



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Horváths Heimatbegriff und
die Schablone des Kleinbürgers
am Beispiel von ‚Kasimir und Karoline‘“

Verfasserin

Renate Lieb

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„Unvermeidbar,
denn ob wir zu Hause bleiben oder ob wir in die Welt hinausziehen –
früher oder später müssen wir unsere Heimatlosigkeit
in dieser uns gegebenen Welt erkennen.“

Imre Kertész

Inhaltsverzeichnis

TEIL 1: Theoretische Verortung – Über den Zusammenhang von Volksstück, Kleinbürgern und deren Heimat	7
1 Einleitung	7
2 Das Volksstück – Horváth als Erneuerer	10
2.1 Klassische Form des Volksstücks.....	10
2.2 Erneuerung und Renaissance.....	15
2.3 Die Rezeption der „Neuen Sachlichkeit“ und Helmut Lethens „Verhaltenslehren der Kälte“	20
3 Von Angestellten und Arbeitern	25
3.1 Sozialpolitische Entwicklungen der 1920er und -30er Jahre.....	25
3.1.1 Exkurs: Siegfried Kracauers Studie „Die Angestellten“	27
3.2 Horváths Kleinbürger – Chronik der Gesellschaft	29
3.2.1 Aus aktuellem Anlass – Spiegelbild der 1920er und 1930er Jahre.....	30
3.2.2 Charakteristika des Kleinbürgers	32
4 Horváth als Chronist seiner Zeit.....	35
4.1 Heimat und Herkunft.....	35
4.2 Auftrag als Schriftsteller.....	37
5 Heimat und Heimatsuche	39
5.1 Tradiertes Verständnis von Heimat	39
5.1.1 Vaterland und Heimat	41
5.2 Identitätssuche als zentrales Element des Heimatgedankens.....	43
5.3 Nicht-Heimat und Un-heimliches.....	47
 TEIL 2: Textanalyse zu „Kasimir und Karoline“ – Figuren auf der Suche	53
6 „Kasimir und Karoline“ – Ein Volksstück	55
6.1 Schauplatz Oktoberfest – Bühne der Absurditäten.....	58
6.2 Figurencharakteristik und kleinbürgerliche Eigenheiten	66
7 Sprachliche Analyse – Die Bedeutung von Bildungsjargon und Stille im Stück	81
7.1 Bildungsjargon als Zugehörigkeitsmerkmal.....	82

7.2 Stille und Schweigen.....	90
8 Auf der Suche.....	96
8.1 Sehnsüchte der Figuren.....	97
8.2 Scheitern und Hinnehmen als Zeichen der Zeit	101
8.3 Heimat(-losigkeit)	105
9 Zusammenfassung	109
10 Literaturverzeichnis.....	111
11 Dank.....	117
12 Abstract.....	119
13 Lebenslauf	121

TEIL 1: Theoretische Verortung – Über den Zusammenhang von Volksstück, Kleinbürgern und deren Heimat

1 Einleitung

Zur Heimat heißt es in Ödön von Horváths Posse „Hin und Her“ wie folgt:

„HAVLICEK: [...]

Wissens, es schaut nämlich einfacher aus, als wie es ist, wenn man so weg muß aus einem Land, in dem man sich eingelebt hat, auch wenn es vom Zuständigkeitsstandpunkt nicht die direkte Heimat war – aber es hängen doch so viele Sachen an einem, an denen man hängt.“¹

Jenes Zitat ist einer von den vielen anschaulichen Nachweisen für die Auseinandersetzung Horváths mit dem Thema Heimat, Zugehörigkeit und dem Verlust dieser zunächst schwer fassbaren Begrifflichkeiten. Heimat *als solche* stellt bis heute ein besonderes Phänomen dar; emotional individuell aufgeladen ist die Beschäftigung mit dem Thema Heimat kulturhistorisch, gesellschaftlich und in weiterer Folge politisch heute so aktuell wie zu vergangenen Zeiten. Freilich durchläuft ein so zeitlich universell gebrauchter Begriff auch einen Wandel, den Kontext der jeweiligen Zeit und gesellschaftlichen Umstände gilt es sich daher bei einer genauen Analyse vor Augen zu halten.

Mit der vorliegenden Diplomarbeit soll sich über die motivische Figur des Kleinbürgers dem Heimatbegriff bei Horváth angenähert werden. Schablonenartig ist dieser Typus von Horváth als Abbild einer bestimmten Figur der Gesellschaft konstruiert. Wann immer eine Darstellung der Gesellschaft gezeichnet wird, lässt sich der Kleinbürger als Schablone anlegen und zwischen den übrigen Figuren platzieren. Eine Abfolge des Scheiterns, die diesen eingeschrieben ist, nimmt jeweils ihren Lauf. Die scheinbare Gleichgültigkeit und der bereits vorab entschiedene Kampf der kleinbürgerlichen Figuren um ihre gesellschaftliche Stellung zeichnen kompromisslos eine Skizze der

1 Horváth, Ödön von: „Hin und Her“, in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 3. Komödien I*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 249.

Zeit. Die nüchterne Darstellung, die unausgesprochenen Worte der *Stille* sind es, die in Horváths Werken am lautesten schreien.

Im Rahmen dieser Arbeit soll zunächst eine kurze Annäherung an Horváth als Schriftsteller und seiner durch seine Biographie vorgezeichnete Auseinandersetzung mit den sozialpolitischen Umwälzungen des Ersten Weltkriegs und den spürbaren Auswirkungen des aufkeimenden Nationalsozialismus – für Horváth selbst und für ihn als Chronist der Gesellschaft und Schriftsteller – sowie an seine eigene Suche nach Zugehörigkeit und Heimat über Stationen in Ungarn, Österreich und Deutschland erfolgen. Im Anschluss daran soll nach einer generellen Auseinandersetzung mit dem weitgliedrigen Thema Heimat und seiner kulturhistorischen Tradition anhand einer konkreten Textanalyse am Beispiel des Volksstücks „Kasimir und Karoline“ (1932) die Bearbeitung des Themenkomplexes Heimat bei Horváth exemplarisch dargestellt werden. Um sich diesem sensiblen Thema und der sprachlich-stilistischen Umsetzung anzunähern, ist es sinnvoll, zunächst die Begriffe „Volksstück“ und „Kleinbürger“ per se sowie in einem weiteren Schritt „Heimat“ und „Zugehörigkeit“ näher zu bestimmen, deren Hintergründe und Kontexte zu befragen und in einen Zusammenhang miteinander zu stellen. Dieser Zusammenhang mag vorerst als undurchsichtiges Geflecht erscheinen, entwirrt man aber die einzelnen Stränge, zeigt sich eine gemeinsame Herkunft und gegenseitige Bedingtheit.

Vor dem Hintergrund eines theoretischen Heimatbegriffs sollen sodann textgenetische Schlüsse zum Heimatbegriff im Werk gezogen werden. Folgt man den Spuren und stellt sich den Fragen, wieso Horváth – als Chronist seiner Zeit – die Ausdrucksform des Volksstücks wählt und – weiter gefragt – wieso zu der vom Schriftsteller geforderten Abbildung der Gesellschaft „*wie sie halt leider ist*“² der Kleinbürger die Schlüsselfigur ist, gelangt man alsbald auch in die Sphären des Heimatbegriffs.³

In methodischer Hinsicht folgt die Arbeit einem textanalytischen Ansatz. Die Analyse konzentriert sich daher auf die Interpretation von Primär- und Sekundärtexten, wobei dieser Ansatz wiederum interdisziplinär verfährt. So werden neben

2 Horváth, Ödön von: „Interview“, in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 1. Volksstücke*, Hildebrandt, Dieter / Kriskche, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 13.

theaterwissenschaftlicher Literatur auch Aspekte der Kulturwissenschaft, der Literaturwissenschaft, der Germanistik sowie der Soziologie berücksichtigt.

Für die theoretische Auseinandersetzung stützt sich diese Arbeit auf jüngere Beiträge der Forschungsliteratur (wie etwa die Horváth Monographie von Kurt Bartsch) und verschiedene Sammelbandbeiträge zu den einzelnen Themen sowie auf Standardwerke der früheren Horváthforschung (vor allem unter der Herausgabe von Traugott Krischke). Einen wichtigen Bestandteil stellen ferner die autobiographischen Notizen und die wenigen theoretischen Schriften von Horváth selbst dar. Ausgangspunkt der Figurenanalyse ist das Stück „Kasimir und Karoline“, das in der Fassung der historischen-kritischen *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke* der vorliegenden Arbeit zugrunde gelegt wird.

3 Zu dieser Schlussfolgerung sei erwähnt, dass sie sich hauptsächlich auf die Schaffensperiode ab Mitte der 1920er Jahre bis etwa 1933, der Zeit der Volksstücke, bezieht. Da für die vorliegende Arbeit die Textarbeit an „Kasimir und Karoline“ einen erheblichen Teil darstellt, ist der Fokus auf diesen Zeitabschnitt zu legen. Wenn auch die hier gedeutete Heimat in allen Werken Horváths eine entscheidende Rolle spielt, spiegelt sich vor allem im Spätwerk der zunehmende Druck des Naziregimes auf den Schriftsteller Horváth auch im Werk wider, weshalb sich dort der Heimatbegriff bisweilen in den gestalterischen Formen von den hier erwähnten und für die Zeit bis 1933 gültigen Volksstücken unterscheidet.

2 Das Volksstück – Horváth als Erneuerer

Über die Widersprüchlichkeiten im Zusammenhang von Volkstümlichkeit und Realismus schreibt Brecht 1937:

„Die Parole *Volkstümlichkeit* für die Literatur erhält [...] eine eigentümliche Note. Der Schriftsteller soll da für ein Volk schreiben, mit dem er nicht lebt. Jedoch ist bei näherer Betrachtung die Distanz des Schriftstellers zum Volk doch nicht so sehr gewachsen, wie man denken könnte.“⁴

Ist die Rede vom gattungstheoretischen Begriff Volksstück, bereitet eben jene oben beschriebene Diskrepanz bereits Schwierigkeiten der Eingrenzung des Begriffs und weiters einer strikten Definitionsmöglichkeit. Zunächst wird häufig allgemein formuliert, es handle sich klarer Weise um ein Stück, in dramatischer Form, vom Volk – für das Volk. Inhalt und sprachliche Umsetzung sollen also für das Volk verständlich sein.

Der Definition nach werden die Inhalte – im Idealfall – nicht von oben herab vorgegeben, basierend auf einer außenstehenden Meinung über das Volk, sondern stammen aus seiner eigenen Feder. Für die Anfänge des Volksstücks mag diese einfache, sich aus den namengebenden Begriffen leicht abzuleitende Definition zutreffen.⁵ Dass diese Gattungskategorie aber einem raschen Wandel unterliegt, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

2.1 Klassische Form des Volksstücks

Während viele andere Gattungen, die gemeinhin als größer als das Volksstück gelten, in ihrer Definition leichter einzugrenzen sind, bietet diese verhältnismäßig kleine Kategorie – wie es ihrer Geschichte zugrunde liegt – Raum für vielseitige Interpretation und Geschichtsauslegung. Den Charakter des Volkstümlichen per se zu definieren ist kein Leichtes, ist er doch immer abhängig vom zeitlichen und sozialpolitischen Kontext,

4 Brecht, Bertolt: „Volkstümlichkeit und Realismus“, in: Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 322.

5 Vgl. Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, Stuttgart: Metzler 1990, S. 10 ff.

in dem auch das ihm zugrunde liegende *Volk* gesehen wird. Das Verständnis von Volk hat sich in der etwa 200jährigen Geschichte des Volksstückes häufig und rapide gewandelt, „[w]as gestern volkstümlich war, ist es heute nicht, denn wie das Volk gestern war, so ist es nicht heute“⁶.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Begriff Volksstück in seiner Verwendung als Gattungskategorie gebräuchlich. Seinen Ursprung hat dessen Geschichte im Wiener Volkstheater der 1830er Jahre. Die dort zu dieser Zeit gespielten Stücke wurden der Gattung nach vorrangig der Posse zugeordnet. Volksstück wurde nicht nach Gattungskriterien definiert, sondern vielmehr als Verweis auf dessen Spielstätte und Adressaten verstanden.⁷

Diese Aufführungsform aber verlor sehr schnell ihren ursprünglichen Charakter. Anfangs tatsächlich ein Theater als Pendant zum bürgerlichen Hoftheater von Laien aus dem Volk gestaltet, wurde die ohnehin erst junge Gattung mit dem Aufstieg der Operette, die als zeitgemäßer für das Volk bzw. das, was man ihm nachsagte, nach und nach abgelöst. Mit Nestroys Tod 1862 wurde das Niedergangsdenken um das klassische Volksstück und das Wiener Volkstheater immer präsenter. Eine immer stärker werdende politische Zensur verbannte außerdem kritische Tendenzen mehr und mehr aus den Theatern. Gleichzeitig wurden banale Unterhaltungsmechanismen verstärkt. Wenn auch unter dem Mythos des Wiener Volkstheaters die Gattung bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts noch gespielt wurde, war es doch nicht mehr die klassische Form eines *echten* Volkstheaters, die ihr zugrunde lag. Die oberen Schichten des Bürgertums machten sich die Inhalte und Spielweisen vermehrt zu eigen und gestalteten ein Theater von oben für das ihnen unterlegene Volk. Die Inhalte wurden häufig verkitscht und hatten nicht mehr den Gehalt an Gesellschaftskritik wie in ihrer Ursprungsform, stellte die neu geschaffene *Volksidylle* doch etwas dar, was das Bürgertum tatsächlich nur als Außenstehender kannte.⁸

Um diese Diskrepanz greifbar zu machen, unterscheidet Jürgen Hein das Volkstheater in zwei Begriffssparten. Hein spricht vom Volkstheater als Institution, von einem Theater

6 Brecht, Bertolt: „Volkstümlichkeit und Realismus“, S. 327.

7 Vgl. Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 1 ff.

8 Vgl. Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 10 ff.

vom, für und über das Volk, auf der einen und vom Volkstheater als Intention, also der vorgegebenen Haltung im Stück gegenüber dem Volk, auf der anderen Seite. Eine Einheit der beiden Variablen habe es nur bis 1840 tatsächlich gegeben, auf spätere Phasen des allmählichen Auseinanderdriftens folgt ab 1880 eine vollständige Loslösung der Intention von der Institution.⁹

Heins gedankliche Trennung des Begriffs scheint insofern sinnvoll, da durch sie klar wird, dass das Volkstheater und seine Gattung, das Volksstück, keine unverrückbaren Grenzen aufweist. In ihrer Eingrenzung erweist sich die Gattung als problematisch, da ihre Definition immer abhängig vom jeweiligen Verständnis von Volk ist. Eine theoretische Kategorie muss hier also über einen realen Bezugspunkt definiert werden. Es gilt, sich vor Augen zu halten, wie stark sich der Begriff Volk historisch gewandelt hat, ob positiv oder negativ konnotiert ist abhängig von der jeweiligen Zeit und der Verwendung.

„So ist die Verwendung der Begriffe zumeist mit einer Wertung verbunden: Volk kann ebenso den Pöbel meinen, wie den unverbildet natürlichen Teil der Bevölkerung, es kann die große Masse meinen wie die Nation, das Proletariat wie das Kleinbürgertum.“¹⁰

Es zeigt sich auch bei näherer Betrachtung, dass die Gattungsbezeichnung immer dann an ihre Grenzen stößt, nähert man sich dem Begriff Volk an. Der bereits zu Beginn dieses Kapitels benannte Widerspruch – dass *das Volk*, von dem hier im Allgemeinen die Rede ist, welches eigentlich für sich sprechen und darstellen soll, von einer außenstehenden, in der gesellschaftlichen Hierarchie höherstehenden Gruppe beschrieben und somit für jene definiert wird – bildet auch weiterhin ein wichtiges Moment im Diskurs. „Volk ist dabei fast immer ein recht undifferenzierter Begriff, meint ein Publikum, das nicht in die Theater der Gebildeten und Herrschenden geht.“¹¹ Die „Geschichte eines Theaters für die jeweils Unterprivilegierten“¹² wird häufig auf zwei Ebenen erzählt. Das Volkstheater in seiner Ursprungsform, in dem sich das

9 Vgl. Hein, Jürgen: „Das Volksstück“, in: Knörrich, Otto (Hrsg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 1981, S. 430 f.

10 Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 5.

11 Hein, Jürgen: „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen“, in: Hein, Jürgen (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 10.

12 Ebd.

einfache Volk in einer neuen Gattung ein einfaches Theater geschaffen hat, ist nur eine davon. In seiner weiteren Entwicklung wurde das Volksstück, das vor seiner namentlichen Benennung in Form der Posse oder des Lustspiels tatsächlich die Spielform *einfacher Leute* war, gewissermaßen enteignet. Thematisiert wurde das Volk von einer ihm höher stehenden gesellschaftlichen Gruppe. Der Inhalt war nicht mehr an das Volk adressiert, sondern an jene, die es geschaffen haben, um das Volk aus ihrer Sicht heraus abzubilden.

Tatsächlich zeigt das Volksstück mehr als die bloße Abbildung einer angeblich gelebten Realität des Volkes,

„[a]ls ästhetische Kategorie meint es mehr als nur Einfachheit der Inhalte und Verständlichkeit der Darstellung oder Angemessenheit an die Lebens- und Denkweisen des einfachen Volks [...] [es] steht in einem konkreten Wirklichkeits- und Sozialbezug“¹³.

Um dem Bedeutungswandel der Begriffe Volk und Volkstümlichkeit gerecht zu werden, bedarf es also einer allgemeingültigeren Definition von Volksstück, die diesen Wandel und dessen Auswirkungen berücksichtigt.

Jürgen Hein definiert demnach das Volksstück wie folgt:

„Der Begriff Volksstück [...] meint den lebendigen, historisch-sozioökonomisch konkreten Bezug des Theaters auf Publikum und Gesellschaft in ihrem wechselseitigen Verhältnis (Zusammensetzung des Publikums, geistige Bedürfnisse, Geschmack usw.).“¹⁴

Diese Definition gilt weniger für das, was als literarisches Volksstück bezeichnet wird, als für die Gattung einer Institution. Heins Bezeichnung eignet sich daher als Anwendung des theoretischen Begriffs des Volksstücks, das 1830 seine Anfänge macht und bis heute als Gattungsbegriff bekannt ist. Beschäftigt man sich mit dem Volk, das eben diesem Volksstück zugrunde liegt, wird auch nachvollziehbar, warum Hein in seiner Definition vor allem die Institution anspricht. „Die Gattungsbezeichnung Volksstück taucht erst zu einer Zeit auf, in der sich die Institution des Volkstheaters

13 Ebd.

14 Ebd.

bereits in der Auflösung befand.“¹⁵ Alles, was also unter Posse, Lustspiel etc. im Volkstheater gespielt wurde, war bereits eine Form von Volksstück ohne so benannt zu sein.

