S. 34). Sie ‚fixiert‘ den Baron, sie ‚starrt‘ ihn an, als würde sie den Tod in ihm erblicken. (vgl. Kapitel 4.3.1.) Gamper erkennt den mentalen Tod Marias, der durch die zentrale Todesinstanz und deren Vertreter ausgelöst wurde:

„Zwar ist es nicht – noch nicht – auch der physische Tod, der Maria abholt, andererseits ist Elisabeth nicht eines natürlichen Todes gestorben, sondern als Opfer der Gewalt des gesellschaftlichen Apparats. Wenn Maria aus dem Gefängnis entlassen wird, ist sie, als Vorbestrafte, in der Lage der Elisabeth. Was das bedeutet, weiß man, auch wenn man der Aussage des Bildes nicht vertraute am Schluß des Stücks.“³⁷²

Die Todesinstanz ‚Justiz‘ bzw. ‚Staat‘ wird auch im Falle Marias beibehalten. Maria wird durch ihre Verhaftung in Zukunft keine Möglichkeit haben sich ihre Existenz zu sichern. Der Baron ist zum Kreis der Mörder zu zählen, da er seine Braut körperlich und Maria mental in den Tod führt.

³⁷¹ Vgl. Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 70

³⁷² Gamper, „Todesbilder in Horváths Werk“, S. 73

6.3.2.4. Der Buchhalter

Der Buchhalter ist nicht als Mörder von Elisabeth zu bezeichnen, jedoch ist es notwendig ihn an diesem Punkt näher zu betrachten, da ihm eine einzigartige Funktion im Figurengefüge, welches zu einem Großteil aus Mördern und Mittätern besteht, zuzusprechen ist. Er kommt nur im dritten und fünften bzw. letzten Bild vor. Er wird als „älterer Buchhalter“, in einer „Gruppe debattierender Kunden des Wohlfahrtsamtes“ (GLH, III/1, S. 28) eingeführt. Er wird als arbeitsloser Kunde des Wohlfahrtsamtes, und damit auf einer Ebene mit Elisabeth, dargestellt. Er hebt sich von den anderen Debattierenden dadurch ab, dass er als einziger nicht seine finanzielle Situation beklagt. Er stellt Fragen, die die Debatte weiterführen und gibt allgemeinbekannte Redewendungen von sich. Im Nachlassmaterial zu *Glaube Liebe Hoffnung* verkaufen der Reihe nach die Figuren vor dem Wohlfahrtsamt, der Invalide, die Arbeiterfrau und der Buchhalter weiße Herbstastern, die als Totenblumen bezeichnet werden: „Jetzt taucht der Buchhalter auf und verkauft weiße Herbstastern, aber niemand kauft ihm eine ab – nur der Schupo. Er überreicht die weißen Totenblumen Elisabeth, die glücklich lächelt.“³⁷³ In der Endfassung wurde diese Textstelle weggestrichen, jedoch untermalt sie eine weitere Funktion des Buchhalters in einer früheren Variante des Stücks: Der Buchhalter ist hier der einzige, der eine Totenblume verkauft (die anderen schaffen es nicht eine einzige Blume zu verkaufen) und ausgerechnet einer der Mörder Elisabeths kauft ihm eine ab und übergibt sie seinem Opfer. Dem Buchhalter ist anhand dieses Todesbildes die Funktion des Todesboten zuzusprechen. In der Endfassung wird diese Funktion anders verdeutlicht. Als der Schupo und ein Kamerad im letzten Bild ihr Schachspiel fortführen, stürmt der Buchhalter bei der Tür herein und informiert die beiden über den Fund eines Fräuleins beim Kanal. Die wiederkehrende Verwendung des Wortes ‚Nichts‘ im Zusammenhang mit dem Präparator ist in der Polizeirevier-Szene, als Elisabeth ihr Bewusstsein wiedererlangt, auffällig:

„Elisabeth zum Buchhalter: Wer bist du?

Buchhalter: Wer? Meine Wenigkeit?

Stille.

Dritter Schupo hält ihr die Schnapsflasche hin: Da Fräulein –

Elisabeth starrt den Buchhalter noch immer an: Wer bist du?

Vizepräparator zum Buchhalter: So redens doch!

Buchhalter: Ich? Nichts.

