

Janusz Golec

Die Erneuerung des Volksstücks  
durch Ödön von Horváth

Ödön von Horváth (1901-1938) wird heutzutage als zweiter "Klassiker des modernen deutschen Dramas" nach oder neben Bertolt Brecht bezeichnet. Beide greifen dieselben Probleme auf: Inflation, Arbeitslosigkeit, Machtübernahme durch den Nationalsozialismus. K. Bartsch meint, die Stücke Brechts und Horváths hätten eine gemeinsame zentrale Thematik; sie handeln "von den Schwierigkeiten, ein guter Mensch zu sein"<sup>1)</sup>. Horváth hat in der Zeit von 15 Jahren 14 Stücke vollendet, aber nur einige von ihnen hat er als Volksstücke bezeichnet. Es sind vor allem Stücke der dreißiger Jahre: "Italienische Nacht" (1930), "Kasimir und Karoline" (1932), das schon früher geschriebene Drama "Revolte auf Ödte 3018" (1926) und dessen Umarbeitung "Die Bergbahn" (1927), "Ziande, Liebe Hoffnung" (1935). H. Kurzanberger ist der Meinung, daß sich auch viele Formelemente und Kunstgriffe, die den Volksstücken ihren Charakter geben, in anderen Dramen nachweisen lassen, die diese Bezeichnung nicht tragen<sup>2)</sup>, also die Stücke: "Rund um den Kongreg", "Zur schönen Aussicht", beide Fassungen des "Stadek".

Wie hat Horváth das Wiener Volksstück und vor allem Nestroy für sich entdeckt? Er legte das Abitur in Wien ab, studierte in München Theaterwissenschaft und lebte in den zwanziger Jahren in Bayern in einer Atmosphäre, wo man für das Volksstück besonders empfänglich ist. In Horváths Theatererlebnissen nahm also das Volksstück und die Vorliebe zu Nestroy einen bedeutenden Platz ein.

Das Volksstück gehört zu einem besonderen Genre des Dramas, das aus der Begegnung der barocken Oper mit dem Hanswurst er-

wachsen war, zu dem auch Zauber- Märchen- und Singspiele, Parodien und Lokalsitten gezählt werden können<sup>3)</sup>. In die Weltliteratur hat das Volksstück Johann Nestroy gebracht, indem er mit seinem "Lumpenavagabundus" den ersten durchschlagenden Erfolg erzielte. Als Dramatiker, der im Hauptberuf Schauspieler war, war Nestroy nicht am Stoff des Dramas interessiert, es ging ihm um die Figuren und in allererster Linie um den Text. Was bei Nestroy gesagt wurde, ergab sich nicht so sehr aus der Handlung, sondern vor allem aus den Monologen und Dialogen der Hauptfiguren. In dieser Hinsicht führt auch die Ahnenlinie der Volksstücke Horváths auf Nestroys Dramatik zurück, indem vor allem die sprachliche Seite horváthischer Volksstücke zur Geltung kommt. Die Berührungspunkte beider Dramatiker sind auch in der Destillierung und in der Einbeziehung der Musik und des Liedhaften zu finden.

Ödön von Horváth ist also in einem gewissen Maße ein Nachfolger von Nestroys Dramatik, weil ihm so etwas, wie "Fortsetzung des alten Volksstückes vorschwebte". Da er aber ein "Chronist" seiner Zeit war, mußte er zugleich "das alte Volksstück" erneuern, um es fortsetzen zu können.

Über das Wesen des Volksstücks hat sich B. Brecht in seinen "Anmerkungen zum Volksstück"<sup>4)</sup> geäußert: "Das Volksstück ist für gewöhnlich krandes und anspruchloses Theater und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot, oder behandelt es herablassend. Im letzten Fall wünscht sie es sich nicht anders als es ist, so wie gewisse Regimes sich ihr Volk wünschen: krand und anspruchslos. Da gibt es derbe Späße, Gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sernalität".