„Der eigentliche Vorläufer der literarischen Gattungsbezeichnung Volksstück ist die Posse des Wiener Volkstheaters mit ihren Spielarten (Parodie, Zauberspiel, Besserungsstück, moralisierendes und lokales Sittenstück usw.)“¹⁶.

Zeitlich und formal aus der Posse heraus entwickelt, übernimmt das Volksstück also einige ihrer Strukturebenen, welche „zufolge ihrer Struktur Volkstümlichkeit und Wirklichkeitsbezogenheit mit der Poesie der Komik“¹⁷ verbindet. Diese Grundeigenschaften lassen sich zweifelsohne auf das Volksstück übertragen.

Eines dieser strukturellen Merkmale der Posse ist das Verfahren des Spiels. Mit Elementen der Komik und des Spiels wird der Inhalt dem Publikum auf unterhaltsame Weise näher gebracht.

„Das Spiel entzieht die Wirklichkeit zunächst dem Zwang der aktuellen Bedrängnis, distanziert den Zuschauer, macht Reflexion und Kritik möglich, verhilft schließlich dadurch zu Bewältigung der Wirklichkeit.“¹⁸

Das Volksstück soll also nicht nur unterhalten, sondern verfolgt stets – wenn auch auf *spielerische* Art vermittelt – eine kathartische bzw. didaktische Absicht, „[e]s wirkt gesellschaftsbildend, dient der Selbstdarstellung des Volkes, ist aber zugleich auch immer Organ der Kritik und Selbstkritik“¹⁹.

Es zeigt sich in diesem kurzen Überblick, dass das Volksstück in seiner Tradition als Gattung verschiedene Wege und Tendenzen eingeschlagen hat. Entwickelt aus der Form seiner Spielstätte heraus, wurde das klassische Volksstück mit dem Verschwinden der ursprünglichen Volkstheater zeitgleich immer seltener. Jürgen Hein spricht sogar davon, dass nach 1860 aufgrund der vorhergehenden Einführung der Zensur und der

15 Ebd., S. 11.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 12.

18 Ebd., S. 13.

19 Ebd., S. 14.

aufkommenden Kommerzialisierung der Bühnen kein echtes Wiener Volkstheater mehr existiert hätte.²⁰

Dass die Gattung des Volksstücks mit dem Auslaufen seiner klassischen Anfänge aber nicht, wie ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befürchtet, seinen Niedergang fand, sondern weiterhin adaptiert und erneuert wurde, zeigt sich bis heute.

„Volk und Theater, Realismus, Unterhaltung und Kritik werden unter den spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen jeweils anders interpretiert und führen zu je verschiedenen Gestaltungen des Dramenkonzepts Volksstück.“²¹

Diese Einschätzung scheint sich auf alle dramatischen Gattungsformen übertragen zu lassen, können und sollen sich doch formal definierte Grenzen nicht vom gesellschaftlichen Diskurs distanzieren. Was die Kategorie des Volksstücks allerdings zu einer besonderen macht, ist der in ihr – wortwörtlich – integrierte gesellschaftliche Diskurs. Schließlich war es ursprünglich ein einfacher Teil dessen, was als Kategorie Volk zusammengefasst wurde, der diese Gattung für sich geschaffen hatte.

2.2 Erneuerung und Renaissance

Neben der Blütezeit des klassischen Volksstücks und seinen Ausläufern fand die Gattung auch in anderen Bereichen Anwendung. Neben Marieluise Fleißer gilt vor allem Ödön von Horváth als zentrale Figur der Erneuerung des Volksstücks in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts.

Das beginnende 20. Jahrhundert in der Weimarer Republik war geprägt von Unruhen und Umbrüchen jeglicher Art. Mit Ende des Ersten Weltkriegs, eines Krieges, der selbst im historisch umkämpften Europa eine neue Dimension von Gewalt und Opferzahlen gewann, veränderten sich auch gesellschaftliche Strukturen enorm. Hohe Arbeitslosigkeit und die zunehmende Armut in der Bevölkerung öffneten dem Nationalsozialismus allmählich den Einstieg in die politische Landschaft sowie damit

²⁰ Vgl. ebd., S. 13 ff.

²¹ Ebd., S. 24.

verbunden die sukzessive Machtübernahme. Diese Veränderungen spiegelten sich auch in der literarischen und kulturellen Welt wider.

„Die Erneuerung des Volksstückes ist eines der auffallendsten Ereignisse in der Geschichte des deutschen Dramas der zwanziger Jahre. Wie konnte gerade in dieser Zeit diese Gattung zu einer solch intensiven Entfaltung kommen? Eine gattungshistorische Erklärung bietet sich an: das Ende des Weltkriegs und der Ausgang der Revolutionsereignisse [...] hatten dem expressionistischen Dramentyp, dem Wandlungs-drama, den Boden entzogen.“²²

Die Zeit sprach gewissermaßen für sich und forderte einen neuen Darstellungstyp. Hierzu sei erwähnt, dass neben der Erneuerung des Volksstückes die üblichen Dramentypen auch weiterhin geschrieben und gespielt wurden. Das Volksstück hat die übrigen Typen nicht abgelöst, sondern bot vielmehr eine Alternative.

Horváth gilt dabei als Führender der Erneuerungsbewegung,

„eine Erneuerung dessen, was man den proletarischen Zug am Volksstück nennen könnte, indem [...] [die Autoren] die sozialen Implikationen von Raum, Zeit und Volk in ihren Dramen darstellen und dem Publikum bewußt machen wollen“²³.

Die Diskussion um die Erneuerungsbewegung des Volksstücks zu Beginn des 20. Jahrhunderts liefert nicht unbedingt wissenschaftlichen Konsens. Es ist von verschiedenen Möglichkeiten der Einteilung der Phasen des Volksstücks die Rede. Monika Bärnthaler spricht beispielsweise von „eine[r] Unterscheidung zwischen *traditionellem* Volksstück (vor Horváth) und *modernem* Volksstück (seit Horváth)“²⁴. Die Diskussion über Einteilung und Bezeichnung der einzelnen Phasen des Volksstücks wird letzten Endes nicht klar zu entscheiden sein. Zweifelsohne aber kann festgehalten werden, dass die Volksstücke Horváths, die an dieser Stelle im Fokus stehen, in jedem Fall eine „Wende in der Geschichte des Volksstücks [...], den Beginn eines ‚neuen‘, ‚kritischen‘ Volksstücks“²⁵ bezeichnen.

22 Rotermund, Erwin: „Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth“, in: Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.): *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 18.

23 Hein, Jürgen: „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen“, S. 22.

24 Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 22.

25 Ebd., S. 43.

Dass durchaus auch kritische Elemente Teil dieser neuen Form sind, wird beim Lesen sofort spürbar. Zwischen den Zeilen und doch offensichtlich diktiert die Erneuerung den neuen Tenor, sie vollzieht sich

„zwischen Tradition und ideologisch durchtönerter Moderne. Gerade die Abwesenheit von Rezepten macht [die] Stücke so menschlich. [...] Schon bei der Lektüre haben die Stücke [...] etwas Anrührendes. Neu [...] ist gegenüber der Volkstheatertradition das Beschreiben der Enge, das Einbeziehen des Dumpfen und Lastenden in der Provinz, das Beschreiben von ‚Volk‘, wie es sich selbst im Wege steht [...]. Das Nichtseinsollende wird leidvoll erfahren und mit seiner bleiernen Atmosphäre auf die Bühne gestellt, ohne Alternativen nahezulegen.“²⁶

Horváth selbst äußert sich an einigen Stellen zum Volksstück und dessen Gebrauch als Gattung, etwa im Cronauer „Interview“ vom April 1932:

„Ich gebrauchte diese Bezeichnung ‚Volksstück‘ nicht willkürlich, d.h. nicht einfach deshalb, weil meine Stücke mehr oder minder bayerisch oder österreichisch betonte Dialektstücke sind, sondern weil mir so etwas ähnliches, wie die Fortsetzung des alten Volksstückes vorschwebte.“²⁷

In ähnlicher Weise spricht er von seiner Form der Erneuerung in der „Gebrauchsanweisung“²⁸, ebenfalls aus dem Jahr 1932. Hier ist die Rede von einer

„Erneuerung des alten Volksstückes [...] – also eines Stückes, in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen [...] um ein wahrhaftiges Volkstheater aufzubauen, das an die Instinkte und nicht an den Intellekt des Volkes appelliert.“²⁹

26 Sandig, Holger: „Spielstile des kritischen Volkstheaters“, in: Hassel, Ursula / Herzmann, Herbert (Hrsg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin, 28. Februar – 2. März 1991*, Tübingen: Stauffenberg 1992, S. 27.

27 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 11.

28 Entgegen der bisherigen Annahme, dass die „Gebrauchsanweisung“ als Reaktion auf die Uraufführung von „Kasimir und Karoline“ entstanden ist, weist die aktuelle Forschung anhand Markierungen von Typoskriptblättern nach, dass die „Gebrauchsanweisung“ von Horváth noch vor dem „Interview“ und der Uraufführung von „Kasimir und Karoline“ verfasst wurde. (Vgl. „Vorwort“, in: Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Band 4, Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin (Hrsg.), Berlin [u.a.]: de Gruyter 2009, S. 13.)

29 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 8. Prosa. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe, Verse*, Hildebrandt, Dieter / Kriskche, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 662.

Neben dem Streben nach Erneuerung spricht sich Horváth auch für Veränderungen auf anderen Ebenen aus. Horváth fordert sowohl inhaltliche als auch sprachliche Neuerungen für seine Form des neuen Volksstücks. Mit dem neuen Volksstück distanziert sich Horváth bewusst von alten Mustern, bezieht sich allerdings auf traditionelle Formen.

„Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger an und Volkskomiker an [sic], denn an die Autoren der klassischen Volksstücke.“³⁰

Horváths neues Volksstück soll auf traditionellen Strukturen – tatsächlicher Volkskultur – basieren und weniger aus der Feder alter Volksstückeschreiber stammen. Mit dem Kleinbürger als Schlüsselfigur seiner Stücke und einem neuen Sprachstil erschafft Horváth ein neues Volksstück, ein kritisches Abbild gesellschaftlicher Strukturen. Die Stärke der Stücke liegt in der kühlen Wahrheit, im Nichts-Beschönigen. Strukturen werden abgebildet, skizziert, ein Grundriss der Menschen innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen Milieus aufgezeichnet.

Der Diskurs um die kathartische Wirkung dieser Form der Abbildung lässt allerdings auch immer wieder Kritik laut werden, die an dieser Stelle kurz angesprochen werden soll.

„Das Publikum, das Horváths Volksstücke versteht, braucht sie nicht; das Publikum, das sie erreichen sollen, versteht sie nicht oder nimmt sie erst garnicht zur Kenntnis.“³¹

Die kleinbürgerlichen Strukturen werden dieser Kritik nach nicht einfach abgebildet, sondern ebenso von oben herab beschrieben, zudem noch für ein Publikum, das nicht der beschriebenen Struktur angehört und somit ohnehin keine kathartische Entwicklung durch das Stück vollziehen kann.³²

30 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 663.

31 Carl, Rolf-Peter: „Theatertheorie und Volksstück bei Ödön von Horváth“, in: Hein, Jürgen (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 177.

32 Vgl. ebd., S. 177 ff.

Daher werden die Beschreibungen auch an einigen Stellen als nicht konsequent gesehen, es wird der Vorwurf laut, „daß Horváth zwar das Volk zeigt, wie es ist, es aber eben nicht durch die Augen des Volkes sieht“³³.

Diese Kritik scheint auf den ersten Blick nachvollziehbar, erweist sich bei näherer Betrachtung im Ergebnis jedoch als nicht zutreffend. Die Diskrepanz zwischen dem bürgerlichen Theaterpublikum und dem *Volk*, das in den Stücken abgebildet wird, existiert zweifelsohne und war auch Horváth bewusst. So fordert er beispielsweise im Cronauer „Interview“ eine Abschaffung der Garderobe im Theaterbetrieb. Die vorherrschende Diskrepanz aber ist Teil der Strukturen, die beschrieben werden und ist daher nicht nur in eine Richtung zu verstehen.

Geht es zunächst um die bloße Abbildung, um das Anfertigen einer Skizze, folgt darauf weiters das tatsächliche Erkennen dieser Umstände.

„Erkenne dich bitte selbst! Auf daß du dir jene Heiterkeit erwirbst, die dir deinen Lebens- und Todeskampf erleichtert, indem 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! –“³⁴

Diese Ansicht, der kritische Umgang mit gesellschaftlich vorherrschenden Strukturen, ist wohl auch ein Grund, warum Horváths Stücke neben anderen in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts gewissermaßen eine Art Renaissance erlebt haben. Gerade die 60er Jahre waren im deutschsprachigen Raum geprägt von sozialen Unruhen und politischem Umdenken. Vorherrschende Strukturen wurden neu hinterfragt und die intellektuelle Elite kritisch betrachtet. Vor allem die politische Situation, die Verteilung der Autoritäten sowie der kritische Umgang mit der Vergangenheitsbewältigung des Zweiten Weltkrieges führten zu einer erneuten Beschäftigung mit dem Thema bürgerlicher Strukturen.³⁵

33 Gamper, Herbert: „Horváth und die Folgen – das Volksstück? Über neue Tendenzen im Drama“, in: *Theater 1971. Jahressonderheft von Theater heute*, Hannover: Velber 1971, S. 74.

34 Horváth, Ödön von: „Glaube Liebe Hoffnung. Randbemerkung.“, in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 1. Volksstücke*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 328.

35 Vgl. Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 18 f.

„Das aus dieser Erfahrung entstehende Interesse am Volk äußert sich vor allem in der Frage nach den sozialpsychologischen Mechanismen, die zu Autoritätsgläubigkeit und zur Aggressivität gegen Minderheiten führen.“³⁶

Das Milieu, in dem sich eben diese sozialpsychologischen Mechanismen zeigten, wurde erneut zum Thema gemacht und öffentlich diskutiert. Eben diese „sozialpsychologische Analyse des Kleinbürgertums [...] gibt den Stücken ‚große aufklärerische Kraft‘“³⁷. Dass die Inhalte der kritischen Volksstücke Horváths immer wieder aktuell sind, zeigt sich unter anderem an der oben genannten Renaissance seiner Stücke.

2.3 Die Rezeption der „Neuen Sachlichkeit“ und Helmut Lethens „Verhaltenslehren der Kälte“

Die bereits beschriebene Wiederentdeckung unter anderem der Horváth'schen Volksstücke in den späten 1960er und 1970er Jahren steht eng in Verbindung mit den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen im deutschsprachigen Raum, deren erste Impulse von der Studentenbewegung der 68er ausgehen. Ein mit Ende des Zweiten Weltkriegs unter Verschluss gehaltener Schuld- und Opferdiskurs wird durch die Nachfolgeneration der Zeitzeugen des Zweiten Weltkrieges wieder bzw. erstmalig aktiv eröffnet. Die in dieser Zeit stark in Kritik geratene Nachbesetzung hoher politischer und gesellschaftlicher Ämter nach 1945 mit aktiven NS-Anhängern und Funktionären, der Vorwurf des Freikaufens von juristischen Konsequenzen durch Persilscheine und letztlich die Befreiung und Verdrängung der persönlichen Schuld der Elterngeneration wurde nach jahrzehntelanger Archivierung zur gesellschaftlichen und politischen Kontroverse.

Der Wirkungskreis der 68er Bewegung ist dabei auch für die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung von Bedeutung. So fanden mit dem Paradigmenwechsel der 68er nicht nur bis dahin übergangene Themengebiete des Zweiten Weltkriegs wieder Erneuerung, auch literarische Phänomene des Ersten Weltkriegs und der Zwischenkriegszeit wurden zum Untersuchungsobjekt.

³⁶ Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 18.

³⁷ Ebd., S. 45.

Zum Thema der Forschung wurde auch die Strömung der sogenannten „Neuen Sachlichkeit“, die etwa Mitte der 1920er Jahre als Reaktion auf aktuelle politische Tendenzen und als Gegenbewegung zum Expressionismus aufkeimte. Neue Sachlichkeit als Begriff in Verwendung zur Beschreibung einer Ästhetik der Zwischenkriegszeit wurde den Bildenden Künsten entlehnt und auf literarische Strömungen dieser Zeit übertragen. In der Literaturwissenschaft meint Neue Sachlichkeit im Wesentlichen die während der Zeit der Weimarer Republik entstandene Bewegung, die sich vor dem Hintergrund der Kriegserfahrungen des Ersten Weltkrieges „als Absetzbewegung vom zuvor das literarische Feld beherrschenden Expressionismus, von dem sie sich durch die Hinwendung zur Faktizität und zum Gebrauchsscharakter von Literatur unterscheidet“³⁸, konstituiert. Demgegenüber zeichnet sich die Neue Sachlichkeit dadurch aus, „dass sie keine kohärenten Gruppenstrukturen und keine vereinheitlichende Programmatik ausbildet“³⁹ sowie eine „Neufassung der Kategorien Gegenständlichkeit und Wesen“⁴⁰ konstruiert. Die damit verbundene „Umwertung des Begriffs der Oberfläche“⁴¹ bringt ein neues, „quasi fotografisches Verfahren“⁴² hervor, in dem „diese [die Oberfläche] abgebildet und gestaltet werden [soll], weshalb innere Vorgänge, wie Gefühle, weitgehend ausgespart bleiben.“⁴³

Dieses im aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskurs vorherrschende Verständnis von Neuer Sachlichkeit lässt sich zum Teil auch auf Horváths kritische Volksstücke übertragen, insbesondere die These, dass

„[d]as zentral positionierte Personal in neusachlichen Narrationen und partiell auch in den Dramen [...] weitgehend dem neusachlichem Prototyp [entspricht]. Beispiele dafür sind der angepasste, zugleich aber verunsicherte und nach Perspektiven suchende, von sozialer Deklassierung bedrohte Typus des Angestellten“⁴⁴.

38 Pankau, Johannes G.: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010, S. 7.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 20.