Elisabeth lächelt: Nichts – Sie sieht sich plötzlich ängstlich um. Bin ich denn noch?“

(GLH, V/12, S. 58)

³⁷³ Horváth, Ödön, *Gesammelte Werke. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe, Verse*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1970/1971, S. 310

Jürgen Schröder erkennt die Funktion des Buchhalters anhand dieser Dialogstelle in Kombination mit der Szene, in welcher der Buchhalter in einer früheren Variante des Stücks *Herbstastern* verkauft:

„Diese Passage ist gar nicht anders zu erklären, als daß Elisabeth, noch immer zwischen Leben und Tod, in dem Buchhalter ebenfalls eine Todesfigur, ihren Todesboten identifiziert, so als erinnerte sie eine Szene, die es in ihrem Stück gar nicht mehr gibt.“³⁷⁴

Sie lächelt, als sie das Wort ‚Nichts‘ wiederholt und sieht sich dann aber plötzlich ängstlich um, als ihr bewusst wird, dass der Selbstmordversuch nicht geglückt ist.

Eine weitere Stelle in *Glaube Liebe Hoffnung* beherbergt eine doppelte, also verstärkte, Verwendung dieses Wortes.

„Schupo: Was hat sich denn da abgespielt?
Elisabeth *lächelt böse*: Nichts. Es ist bloß ein Fräulein verhaftet worden. Wegen Nichts.“
(GLH, III/14, S. 35)

Auch hier reiht sich das ‚Nichts‘ in einen Zusammenhang mit dem Tod eines Fräuleins, da Maria aufgrund eines Diebstahls verhaftet wurde und dies, wie auch für Elisabeth, einen fatalen oder möglicherweise einen tödlichen Ausgang für sie haben wird. Auffällig ist außerdem die Großschreibung des Wortes ‚Nichts‘, als wäre es eine eigenständige Sache oder Person. Damit entlarvt sich das ‚Nichts‘ als stellvertretendes Wort für ‚Tod‘. Eine Textstelle aus Horváths Prosatext *Der Gedanke* bestätigt, dass ‚Nichts‘ mit ‚Tod‘ gleichzusetzen ist, oder auch den Todesboten repräsentiert:

„Er starb. Und als der Engel des Todes kam sagte er: Ach, du bist ja mein Gedanke – –
Ja, sagte er, ich bin mal an dir vorbei und hab mir gedacht, soll dich jetzt der Schlag treffen oder nicht? Dann hab ichs mir überlegt. Ich bin weder ein Gedanke, noch ein Gefühl, ich bin der Friede! Friede auf Erden den Menschen, die unter der Erde liegen! Komm, ich bin das Nichts. Drum hast du mich auch vergessen. Denn ein Nichts kann man nicht behalten.“³⁷⁵

Ein weiteres Todeszeichen haben die beiden Szenen gemeinsam – das gegenseitige Anstarren von Mörder bzw. personifizierter Tod und dem Opfer Elisabeth (vgl. Kapitel 4.3.1.). Als Elisabeth stirbt ist der Buchhalter der erste, der sich ihr nähert:

„Buchhalter *nähert sich leise der toten Elisabeth und klopft auf die Tischplatte; behutsam*: Herein, Fräulein. Herein!“
(GLH, V/17, S. 63)

Es scheint so, als würde er ihr einen Zutritt gewähren, der ihr bisher verwehrt war, nämlich jenen ins ‚Anatomische Institut‘ und ins Reich der Toten. Der Präparator ist in mehrfacher Hinsicht Elisabeths Todesbote: zum einen ist er bereits anwesend als das Fräulein Maria vom

³⁷⁴ Schröder, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*“, S. 293

³⁷⁵ Horváth, Ödön, „Der Gedanke. Ein Märchen“, *Gesammelte Werke in acht Bänden. werkausgabe edition suhrkamp*, Hg. Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt, Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag¹ 1972, S. 126

Baron verraten, verhaftet und zur Strecke gebracht wird, was Elisabeths eigenes Schicksal ankündigt. Außerdem überbringt er im Polizeirevier die Nachricht, dass ein Fräulein (Elisabeth) aus dem Kanal gerettet wurde. Als sie erwacht, erkennt Elisabeth in ihm den personifizierten Tod als er bestätigt ‚Nichts‘ zu sein und sie scheinbar an die Verhaftung Marias erinnert wird, die „wegen Nichts“ (GLH, III/14, S. 35) verhaftet wurde. Der Buchhalter hebt sich vom übrigen männlichen Personal Horváths ab, da er weder Egoist, Sadist oder Masochist im selbstbemitleidenden Sinne ist. Ihm ist eine Mittlerfunktion zuzuschreiben, gebettet in das Unheimliche und in eine Anhäufung von Zeichen des Todes.