Diese von Brecht genannten Ingreddenzen kann man in den vorläufigen Volksstücken finden. Ihre Zielsetzung aber ist eine grundsätzlich andere. Das Motto aller Stücke Horváths ist: "Erkenne dich bitte selbst". Es geht dem Autor um die Selbstbetrachtung des Menschen; man soll sich "von vorne, hinten, seitwärts und von drunten betrachten" (GW I, 328)<sup>5)</sup>. Diese Selbstbetrachtung hat nach Horváth praktische Bedeutung, denn sie soll zur Erleichterung des individuellen "Lebens- und Todeskampfes" führen.<sup>6)</sup> Alle Werke Horváths werden nach der vierbändigen Ausgabe der Gesammelten Werke des Suhrkamp Verlags zitiert, unter Angabe des Bandes mit römischen, der Selten mit arabischen Ziffern - und zwar innerhalb des Textes.

und beruht auf der Demaskierung des Bewußtseins. "Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein", schreibt Horváth (GW IV, 659). Die Demaskierung stellt sich der Dichter als Reduktion auf das "Unterbewußtsein", also auf die Triebphäre des Menschen vor. "Bewußtsein" dagegen sind für ihn die Gefühlsäußerungen des Menschen. Die primitive, "assoziative" (Horváth) Triebphäre wird als eigentliche Natur des Menschen angesehen. Sie wird durch die Gefühlsänderungen gehemmt.

Horváth demaskiert das Bewußtsein des Volkes, es ist jedoch nicht das Volk im alten Sinne. "Volk" ist für Horváth die "große Masse", die aus Kleinbürgern besteht, denn ganz Deutschland bestünde (nach Horváths Meinung) aus 90% Kleinbürgern, wobei die Angehörigkeit zum Kleinbürgertum nicht von der Klassenzuordnung, sondern von der Weltorientierung abhängig ist. Es wäre - nach Horváth - ein "neuer Mittelstand" entstanden: die heruntergekommenen Privatunternehmer, die angestelltesten zwiischen Bürgertum und Proletariat, aber auch die finanziell ruinierten Adelligen und Offiziere<sup>5)</sup>. Das Volk ist also bei Horváth nicht mehr "thematisch"<sup>6)</sup>, was als eine Abweichung von der traditionellen Vorstellung über das Volksstück angesehen werden könnte.

In der "Gebrauchsanweisung" (GW IV, 659-665), die Horváth für die Regisseure nach den wichtigsten Auführungen seiner Stücke geschrieben hat, um weitere Mißverständnisse zu vermeiden, findet man die Grundzüge einer von dem Dichter geschaffenen Katharsis-Theorie, die als Erklärung zum Problem der Selbsterkenntnis gilt. Horváth meint, das Theater nehme dem Menschen "das Phantasieren" ab, das "ein Ventil für Wünsche", d. h. für "assoziative, meist höchst primitive Triebwünsche" sei (GW IV, 659). Im Theater könne der Zuschauer durch das Miterleben diese Triebwünsche erfüllen, z. B. das Mordgefühl. Die horváthischen Ansichten sind aber noch weiter gefaßt; der Autor glaubt, die Demaskierung des Bewußtseins führe zu einer "Störung der Mordgefühle" im Zuschauer. Die Schandtatzen werden nicht mehr miterlebt, sondern sie "fallen auf" (Siehe auch GW IV, 660f.). Es geht dem Dichter also wie Brecht um die Verfremdung, meint E. Bortolomew<sup>7)</sup>, das Erlebnis und die Einfühlung, das "Miterleben" sollen verhindert werden, dann kommt es zur Erkenntnis. Das Theater solle dem Zuschauer die Erkenntnis seiner Triebstruktur vermitteln.

Zur Erkenntnis führt (nach Horváth) "realistische Menschen-schilderung", die mit Hilfe des "Bildungsjargons" erreicht wird. Der "Bildungsjargon" ist eine der wichtigsten Ingremlenzen horváthischer Volksstücke. Der Dramatiker hält ihn für die Schöpfung des Kleinbürgertums, die aus Zersetzung des "eigentlichen Da-letes" ent-stand. Charakteristisch für den Bildungsjargon ist die Spannung zwischen Dialekt und Hochsprache, denn die Figuren spre-chen so, wie jemand, der Dialekt spricht und sich zwingt, Hoch-deutsch zu sprechen; so sollen auch die Schauspieler auf der Bühne sprechen. wünscht Horváth (GW IV, 662). In der Sprache ändert sich nach Horváth die soziale Weltorientierung, und im Sprechakt kommt es, dank der Spannung zwischen Dialekt und Hoch-sprache, zur "Komik des Unterbewußten"<sup>8)</sup>