Ferner übertragbar ist die Annahme, dass als „Erklärungsmodell für Verhaltensweisen [...] weniger psychologische, innengelagerte Prozesse angenommen [werden] als Reaktionsbildungen im Konflikt mit der Außenwelt“⁴⁵. Auch eine „Vorliebe für Zahlen und Rationalisierungsprozesse [...] im Einsatz von Musik, kühl-sachlicher Redeweise und dezidiert antiromantischer Attitüde“⁴⁶ spiegelt sich mehr als einmal in Horváths Werk wider.

Wichtiger aber als die Prüfung der kritischen Volksstücke Horváths anhand eines literaturwissenschaftlich vorgegebenen Kriterienkatalogs zum Zwecke einer literaturwissenschaftlichen Gattungszuordnung ist für vorliegende Arbeit die Auseinandersetzung mit dem kulturhistorischen und politischen Kontext einer neusachlichen Sphäre.

„Zwei kollektive Bilder der Weimarer Republik sind im Bewusstsein der Nachwelt vorherrschend: Zum einen das Bild der *roaring twenties*, einer äußerst lebendigen und dynamischen Gesellschaft [...]. Zum anderen das einer krisengeschüttelten Republik, die, durch die Revolutionswirren direkt nach dem verlorenen Krieg hindurch, nach Inflation und Not, unterbrochen nur von einer kurzen Phase relativer Stabilität, in die fundamentale Wirtschaftskrise und schließlich in den Abgrund des Faschismus taumelt.“⁴⁷

Wenngleich die Ära der Goldenen Zwanziger, Symbol für Aufschwung und den gediegenen Lebensstil in der Großstadt, ebenso Teil der Weimarer Republik ist wie die später immer stärker werdende Rezession, die damit verbundene steigende Arbeitslosigkeit und eine negative Grundstimmung in der Bevölkerung, die Furcht und Unbehagen um gesellschaftliche Stellung und finanzielle Absicherung auslöst und letztlich in der Ausbreitung der Indoktrinierung der faschistischen Ideologie gipfelt, ist es doch dieser zweite Teil der Zwischenkriegszeit, „[d]as Krisenparadigma [...] [, welches] in der Frühphase der Forschung weitgehend auch die Grundlage für die Herleitung der Neuen Sachlichkeit“⁴⁸ darstellt. Es sind diese „kollektive[n] Zustände der Verunsicherung [...], die die mentalitätsgeschichtliche Grundlage der Weimarer

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd., S.18.

48 Ebd., S. 19.

Republik bis zu ihrem Ende bildeten“⁴⁹ und daher nicht nur durch die Widerspiegelung auf textlicher Ebene für die Literaturwissenschaft, sondern auch kulturhistorisch und anthropologisch bedeutungsrelevant sind.

Jene kollektive Krisenerfahrung wird auch in Helmuth Plessners „Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Realismus“ (1924) zum Gegenstand der Analyse. Plessner leitet in seinem Buch ausgehend von der „Annahme einer Zivilisationskrise die Wendung gegen das in Deutschland verbreitete Denken in Gemeinschaftskategorien“⁵⁰ ab und konstruiert stattdessen eine „sachliche[]‘ Verhaltenslehre“⁵¹.

Die von Plessner zeitgenössisch behandelten Themen wie die Wärme-Kälte-Metaphorik, den Wandel des Zivilisationsbegriffs gegenüber dem der Kultur und die daraus erwachsende Verhaltenslehre greift Helmut Lethen in seiner Studie „Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen“ (1994) auf. Lethen, der mit seiner 1970 erschienenen – „von Aktionen und Theorien der Studentenbewegung geprägt[en]“⁵² – Dissertationsschrift „Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des ‚weißen Sozialismus‘“ erheblich zur Belebung des Diskurses um die Neue Sachlichkeit beigetragen hat, verfasst mit „Verhaltenslehren der Kälte“ rund 25 Jahre später ein weiteres Werk mit ähnlich großem wissenschaftlichen Wirkungskreis, dessen Ansatz im Vergleich zu seiner im Umkreis der 68er Bewegung entstandenen Arbeit mehr motivgeschichtlich geprägt ist.⁵³

Nach Sabina Becker charakterisiert Lethens „Sachlichkeit unter mentalitätsgeschichtlichen Aspekten als eine für die zwanziger Jahre paradigmatische Verhaltensnorm“⁵⁴ und zeigt „die anthropologischen Dimensionen der Kategorie der

49 Ebd., S. 18f.

50 Ebd., S. 19.

51 Ebd.

52 Lethen, Helmut: *Neue Sachlichkeit: 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. Neue Sachlichkeit, Vorwort, IX.

53 Vgl. Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Köln [u.a.]: Böhlau 2000, S. 30 f.

54 Ebd., S. 30.

Sachlichkeit und die in ihrem Namen entwickelten Verhaltens- und Sprechweisen, Denk- und Sprachformen“⁵⁵ auf.

Ausgehend von den 1920er Jahren bestimmt Lethen den Zeitabschnitt der Neuen Sachlichkeit als einen von sozialer Desorganisation geprägten, in dessen Chaos ein Ausformulieren von Differenzen Abgrenzungs- und somit Positionierungsmöglichkeiten schaffen soll.

„In Augenblicken sozialer Desorganisation, in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüßt, werden Verhaltenslehren gebraucht, die Eigenes und Fremdes, Innen und Außen unterscheiden helfen. Sie ermöglichen, Vertrauenszonen von Gebieten des Mißtrauens abzugrenzen und Identität zu bestimmen.“⁵⁶

Lethen beschreibt drei prototypische Kunstfiguren dieser Verhaltenslehren: „die kalte persona“, gefangen im Panzer ihres Selbst, der von außen gesteuerte ‚Radar-Typ‘ und die animalische ‚Kreatur‘, die das Innere nach außen kehrt“⁵⁷. Während Lethen in der „kalten persona“ und im „Radar-Typ“ eine Möglichkeit sieht, „einen angstfreien Zugang zum Prozeß der Modernisierung zu erschließen“⁵⁸, verblaßt „[i]m Bild der Kreatur der Anspruch der kalten persona, selbstbewußter Täter der Geschichte zu sein.“⁵⁹ Die Angst, die der kalten persona genommen ist, „kehrt im Bild der ‚Kreatur‘ wieder“⁶⁰ zurück.

Diese unterschiedlichen Typen zeugen vom „Klima der Polarisierung“⁶¹ zur Zeit der Neuen Sachlichkeit, bringen keinen homogenen Typus hervor, sondern Figuren im Spannungsfeld „zwischen Panzerung und Entblößung, zwischen ungehemmten Täterphantasien und Kreatürlichkeit zum Erbarmen“⁶². Auch Horváths Figuren entstammen diesem Spektrum, tragen in sich jene dialektische Spannung. Die Figur der Karoline etwa ist in ihrem Streben nach materieller Absicherung und gesellschaftlichem

55 Ebd., S. 30 f.

56 Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 7.

57 Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln [u.a.]: Böhlau 2003, S. 2.

58 Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, S. 43.

59 Ebd., S. 38.

60 Ebd., S. 43.

61 Ebd., S. 41.

62 Ebd.

Aufstieg, um mit Lethen zu sprechen, „bis zu dem Punkt gepanzert, wo [sie] nur noch Leere birgt“⁶³, entblößt jedoch gegen Ende des Stücks⁶⁴ die Nacktheit ihrer Existenz ohne dabei die Panzerung preiszugeben.

Im Kontext der neusachlichen Kommunikation im Wahrnehmungsmodell „Verkehr“ nimmt Lethen auch namentlich Bezug auf Horváth:

„Die Bezeichnung ‚Verkehrsdramen‘ wirft ein Licht auf auf die Bühne neusachlichen Verhaltens, auf der die Kommunikation wie in den Dramen Ödön von Horváths, Marielusine Fleißers und Brechts auf eine grausame Art und Weise dem Paradigma des Verkehrs unterworfen wird.“⁶⁵

Verkehr als „[z]entraler Topos der neusachlichen Literatur“⁶⁶ spiegelt neue Formen des Fortschritts und der Bewegung, wie etwa die beschleunigten Möglichkeiten neuer mechanischer Arbeitsprozesse, wider. Die öffentliche Sphäre des Verkehrs wirkt sich dabei auch auf die private Sphäre des einzelnen Menschen aus.

„Der Verkehr verwandelt Moral in Sachlichkeit und erzwingt funktionsgerechtes Verhalten. Teilnahme am Verkehr ist ein Provisorium (das einen, im Gefühl der Freiheit, in die vorgeschriebenen Ströme einbettet). Kein Ort, an dem ein Mensch Wurzeln schlagen kann. Die Ausdrucksgebärden der Verkehrsteilnehmer sind nur als Gesten interessant.“⁶⁷

Horváths Schauplätze sind wahrlich keine Orte des Verweilens, sondern gehorchen vielmehr Geboten von Nicht-Orten, die neue Formen des Ausdrucks und auf spezielle Art kodierte Sprache mit sich bringen. Solcherart Nicht-Orte und die Schwierigkeit des Wurzel-Schlagens – das Stabilität und eigenes Gefestigt-Sein voraussetzt – spielt auch im Diskurs um den Heimatbegriff eine erhebliche Rolle.

63 Ebd., S. 42.

64 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, in: *Kasimir und Karoline, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Band 4, Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin (Hrsg.), Berlin [u.a.]: de Gruyter 2009, 113. Szene, S. 504 f.

65 Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, S. 46.

66 Ebd., S. 44.

67 Ebd., S. 45.

3 Von Angestellten und Arbeitern

Ist an dieser Stelle von Angestellten und Arbeitern die Rede, soll es um Gruppen der Gesellschaft im Kontext der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen der 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts gehen.

3.1 Sozialpolitische Entwicklungen der 1920er und -30er Jahre

Nach dem Aufschwung der *Goldenen Zwanziger* Jahre wurden die Konsequenzen der Weltwirtschaftskrise 1929 rasch auch im deutschsprachigen Raum sichtbar. Die sich rasant entwickelnde Rezession führte zu Rationalisierungsmaßnahmen, die Massenentlassungen in den meisten Betrieben zur Folge hatten. Stellenabbau als erste Reaktion der Betriebe führte zu steigender Arbeitslosigkeit und wachsender Deflation. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war man erneut mit sozialen Missständen und Arbeitslosigkeit konfrontiert, was auch den Nationalsozialismus nach und nach in der Bevölkerung aufkeimen ließ.

Jene sozialpolitischen Entwicklungen führten für Angestellte und Arbeiter zu erheblichen Konsequenzen. Einiges unterscheidet beide Gruppen voneinander, vieles jedoch ist ihnen gemein, allen voran ihr geteiltes Schicksal, welches sie zu Verlierern der Zeit macht. Auch Angestellte wurden Opfer von plötzlichen Massenentlassungen, bei denen auch gewerkschaftliche Strukturen keine Unterstützung versprechen konnten. Sie standen ebenso plötzlich vor der Gefahr des persönlichen Abstiegs wie die Arbeiter, welchen schlichtweg die Auftragsgrundlage entzogen wurde. Während die soziale Gesinnung eine andere war – distanzierte man sich als Angestellter doch von der Schicht der Arbeiter, dem Proletariat – wurden die Sorgen und Nöte mehr und mehr die gleichen.

3.1.1 Exkurs: Siegfried Kracauers Studie „Die Angestellten“

Die zunehmend prekäre Situation der Angestellten (und Arbeiter) soll anhand Siegfried Kracauers „Die Angestellten“ exemplarisch dargestellt werden. Kracauers soziologische Studie ist gleichzeitig auch ein Zeitdokument. 1930 erschienen, handelt sie von „exemplarischen Fälle[n] der Wirklichkeit“⁶⁸; zusammengefasst und analysiert wurden „Zitate, Gespräche und Beobachtungen“⁶⁹ rund um verschiedene Großbetriebe in Berlin. So zitiert Kracauer in seiner Studie etwa das „Reichskuratorium für Wirtschaftlichkeit“, welches – in bezeichnender Weise für die sozio-ökonomische Situation der späten 20er und 30er Jahre – zur Frage der Stabilisierung der Wirtschaftlichkeit wie folgt Stellung nimmt:

„Rationalisierung ist die Anwendung aller Mittel, die Technik und planmäßige Ordnung bieten, zur Hebung der Wirtschaftlichkeit und damit zur Steigerung der Gütererzeugung, zu ihrer Verbilligung und auch zu ihrer Verbesserung.“⁷⁰

Wirtschaftlichkeit und steigende Produktion während der Rezession zu dieser Zeit schienen demnach wichtiger als der Mensch, der die Erzeugnisse schafft.

„In der Definition des Reichskuratoriums für Wirtschaftlichkeit fehlt das Wort Mensch. Vermutlich ist es vergessen worden, weil es keine so wichtige Rolle mehr spielt.“⁷¹

Wird Ware und Produktion *mehr-Wert* als Mensch,

„bleiben die inhumanen Akte nicht aus. Sie sind eine notwendige Folge der Abstraktheit des herrschenden Wirtschaftens, das von Motiven bewegt wird, die sich der realen Dialektik mit den im Betrieb umgetriebenen Menschen zu entziehen suchen.“⁷²

Kracauer behandelt ausführlich den Konflikt Mensch – Maschine. Durch die wachsende Technisierung ist der ausführende Mensch im Großbetrieb immer weniger gefordert,

68 Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 7.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 30.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 37.

kann ersetzt und somit abgebaut werden. Dieser Konflikt soll hier allerdings nicht im Vordergrund stehen. Vielmehr dienen Kracauers Ausführungen an dieser Stelle als Anschauungsmaterial für die Situation der Angestellten zu Beginn der 30er Jahre.

„Über das Quantum der Sklaverei hier und dort läßt sich streiten, aber die Proletarisierung der Angestellten ist nicht zu bezweifeln. [...] Ferner ist die Existenzunsicherheit gewachsen und die Aussicht auf Unabhängigkeit nahezu völlig geschwunden.“⁷³

Die realitätsnahen, teilweise direkt zitierten Beschreibungen formen ein anschauliches Bild des Alltags eines Angestellten. Innerhalb des Betriebes stehen Einzelne unter enormem Druck, jeder scheint im System austauschbar („Und schließlich ist es ganz egal, Ob [sic] ich's mach' oder du.“⁷⁴), der gesellschaftliche Abstieg durch die drohende Arbeitslosigkeit wird zum ständigen Begleiter. Diese Furcht vor einer sozialen Niederlage, der Kampf ums existenzielle Überleben und die daraus resultierenden Konsequenzen für das Handeln Einzelner sind schließlich das, was die Beschreibung Kracauers mit Horváths Kleinbürger – ein in seiner Darstellung ebenfalls aus der Realität erwachsender Menschentyp – verbindet.

„Die Masse der Angestellten unterscheidet sich vom Arbeiter-Proletariat darin, daß sie geistig obdachlos ist. Zu den Genossen kann sie vorläufig nicht hinfinden, und das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt hat, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. Sie lebt gegenwärtig ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne Ziel, das sie erfragen könnte. Also lebt sie in Furcht davor, aufzublicken und sich bis zum Ende durchzufragen.“⁷⁵

In diesem Zitat findet sich eine weitere Parallele zu Horváths Kleinbürger. Dieser entspricht mehr dem Typ des Angestellten, der in der gesellschaftlichen Hierarchie bis zum Wandel durch die Rezession für sich definiert recht gut gestellt war. Keinesfalls handelt es sich dabei um eine klassische Arbeiterfigur, stand man doch in der eigenen Vorstellung vielmehr dem gesellschaftlich höher eingestuften Bürgertum näher, denn dem Arbeiter.

73 Ebd., S. 13.

74 Ebd., S. 28.

75 Ebd., S. 91.

3.2 Horváths Kleinbürger – Chronik der Gesellschaft

Für eine Auseinandersetzung mit Horváths Kleinbürger ist der Fokus nicht auf eine genaue Trennung der beiden Kategorien Angestellte und Arbeiter zu legen, vielmehr geht es um das Gebilde des Kleinbürgertums per se, das neben diesen Gruppen noch weitere in sich vereint.

„[G]emeint ist das Kleinbürgertum, eine durch die Folgen des I. Weltkriegs verarmte Mittelschicht von kleinen Beamten, Handwerkern und Angestellten, bei denen das von anderen Autoren thematisierte ‚Klassenbewußtsein‘ keine Rolle spielte; gegenüber dem Proletariat fehlte es an sozialer Identität“⁷⁶.

Denn die Kleinbürger, welche Horváth in seinen Stücken zum Thema macht, sind größtenteils dem wirtschaftlichen Abbau bereits zum Opfer gefallen und daher mehr *Arbeits-lose* als Angestellte oder Arbeiter. Unabhängig welcher gesellschaftlichen Schicht ursprünglich angehörig, den gesellschaftlichen Abstieg, das sogenannte Stempeln gehen – *das persönliche Scheitern* – fürchteten alle gleichermaßen. Diese Furcht erweist sich als vereinigendes Moment des sich aus ursprünglich unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten konstituierenden Kleinbürgertums.

„Kleinbürgertum ist dabei weniger eine ständisch, einkommensmäßig oder mit anderen soziologischen Kategorien zu beschreibende Gruppe. Vielmehr ist das Kleinbürgertum durch sein Bewußtsein definiert, das ein beschädigtes oder falsches ist, weil es seine gesellschaftliche Stellung nicht reflektiert.“⁷⁷

Das Kleinbürgertum meint also nicht eine abgeschlossene, homogene Gruppe, ist nicht mit der Kategorie eines Standes zu vergleichen.