7. Schlussfolgerungen

Ausgangspunkt dieser wissenschaftlichen Arbeit war es den Horváthschen Theatertext mit einer speziellen Lesart, welche die Bedeutung des Todes in den unterschiedlichsten Ebenen des Dramas verortet, zu untersuchen. Der Text wird dabei als doppeldeutiges Zeichensystem verstanden, welches durch wiederkehrende Vorgänge und Schlüsselwörter durchgehend auf Tod, Tot-Sein, Sterben-Müssen und auf ein gegenseitiges Zerstören der Figuren verweist. Sowohl die Figurenrede, als auch der Nebentext sind Teil dieses Systems aus Zeichen bzw. Bildern des Todes. In Bezug auf die Regie- bzw. Szenenanweisungen wurden unterschiedliche Elemente als Instrument der Bedeutungskonstruktion untersucht. Zum einen fungieren die von Herbert Gamper beobachteten ‚Todesbilder‘ als anfängliche Basis, welche um Karl Müllers Ausführungen weiterer wiederkehrender Vorgänge mit der Bedeutung des Todes ergänzt wurden. Wenngleich Gamper nicht zwischen den Begriffen ‚Todesbild‘ und ‚Todeszeichen‘ unterschieden hat, war in der vorliegenden Arbeit mit der Bezeichnung ‚Todesbild‘ stets das Entblößen der Zähne, sich Schminken und Pudern, sich im Spiegel Betrachten und jegliche Form des Aufstreifens einer (Gesichts-)Maske gemeint. Jene ‚Todesbilder‘ und Karl Müllers Ergänzung dieser um weitere Vorgänge, wie das Sitzen am Betrand, Toben, Wüten, Zähnefletschen, böses Grinsen und (lautloses) Lachen der Fräuleinfiguren, wurden in den der Arbeit zu Grunde liegenden Volksstücken *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* ausfindig gemacht. Momente, in welchen sich Mann und Frau erblicken, anstarren oder sich fixieren wurden unter dem Begriff ‚Augen-Komplex‘ erfasst und als ein gegenseitiges Erkennen von Täter und Opfer identifiziert. Weiterführend wurden Ingrid Haags Erkenntnisse der ‚Fassaden-Dramaturgie‘ erläutert, welche Horváths Text auf das „Unsichtbarmachen von Gewaltausübung und Verbrechen“³⁷⁶