"Der Bildungsjargon des Kleinbürgers ist jener Sprachzustand, der sich aus Zitate[n], stehenden Redewendungen, konventionellen Floskeln rekrutiert. In ihm häufen sich die Allgemeinplätze, die Sentenzen, die politischen Schlagworte, die Klischees Kleinbür-gerlicher Moral und Verhaltensweisen"<sup>9)</sup> Die Figuren Horváths sprechen eine Sprache, die aus "vorgestanzten Sprachwör-tern"<sup>10)</sup> besteht, die Realität der Volksstücke wird immer durch Klischees bestimmt, die Figuren sind nicht in-sich selbst auf wechselnde Realität einzustellen, weil ihre Sprachformen durch den wiederholten Gebrauch inhaltlich entleert sind. Diese in-haltliche Leere erscheint in zahllosen Floskeln, wie z.B.: "kurz und gut", "nicht wahr", "das kann ich nämlich", oder in ver-schiedenen Partikeln: "direkt", "gewissenmaßen", "relativ", "halt" (am häufigsten). Diese Sprache wird völlig unverbundlich und unbrauchbar für gedankliche Reflexionen, so daß es zu einem "Re-deautomatismus"<sup>11)</sup> kommt. "Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur", sagt Karoline im Stück "Kasimir und Karoline"(GW I, 236). Das Gespräch dauert nur dort etwas länger, wo der Bildungsjargon den Gemeinplatz hat, wo man noch eine Sentenz aussprechen kann, sonst kommt es zu einer Kontaktlosigkeit. Die Klischeerte Spra-che bestimmt die Dialoge in den Volksstücken so sehr, daß die Gespräche ohne Orientierung verlaufen, und die Figuren das "Ge-spräch um des Gesprächs willen" (Mukačovsky) treiben. Die Ent-hüllung des Dialogs durch Horváth beruht also darauf, daß eine Diskrepanz zwischen der Sprache und dem realen Geschehen auf der Bühne entsteht. Der Einfluß des Bildungsjargons ist so stark,

daß die Sprache der Volksstücke nicht mehr die Sprache der In-dividuen ist. Damit zerstört Horváth die zentrale Kategorie des dramatischen Helden. Bei ihm treten nur Figuren auf, deren Ge-rede ohne Folgen und Konsequenzen bleibt und die nicht in-stande sind, die sie umgebende Realität zu verändern. Für die Volks-stücke Horváths besteht eine Möglichkeit, die sonst für klas-sische Dramen unmöglich ist<sup>12)</sup>; es geht hier nämlich um die Austauschbarkeit der Dialogteile: Zitate, Sprichwörter, Allge-meinplätze, u.s.w., aus denen die meisten Dialoge bestehen, sind besonders versetzt- und austauschbar. Die zentralen Kategorien des klassischen Volksstücks und des Dramas überhaupt erweisen sich bei Horváth als nicht mehr adäquat, weil die dramatische Sprache nicht mehr der Vermittlung des Willens und der Tat dient und weil sie die Herausbildung der sog. dramatischen Charaktere verhindert, so daß sie bei Horváth nur als Figuren erscheinen. Interessant dabei ist die Beurteilung der Sprache Horváths durch D.Hildebrandt: "Teure entlarven sich durch das, was sie sprechen, aber da man an der Art ihres Sprechens zu-gleich merkt, daß sie gar nicht ihre Sprache sprechen, entlarvt sich zugleich die Sprache als ein Medium, das korrupt ist"<sup>13)</sup>.

Bei der Demaskierung des Bewußtseins im Dialog ist die Be-gelebung "Stille" sehr wichtig, auf die Horváth in seiner "Gebrauchsanweisung" die Aufmerksamkeit lenkt. Die Funktion der "Stille" ist, den Kampf zwischen "Bewußtsein" und "Unterbewußt-sein" zu verdeutlichen. Hier taucht wieder das Problem der Ver-fremdung in den Volksstücken Horváths auf, das mit dem Begriff "Stille" eng verbunden ist. K. Bartsch meint nämlich, daß die Verfremdung gerade durch die Spannung zwischen sprachlichen Äußerungen und realen Geschehen entsteht<sup>14)</sup>. Die Pausen, mit der Bemerkung "Stille" bezeichnet, verhindern, daß das Publikum die Handlung einfühlend miterlebt und erlauben Erkenntnisse über menschliches Verhalten. "Das sind keine Pausen, das ist kein Appell an pantomimisches Mienen, sondern das sind Signale der Fortsetzung des verbalen Kriegeres mit anderen Mitteln"<sup>15)</sup>, zu denen die Gestischen (wie z.B. das Eis-Essen), aber vor allem die musikalischen Mittel gezählt werden müssen.