„Es sind die Angehörigen des sogenannten ‚neuen Mittelstandes‘, speziell die heruntergekommenen kleinen Privatunternehmer und die Angestellten zwischen Bürgertum und Proletariat, welche Horváth interessieren.“⁷⁸

76 Sandig, Holger: „Spielstile des kritischen Volkstheaters“, S. 26.

77 Schmitz, Thomas: *Das Volksstück*, S. 45.

78 Rotermund, Erwin: „Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth“, S. 29.

3.2.1 Aus aktuellem Anlass – Spiegelbild der 1920er und 1930er Jahre

In der „Randbemerkung“ zu „Glaube Liebe Hoffnung“ schreibt Horváth 1932 über den Impetus seiner Stücke:

„Wie in allen meinen Stücken habe ich auch diesmal nichts beschönigt und nichts verhäßlicht. Wer wachsam den Versuch unternimmt, uns Menschen zu gestalten, muß zweifellos (falls er die Menschen nicht indirekt kennen gelernt hat) feststellen, daß ihre Gefühlsäußerungen verkitscht sind, das heißt: verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit – – wer also ehrlich Menschen zu gestalten versucht, wird wohl immer nur Spiegelbilder gestalten können, und hier möchte ich mir erlauben, rasch folgendes zu betonen: ich habe und werde niemals Juxspiegelbilder gestalten, denn ich lehne alles Parodistische ab.“⁷⁹

Demzufolge soll ein möglichst genaues Abbild der Gesellschaft gezeichnet werden, das sich aber mehr einer wahrhaftigen, nicht-beschönigten Beschreibung, als einem parodistischen Spiel bedient. Horváth macht die Kleinbürger⁸⁰ zu den Hauptfiguren seiner Volksstücke, weil in ihren Spiegelbildern die aktuellen Themen der Zeit an die Oberfläche treten. Die Figuren beschreiben den Alltag als Zeitzeugen, kämpfen um ihre Stellung, äußern sich in *kleinbürgerlichen Weisheiten* und verharren doch in der *Stille*.

Horváth wählt diese Darstellungsart,

„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 diese Illusion des Waffenstillstandes genießt“⁸¹.

Dies ist von besonderer Bedeutung, weil es sich wie oben beschrieben dabei nicht nur um einen Kampf zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft als solcher handelt, sondern auch um einen inneren Kampf des Individuums mit sich selbst und seinem Handeln.

79 Horváth, Ödön von: „Glaube Liebe Hoffnung. Randbemerkung“, S. 328.

80 Der Begriff *Kleinbürger* wird hier und im Folgenden nicht personifiziert verstanden, sondern als Bezeichnung für den Figurentyp verwendet.

81 Horváth, Ödön von: „Glaube Liebe Hoffnung. Randbemerkung“, S. 327.

„Nichts ist daher in Horváths Texten so sehr bezeichnend für kleinbürgerliche Haltung wie die Sorge um Sozialprestige und das Vortäuschen eines höheren sozialen Status.“⁸²

Die Erneuerung der Volksstücke und damit einhergehend die Weiterentwicklung des Typus Kleinbürger in Horváths Werk verläuft gewissermaßen parallel zu den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der späten 20er bzw. frühen 30er Jahre des 20. Jahrhunderts.

„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!“⁸³

Der Kleinbürger als Figurentyp vermittelt demnach eine Chronik der Gesellschaftsschicht, die Horváth in seinen Volksstücken in den Fokus stellt. Über diesen Typus werden im Werk vielerlei Schlüsselmotive vermittelt. Auch in Bezug auf den Heimatdiskurs spielt der Kleinbürger als Vertreter einer Gesellschaftsschicht eine erhebliche Rolle. Der Kleinbürger als Repräsentant einer bestimmten Gruppe der Gesellschaft vermittelt im Stück seine alltägliche Rolle als Zeitzeuge der 20er und 30er Jahre. Zu jenem individuellen Kampf um monetäre Versorgung und gesellschaftliche Anerkennung gehört auch die Frage nach Herkunft und Heimat.

Auf welche Weise diese Fragen über die Figuren beantwortet werden, soll an späterer Stelle behandelt werden. Zunächst bleibt festzuhalten, dass eine nähere Beschäftigung mit der Figur des Kleinbürgers eine wichtige Voraussetzung für den Diskurs um den Horváth'schen Heimatbegriff ist; denn nicht zuletzt sind es die charakteristischen Eigenschaften des Kleinbürgers, die zu diesem Begriff hinführen.

82 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 35.

83 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 662.

3.2.2 Charakteristika des Kleinbürgers

„Vorzeichen des Kleinbürgertums [...]:Lieblosigkeit, weil man es nicht anders gelernt hat, Verständnislosigkeit, weil man es nicht anders gelernt hat und lernen hätte können, blödsinnige Moral- und Sittenredereien und Verhaltenskrampf, die mörderisch wirken, weil man sie nicht zu reflektieren hat lernen können und dürfen.“⁸⁴

Der Kleinbürger als Figur wird in Horváths Volksstücken zum Sprachrohr der Masse. Sein Konzept des Kleinbürgers lässt sich schablonenartig auf viele der Volksstückfiguren anwenden, denn ungeachtet individueller Abweichungen ähneln sich die einzelnen Figuren in ihrer Grundstruktur erheblich. Horváths Skizze stammt aus der Masse des *Volkes*⁸⁵, das er beschreiben will.

„Will man also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke – und zwar aus den maßgebenden, für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes auf die Bühne bringen. Also: zu einem heutigen Volksstück gehören heutige Menschen“⁸⁶.

Mikroskopisch genau ist dieser Typus studiert, in seinen Feinheiten vom Autor zerstückelt, um in der jeweiligen Besetzung wieder von Neuem zusammengebaut zu werden. Ergebnis dieses gesellschaftlichen Sektionsprozesses ist

„eine verblüffend klarsichtige Analyse des Kleinbürgertums und seiner Mentalität, die die ökonomische Proletarisierung durch Krieg, Inflation und Krise ‚ideell‘ wettzumachen bemüht ist, sich nicht zum Proletariat zu bekennen gewillt ist wie Karoline und die anderen ‚Fräuleins‘, sondern sich an der bürgerlich-mittelständischen Rolle des ‚Kulturträgers‘ orientiert, ein Zeichen mangelnder Solidarität und falschen Bewußtseins der Klassenlage“⁸⁷.

Das Kleinbürgertum befindet sich im Kampf um und mit sich selbst, sowie gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen und politischen Umstände, die seinen Abstieg fördern. „Zu den Schattenseiten des Kapitalismus gehört [...] [das] dominierende

84 Kroetz, Franz Xaver: „Horváth von heute für heute“, in: *Über Ödön von Horváth*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 93.

85 Volk wird hier verstanden als die Masse jener, die Horváth nach eigener Aussage in seinen Volksstücken als die vorherrschende Masse der Gesellschaft thematisiert.

86 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 11.

87 Fritz, Axel: „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“, in: *Über Ödön von Horváth*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 52.

Thema der Arbeitslosigkeit und der Ausnutzung von Arbeitern und Angestellten“⁸⁸.
Diese Schattenseiten ziehen eine Reihe an Entwicklungen mit sich,

„die die Massen, mithin das Kleinbürgertum seiner Zeit, bedrohen [...]: Inflation, [...] autoritär faschistisches, völkisches und militaristisches Denken, Demokratiefeindlichkeit, fragwürdige Jurisdiktion, Missbrauch der Religion durch Kirche und Staat, Unterdrückung der Frau etc.“⁸⁹.

Horváth baut diesen aktuellen Themen in seinen Volksstücken eine Bühne. Ziel ist die realistische Darstellung der Situation ohne dabei Schönmalerei zu betreiben. Realistische Beschreibung meint hier die Darstellung der Umstände, *un-verklärt* in ihrer Beschreibung. Dennoch – es handelt sich nicht um einen dokumentarischen Zeitbericht als solches, sondern um eine literarische Erfassung. Die literarische Umsetzung erfolgt bei Horváth durch die „Synthese von Ernst und Ironie“⁹⁰.

„[U]m einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich ihn also dementsprechend reden lassen. 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, und dies glaube ich damit am besten zu treffen, indem ich eine Synthese von Ernst und Ironie gebe.“⁹¹

Die „Synthese von Ernst und Ironie“⁹² ist sowohl Mittel des Autors als auch Spiegelbild des realen Vorbilds des Kleinbürgers. Ernst und Ironie sind eine Wirklichkeit, literarisch vermittelt.⁹³

Durch die nicht gespielte Ernsthaftigkeit, die die Figuren in ihrem täglichen Kampf begleiten, wird der Moment der Ironie in ihrer Wirkung immer größer. Während Horváth die Figuren bis auf ihr Innerstes häutet, die tiefsten Schichten ihrer Persönlichkeiten (als Stellvertreter der kleinbürgerlichen Masse) aufzeigt, wird die Ausweglosigkeit ihrer Situation immer präsenter. Je tiefer gegraben wird, desto mehr kommt an die Oberfläche, was zu Verbergen bestimmt war. Je mehr der Kleinbürger

88 Fritz, Axel: „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“, S. 53.

89 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 33.

90 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 12.

91 Ebd.

92 Ebd.

93 Wie die Synthese von Ernst und Ironie im Werk konkret Anwendung findet, soll innerhalb der sprachlich-stilistischen Textanalyse erarbeitet werden.

vorgibt, höher in der gesellschaftlichen Hierarchie zu stehen als er tatsächlich ist – *noch nicht ganz unten zu sein* – , desto ironischer wird die Situation in der Außensicht. So wird durch die verzweifelten Versuche der eigenen Aufwertung noch schmerzvoller aufgezeigt, dass jene gewünschte Zugehörigkeit eben nicht vorhanden ist.

Es ist wohl diese Darstellung, die einigen Kritikern Horváths seinerzeit aufgestoßen ist.

„Man wirft mir vor, ich sei zu derb, zu ekelhaft, zu unheimlich, zu zynisch und was es dergleich noch an soliden, gediegenen Eigenschaften gibt – und man übersieht dabei, daß ich doch kein anderes Bestreben habe, als 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.“⁹⁴

Wie Horváth den Kleinbürger als Figurentypus im Volksstück konkret gestaltet, soll im zweiten Teil, der anschaulichen Figurenanalyse anhand von „Kasimir und Karoline“ erfolgen.

94 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 13.

4 Horváth als Chronist seiner Zeit

Auf die Frage, wie er Schriftsteller geworden sei, antwortet Horváth im Cronauer „Interview“:

„Du könntest doch eigentlich Schriftsteller werden, du gehst doch z.B. gern ins Theater, hast bereits allerhand erlebt, du widersprichst gern, fast dauernd, und dieser eigentümliche Drang, das was man so sieht und erlebt und vor allem: was man sich einbildet, daß es die Anderen erleben, niederzuschreiben, den hast du auch – und dann weißt du auch, daß man nie Konzessionen machen darf und daß es dir immer schon gleichgültig war, was die Leute über dich geredet haben – und so hatte ich eigentlich schon auch das, was pathetische Naturen als die ‚Erkenntnis einer dichterischen Mission‘ bezeichnen.“⁹⁵

4.1 Heimat und Herkunft

In einigen autobiographischen Texten thematisiert Horváth seine Kindheit und Jugend im Schatten des Ersten Weltkriegs.

„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 dieser Friedenszeit wieder etwas einfällt.“⁹⁶

Horváth war als Sohn eines Diplomaten wechselnde Aufenthalte, Wohnorte und Schulen gewohnt.

„Sie fragen mich nach meiner Heimat, ich antworte: ich wurde in Fiume geboren, bin in Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien und München aufgewachsen und habe einen ungarischen Paß – aber: ‚Heimat‘? Kenn ich nicht. Ich bin eine typisch alt-österreichische-ungarische Mischung.“⁹⁷

95 Ebd., S. 9.

96 Ebd.

97 Horváth, Ödön von: „Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München“, in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 5. Lyrik. Prosa. Romane I*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9.

Als wahrhaftiges *Kind seiner Zeit*⁹⁸ war Horváth konfrontiert mit den Folgen des Ersten Weltkriegs, des Zerfalls der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und den unmittelbaren Auswüchsen dieser politischen Ereignisse für die Masse der Bevölkerung. Er lehnte ein erzwungenes Festhalten an alten Machtstrukturen ab – „[w]as morsch ist, soll zusammenbrechen“⁹⁹ – und forderte stattdessen eine Rückbesinnung auf das gemeinsam Bodenständige „– denn das Herz der Völker schlägt im gleichen Takt, es gibt ja nur Dialekte als Grenzen“¹⁰⁰.

Zweifelsohne aber waren Grenzen und die Überwindung jener ein zentrales Thema für Horváth.

„Die Welt stellte ihren Bürgern keine Pässe aus. Und das Niemandsland-Gefühl Ödön von Horváths muß komplexer und schmerzlicher gewesen sein als bei seiner Umgebung. Er war in sehr vielen Ländern nicht zuhause.“¹⁰¹

Wenn die Frage nach Zugehörigkeit und der Bedeutung von Grenzen (politisch und in weiterer Folge auch persönlich) von Horváth wohl nie derartig melancholisch beantwortet worden wäre, zeigt sich doch sowohl anhand des autobiographischen Materials als auch in den verfassten Volksstücken die wiederkehrende Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat und Herkunft.

„Die kulturelle und ethnische Vielfalt des Ursprungsmilieus resultiert beim Autor ebenso wie bei manchen seiner Figuren in offensichtlichen Schwierigkeiten der nationalen Identifikation, sowie in der Ablehnung von Heimatkultur und Nationalismus.“¹⁰²

Horváths Stücke als Skizzen seiner Zeit sind deshalb so genau, so detailgetreu, weil sie ungeschönt sind. Geht man den Konturen auf den Grund, stellt man fest, dass ihre Schärfe in den exakten Milieustudien des Autors liegt. Obgleich Horváth seiner gesellschaftlichen Stellung nach nicht unbedingt dem Kleinbürger zugeordnet wird, ist nicht von der Hand zu weisen, dass ihm der gedankliche Alltag des Kleinbürgers

98 Vgl. Horváths Roman *Kind unserer Zeit* aus dem Jahr 1938.

99 Horváth, Ödön von: „Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München“, S. 10.

100 Ebd.

101 Weigel, Hans: „Horváth, Wien und die Wiener“, in: *Über Ödön von Horváth*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 9.

102 Fritz, Axel: „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“, S. 51.

vertraut war. Es zeigt sich erneut, die Zugehörigkeit definiert sich nach Horváth nicht durch die festen Grenzen einer homogen Gruppe. Das Kleinbürgertum meint nicht eine Schicht gemäß einer gesellschaftlichen Hierarchie. Es vereint in sich einen bestimmten Typus, der sich auf gleiche Art mit seiner Umgebung beschäftigt, vereint die selben Sorgen und Nöte. Um zu verstehen, die Figur zu durchdringen, muss man nicht zwangsläufig dazugehören, man muss *lediglich* verstehen, woher diese Fragen kommen und wie ihre Bedeutung an die Oberfläche gelangt.

4.2 Auftrag als Schriftsteller

Die Frage nach Heimat und der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kulturkreis taucht im autobiographischen Textmaterial immer wieder auf und wird dabei mit der Zugehörigkeit zu einer Sprache und der Tätigkeit als Schriftsteller verknüpft.

„[I]ch fühle mich als ein Mensch, der sich unter allen Umständen zum deutschen Kulturkreis zählt – und warum ich mich zum deutschen Kulturkreis gehörend betrachte, liegt wohl vor allem daran, daß meine Muttersprache die deutsche ist. [...] Ich habe noch nie in meinem Leben – außer in der Schule – irgendetwas ungarisch geschrieben, sondern immer nur deutsch. Ich bin also ein deutscher Schriftsteller.“¹⁰³

Aus dem Bekenntnis zu einem Kulturkreis, hier an der Sprache festgemacht, folgt allerdings nicht zwingend eine nationale Zugehörigkeit.

„[D]er Begriff ‚Vaterland‘, nationalistisch gefälscht, ist mir fremd. Mein Vaterland ist das Volk. [...] Ich habe keine Heimat und leide natürlich nicht darunter, sondern freue mich meiner Heimatlosigkeit, denn sie befreit mich von einer unnötigen Sentimentalität. Ich kenne aber freilich Landschaften, Städte und Zimmer, wo ich mich zuhause fühle, ich habe auch Kindheitserinnerungen und liebe sie, wie jeder andere.“¹⁰⁴

Tatsächlich ist auszuschließen, dass Horváth als Person der Frage nach Heimat und der eigenen Heimatlosigkeit im klassischen Sinne *sentimental* begegnete. Jene Tatsache schließt aber nicht aus, dass der Diskurs durchaus emotional geführt wurde. Emotional

103 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 7 f.

104 Horváth, Ödön von: „Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München“, S. 9.

bedeutet an dieser Stelle nicht eine sentimental-romantische Vorstellung, vielmehr wird die wahre Emotionalität – auf Horváth'sche Art – erst auf den zweiten Blick sichtbar. Die Beschreibungen, die nichts kaschieren, mögen zunächst distanziert wirken, bei genauer Betrachtung erkennt man hier allerdings den „ewige[n] Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein“¹⁰⁵.

„Denn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie die Demaskierung des Bewußtseins.“¹⁰⁶

Jene Demaskierung stellt auch für die Figurenanalyse ein Schlüsselmoment dar. Die genauen sprachlichen Methoden werden im zweiten Teil dieser Arbeit anhand der textlichen Vorlage von „*Kasimir und Karoline*“ behandelt.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass für eine Diskussion um Horváths Heimatbegriff und dessen Anwendung in seinen Volksstücken eine Betrachtung seines biographischen Hintergrundes hilfreich und aufschlussreich ist. Wenn auch Autor und Werk grundsätzlich nicht deckungsgleich sind, gilt im Fall Horváths sich vor Augen zu halten, dass die Maxime des Schriftsteller Horváths eben eine wahrhafte Schilderung seiner Zeit war. Die Schilderung dieser Zeit¹⁰⁷ bringt letzten Endes den Kleinbürger als Figurentyp hervor. An ihm werden die aktuellen Fragen abgehandelt. Dabei zeigt sich, dass die Suche nach Halt und Anerkennung innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung auch eine weitere Frage aufwirft. In unsicheren Zeiten, in wirtschaftlich instabiler Lage kommt häufig das private Leben ins Wanken. Die innere Suche nimmt ihren Lauf und hinterfragt neben der gegenwärtigen Lebenssituation auch die Herkunft und Zugehörigkeit.

„Denn ‚Zugereiste‘ waren die einen, wie die anderen, unwillkommen in einer Sphäre der Arbeitslosigkeit, der Misere, des Abstiegs, des Zweifels, der kalten Gleichschaltung.“¹⁰⁸

105 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 659.

106 Ebd., S. 660.

107 In diesem Fall ist die Zeit bis 1932/33 gemeint; die Hochphase der Volksstücke, die auch den hier analysierten Typus des Kleinbürgers behandeln.

108 Weigel, Hans: „Horváth, Wien und die Wiener“, S. 8.

Im Verlauf dieser individuellen Suche kristallisieren sich dabei einige Fragen heraus. Woher komme ich und warum bin ich hier¹⁰⁹? Was bedeutet dieses Hier für mich als Person im Jetzt? Und die wohl wichtigste Frage: Wo wäre ich im Jetzt, wäre meine *Herkunft, Zugehörigkeit, Heimat* eine andere?