³⁷⁶ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 6

hin verortet sieht, und in die Beobachtungen des ‚Aspekts des Toten‘ miteinbezogen. Das Tragen weißer Kleidung kann in Bezug auf die Männer-Figuren in *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* als Tarnmantel gedeutet werden, der ihre Schuld bzw. ihre mörderischen Intentionen verdeckt. Diese Umkehrung der Zeichen fügt sich in das doppeldeutige Zeichensystem mit der durchgängigen Bedeutung des Todes, welches Gamper beobachtet hatte, ein. Die dramaturgischen Elemente der Stücke wurden in diesem Zusammenhang einzeln untersucht. Dabei konnten die spezifischen Funktionen des Einsatzes der ‚Stille‘, der Musikstücke bzw. akustischer Signale, der Schauplätze und der Sprache der Figuren festgestellt werden. Die Momente der ‚Stille‘, welche Horváths Figurenrede Dynamik und Rhythmus verleihen, wurden nicht nur als Kampf des Bewusstseins gegen das Unterbewusstsein thematisiert, sondern in der Funktion einer Markierung des Nicht-Sagbaren, als Ausdruck der Vorstellung und des Wunsches von Gewalt und Tod, bzw. Mord, und als unheimliche Totenstille erfasst. Im Zuge dessen wurde auch das Verschließen des Mundes der Fräuleins durch den Mann als Positionierung seiner Macht und Kontrolle über die Frau erläutert. Musik und Schauplatz wurden ebenfalls als in dem doppeldeutigen Zeichensystem verankert betrachtet und auf den ‚Aspekt des Toten‘ hin untersucht. Dass diese beiden dramaturgischen Elemente thematisch miteinander verbunden sind, wurde mithilfe einer Analyse von den Orten der Handlung und akustischen Signalen in den beiden Stücken dargelegt. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist beispielsweise das Motiv der ‚schönen blauen Donau‘ beiden dramaturgischen Ebenen zugeschrieben, wodurch die Wirkung der Kombination von idyllischen Attributen von Schauplatz und Musik, und der Brutalität von dem Verhalten und der Sprache der Figuren, verstärkt wird. In *Glaube Liebe Hoffnung* wird die militärische Komponente der Musik thematisch mit der Beschreibung einiger Handlungsorte („in Reih und Glied“ (GLH, I/2, S. 11 und II/1, S.20)) abgestimmt. Musik und Schauplatz, aber auch jede einzelne Figur, stehen im Dienste des Staats bzw. der Justiz, welche als übergeordnete Organe über Leben und Tod entscheiden und als die primäre ‚Todesinstanz‘ des Stücks verstanden werden können. Die Gesetze und Vorgaben des Staats dienen den Figuren als Legitimation für ihr Denken und Verhalten. Des Weiteren erzeugen sowohl der Ort der Handlung als auch der spezifische Einsatz der Musik jene von Horváth intendierte Unheimlichkeit, indem beide Elemente sich im Laufe des Texts wiederholen und dadurch bestimmte Stellen markiert bzw. miteinander verbunden werden. So wird beispielsweise am Anfang des Stücks bereits auf das Ende hingedeutet, welches in beiden Stücken das psychische und mentale Sterben bzw. Zerstören der Fräuleins darstellt. Im Falle von *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist die fatalistische, eine Unheimlichkeit erzeugende,

„Wiederkehr des Immergleichen“³⁷⁷ bereits in der kreisförmigen Struktur des Walzers realisiert.

Anhand der Analyse der Figurenrede wurde die spezifische Sprache der Figuren als Teil des ‚Aspekts des Toten‘ verortet. Das Erwähnen von Gott als allmächtigem Walter über Leben und Tod, aber auch eine Pseudo-Religiosität als Legitimation von brutalem, sadistischem Verhalten und das Verständnis von aktuellen Gegebenheiten als nicht zu hinterfragende Naturgesetze, sind in diesem Zusammenhang häufig in den Dialogen zu finden. Hinter diesen Floskeln und Redewendungen verstecken sich die eigentlichen Wünsche und Intentionen der Figuren, wodurch diesen speziellen Aussagen die Funktion einer Fassade zugeschrieben werden kann. Einerseits werden sadistische Mordgelüste im Falle der Männer-Figuren und andererseits im Falle der Fräulein-Figuren eine Hoffnungslosigkeit bzw. das Bewusstsein über die eigene Unfähigkeit aus dem festgelegten Kreis (des Lebens) ausbrechen zu können hinter diese Fassade geschoben und dadurch hinter die „Bühne der gesellschaftlichen Repräsentation“³⁷⁸ verbannt.