Die Volksstücke, auch die von Horváth, kann man nicht be-trachten, ohne daß man die Musik mit einbezieht, weil zur Gat-tung des Volksstücks eine relativ große Anzahl von musikalisi-

sehen Hinlegen gehört. Die Kinderziehung der Musik und des Liedhaften in den Volksstücken Horváths ist jener Faktor, in dem K.Kahl die Parallele zum alten Volksstück sieht<sup>16)</sup>. Am stärksten ist die Musik in dem markantesten Stück Horváths, "Geschichten aus dem Wiener Wald", integriert. Es enthält nicht nur Gesangsbelegen, sondern auch Hintergründe- und Begleitmusik, die in verschiedener Form und Funktion dargestellt wird. Es werden vor allem gesungen und gespielt Walzer von J. Strauß d.J., und zwar die dem Titel entsprechenden "Geschichten aus dem Wiener Wald", weiter "An der schönen blauen Donau", "Frühlingsstimmen", "Wiener Blut". Hinzu tritt noch eine Reihe von Wiener Liedern, preußische und österreichische Märsche u. ä. mehr. Interessant ist dabei das Verhältnis der Musik zur Rede und zur dramatischen Handlung, das auf der Kontrastwirkung der Musik zu dem Gesagten und den Geschehnissen beruht. Einer ähnlichen Situation begegnet man im Volksstück "Kasimir und Karoline". Die Musik dient auch in diesem Stück "ebenso wie der letzte Oktoberfest-Hintergrund manchmal zur Kommentierung, manchmal auch zur Motivierung, also sowohl desillusionierend wie "illusionierend"; manchmal ist die Funktion kaum klar zu erkennen<sup>17)</sup>. Die durch das Volk so häufig aufgenommene Lieder, wie z.B.: "So lang der alte Peter", "Ein Prosit der Gemüthlichkeit", "Schöne Nacht, du Liebesnacht", "Trink, trink, Brüderlein trink", gelten als "Ausdruck der Privatflucht in die Illusionswelt" (18), weil sich beim Singen dieser Lieder die Figuren von der sie umgebenden Realität befreien und für einen Augenblick an ihre Illusionen glauben können.

Horváth entlarvt durch seine Volksstücke das Wesen des Kitsches, ihm ist es auch gelungen, "den Mythos der Wiener Gemüthlichkeit zu sprengen" (19). Den Begriff des Kitsches hat Hermann Broch zu definieren versucht (20), indem er ihn als "Imitationsystem" bezeichnet. Dieses System zeichnet sich dadurch aus, daß das "Unendliche zu Endlichen verringert" und "das Endliche ins Unendliche pathetisiert" wird. Diese brochsche Definition kann man auf das sprachliche System von Stereotypen, Gefühlsklimas, Bildungskatzen und moralisierenden Sentenzen in den Volksstücken Horváths anwenden. Horváth schafft aber zugleich ein geschlossenes "Imitationsystem" der Musik und entlarvt die sog. "Legende Wien". Es geschieht vor allem in den

Geschichten aus dem Wiener Wald", wo die Musik fast ausschließlich um das Thema "Wien und Wiener" kreist. Die "Geschichten" sind "eine literarische Reaktion auf die Legende Wien", schreibt H. Inberg, also auf jenes musikalische "Imitationsystem", das das falsche Bewußtsein produziert und konserviert.

Um das Thema der Erneuerung des Volksstücks durch Horváth zu Ende zu führen, muß man noch den Volksstücksschluß mit einbeziehen. Das Grundmodell verlangt folgenden Schluß: alle Verwirrungen und Rührseligkeiten werden in "Happy-End", in einem alles harmonisierenden Ende aufgelöst. Solch einen Volksstücksschluß findet man bei Horváth nur in "Geschichten". Aber auch hier werden nur äußere Bedingungen eines solchen Schlusses erfüllt: "das Happy-End ist ... nur ein scheinbares, der Zuschauer ist verstört und unbefriedigt ..." und auch dessen bedarf, "daß ihm keine Lösung angeboten wird" (22). "Geschichten" haben eine Rondoform - sie enden mit denselben Szenen, mit denen sie begonnen haben - als ob der Dramatiker die Scheinbarkeit der Lösung noch unterstreichen wollte.

Wie wir also sehen, sind Horváths Volksstücke nicht mehr "krud und anspruchlos" - wenn man noch einmal Brecht zitieren darf. E. Rotermund ist der Meinung, daß aus der "kruden und anspruchlosen Gattung bei Horváth eine hochstilisierte Dramatensprache von großer anerkennender Kraft geworden ist. Damit hat ein Genre von ursprünglich bescheidenem Anspruch eine Verwandlung erfahren; die den Anforderungen des wissenschaftlich-technischen Zeitalters nachzukommen versucht" (23). Keines Brachtens muß das diesem Dramatiker zugestanden werden.