5 Heimat und Heimatsuche

Im Grimm'schen Wörterbuch von 1877 wird zu Heimat folgender Eintrag angeführt:

„HEIMAT, *f. patria, domicilium.*
ahd. heimôti, *mhd.* heimôte und heimuote *neben* heimôt und heimuot; *das goth.* weist eine *erweiterung* haimôdli, *plur.* haimôdlja (αἰρεῖς Marc. 10. 29. 30) *auf, die sich auch ahd. als* heimôdili (GRAFF 4, 951) *wieder findet. das wort zeigt, wie armut, kleinod und monat, vor dem suffixalen, zustands- und ortsbildenden t ableitenden ursprünglich langen vocal, der sich auch, nachdem im allgemeinen solche vocale zu tonlosem e zurückgegangen waren, ausnahmsweise erhielt. freilich nicht ohne zu schwanken. fie mhd. gewöhnliche verbreitung* heimuote, heimuot *lässt sehen, wie man das wort missverständlich mit muot zusammenbrachte (wie man kleinod in kleinheit umdeutete* 5,1122).“¹¹⁰

5.1 Tradiertes Verständnis von Heimat

„Heimat *Sf std.* (11. Jh.) [...] Die Bedeutung ist ungefähr ‚Stammsitz‘. Der zweite Bestandteil ist unklar, besonders im Vergleich mit *ahd.* heimuoðil, heimōðil *m.*, *gt.* haimōpli gleicher Bedeutung, die semantisch zwar zu *ōpala – ‚Erbbesitz‘ gehören, aber lautlich (Mittelvokal) nicht dazu stimmen“¹¹¹

Nähert man sich dem Begriff Heimat zunächst von seinem etymologischen Ursprung her an, gelangt man zur Geschichte eines lang tradierten Begriffes. Im Grimm'schen

109 Nicht transzendental gedacht; an dieser Stelle sind gewisse Umstände gemeint, denen man untergegliedert bin.

110 Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Vierten Bandes. Zweite Abtheilung. H-Juzen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, S. 863.

111 Kluge, Friedrich (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2011, S. 405.

Wörterbuch werden neben der oben angeführten lexikalischen Definition vier Bedeutungen von *Heimat* angeführt:

- „1) heimat, das land oder auch nur der landstrich, in dem man geboren ist oder bleibenden aufenthalt hat [...]
- 2) heimat, der geburtsort oder ständige wohnort: [...]
- 3) selbst das elterliche haus und besitzthum heizt so, in Baiern. [...]
- 4) Heimat in freierer anwendung.
 - a) dem christen ist der himmel die heimat, im gegensatz zur erde, auf der er als gast oder fremdling weilt [...]
 - b) dichterisch [...]
 - c) redensarten [...]; etwas kommt einem von heimat aus, aus sich selbst“¹¹²

Auch aktuelle Beiträge in Wörterbüchern decken sich im Kern mit den tradierten Definitionen von Heimat.

- „Hei|mat [...]
- a) Land, Landesteil od. Ort, in dem man [geboren u.] aufgewachsen ist od. sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt (oft als gefühlsbetonter Ausdruck enger Verbundenheit gegenüber einer bestimmten Gegend) [...]
- b) Ursprungs-, Herkunftsland eines Tiers, einer Pflanze, eines Erzeugnisses, einer Technik o. Ä.“¹¹³

Demnach wird mit dem Begriff Heimat traditionell ein Ort, ein Land, meist das Herkunftsland eines Menschen, verbunden. Jenes Moment der Herkunft kann per Geburt oder durch ein später entwickeltes Zugehörigkeitsgefühl entwickelt werden.

- „Hei·mat [...]
- 1 Ort, an dem jmd. zu Hause ist, Wohnort [...]
- 2 Land, aus dem jmd. stammt oder zu dem er eine enge Beziehung hat [...]
- 3 Ort, aus dem etwas stammt“¹¹⁴

Herkunftsland, Zugehörigkeit und eine bestimmte emotionale Bindung sind auch häufig die ersten Assoziationen, die durch den Begriff Heimat geweckt werden und generell als allgemein geläufige und gültige Vorstellung davon gelten. Für das grundsätzliche

112 Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Vierten Bandes. Zweite Abtheilung. H-Juzen*, S. 865-866.

113 Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden ‚Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden‘ Band 4. Gele – Impr*, Mannheim: Dudenverlag 1999, S. 1718.

114 Wahrig, Gebhard / Krämer, Hildegard / Zimmermann, Harald (Hrsg.): *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Dritter Band. G-JZ*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1981, S. 456.

Verständnis von Heimat sind die Momente der Zugehörigkeit und der emotionalen Bindung zur Herkunft insofern historische Konstanten, als sie Unverrückbarkeit und damit Stabilität suggerieren.

Für Horváths Auffassung von Heimat ist dies jedoch, wie zu zeigen sein wird, kein tragfähiges Fundament. Dort, wo die stabile Konstante ins Wanken gerät, folglich als eine bloß scheinbar stabile entlarvt wird, und auf Zugehörigkeitsgefühl und emotionale Bindung zur Herkunft kein Verlass mehr ist, wird eine kritischere Auseinandersetzung mit dem Begriff Heimat unausweichlich.

5.1.1 Vaterland und Heimat

Ungeachtet der Horváth'schen Kritik des Heimatbegriffs scheint auch bei näherer historischer Betrachtung deutlich, dass die dem Anschein nach stabilen Momente der Zugehörigkeit und emotionalen Herkunftsbindung einem Wandel der Zeit und damit der Bedeutung unterliegen. Je zeitlich bedingt werden mit Heimat verschiedene Vorstellungen verknüpft.

So wurde im frühen 20. Jahrhundert, jene Zeit, welche auch Horváth als Mensch und Schriftsteller prägte, der Begriff Heimat zunächst im politischen und schließlich im gesellschaftlichen Alltag zunehmend präsenter. Es entwickelt sich ein Heimatbegriff, der „geprägt durch den permanenten Verweis auf den Begriff ‚Vaterland‘“¹¹⁵ ist. Wie bereits in Kapitel 4.2 kurz skizziert, war die Auseinandersetzung mit einem nationalistisch gefärbten Vaterlandsdenken und daraus erwachsenden Heimatkult auch für Horváth Thema.

In Kultur und Gesellschaft entwickeln sich im deutschsprachigen Raum bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts Tendenzen hin zu einer Vorstellung von schwärmerischer Volksidylle einhergehend mit gefühlsbetonten Landschaftsbeschreibungen.¹¹⁶

¹¹⁵ Schuhmann, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*, Köln [u.a.]: Böhlau 2002, S. 7.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 7 f.

„[S]o setzt ab den 1840er Jahren ein neuer Trend ein, der aus der Beschaffenheit der Landschaft und aus dem Entwurf eines Volkstypus' heraus die Entwicklung von Kultur und Dichtung erklärt: Diese vier Elemente: Landschaft, Volksleben, Geschichte, Kultur bestimmen den Rahmen, aus dem heraus eine Definition von ‚Heimat‘ geschaffen werden kann.“¹¹⁷

Diese Tendenzen forcierten ein Denken von Heimat, das immer stärker Bezug nimmt auf den Ort der Herkunft und seine spezifischen Charakteristika. Nähe zum Land und seinen ihm zugeschriebenen Strukturen sowie das sich Verwurzeln im *Heimatboden* ebneten in der Folge den Weg in den politisch durchgesetzten Begriff des Vaterlandes.

Vaterland als Heimat verstanden, eine Herkunft für dessen Erhaltung und Stärkung es sich lohnt, Krieg und das eigene Leben zu riskieren, ist Zeugnis eines Gesellschaftsbildes, das Europa bis in die 1920er und -30er Jahre bestimmt hat und letztlich im Zweiten Weltkrieg gipfelte.

Mit dem Ersten Weltkrieg ergibt sich eine Machtverschiebung in Europa, die ein neues Bild der Landkarte zur Folge hat. Das Auftreten der neu strukturierten Nationalstaaten ist Folge eines Vaterland-Denkens, dessen Wurzeln, wie bereits erwähnt, weiter in der Geschichte zurückliegen.

„Der kleine Raum wird mit dem Begriff ‚Heimat‘ benannt, dem großen nationalen Rahmen fällt die Bezeichnung ‚Vaterland‘ zu.“¹¹⁸

Wie dieses Denken im Zweiten Weltkrieg sein vorläufiges Ende genommen hat, ist bekannt und zeigt, welchen Einfluss radikaler Gedankenkonsens auf politisches Geschehen haben kann. Ohne Zweifel – nicht allein das Denken in Kategorien wie Vaterland und Feind, Zugehöriger und Fremder führten Entwicklungen wie die enormen Umbrüche des Europas von 1848 – 1945 herbei. Ohne Zweifel aber auch – zeigt sich, dass historisch und kulturell aufgeladenen Begriffe wie Vaterland und Heimat vor allem in bestimmten Zeiten der Umwälzung und Unsicherheit in der Bevölkerung gewisse Reaktionen hervorrufen. Politisch und gesellschaftlich bereits aufgeladen wird propagandistischer Missbrauch erleichtert. Nicht ohne Grund wird Heimat als Begriff daher immer wieder besonders politisiert und instrumentalisiert, löst die Begegnung mit

117 Ebd., S. 43.

118 Ebd., S. 64.

Heimat doch im Allgemeinen starke emotionale Reaktionen aus, wohingegen Einzelne davon gänzlich unberührt bleiben.

Eine Auffassung des Heimatbegriffs als Politikum, in dem Vaterland und Heimat miteinander in Beziehung stehen, stellt nicht den Fokus dieser Arbeit dar, soll aber insofern behandelt werden, als ein Heimatbegriff in Horváths Texten nicht ohne eine gewisse politische Komponente zu denken ist. Im Vordergrund steht der Mensch, verworren in kleinbürgerlichen Strukturen und sein Ringen mit dem Ausbruch aus eben diesen. Ein Teil dieser Strukturen entsteht aber durch die gegebene Situation, welche wiederum politisch beeinflusst ist.

Ein Horváth-Stück *im München der 1930er Jahre* und dessen Charaktere sind daher gewissermaßen a priori politisch, sollten deshalb aber nicht zwangsläufig politisiert werden. Denn die Charaktere, die Kleinbürger dieser Stücke, sind nicht nur Eigenheiten jener politischen Lage und Zeit. Nicht nur aufgrund des Spielplans vieler Theater und der Wiederentdeckung in den 1960er Jahren ist die Aktualität der Stücke und ihrer Figuren nicht von der Hand zu weisen; Figuren mit gleichen Grundbausteinen lassen sich problemlos auch auf die heutige Zeit übertragen.

5.2 Identitätssuche als zentrales Element des Heimatgedankens

Ohne an dieser Stelle auf die Belege der später folgenden Textanalyse einzugehen, gelangen bereits bei der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat einige Elemente, die für den Horváth'schen Heimatbegriff zentral sind, an die Oberfläche.

Dem tradierten Verständnis des Begriffes nach, wird

„mit ‚Heimat‘ [...] entweder auf die Herkunft (per Geburt) verwiesen und damit eine Art *a priori* ausgedrückt, dem Individuen unterliegen, oder auf die freiwillige Zugehörigkeit zu einem Gebiet, einer Stadt, einem Landstrich aufgrund der Wahl des Wohnortes“¹¹⁹.

119 Ebd., S. 7.

Letztlich unabhängig davon, in welcher konkret gearteten Form, konstituiert sich Heimat also traditionell als eine Art von Umwelt. Nach Andreas Schuhmann im Anschluss an von Uexküll „entstehen durch menschliches Handeln in der Umwelt Räume, die bestimmte Funktionen erfüllen und Bedürfnisse befriedigen“¹²⁰. Diese Umwelt, welche die in ihr *Be-heimateten* umgibt, muss dabei nicht zwangsläufig im klassischen Sinn räumlich fassbar sein. Aus diesen Überlegungen von Uexkülls ergibt sich „ein Verständnis von ‚Heimat‘ [...], [...] als ‚Verteidigungsraum‘ des Beutefelds definiert, in dem sich Ruheplatz oder Nest als ‚Heim‘ befinden“¹²¹.

Heimat scheint eine Art der Zugehörigkeit zu vermitteln, sei es traditionell räumlich im Sinne einer Bindung an einen konkreten Ort oder ein Land gedacht, oder abstrakter zu einer noch nicht konkret bestimmten Umwelt, die sich auch gedanklich emotional äußern kann. „Am allgemeinsten lässt sich Heimat als ein Stück vertrauter Umwelt beschreiben.“¹²² Das Moment der Vertrautheit ist für das Verständnis von Heimat insofern relevant, als darin die emotionale Verbindung zur jeweiligen sichtbar wird.

Unabhängig davon, wie (scheinbar) objektiv der Diskurs über das Verständnis von Heimat und seine Bedingtheit geführt wird, bleibt die Beschreibung und das Begreifen der emotionalen Komponente dieses Phänomens dennoch schwierig. Die Grundsteine für die Entwicklung einer emotionalen Bindung zu dem, was als Heimat empfunden wird, liegen im Empfinden von Vertrautheit und werden schon früh gelegt. Wie aber gestaltet sich der Entstehungsprozess des Gefühls von Vertrautheit und Zugehörigkeit?

„Eine basale Entstehungsbedingung sind Konditionsvorgänge in der Kindheit und Jugend. [...] Die Heimat, das heißt die vertraute Umgebung, in der man Befriedigung der Grundbedürfnisse erfahren hat, ist ein solcher Reiz. Sie löst von sich aus aufgrund der häufigen Koppelung die Reaktion der Bedürfnisbefriedigung und damit Wohlbefinden aus.“¹²³

120 Ebd., S. 9.

121 Ebd., S. 9.

122 Oerter, Rolf: „Identität und Heimat aus psychologischer Sicht“, in: *Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium. Murnau 2001*, Rudnicki-Dotzer, Gabi / Kratz, Matthias / Markt Murnau am Staffelsee (Hrsg.), Murnau: Grafische Kunstanstalt Jos. C. Huber KG 2003, S. 150.

123 Ebd., S. 152.

Ausgehend von einem natürlichen Prozess, der durch eine Befriedigung gewisser Reize ausgelöst wird; wie lässt sich erklären, dass die Auswüchse eines Gefühls individuell auf so verschiedene Weise ausgelebt werden?

Festzuhalten bleibt:

„In einem ersten Schritt scheint somit die Annahme von ‚Heimat‘ als notwendiger anthropologischer Konstante für menschliches räumliches Verhalten legitim zu sein: Schutzzone und Verteidigungsraum bedingen einander“¹²⁴.

Um dem Entwicklungsprozess weiter auf den Grund zu gehen, stellt sich die Frage, welche Mechanismen bei einer Loslösung des Vertrauten, beim Verlassen des heimatlichen Nestes, greifen.

„Mit dem Zusammenspiel von Bindung und Erkundung zeichnet sich quasi als Metapher die spätere Entwicklung der Lösung vom Vertrauten (der ursprünglichen Heimat) und der Eroberung der Fremde ab. Das Bindungsverhalten bedeutet die erste Form von Heimat.“¹²⁵

Es zeigt sich, dass ein Prozess der Loslösung von der ursprünglich heimatlichen Bindung ebenso natürlich ist, wie die Tatsache des Vorhandenseins einer solchen Bindung. Bei näherer Betrachtung dieser Bindung wird deutlich, dass die beschriebenen Mechanismen sich eben nicht nur auf die tradierte Vorstellung von Heimat beziehen. Weniger als um die Bindung, das emotionale Gefühl zu einem bestimmten Landstrich, der gelebten Zugehörigkeit zu einem bestimmten (Herkunfts-) Ort, geht es vielmehr um eine grundsätzliche Zugehörigkeit – zu sich.

„Insgesamt lässt sich feststellen, dass die unterschiedlichen Bindungsformen aufs engste mit basalen Heimaterlebnissen verbunden sind, nämlich mit dem Gefühl der Sicherheit/Unsicherheit und Geborgenheit/Ängstlichkeit einhergehen. Schließlich hängt Heimat umfassend mit dem Aufbau von Identität zusammen.“¹²⁶

Der beschriebene Aufbau von Identität, die Suche nach dem, was jeweils den Einzelnen individuell vom Anderen unterscheidet, geht mit dem auch stark im Heimat-Denken

124 Schuhmann, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*, S. 9.

125 Oerter, Rolf: „*Identität und Heimat aus psychologischer Sicht*“, S. 154.

126 Ebd.

verankerten Gegensatz von vertrautem Eigen und unbekannter Fremde einher. *Eigen* und *Fremd* (als Eigenes und Fremdes) ist hier also zu verstehen

„als Ausdruck bestimmter Wertemuster: die einen als Zeichen von Selbstständigkeit und Zusammengehörigkeit, die anderen als dem ‚Wesen‘ der ‚heimatlichen Gemeinschaft‘ nicht entsprechend. Das ‚Wesen‘ der Heimat [...] erschließt sich nur dem dort Beheimateten; der ‚Fremde‘ vermag keinen tieferen Einblick in Landschaft und Bevölkerung zu erlangen, ihm wird ein fehlendes Bewußtsein über Sitten und Gebräuche, Geschichte und Traditionen zugewiesen, was ihn aus dem örtlichen Bezugsrahmen ausschließt“¹²⁷.

Heimat impliziert also neben den üblichen Assoziationen von Verwurzelung und Zugehörigkeit auch ebenso die Aus- und Abgrenzung des eben nicht Zugehörigen.

„Die mit dem Wort verbundene Vorstellung des Individuellen, also des ‚unteilbar Eigenen‘, verweist ja notwendig auf eine Abgrenzungsbeziehung gegenüber dem Nicht-Eigenen.“¹²⁸

Diese Abgrenzung geschieht dabei meist aktiv. Die Suche fordert eine subjektive Verortung gegenüber dem jeweils Anderen. Im

„aktive[n] Gestaltungsprozess [...] wird Heimat die vom Subjekt selbst gestaltete bzw. interpretierte Umwelt. Heimat ist nichts Objektives, sondern das, was Subjektive konstruieren, welche Bedeutung sie ihr zuweisen und welche Valenzen die als Heimat verstandene Umwelt besitzt“¹²⁹.