Die Figuren der zur Analyse herangezogenen Stücke wurden in Bezug auf herrschende Geschlechterverhältnisse zwischen Mann und Frau, und speziell auf ihre jeweilige Rolle als Opfer und Täter bzw. Mittäter am Mord der Fräuleins, untersucht. Jene Figuren, die für den mentalen Zusammenbruch oder Selbstmord der Fräuleins verantwortlich sind, wurden in diesem Zusammenhang auf die Funktion ihrer Worte, ihres Verhalten und ihrer Kleidung analysiert. Auch die ihnen zugeschriebenen Anmerkungen im Nebentext haben ihre jeweilige Position im Kreis der Mörder dargelegt. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* versteckt der Fleischhauer Oskar seine Mordgelüste hinter seiner weißen Kleidung und legitimiert sein Verhalten und das Leiden Mariannes mithilfe gottesfürchtiger Redewendungen. Die Rede von der ‚Sau‘, die geschlachtet werden soll, meint nicht das Tier selbst, sondern Marianne, die von den sadistischen und sich selbst bemitleidenden Männer-Figuren, und von unsolidarischen, egoistischen Ehefrauen und Witwen, mental zerstört wird, und am Ende wieder an der Position anlangt, aus welcher sie anfangs zu fliehen versucht hat. Im Fall von *Glaube Liebe Hoffnung* kann ebenfalls ein wiederkehrendes Vokabular in Bezug auf den Sterbeprozess des Fräuleins beobachtet werden. Elisabeth erinnert den Schupo an „eine liebe Tote“ (GLH, III/14, S.35) und der Präparator verdeutlicht, dass das ‚Anatomische Institut‘ „keine solchen lebendigen Toten“ (GLH, I/5, S. 14) aufnehme. Der Eintritt in das Institut wird ihr verwehrt, obwohl sie „keine Angst vor den Toten“ (GLH, I/2, S. 11) hat, „denn sonst müsste sie sich vor

³⁷⁷ Haag, „Horváth und Freud“, S. 74

³⁷⁸ Haag, *Fassaden-Dramaturgie*, S. 29

sich selber fürchten³⁷⁹. Die Mörder Elisabeths sind ebenfalls durch das Tragen weißer Kleidung gekennzeichnet und legitimieren ihr Verhalten mithilfe ihrer Treue gegenüber Staat und Justiz. Aufgrund der „kleine[n] Paragraphen“³⁸⁰ und des eigennützigsten Verhaltens der männlichen und weiblichen Vertreter jener Todesinstanz wird Elisabeth am Ende in den Selbstmord geführt. Die detaillierten Analysen der beiden Stücke auf ihre Konstruktion als doppeldeutiges Zeichensystem mit der Bedeutung des Todes haben gezeigt, in welcher Weise, mithilfe welcher Stilelemente und welcher wiederkehrender Schlüsselbilder der ‚Aspekt des Toten‘ in Horváths Stücken *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* vorhanden ist.

Diese spezielle Lesart der Texte, mit ihren verschiedenen Ebenen, auf welchen sich die Zeichen des Todes auf vielfältige Weise verdichten, kann einen möglichen Mehrwert für die künstlerische Ausarbeitung von Inszenierungen der beiden Stücke darstellen und den Regisseur dazu inspirieren, die Bedeutung des Todes auf der Bühne, seinen jeweiligen kreativen Vorstellungen entsprechend, zu realisieren.

³⁷⁹ Müller, „Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird“ – Lebens- und Todeskämpfe“, S. 28

³⁸⁰ Horváth, „Randbemerkung“, S. 7

8. Quellenverzeichnis

Bartsch, Kurt, ‚...denn das Weib repräsentiert die Natur‘. Zum Frauenbild im Werk Ödön von Horváths“. *Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift*, Salzburg: Müller 1989, Heft 231/232, S. 53 - 62

Bartsch, Kurt, *Ödön von Horváth*, Stuttgart: Metzler Verlag 2000

Baumann, Peter, *Ödön von Horváth: ‚Jugend ohne Gott‘ – Autor mit Gott?. Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*, Bern: Peter Lang AG Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003

Benthien, Claudia, „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, Hg. Gabriele Brandstetter/Sybille Peters, München: Fink 2002, S. 195 - 222

Bossinade, Johanna, „Eros Thanatos in Horváths Volksstück“, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Hg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1988, S. 43 – 70

Deiters, Franz-Josef, *Drama im Augenblick seines Sturzes Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999, S. 187 - 221

Doppler, Alfred, „Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths“, *Horváth-Diskussion*, Hg. Kurt Bartsch, Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag 1976, S. 11 - 21

Doppler, Alfred, „Dramatisches Geschehen als sprachliches Arrangement. Ödön von Horváths ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“, *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich*, Hg. Alfred Doppler, Wien: Europaverlag 1975, S. 150 - 171

Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1994

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1963

Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke. Die Traumdeutung*, Bd. II/III, London: Imago Publishing Co. 1942

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

Gamper, Herbert, „Die Zeichen des Todes und des Lebens. Zu bisher kaum beachteten Konstruktionselementen in Horváths vier ‚Fräuleinstücken‘“, *Theater heute*, 1974, Heft 3, S. 1 - 6