Streszczenie

Odczoen von Horváth /1901-1938/ okreslany jest dziś czesto - obock E. Brechta - mianem "drugiego Klasyka współczesnego dramatu niemieckiego". W okresie 15 lat Horváth napisał 14 dramatów, wśród których kilka należy do tzw. sztuk ludowych. Sztuki ludowe /Volksstücke/ są specyficznym rodzajem dramatu powstałego na skutek zetknięcia się opery barokowej z folklorem - potańcza kulturalną w niemieckim teatrze ludowym. Ważną rolę grają one

w literaturze austriackiej, szczególnie w twórczości Johanna Nestroya, dziełi którym znalazły swoje miejsce w literaturze światowej. Horváth kontynuuje tę tradycję w zakresie pewnych elementów formalnych /np. włączenie muzyki i śpiewu/, nadaje jednak swoim sztukom nowe znaczenie polityczno-czasowe demaskując świat domośi ludu; "ludu" pojmowanego w nowym sensie: jako "wielka masa" - drubnolieszczaństwo, do którego należą drobni przedsiębiorcy, niżsi urzędnicy, jak również zubożała szlachta i oficerowie. Wznowy elementem sztuk Horvátha jest Bildungsjargon - twór będący mieszaniną języka literackiego i dialektu południowo-wiennickiego. Najbardziej znanienne dramaty Horvátha to: "Italienische Nacht" /1930/, "Geschichten aus dem Wiener Wald" /1930-1931/ i "Johann Nestroy" /1931/, "Kasimir und Karoline" /1932/.

ANMERKUNGEN

1. Bartsch, Kurt: "Horváth und Brecht", in: "Literatur und Kritik", H.96/97, Juli/August 1975, S.334
2. Kurzberger, Hajo: "Horváth's Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens", Wilhelm Fink Verlag, München 1974, S.12
3. Weigel, Hans: "Johann Nestroy", Friedrich Verlag, Velber bei Hannover 1967, S.15
4. Brecht, Bertolt: "Anmerkungen zum Volksstück", in: "Schriften zum Theater", Bd.3, S.1162, Suhrkamp Verlag Frankfurt a. Main 1967, Ges. Werke Bd.17
5. a) Rotemund, Erwin: "Zur Erneuerung des Volkstheaters in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth", in: "Über Ödön von Horváth, hrsg. von D.Hildebrandt und F.Krischke, Suhrkamp Verlag Frankfurt a.Main 1972, S.29
- b) Bartsch, Kurt: a.a.O., S.334
6. Urs, Jenny: "Das Volk ist nicht hässlich", in: "Materialien zu Ödön von Horváth's "Kasimir und Karoline", hrsg. von F.Krischke Suhrkamp Verlag Frankfurt a. Main 1973, S.221-225 (weiter als Mat.73 bezeichnet)
7. Rotemund, E.: a.a.O., S.30
8. ebenda, S.30

9. ebenda, S.30
10. Homolke, Kurt: "Sie reden aneinander vorbei", in: "Materialien zu Ödön von Horváth", hrsg. von F.Krischke, SV, Frankfurt a. Main 1970, S.275 (weiter als Mat.70)
11. Kurzberger, H.: a.a.O., S.21
12. ebenda, S.38
13. Hildebrandt, D.: "Der Jargon der Uneigentlichkeit", in: "Materialien zu Ödön von Horváth's "Geschichten aus dem Wiener Wald", hrsg. v. F.Krischke, SV, Frankfurt a. Main 1972, S.236 (weiter als Mat. 72)
14. Bartsch, K.: a.a.O., S.340
15. Wagnerski, Peter: "Ödön von Horváth und seine "Geschichten aus dem Wiener Wald", in: Mat.72, S.18
16. Kahl, Kurt: "Ödön von Horváth", Friedrich Verlag Velber bei Hannover 1966, S.27
17. Joas, Hans: "Kasimir und Karoline", in: Mat.73
18. Karessek, Helmut: "Kasimir und Karoline", in: Mat.73
19. Cyron-Hawryluk, Dorothea: "Zeitgenössische Problematik in den Dramen Ödön von Horváth's", Acta Universitatis Pragensis Slavica Nr. 209, Praqa 1974, S.42
20. Broch, Hermann: "Zum Problem des Kitsches", in: "Die Idee ist ewig. Essays und Briefe", dtv
21. Inering, Herbert: "Geschichten aus dem Wiener Wald", in: Mat.72
22. Bartsch, K.: a.a.O., S.338
23. Rotemund, Erwin: a.a.O., S.45