Zunächst also gilt es für das Individuum sich – *generell* – zu positionieren. In eben diesem Prozess erfolgt eine Gegenüberstellung zum jeweils Fremden. Dadurch erfolgt die Abgrenzung von Eigen und Fremd; zwei Begriffe, die sich vordergründig ausschließen, die gleichzeitig auch von ihrer gegenseitigen Existenz leben.

„Die Begriffe von ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ sind eng miteinander verbunden. Sie sind die beiden Seiten einer Medaille mit dem Namen ‚Identitätssuche‘.“¹³⁰

127 Schumann, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*, S. 102.

128 Ebd., S. 33.

129 Oerter, Rolf: „Identität und Heimat aus psychologischer Sicht“, S. 158.

130 Tworek, Elisabeth: „Weltbürger und Heimatloser“, in: *Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium. Murnau 2001*, Rudnicki-Dotzer, Gabi / Kratz, Matthias / Markt Murnau am Staffelsee (Hrsg.), Murnau: Grafische Kunstanstalt Jos. C. Huber KG 2003, S. 132.

Heimat – wie sie hier verstanden wird – beinhaltet immer auch den Prozess einer Suche nach der eigenen Identität. Diese Suche versteht sich als individueller Akt eines Einzelnen, der sich in seiner Umwelt – seiner Heimat – gewissermaßen zurechtfinden muss. Sich auf die Suche nach der eigenen Identität zu begeben, bedeutet nicht den Verlust der Heimat; vielmehr kann die Suche gewinnbringend sein, ist sie doch als aktiver Prozess der Verortung des Eigenen (in einer Umwelt) zu verstehen.

„[D]er Begriff Heimat [verweist dabei] auf etwas Allgemeineres, anthropologisch Universelles, nämlich das permanente Bemühen, sich in einer Umwelt, die heute immer wieder neu und verändert wird, zurechtzufinden und heimisch in ihr zu werden.“¹³¹

Im oben beschriebenen *zurechtfinden* ist das Moment der Suche bereits impliziert. Für diese Arbeit soll ein Heimatbegriff Anwendung finden, der sich von einer rein lexikalischen, traditionellen Definition distanziert. Dadurch soll ein Feld im Diskurs um *Heimat* eröffnet werden, das die Weite dieses begrifflichen Phänomens aufzeigt. Diese Suche nach der eigenen Identität und die vorgeschaltete Differenzierung von Eigen und Fremd innerhalb des Heimatbegriffs sind Elemente dieses weiten Begriffsfeldes. Inwiefern diese Elemente die Figur des Kleinbürgers bzw. das Verständnis von Horváths Heimatbegriff konstituieren, soll konkret anhand der Textanalyse aufgezeigt werden.

5.3 Nicht-Heimat und Un-heimliches

Nachdem sich im Vorhergehenden dem Begriff Heimat über seinen etymologischen Ursprung sowie über das Element der (Identitäts-) Suche angenähert wurde, soll der Begriff an dieser Stelle von einer anderen Seite untersucht werden – in seiner Umkehrung. Was also bedeutet Heimat, wenn eine solche nicht (mehr) vorhanden ist? Lässt sich die Sphäre einer solchen *Nicht-Heimat* überhaupt *be-greifen*? Wie wird Heimat zur Verneinung ihrer selbst, wie vertrautes Heim *un-heimlich*?

131 Oerter, Rolf: „Identität und Heimat aus psychologischer Sicht“, S. 158.

Heim in seiner vorrangigen Bedeutung als „jemandes Wohnung, Zuhause (unter dem Aspekt von Geborgenheit, angenehmer Häuslichkeit)“¹³² impliziert grundsätzlich eine positive Assoziation im Sinne eines sicheren Aufgehoben-Seins. „Besonders im Deutschen begreift das Wort eine Gemütsbindung ein, das Daheim-Geborgensein.“¹³³ Auf diese Weise werden positive Verbindungen zum Thema Heimat geknüpft.

„Übernommen werden kann grundsätzlich die Auffassung von ‚Heimat‘ als etwas Kleinräumiges, das bestimmte Bedürfnisse wie Schutz und Geborgenheit befriedigt, auf die emotional und affekthaft reagiert wird.“¹³⁴

Heimat, Beheimatet-Sein hieße demnach eingebettet sein in sichere Strukturen, sich – anders ausgedrückt – nicht fremd fühlen.

„Wie werden die Emotionen beschrieben, die man mit Heimat verbindet? Sie lauten: Geborgenheit, Sicherheit, Wohlbehagen, sich wohl fühlen, sich heimisch fühlen. Wenn dieses Erleben von Heimat fehlt, sprechen wir von Entfremdung, Entwurzelung, Trauer, Unsicherheit, die Existenzialisten sprechen von ‚Geworfensein‘.“¹³⁵

In ihrer Umkehrung führen die starken Momente von Vertrautheit und Zugehörigkeit zu einer ebenso intensiven Wahrnehmung von bestimmten anderen Gefühlsäußerungen. Umkehrung meint hier den Entzug von Heimat, den möglicherweise gänzlichen Verlust dieser. Die daraus neu erwachsende Distanz kann Sehnsucht und Trauer hervorbringen; das nicht mehr Verwurzelt-Sein in vorher sicher geglaubten Strukturen erzeugt emotionale Instabilität.

„Die Emotionalität wird [...] noch verstärkt durch eine gedankliche Figur, die ‚Heimat‘ als etwas Abwesendes, als Rückbezug, als Fluchtpunkt von Erinnerungen konstruiert – der hier rekurrent eingesetzte Begriff ist natürlich ‚Heimweh‘ und umgreift eine deutliche emotionale Einstellung.“¹³⁶

132 Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden ‚Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden‘ Band 4. Gele – Impr.*, S. 1717.

133 *Brockhaus Enzyklopädie. Band 8. H-Ik.*, Wiesbaden: Brockhaus 1969, S. 316.

134 Schumann, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*, S. 10.

135 Oerter, Rolf: „Identität und Heimat aus psychologischer Sicht“, S. 151.

136 Schumann, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*, S. 106.

Die oben beschriebenen emotionalen Äußerungen, die mit dem Verlust einer Heimat einhergehen, scheinen grundsätzlich nachvollziehbar. Es stellt sich allerdings die Frage, ob dieser Verlust tatsächlich so leicht zu verhandeln ist. Ist man, nachdem einem die Heimat entzogen wird bzw. man sich aktiv von seiner Heimat löst, schlichtweg heimatlos?¹³⁷ Oder ist nicht vielmehr eine Form von Nicht-Heimat der Heimat gewissermaßen – als Möglichkeit – immer schon inhärent und sogar existenziell für die positive Vorstellung von Heimat?

Eine Untersuchung Freuds verhandelt in ähnlicher Weise ein (vermeintliches) Gegensatzpaar. In seiner Auseinandersetzung mit „dem Unheimlichen“ (1919) erfolgt eine Analyse der Eigenart des *Unheimlichen* unter anderem aus der Entwicklung des *Heimlichen* heraus. Neben dieser Unterscheidung handelt Freuds Essay auch über die Verortung des Unheimlichen gegenüber der Angst.

Über das Unheimliche heißt es:

„Kein Zweifel, dass es zum Schreckhaften, Angst- und Grauererregenden gehört, und eben so sicher ist es, dass dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so dass es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt. Aber man darf doch erwarten, dass ein besonderer Kern vorhanden ist, der die Verwendung eines besonderen Begriffswortes rechtfertigt. Man möchte wissen, was dieser gemeinsame Kern ist, der etwa gestattet, innerhalb des Ängstlichen ein ‚Unheimliches‘ zu unterscheiden.“¹³⁸

Abseits von der psychoanalytischen Methodik nähert sich Freude dem Begriff des Unheimlichen zunächst über eine ästhetische Betrachtungsweise, über Herkunft und Sprachgebrauch des Wortes *unheimlich* an.

„Das deutsche Wort ‚unheimlich‘ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist.“¹³⁹

137 Wo liegt der Unterschied zwischen dieser Art von Heimatlosigkeit und jener, die kein *Vorher als Zustand*, keine Art von Beheimatet-Sein kennt?

138 Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: *Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917-1920* Freud, Anna (Hrsg.), Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 229.

139 Ebd., S. 231.

Unheimlich wird also in erster Annahme der hier bereits behandelten, tradierten Vorstellung von Heim und heimisch gegenübergestellt. Etwas nicht Vertrautes, das Unbehagen hervorruft, würde sich demnach im Moment des Unheimlichen zeigen. Allerdings bedarf auch diese Begriffsanalyse einer schärferen Betrachtung. Es gilt zu untersuchen, was das spezifische des Unheimlichen ist und woraus es erwächst.

„Man kann nur sagen, was neuartig ist, wird leicht schreckhaft und unheimlich; einiges Neuartige ist schreckhaft, durchaus nicht alles. Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.“¹⁴⁰

Das Freud'sche Unheimliche wird in der ästhetischen Annäherung aus dem Begriff des Heimlichen geformt. Unheimlich sei dabei immer schon im Heimlichen begriffen.

„Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich“¹⁴¹.

Auch im Freud'schen Diskurs kristallisiert sich eine Gegenüberstellung von *vertraut* und *unbehaglich* heraus. Es zeigt sich weiters, dass allein mit begrifflichen Abgrenzungen und Definitionen nicht das gesamte Spektrum der Analyse zu bearbeiten ist. Neben dem allgemein geläufigen Verständnis von *heimlich* als vertraute Umwelt zeigt Freud den Begriff auch in einer Sonderform – in seiner Umkehrung.

„Das heimliche wird dann zum unheimlichen; [...] Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgengehaltenen. Unheimlich sei nur als Gegensatz zu ersten Bedeutung, nicht auch zur zweiten gebräuchlich.“¹⁴²

Für diese Arbeit von Relevanz ist Freuds „kleine Untersuchung“¹⁴³ aus zweierlei Gründen. Zum einen ist sie ein anschauliches Beispiel für eine Verknüpfung von Unheimlichem und Heimlichem, einer Verknüpfung, die sich in ihren Grundzügen auch

140 Ebd.

141 Ebd., S. 237.

142 Ebd., S. 235 f.

143 Ebd., S. 254.

auf die hier bereits behandelte von Heimat und Nicht-Heimat übertragen lässt. Beiden liegt eine Trennung der beiden konträren Sphären von vertrauter Sicherheit und unbehaglicher Entwurzelung zugrunde. Und für beide Fälle gilt, obwohl die Gegensätze groß sind, dass die gegenüberliegenden Begriffe dennoch zueinander gehören und dabei mehr sind als nur bloßes Gegensatzpaar.

Zum anderen ist der Begriff des Unheimlichen für diese Arbeit auch von seiner psychoanalytischen Untersuchungsseite her von Interesse. Denn die Art von Angst, die Freud unter dem Begriff des Unheimlichen definiert, spielt auch in Horváths Stücken eine Rolle.

Vor dem psychoanalytischen Hintergrund, dass

„jeder Affekt einer Gefühlsregung [...] durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, [...] muß es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt, daß dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen.“¹⁴⁴

Freud begreift das Unheimliche als wiederkehrendes Moment verdrängter Angst. Dass einst Vertrautes entzogen wird, dass sichere Strukturen nicht mehr ausreichend Stabilität bieten, dass dadurch ein Rückzug zu sich – aus der Gesellschaft heraus – erfolgt, zeigt sich auch an Horváths Kleinbürger.

„[D]enn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.“¹⁴⁵

Das Unheimliche begleitet die Figuren auf ihrem Weg. Umgeben von einer Sphäre der Angst, werden die Grenzen zwischen vertraut und fremd schnell unscharf. Ein Gerüst, das eben noch sicher genug schien, den letzten Halt zu bieten, ist womöglich am folgenden Tag schon eingestürzt.

„Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.“¹⁴⁶

144 Ebd., S. 254.

145 Ebd., S. 254.

146 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 664.

Unheimliche Momente werden vor allem durch die Sprache der Horváth'schen Figuren vermittelt, eine Sprache die vielfach im Modus der Stille spricht und in ihrem Nichts-Sagen Unbehagen auslöst.

TEIL 2: Textanalyse zu „Kasimir und Karoline“ – Figuren auf der Suche

„Denn genau wie der Verfasser, sind auch seine sogenannten Kinder ‚Kasimir und Karoline‘ Erzeugnisse – d.h. Sie streben nach Wahrheit, trotz der Illusion, daß es eine solche nicht gibt, oder nicht geben darf.“¹⁴⁷

Im zweiten Teil dieser Arbeit soll vor dem Hintergrund der theoretischen Auseinandersetzung mit Formen des Heimatbegriffs allgemein die textbezogene Analyse des Volksstücks „Kasimir und Karoline“ erfolgen. Die Textbelege hierfür werden der historisch-kritischen *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, hier der emendierten Endfassung, entnommen.

Die Frage der Heimat wird im Stück nicht ausdrücklich formuliert, sondern kündigt sich vielmehr in dem oben zitierten illusorischen Streben nach Wahrheit an. Der Illusion der Wahrheit auf den Grund gehen zu können, die Zeichen der Zeit verinnerlicht, den Missstand innerhalb gesellschaftlicher Strukturen durchschaut zu haben¹⁴⁸, in der Hoffnung, sich so aus der eigenen Ungerechtigkeit befreien zu können, fallen viele Figuren Horváths zum Opfer.

So tritt Kasimir nach dem Verlust seiner Stelle als Chauffeur und in Folge dessen seiner Beziehung zu Karoline zwar als Verlierer auf, tröstet sich jedoch selbst mit der scheinbaren Überlegenheit denjenigen gegenüber, die die Strukturen, denen sie unterliegen, wohl (noch) nicht begriffen haben und „konstatier[t] eine Wahrheit“¹⁴⁹ – eine Wahrheit, derer nach „jeder intelligente Mensch [...] ein Pessimist“¹⁵⁰ sei.

147 Horváth, Ödön von: „Entwurf eines Briefes an das kleine Theater in der Praterstraße“, in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Band 8. Prosa. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe, Verse*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 666.

148 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück.“ (Endfassung, emendiert), in: Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Band 4, Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin (Hrsg.), Berlin [u.a.]: de Gruyter 2009, S. 465:

„Da fliegen droben zwanzig Wirtschaftskapitäne, und herunter verhungern derweil einige Millionen! Ich scheiß dir was auf den Zeppelin, ich kenne diesen Schwindel und hab mich damit auseinandergesetzt –“

149 Ebd., S. 466.

150 Ebd., S. 465.

Vorliegendes Beispiel steht nur für einen der zahlreichen Versuche der Figuren, die Umstände ihrer Lebenswelt und die Gründe des jeweiligen Schicksals zu be-greifen. Es kämpft (im „aussichtslose[n] Kampf des Individuums“¹⁵¹) ein jeder mit seiner ganz persönlichen Misere; auf der Suche nach den Gründen wird gesoffen, gefressen, geschunkelt, geliebt – *geflüchtet* und sich der Gleichgültigkeit ergeben; in den Momenten der *Stille*, „wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird – wo er dasteht, ohne jede Lüge“¹⁵², wird in kurzen Sequenzen sichtbar, was hinter der Fassade der Gleichgültigkeit steckt (oder einmal gesteckt haben könnte), „aber das sind naturnotwendig nur ganz wenig Stellen.“¹⁵³

Wie eben diese Stellen der stillen Zäsur sowie die sprachlich-stilistischen Eigenheiten der Figurenrede Zeugnis über die haltlosen Momente der Suche und darauf aufbauend dem, was bei Horváth unter Heimat verstanden wird, geben, soll im Folgenden gezeigt werden.

151 Horváth, Ödon von: „Glaube Liebe Hoffnung. Randbemerkung“, S. 328.

152 Horváth, Ödon von: „Gebrauchsanweisung“, S. 664.

153 Ebd.

6 „Kasimir und Karoline“ – Ein Volksstück

Als „Volksstück“¹⁵⁴ bezeichnet Ödön von Horváth selbst die 1931/32 verfasste und 1932 in Berlin uraufgeführte Geschichte von Kasimir und Karoline. Zu dieser Bühnenfassung existieren zwei maßgebliche Vorarbeiten und fünf Fassungen, die in engem Zusammenhang mit dem ebenfalls 1932 erschienenem Volksstück „Glaube Liebe Hoffnung“ stehen. Darunter fällt unter anderem eine Vorarbeit zu „Kasimir und Karoline“. „Vor der Anatomie“¹⁵⁵ möchte eine junge Frau ihren Leichnam zu Lebzeiten verkaufen. Hier spielt noch Karoline die Rolle der späteren Elisabeth.¹⁵⁶

Ursprünglich sah Horváth eine Druckausgabe der beiden Stücke unter dem Titel „Glaube Liebe Hoffnung nebst Kasimir und Karoline. Zwei kleine Dramen aus dem Volksleben von Ödön Horváth“ vor. Die Buchausgabe von „Kasimir und Karoline“ erschien allerdings erst 1961, herausgegeben von Traugott Krischke.¹⁵⁷

In der Zeit von 1926 bis 1933, von Kurt Bartsch als mittlere der drei Schaffensperioden Horváths bezeichnet, wurde Horváth zwar nicht der Wunsch der Buchausgabe erfüllt, dennoch befand er sich als Schriftsteller auf dem Höhepunkt der Rezeption seiner Stücke und öffentlicher Anerkennung. Die großen Volksstücke „Geschichten aus dem Wienerwald“, „Kasimir und Karoline“, „Glaube Liebe Hoffnung“ werden uraufgeführt, 1931 wird Horváth der Kleist-Preis verliehen und generell scheint sich der Schriftsteller mit ungarischem Pass in Deutschland (noch) recht sicher zu fühlen.¹⁵⁸

Der schriftstellerische Erfolg steht im Fall Horváths nicht im Widerspruch mit seiner kritischen Auseinandersetzung mit den sozialpolitischen Themen dieser Zeit, ist Horváths Anspruch als „Chronist seiner Zeit“ doch eine möglichst realitätsnahe Abbildung seiner gegenwärtigen Gesellschaft.¹⁵⁹

154 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 464

155 Ebd., S. 3.

156 Vgl. Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Band 4, Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin (Hrsg.), Berlin [u.a.]: de Gruyter 2009, S. 3 f.