Gamper, Herbert, „Todesbilder in Horváths Werk“, *Horváth-Diskussion*, Hg. Kurt Bartsch, Kronberg/Taunus: Scriptor Verlag 1976, S. 67 – 81

Gartner, Erwin, „‘Es wimmelt von Lustmördern - -‘. Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth“, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 43 - 54

Haag, Ingrid, „Horváth und Freud. Vom ‚Unbehagen in der Kultur‘ zur Dramaturgie des Unheimlichen“, *Horváths Stücke*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988, S. 66 – 83

Haag, Ingrid, *Ödön von Horváth, Fassaden-Dramaturgie. Die Beschreibung einer theatralischen Form*, Frankfurt am Main/Wien: Lang Verlag 1995

Haag, Ingrid, „Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 63 – 73

Haag, Ingrid, „Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren“, *Horváths ,Geschichten aus dem Wiener Wald‘*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag¹ 1983, S. 139 – 153

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido-Verlag 1947

Horváth, Ödön, „Briefentwurf an das Kleine Theater in Wien“, *Kasimir und Karoline*, Hg. Klaus Kastberger/Kerstin Reimann, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2009, S. 167

Horváth, Ödön, „Charlotte. Roman einer Kellnerin“, *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß. Supplementband I zur Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Klaus Kastberger, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 23 – 33

Horváth, Ödön, „Der Gedanke. Ein Märchen“, *Gesammelte Werke in acht Bänden. werkausgabe edition suhrkamp*, Hg. Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt, Band 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag¹ 1972

Horváth, Ödön, *Gesammelte Werke. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe, Verse*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1970/1971

Horváth, Ödön, *Gesammelte Werke. Werkausgabe der edition suhrkamp. Prosa, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*, Hg. Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt, Bd. 8, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972

Horváth, Ödön, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag¹ 2001, S. 101 - 207

Horváth, Ödön, „Geschichten aus dem Wiener Wald“, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Traugott Krischke, Band 4, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986

Horváth, Ödön, „Glaube Liebe Hoffnung“, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Traugott Krischke, Band 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001

Horváth, Ödön, „Gebrauchsanweisung“, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Hg. Traugott Krischke, Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 215 - 221

Horváth, Ödön, *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag¹ 2008

Horváth, Ödön, „Interview“, *Gesammelte Werke. Sportmärchen und andere Prosa*, Hg. Traugott Krischke, Band 11, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 196 - 206

Horváth, Ödön, „Italienische Nacht“, *Ödön von Horváth. Prosa und Stücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 636 - 683

Horváth, Ödön, „Legende vom Fußballplatz“, *Gesammelte Werke*, Hg. Traugott Krischke/Dieter Hildebrandt, Band 5, Frankfurt am Main: 1972, S. 30 - 33

Horváth, Ödön, „Randbemerkung“, *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 7 – 8

Horváth, „Zeittafel“, *Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001, S. 83 – 91

Huish, Ian, „‘Was gehen mich deine Perversitäten an, du Sau?‘. Freud’s place in Horváth’s work; or ‚Psychoanalytisch hochinteressant‘“, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Hg. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien: Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften 1970, S. 69 - 80

Kastberger, Klaus, „Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth“, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváth’s*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 55 - 66

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

Klausner, Kai, „Die Darstellung der Zwischenkriegsgesellschaft anhand ausgesuchter Dramen Ödön von Horváths. Eine bewusstseinsgeschichtliche Studie mit Bezügen zur heutigen Zeit“, Diss., Universität Wien, Institut für Deutsche Philologie, 2010

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005

Kurzenberger, Hajo, *Horváth Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens*, München: Fink Verlag 1974

Lindhoff, Lena, *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler² 2003

Meister, Monika, „Horváths Zäsuren: Die Dramaturgie der ‚Stille‘“, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens-Verlag 2006, S. 27 - 42

Müller, Karl, „ ‚Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird‘ – Lebens- und Todeskämpfe“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 19 – 34

Nolting, Winfried, *Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths*. München: Fink 1976