157 Horváth Ödön von: *Stücke*, Krischke, Traugott (Hrsg.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961.

158 Vgl. Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 32.

159 Vgl. Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 662 f.

„Dieses Volksstück spielt auf dem Münchener Oktoberfest, und zwar in unserer Zeit“¹⁶⁰, heißt es nach der Auflistung der Personen. Horváth verortet das Stück gegenwärtig in der Zeit seiner Entstehung. „Unsere Zeit“, die beginnenden 1930er Jahre also, meint eine Zeit im Schatten der großen Rezession von 1929, eine Zeit, in der auch in Europa der Alltag bestimmt war von den existenziellen Konsequenzen der Arbeitslosigkeit und Inflation und in der diese gesellschaftlichen Unruhen sich nach und nach auch in der politischen Landschaft bemerkbar machten. Hier, in dieser „unseren Zeit“, gehen die Zeichen der Zeit an niemandem vorbei. Wenngleich der Ausgang dieser Dekade zu ihrem Beginn noch nicht absehbar war, wird bereits ein gewisses Unbehagen spürbar.

Umso paradoxer anmuten mag in diesem Zusammenhang das an ein Bibelzitat¹⁶¹ angelehnte „Motto: Und die Liebe höret nimmer auf“¹⁶², welches dem Volksstück vorangestellt ist. Eine Liebesgeschichte von Kasimir und Karoline, wie sie in Titel und Motto angekündigt wird, bleibt aus. Was bleibt, ist der Eindruck von Liebe als austauschbare Materie (Beziehungswechsel unter den Figuren¹⁶³, Körper und Sexualität als austauschbare Ware¹⁶⁴), von Beziehungen als geeignetes Mittel zu gesellschaftlichem Aufstieg („Zukunft ist eine Beziehungsfrage“¹⁶⁵) und die Einsicht „Menschen ohne Gefühle haben es viel leichter im Leben“¹⁶⁶ als Antwort auf die aussichtslosen Rahmenbedingungen der abgebildeten Gesellschaft.

160 Ebd., S. 666.

161 Aland, Barbara / Aland, Kurt (Hrsg.): *Das neue Testament. Griechisch und Deutsch*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2007, 1Kor 13,8: „Die Liebe hört niemals auf“.

162 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 464.

163 Z.B. Annäherung zwischen Kasimir und Erna, wechselnde Beziehung von Karoline zu Kasimir, dann zu Schürzinger und schließlich zu Rauch.

164 Z.B. Elli und Maria:

„MARIA [...] Sei doch nicht so feig [...] Denk doch auch an deine Zahlungsbefehle.

(*Stille*)

ELLI Aber der alte Sauhund ist doch ganz pervers.

MARIA Geh, das ist doch nur Munderotik!“ (Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 498)

Aber auch für Karoline hat die erwartungsvolle Reise im „Austro-Daimler“ (ebd., S. 498.) nach Altötting ihren Preis:

„SPEER (*ist noch betrunken*.) Altötting? Wo liegt denn Altötting?

RAUCH (*singt nach Walzerklängen*.) In meinem Kämmerlein – eins zwei drei – in meinem Bettelein – eins zwei drei –“, (ebd, S. 493.)

165 Ebd., S. 495.

166 Ebd., S. 492.

Das Stück handelt vom gerade entlassenen Chauffeur Kasimir und seiner Karoline. Es beginnt mit einem Oktoberfestbesuch der beiden, der bereits nach kurzer Zeit zu einem ersten Schritt führt, der die Trennung der beiden vorankündigt. Die Frage, ob die Liebe der beiden dem gesunkenen gesellschaftlichen Status des Kasimir und den damit verbunden bevorstehenden Herausforderungen für beide standhält, wird zum zentralen Motiv und als allgemeine Frage nach dem Zusammenhang von (Liebes-)Beziehungen und wirtschaftlicher Absicherung (insbesondere im Zusammenhang des sozialpolitischen Kontextes) formuliert. Dass sich die beiden rasch voneinander entfernen, spiegelt sich rein formal auch in den immer weniger werdenden gemeinsamen Szenen wider. Von den insgesamt 117 Szenen des Stückes treten Kasimir und Karoline nur in acht Szenen gemeinsam auf, davon sechs im ersten Dritten des Volkstücks.¹⁶⁷

Das Scheitern generell – persönlich und als gesellschaftliches Phänomen der Zeit – und das gleichzeitige Streben nach Anerkennung betrifft alle Figuren im Stück. Der Grad des Scheiterns jedoch und der Wunsch am gesellschaftlichen Leben weiter wie gewohnt zu partizipieren ist jedoch nicht immer gleich. Der Umgang damit und die Reaktion darauf unterschieden sich bisweilen. Alle aber haben gemein, dass sie Teil eines Querschnitts der Gesellschaft sind, der von Horváth hier genau seziert und unter die Lupe genommen wird.

Innerhalb dieses Geflechts von Beziehungen, körperlicher oder gefühlsmäßiger Art, und den individuell verworrenen Schicksalen der Figuren, ereignen sich auf einer Metaebene auch allerhand andere Kuriositäten rund um die Figurengruppe der Abnormitäten¹⁶⁸ und deren Zurschaustellung als Teil des Spektakels Oktoberfest. Die Abnormitäten treten dabei sowohl selbst – in der persönlichen Auseinandersetzung von Unterdrückung und Auflehnung – als handelnde Figuren in Erscheinung, als auch im Hintergrund eines Zuschauerraums, in dem die anderen Figuren ihren alltäglichen Kampf um Anerkennung und Liebe in Zeiten eines unsicher gewordenen Gerüsts austragen.

167 Vgl. Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 90.

168 Die Bezeichnung „Abnormitäten“ wird hier und im Folgenden nach der Diktion Horváths als Figurengruppe verwendet.

Über die Liebe als „Himmelslicht“¹⁶⁹ kann der verlassene Kasimir letztlich nur jene Erkenntnis ziehen: „sie höret nimmer auf – solange du nämlich nicht arbeitslos wirst“¹⁷⁰. Ein Motto, das dem Stück und seinen Figuren tatsächlich gerecht wird.

6.1 Schauplatz Oktoberfest – Bühne der Absurditäten

Im „Entwurf eines Briefes an das kleine Theater in der Praterstraße“ schreibt Horváth über die Rezeption seines Stückes „Kasimir und Karoline“ und die Intention des Schauplatzes Oktoberfest:

„Als mein Stück 1932 in Berlin uraufgeführt wurde, schrieb fast die gesamte Presse, es wäre eine Satire auf München und auf das dortige Oktoberfest – ich muß es nicht betonen, daß dies eine völlige Verkennung meiner Absichten war, eine Verkennung von Schauplatz und Inhalt; es ist überhaupt keine Satire, es ist die Ballade vom arbeitslosen Chauffeur Kasimir und seiner Braut mit der Ambition, eine Ballade voll stiller Trauer, gemildert durch Humor, das heißt durch die alltägliche Kenntnis: ‚Sterben müssen wir alle!‘“¹⁷¹

Es geht freilich im Stück nicht darum, das Münchner Oktoberfest zu karikieren, vielmehr dient der Schauplatz Oktoberfest Horváth als Bühne für eine geeignete Darstellung seiner Dramenfiguren. Die kümmerliche Lage der einzelnen Figuren wird im Umfeld der triebhaften Feierlichkeiten des Oktoberfestes geradezu ad absurdum geführt. Die Figuren nehmen von dieser Lage kaum Notiz, sollen mit dem Besuch des Festes doch Alltagssorgen in der scheinbaren Idylle von Achterbahn und Blechmusik verschleiert werden. Tatsächlich aber bietet sich eine Eskalation menschlicher Triebhaftigkeit dar (Saufen, Fressen, Liebeleien, Raufereien, kriminelle Vergehen¹⁷²) und verdeutlicht die schiere Unfähigkeit der Figuren.

„Diese Feste stellen durch den unvermittelten Aufeinanderprall von Illusion und Realität nachdrücklich auch die Unmöglichkeit heraus, der Wirklichkeit zu entrinnen, gleichzeitig aber die Unfähigkeit der Personen, ihre Situation zu durchschauen und zu verändern.“¹⁷³

169 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 486.

170 Ebd.

171 Horváth, Ödön von: „Entwurf eines Briefes an das kleine Theater in der Praterstraße“, S. 666.

172 Nach der Diktion Horváths.

173 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 41.

Der konkrete Schauplatz ist dabei sekundär, denn „die Schauplätze, an denen die Menschen ihrem Glück nachjagen, sei es in einer süddeutschen Kleinstadt, in Wien oder in München, sind austauschbar“¹⁷⁴. Dies zeigt sich auch am Beispiel der Wiener Erstaufführung des Stückes 1935, die besonders positiv aufgenommen wurde. Hier wurde der Schauplatz vom Münchner Oktoberfest auf den Wiener Prater übertragen.¹⁷⁵ Die Idylle, der sich die Figuren hingeben, wird auch vor dieser Kulisse der Verdrängung als trügerische entlarvt.

Gibt man sich dem Trubel von Karussell und Musik, Hühnerbratereien und Bierzelt hin, vergisst man die Schwierigkeiten des Alltags einmal leichter, Politik macht sich nur in leisem Unterton bemerkbar, auf der Theresienwiese ist die Welt noch ein Stück weit in Ordnung – mag man meinen.

„RAUCH Trotz Krise und Politik – mein altes Oktoberfest, das bringt mir kein Brünning um. Hab ich übertrieben?
SPEER Gediegen, sehr gediegen!
RAUCH Da sitzt doch noch der Dienstmann neben dem Geheimrat, der Kaufmann neben dem Gewerbetreibenden, der Minister neben dem Arbeiter – so lob ich mir die Demokratie! *(Er tritt mit SPEER an die Hühnerbraterei; die beiden Herren fressen nun ein zartes knuspriges Huhn und saufen Kirsch und Wiesenbier.)*“¹⁷⁶

Während das Oktoberfest nach dem Motto der Blechmusik „Trink, trink, Brüderlein trink / Lasset die Sorgen zuhaus“¹⁷⁷ wie jedes Jahr beständig seinen Lauf nimmt, begeben sich die Figuren auf ihren Weg. Im Schmelztiegel des Festes lernt man sich kennen, kommt sich näher und entfernt sich voneinander. Die einzelnen Schauplätze wechseln, allerdings verlässt keiner gänzlich das Oktoberfest. Alles spielt sich vor dem Hintergrund des laufenden Festbetriebes ab: „*Links ein EISMANN, [...] [r]echts eine Hühnerbraterei, [...] [u]nd die Luft [...] voll Wiesenmusik*“¹⁷⁸.

Claudia Benthien beleuchtet die Rolle von Essen und Trinken im Stück im Zusammenhang mit Horváths Sprache und dem Einsatz von Stille. Benthien's Analyse

174 Ebd., S. 89.

175 Vgl. ebd.

176 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 475.

177 Ebd., S. 486.

178 Ebd., S. 474.

der *stummen Präsenz* soll an späterer Stelle¹⁷⁹ ausführlicher behandelt werden. Vorweg bleibt festzuhalten, dass den eng mit dem Schauplatz Oktoberfest verbundenen Tätigkeiten wie Essen und Trinken bereits starke Momente des Schweigens bzw. eines Statt-Sagens inhärent sind – sich (etwas) Einverleiben bis die Leere, für den Moment, gestillt ist.

„Essen und Trinken verdecken unerwünschte Emotionen oder füllen bedrohliche Leerstellen: Anstelle dessen, was nicht ‚geäußert‘ werden soll oder kann, wird etwas ‚inkorporiert‘.“¹⁸⁰

Häufig entfliehen die Figuren, um sich anzusaufen¹⁸¹, sich eine Tasse Bier zu holen und erscheinen dann wieder wortlos, aber mit vollem Mund.

„DER MERKL FRANZ (*erscheint nun auch wieder; er hatte sich drüben zwei Paar Schweinswürstel gekauft und verzehrt nun selbe mit Appetit.*)“¹⁸²

Ein weiteres Spezifikum des Stücks, der den Volksfestcharakter untermalt, ist der Einsatz von Musik. Das Stück beginnt mit der Münchner Oktoberfest Hymne „Solang der alte Peter“ und endet mit dem leisen Gesang Ernas, in den auch Kasimir bejahend einstimmen wird. Innerhalb des Stückes werden verschiedenen Musikstücken und Gesängen ganze Szenen gewidmet¹⁸³, die Blechmusik unterstützt den Rhythmus des Stückes lautmalerisch. Immer wieder stimmen die Figuren zum gemeinsamen Mitsingen an, immer wieder heißt es „ALLES außer [eine/r] singt nun zur Blechmusik“, als sollte die Einsamkeit der Einzelnen mit dem gemeinsamen Gesang übertönt werden. „Die musikalische Kollektivität in den Liedern hebt die anschließende Vereinzelung der Protagonisten, ihre (sprachliche) Isolation, besonders kraß hervor.“¹⁸⁴ Wohlweislich ist

179 Siehe Kapitel 7.2.

180 Benthien, Claudia: „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, in: Brandstetter, Gabriele / Peters, Sibylle (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Fink 2002, S. 215.

181 Vgl. Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 486.

182 Ebd., S. 471.

183 Vgl. ebd., 7., 20., 38., 66., 71., 72., 84., 99., 108., 117. Szene.

184 Benthien, Claudia: „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, S. 207.

es meist Kasimir, der den einstimmigen Chor des Blechgesangs mit seiner Stimme nicht unterstützt, am Ende aber doch „*allmählich mit[singt]*“¹⁸⁵.

Es sind diese wiederkehrenden Motive der stumpfen Berieselung, die in ihren verschiedenen Formen wiederholt eingesetzt werden, die die Figuren ein Stück begleiten, bis sie sie beim nächsten Spektakel absetzen, sie in den Schleier der Illusion hüllen. Jahrmarkt und Rummel haben in den 20er Jahren Konjunktur, die Mechanismen des Staunens werden auch von Horváth aufgenommen und bearbeitet. Nicht nur in „Kasimir und Karoline“ zeigt sich die Auseinandersetzung mit

„de[m] manipulierenden Einfluss der Unterhaltungsindustrie (Heuriger, Oktoberfest, Unterhaltungsmusik...) auf das Bewusstsein der kleinbürgerlichen Massen: ‚Die Repetition des ‚Immergleichen‘ [...] produziert ‚unkritisches Einverständnis‘, ‚Anpassung‘ tritt an die Stelle von Bewusstseinsentwicklung“¹⁸⁶.

Vorliegend ist es das Oktoberfest, das Projektionen der Hoffnungen und Sehnsüchte der Figuren widerspiegelt. Während die weiblichen Figuren im Stück sich sehnsüchtig mit Achterbahn¹⁸⁷, Eis schlecken¹⁸⁸ und Sich-Nahe-Kommen eine bessere Welt¹⁸⁹ (für sich)¹⁹⁰ erträumen, geben sich die männlichen Figuren den triebhaften Begehren in Form von übermäßigem Essen und Trinken und körperlicher Begierde des weiblichen

185 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 506.

186 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, (zitiert nach Rotermund), S. 40.

187 Vgl. Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 468:

„KAROLINE Ich möchte jetzt mal mit der Achterbahn fahren.

SCHÜRZINGER Das ist ein teurer Spaß.

KAROLINE Aber jetzt bin ich auf dem Oktoberfest, und ich hab es mir vorgenommen. Geh, fahrens halt mit!“

188 Ebd., S. 475:

„KAROLINE Geh, redens doch nicht immer so geschwollen daher! Ich kauf mir jetzt noch ein Eis.“

Und später, auf eine Annäherung Schürzingers:

„KAROLINE Jetzt kann ich aber kein Eis mehr essen.“ (ebd, S. 476.)

189 Ebd., S. 470:

„ERNA [...] Wissens, wenns mir schlecht geht, dann denk ich mir immer, was ist ein Mensch neben einem Stern.“

190 Ebd., S. 479:

„KAROLINE Sei doch nicht so sentimental. Das Leben ist hart und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muß einen einflußreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.“

Körpers¹⁹¹ hin. Die Frau wird lediglich als Weib zum Gegenpart Mann oder rein als Körper wahrgenommen – „[ü]berhaupt sind alle Weiber minderwertige Subjekte“¹⁹².

Judit Szabó beschreibt in ihrem Beitrag zum Horváth Symposium 2011 die Form des vorherrschenden Frauenbildes als „Rückschlag ins Animalische“¹⁹³, der eine abwertende Sicht der männlichen Figuren auf die weiblichen mit sich bringt.¹⁹⁴

„Die Äußerungen der Männer suggerieren eine zugespitzte Geschlechterkonkurrenz auf darwinistischer Basis wonach das ‚Weib‘ als ein animalisches Residuum der Humanrevolution zu betrachten ist.“¹⁹⁵

Wer sich nicht an diese ungeschriebenen (männlichen) Regeln hält, wird schnell in die Außenseiterrolle gedrängt und zum Mitmachen¹⁹⁶ aufgefordert.

Nach Szabó knüpfen diese Beispiele von triebhaften und animalischen Verhaltensmustern an eine in den 1920er und 30er Jahren vorherrschende Tendenz hin zum Biologismus und Darwinismus an, ein Trend hin zur „Klassifizierung des Normalen und die erschöpfende Beschreibung abweichender Phänomene, die einer aktiven Präsentation bedürften“¹⁹⁷. Die Auseinandersetzung mit der Anthropologie der Zwischenkriegszeit und damit einhergehend die Frage „Was ist der Mensch?“ wird

191 Ebd., S. 475:

„RAUCH (*deutet fressend auf KAROLINE.*) Was das Mädchen dort für einen netten Popo hat –
SPEER Sehr nett.
RAUCH Ein Mädchen ohne Popo ist kein Mädchen.
SPEER Sehr richtig.“

192 Ebd., S. 485.

193 Szabó, Judit: „Eugenik und Domestikation. Inszenierung von ‚Abnormitäten‘ in Kasimir und Karoline“, in: Streitler-Kastberger, Nicole / Vejvar, Martin (Hrsg.): *Horváth lesen*, Köln [u.a.]: Böhlau 2013, S. 108.