Polt-Heinzl, Evelyne, „Wo die ‚Fräuleins‘ wohnen. Von Vermieterinnen, Zimmerherrn und sonstigen Subjekten. Exemplarische Fälle bei Ödön von Horváth, Franz Kafka, Felix Dörmann und Anna Gmeyer“, *Vampir und Engel. Zur Genese der Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 83-94

Ropers, Mirjam, *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2012

Schneider, Hansjörg, „Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft“, *Über Ödön von Horváth*, Hg. Dieter Hildebrandt/Traugott Krischke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, 1. Ausgabe, S. 59 - 70

Schöblier, Franziska, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH 2012

Schröder, Jürgen, „Ödön von Horváths kleiner Totentanz ‚Glaube Liebe Hoffnung‘“, *Aufklärungen: zur Literaturgeschichte der Moderne; Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag*, Hg. Werner Frick, Tübingen: Niemeyer Verlag 2003, S. 283 – 295

Schulenburg, Ulrich, „Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter?“, *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*, Hg. Klaus Kastberger/Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 95 - 108

Sonnleitner, Johann, „Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth“, *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Hg. Klaus Kastberger, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001, S. 52 – 62

Stephan, Inge, „Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué“, *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Hg. Renate Berger/Inge Stephan, Köln/Wien: Böhlau 1987, S. 117 - 130

Wapnewski, Peter, „Ödön von Horváth und seine ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘“, *Materialien zu Ödön von Horváths ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘*, Hg. Traugott Krischke, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, S. 11 - 41

Žmegač, Viktor, „Montage/Collage“, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Hg. Dieter Borchmeyer/Viktor Žmegač, Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 259 - 264

9. Anhang

9.1. Abstract

In dieser Diplomarbeit werden die Theatertexte von Ödön von Horváths Stücken *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Glaube Liebe Hoffnung* auf den ‚Aspekt des Toten‘ hin analysiert. Diese Lesart begreift den Text als doppeldeutiges Zeichensystem, welches als durchgängige, textimmanente Konstante die Bedeutung des Todes vermittelt. Wiederkehrende Bilder und Zeichen des Todes lassen den Dramentext als ein System der Bedeutungskonstruktion erscheinen, welches als eigenständige Textebene bzw. womöglich sogar als primäre Dimension des Textes verstanden werden kann. Als theoretische Basis dieser Arbeit werden Werke von Herbert Gamper, Karl Müller, Ingrid Haag und Jürgen Schröder herangezogen. Auch Horváths Ausführungen über seine Intentionen und über die Hintergründe der Stücke dienen als interpretatorische Grundlage. Im Zuge dessen wird zu allererst eine Einführung in das dramatische Schaffen Horváths und in die vom Autor erläuterte psychoanalytische und unheimliche Komponente seiner Werke vorgenommen. Danach werden die unterschiedlichen Stilmittel und Konstruktionselemente der Lesart anhand von repräsentativen Beispielen aus den der Arbeit zu Grunde liegenden Theatertexten gezeigt. Wiederkehrende Schlüsselwörter bzw. Vorgänge in der Figurenrede und im Nebentext verweisen durchgehend auf Tod, Tot-Sein, Sterben-Müssen und auf ein gegenseitiges Zerstören der Figuren, welches sowohl in psychischer als auch in physischer Hinsicht stattfindet. In diesem Zusammenhang werden die spezifischen Funktionen von Sprache, Schauplatz, Musik und den Momenten der ‚Stille‘ dargelegt. Die Geschlechterverhältnisse zwischen Mann und Frau werden als ein Konstrukt von Opfer-Täter-Beziehungen untersucht und die damit verbundenen speziellen Rollen jeder Figur in diesem System aus Tätern, Mittätern und Opfern aufgeschlüsselt.

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen den ‚Aspekt des Toten‘ und dessen spezielle Ausformung durch wiederkehrende Zeichen, welche die Bedeutung des Todes im Text verankern, systematisch anhand der beiden gewählten Theaterstücke aufzuzeigen.

9.2. Lebenslauf

Name: Anna Lucia Dittrich
Geburtsdatum: 22. März 1990
Geburtsort: Krems an der Donau, Österreich

Ausbildung:

2008 – 2015 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der
Universität Wien
Freie Wahlfächer: Deutsche Philologie, Skandinavistik

2000 – 2008 BRG Ringstraße, Krems an der Donau

1996 – 2000 Volksschule Krems-Stein