194 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 473:

„DER MERKL FRANZ Weiber gibts wie Mist. (zu ERNA) Wie Mist.
ERNA So sei doch nicht so ordinär. Was hab ich denn dir getan?
DER MERKL FRANZ Du bist eben auch nur ein Weib. So und jetzt kauft sich der Merkl Franz eine Tasse Bier. Von wegen der lieblicheren Gedanken. Kasimir, geh mit!“

195 Szabó, Judit: „Eugenik und Domestikation. Inszenierung von ‚Abnormitäten‘ in Kasimir und Karoline“, S. 108.

196 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 477 f.:

„SCHÜRZINGER Weil ich Antialkoholiker bin, Herr Kommerzienrat.“
SPEER Aus Prinzip?
SCHÜRZINGER Wie man so zu sagen pflegt.
RAUCH Also derartige Prinzipien werden hier nicht anerkannt! Wir betrachten selbige als nichtexistent! Mit seinem Oberherrgott wird der junge Mann schon einen Kirsch kippen! Ex, Herr –
SCHÜRZINGER Schürzinger. (*Er leert das Glas und schneidet eine Grimasse.*)“

vermehrt zum Gegenstand ästhetischer Reflexionen.¹⁹⁸ Dieser Frage, die auch in Lethens bereits behandelten „Verhaltenslehren der Kälte“ den Diskurs um die Anthropologie der Zwischenkriegszeit dominiert, wird auch im Stück nachgegangen.

„DER MERKL FRANZ [...] Was soll da jetzt eine himmelschreiende Lüge sein?
ERNA Daß der Mensch schlecht ist.
DER MERKL FRANZ Ach so.
(Stille)
ERNA Es gibt überhaupt keine direkt schlechten Menschen.
DER MERKL FRANZ Daß ich nicht lache.
KASIMIR Der Mensch ist halt ein Produkt seiner Umgebung.“¹⁹⁹

Nicht nur in der Annahme „der Mensch als Produkt seiner Umgebung“ spiegeln sich Verhaltenslehren der Zwischenkriegszeit wider, auch das Motiv Mensch-Tier, die Annahme animalischen Verhaltens als Urmenschliches zeugen von einer Anthropologie, die in „Augenblicken sozialer Desorganisation“²⁰⁰ bestimmte Muster weckt.

„DER SANITÄTER [...] Nur eine allgemeine Rauferei hat stattgefunden.
KAROLINE Wegen was?
DER SANITÄTER Wegen nichts.
(Stille)
KAROLINE Wegen nichts. Die Menschen sind halt wilde Tiere.
DER SANITÄTER Sie werden sie nicht ändern.“²⁰¹

Jene Verhaltensmuster zeigen sich vermehrt im Stück. Zum einen sind sie nachzuweisen an den oben bereits behandelten Begegnungen von Mann und Frau.²⁰² Zum Anderen finden sie Anwendung in Tiermetaphern, sei es direkt benannt wie jene von Karoline oder in übertragenen Äußerungen und Handlungen wie aggressiven mündlichen Angriffen und blutigen Raufereien.

In diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben ist der Auftritt der Abnormitäten im Stück. Judit Szabó benennt „das Geschehen im ‚Abnormitäten‘-Kabinett [...] als

197 Szabó, Judit: „Eugenik und Domestikation. Inszenierung von ‚Abnormitäten‘ in Kasimir und Karoline“, S. 104.

198 Vgl. ebd., S. 107.

199 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 497.

200 Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, S. 7.

201 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 500.

202 Vgl. Szabó, Judit: „Eugenik und Domestikation. Inszenierung von ‚Abnormitäten‘ in Kasimir und Karoline“, 108.

Miniatur-Schauspiel²⁰³. Diese Bezeichnung scheint insofern treffend, als sie den Binnencharakter dieser Szenen zum Ausdruck bringt. Denn die Abnormitäten treten zwar zum Teil namentlich als Bulldogkopf, Juanita etc. und somit zunächst auf einer Ebene mit den übrigen Figuren auf, sie bleiben aber dennoch Teil eines abgeschlossenen Systems, das den Kontakt zu Außenstehenden nicht zulässt. Den Zuschauerraum zu verlassen ist dieser Gruppe untersagt, hier wird das Bestauen ihrer Abnormität als Ware an jene Gaffenden außerhalb des abgeschlossenen Raumes hinter den Kulissen verkauft, die sich folgerecht im grotesken System der gesellschaftlichen Anerkennung über ihnen befinden.

„DER LILIPUTANER (*erscheint auf der Bühne mit einer Hundepeitsche.*)

Heinrich! Was gibts denn da?

DER AUSTRUFER Direktor! Die Krüppel sind wahnsinnig geworden! Sie möchten den Zeppelin sehen!

DER LILIPUTANER (*scharf*) Sonst noch was gefällig?!

(*Stille*)

DER LILIPUTANER Auf die Plätze! Aber schleunigst bitte! Was braucht ihr einen Zeppelin zu sehen – Wenn man euch draußen sieht, sind wir pleite! Das ist ja

Bolschewismus!²⁰⁴

Der Schein der Kuriositäten-Aufführung muss nach Außen gewahrt werden, dem zahlenden Kunden soll dargeboten werden, „was die Natur für Spiele zu betreiben beliebt und welch seltsame Menschen auf unserer Erde hausen“²⁰⁵. Auf das Befinden oder Gefühlsäußerungen der Abnormitäten kann dabei keine Rücksicht genommen werden. Sie werden wie Juanita mit leeren Floskeln und Bonbons besänftigt. Letztlich aber – „[n]ichts für ungut“²⁰⁶ – kämpfen auch die Schaubetreiber um ihre wirtschaftliche Existenz, müssen ihre menschliche Sensationswelt gegenüber modernen Spektakeln der Technik wie dem Zeppelin behaupten. Dass die *Ausstellungsstücke* im ersten Fall doch Menschen sind, wird dabei keine moralisch-kritische Bedeutung beigemessen.

203 Ebd., S. 105.

204 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 481.

205 Ebd., S. 480.

206 Ebd., S. 481.

Eine weitere Form des Spektrums *Ware Mensch* wird hier im Rahmen des Oktoberfestes, innerhalb einer Bühne auf der Bühne, in den Figuren der Abnormitäten verkörpert.

„Ein groteskes Schauspiel wird vor Augen geführt, in dem ‚Abnormitäten‘ als Wunder, besondere Menschen und Performer auf die Bühne gebracht, hinter den Kulissen dagegen als minderwertige Wesen tierähnlich misshandelt werden. Diese Bestialität schwingt eigentlich in allen Szenen auf dem Rummelplatz mit, aber das ganze Ausmaß der grausamen Ökonomie, die die Figurenverhältnisse bestimmt, zeigt sich symptomatisch im Umgang mit den ‚Abnormitäten‘. Das Kabinett [...] veranschaulicht auch triviale Denkformen und Differenzierungsmodelle, an denen sich die Öffentlichkeit, dem damaligen Zeitgeist folgend, orientierte.“²⁰⁷

Es braucht nicht notwendigerweise das Oktoberfest um die dargestellten Konflikte und Probleme der Zeit wie Arbeitslosigkeit, das Verhältnis von Liebe und wirtschaftlicher Absicherung und den ganz allgemeinen unsicheren Blick der Figuren in die Zukunft darzustellen. Zweifelsohne aber zeigt in der Atmosphäre des Schauplatzes das sich Hingeben in eine illusorische Welt als Ablenkung von der Misere des Alltags besonders drastisch seine Wirkung. Musik, der Trubel des Festes, Essen und Trinken sowie das „‚Abnormitäten‘-Kabinett“ bieten dabei eine Vielzahl an Möglichkeiten alltäglicher Monotonie zu entfliehen. Das Publikum mag bunt sein, die Beweggründe der Besucher aber erweisen sich im Wesentlichen als *unheimlich* ähnlich.

„Der Rummelplatz als Ort ist an sich schon sehr gut geeignet, die größtmögliche Palette an Vertretern des Mittelstandes vor Augen zu führen. Die Vorführung der ‚Abnormitäten‘ erweitert die Möglichkeit der Repräsentation noch mehr, indem sie aus dem kleinbürgerlichen Trubel eine universale Menschenscheu macht, in der auch subalterne Repräsentanten des menschlichen Geschlechts vorgestellt werden.“²⁰⁸

Eine Auseinandersetzung mit dem Schauplatz Oktoberfest und der Datierung „zu unserer Zeit“ ist für eine Charakterisierung der Figuren im Stück und der Beschäftigung mit dem Kleinbürgertum an sich unumgänglich. In ihm wird Einblick in einen Schmelztiegel verschiedenster Zugehöriger einer Gesellschaft der frühen 1930er Jahre, in ihre Alltagsnöte und die erwachsenden Konfliktpotenziale gewährt.

207 Szabó, Judit: „Eugenik und Domestikation. Inszenierung von ‚Abnormitäten‘ in Kasimir und Karoline“, S. 106.

208 Ebd., S. 107.

6.2 Figurencharakteristik und kleinbürgerliche Eigenheiten

Die im Folgenden dargestellte Figurencharakteristik soll einen Überblick über spezifische Eigenschaften einzelner Figuren und deren kleinbürgerliche Eigenheiten geben, der für die gezielte Betrachtung des Sprachgebrauchs der Figuren im Stück im darauffolgenden Kapitel hilfreich ist. Sprachliche Äußerungen, gestische Haltungen und Verhaltensformen werden nicht willkürlich eingesetzt, sondern konstituieren sich aus einer bestimmten Werteordnung, generiert aus den persönlichen Erfahrungen Einzelner und den sozialpolitischen Strukturen der Zeit, denen der Einzelne untertan ist.

In dieses wacklige Netz des Wertgefüges der 1920er und -30er Jahre platziert Horváth die Figuren des Volksstücks „Kasimir und Karoline“. „Siebzehn Szenen von der Liebe, Not und Leid, und unserer schlechten Zeit“ lautet ein früherer Untertitel des Stückes. Es sind mehr Leidende denn Liebende, die das Stück mit vielen Facetten der Verzweiflung durchdringen. Jene Verzweiflung bringt keine Auflehnung hervor, die Umstände werden als gegeben hingenommen, man verharnt stumm, statt aufzubegehren.

„Weil das Kleinbürgertum ‚Angst vor der Geschichte‘ hat, ist ihm alles Natur: Der Krieg gilt ihm [...] ebenso als Naturgesetz wie die angebliche ökonomische Bedingtheit der Liebe oder die Seelenlosigkeit der Frau“²⁰⁹.

Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit beschrieben, erweist sich das Kleinbürgertum nicht als homogene Gruppe, sondern besteht vielmehr aus verschiedenen VertreterInnen sozial heterogener Gruppen.

„Zusammengesetzt aus altem ‚durch die Gewalten: Krieg, Inflation‘ [sic][...] niedergeworfenen Mittelstand (also kleinen Gewerbetreibenden, niederen Beamten etc.), aus depravierter Aristokratie und Bourgeoisie [...] sowie aus *dem* neue[n] [sic] Mittelstand, den ‚Angestellten‘ [...], ökonomisch durch die Entwicklungen in der Folge des Ersten Weltkriegs von Pauperisierung bedroht wie das Proletariat [...] ergibt sich keineswegs eine klar konturierte soziale Klasse“²¹⁰.

209 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 35.

Bartschs Behauptung findet sich auch im Text wieder:

„KAROLINE Sie haben doch vorhin gesagt, daß wenn der Mann arbeitslos wird, daß dann auch die Liebe von seiner Frau zu ihm hin nachläßt – und zwar automatisch.

SCHÜRZINGER Das liegt in unserer Natur. Leider.“

(Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 476.)

Diesem kleinbürgerlichen Milieu entstammen auch die Figuren von „Kasimir und Karoline“ bzw. bewegen sich in dessen Radius. Daher steht eine Figurencharakteristik des Stückes auch stark im Zusammenhang mit einer Auseinandersetzung mit dem Kleinbürgertum. Mehr als um eine detaillierte Zuordnung der einzelnen Figuren zu den jeweiligen Untergruppierungen des Kleinbürgers wie sie bei Horváth dargestellt werden, geht es hier um eine generelle Bestandsaufnahme der Figuren im Stück und ihrem Weg von der jeweiligen Ausgangslage zum individuellen Scheitern, welches unabhängig von der jeweiligen gesellschaftlichen Stellung ein gemeinsames Schicksal kennzeichnet.

Neben Kasimir und Karoline, den vermeintlichen Hauptfiguren im Stück, werden noch fünfzehn andere „Personen“ sowie die als „Abnormitäten und Oktoberfestleute“ zusammengefasste Gruppe angeführt. Abgesehen von Kasimir, dem kürzlich entlassenen Chauffeur und seiner Braut Karoline, die sich als Büroangestellte und Beamtentochter in der gesellschaftlichen Hierarchie von der negativ konnotierten Bezeichnung „Proletariat“ zu distanzieren sucht, sind es in erster Linie Kommerzienrat Rauch, dessen Begleiter Speer und der gebeutelte Zuschneider Schürzinger, die direkt dem Kleinbürgertum entnommen sind.

Die Figur des *Rauch* ließe sich im Anschluss an die oben zitierte Aufzählung von Bartsch den Gewerbetreibenden, den Abgestiegenen des klassischen Mittelstandes zuordnen. Bereits die Bezeichnung Kommerzienrat gibt Aufschluss über Rauchs gesellschaftliche Herkunft. Der Titel, der „Finanzmännern, Industriellen und Großkaufleuten“²¹¹ noch bis 1919 verliehen wurde, der also zu der Zeit in der das Stück spielt nicht mehr offiziell vergeben wurde, deutet an, dass Rauch einst einer höheren Stufe der gesellschaftlichen Hierarchie zugehörig war. Diesen Status gibt Rauch selbst vor, indem er seine Person als Beziehung nach oben, als gesellschaftlichen Aufstieg für Karoline hervorhebt. Auch betont er gegenüber Speer, nachdem die beiden u.a. wegen Karoline aneinandergeraten, seine Herkunft, die ihm nicht minderwertiger denn die des Richters Speer erscheint.

210 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, (zitiert nach Horváths Exposé zum Roman „Der Mittelstand“), S. 34 f.

211 Krischke, Traugott: „Erläuterungen“ in: Horváth, Ödön von: *Kasimir und Karoline*, Krischke, Traugott (Hrsg.), Suhrkamp: Frankfurt am Main 2001, S. 146.

„RAUCH [...] Traurig, aber wahr – auch ein Reptil. Ein eifersüchtiges Reptil. Aber der Konrad Rauch, der stammt aus einem alten, markigen Bauerngeschlecht und solche Paragraphen sind für ihn Papier!“²¹²

Auch einige Statussymbole werden der Figur Rauch zugeschrieben und somit ein höherer Status vorgegeben. So ist zum Beispiel immer wieder die Rede vom Kabriolett, einem Austro-Daimler, mit dem Rauch Karoline nach Altötting fahren will. Eben ein solches „feudales Kabriolett“²¹³ hat Kasimir auch als Chauffeur gefahren, bevor er entlassen wurde. Das Auto einerseits als Vertreter einer neuen technisierten Welt steht hier auch für die jeweilige gesellschaftliche Position der Figuren.

Während Rauch seinen Austro-Daimler auf dem Parkplatz für Privatautos abstellt und von hier aus die Fahrt mit Karoline nach Altötting beginnen will, die in dieser Fahrt einen Schritt auf der gesellschaftlichen Aufstiegsleiter sieht, ist es Kasimir nicht einmal mehr vorbehalten, jenes Auto als Chauffeur – also ohnehin schon in einer niederen Position – zu fahren.

„KASIMIR Das ist ein schönes Kabriolett dort. Akkurat so ein ähnliches bin ich auch einmal gefahren. Noch vorgestern.

RAUCH Darf man bitten, Gnädigste!

KAROLINE (*läßt KASIMIR langsam stehen und steigt mit RAUCH ein – und bald ist kein Kabriolett mehr zu sehen.*)“²¹⁴

Kasimirs Status sinkt nach seiner Entlassung rapide. Die neuen Umstände seiner Arbeitslosigkeit drängen ihn geradezu in ein kriminelles Milieu hinein. So stehen er und Erna auf dem Parkplatz für Privatautos Schmiere, wo Der Merkl Franz „Autotürerl [...] und Fensterscheiberl“²¹⁵ der „hochkapitalistische[n] Limousinen“²¹⁶ für seine Zwecke öffnet.

„KASIMIR Vorgestern, da hätt ich dem noch das Kreuz abgeschlagen und die Gurgel hergedrückt, der es sich herausgenommen hätte, sich etwas aus meinem Kabriolett herauszuholen – und heute ist das umgekehrt. So ändert man sich mit dem Leben.“²¹⁷

212 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 476. , S. 494.

213 Ebd., S. 493.

214 Ebd., S. 499.

215 Ebd., S. 496.

216 Ebd.

217 Ebd.

Die verschiedenen Statussymbole im Stück weisen nicht primär auf einen höheren sozialen Stand der einzelnen Figuren hin, als vielmehr auf eine Diskrepanz zwischen den Stellungen der einzelnen Figuren, die jedoch alle vom Abstieg bedroht sind. Der Leitgedanke, dass die Zukunft eine ungewisse ist, dass die Welt von morgen schon eine ganz andere sein kann als die von heute und dass dieses Schicksal einen jeden treffen kann, verfolgt die Figuren, hierarchisch höher angesiedelte wie bsp. Rauch ebenso wie Angestellte oder Arbeiter.

Die Figur *Speer* tritt als Beispiel des degradierten bürgerlichen Status auf und stellt ebenfalls ein Beispiel einer ins Wanken geratener sozialen Schicht dar. Speer, „[e]in armer Richter“²¹⁸ – der sich einmal „1912 – – [...] noch zwei Pferde halten“²¹⁹ konnte – steht hier für den verkommenen Bürgerlichen, der die ursprünglichen Werte der Bourgeoisie nicht mehr verkörpert. Melancholisch gibt sich der Richter über vergangene Zeiten vor dem Ersten Weltkrieg. Neben seiner richterlichen Tätigkeit übte er hier auch das Offiziersamt als „alter Ulan“²²⁰ (gleichnamige Kavallerie der k. u. k. Armee) aus. Diese Tätigkeiten schlossen sich in der Zeit vor der Weimarer Republik nicht gegenseitig aus. Ebenfalls ein Umstand, dem Speer nachzutrauern scheint, denn die traditionelle Anerkennung seiner mit dem Offiziers- und Richteramt verbundenen Macht schwindet im vorherrschenden sozialpolitischen Klima seither zusehends.

„SPEER Haben Sie schon mal einen Richter gesehen, der kein Offizier war? Ich nicht!
RAUCH Es gibt schon einige –
SPEER Juden!
KAROLINE Also nur keine Politik bitte!“²²¹

Welche Bedeutung hier dem Verlust von Macht und Anerkennung zuteil wird, zeigt sich auch im Streit zwischen Rauch und Speer. Speer, der sich zunächst nicht zu seiner erhöhten gesellschaftlichen Stellung gegenüber Rauch äußert (sieht er diese doch als klar gegeben und anzunehmen), erträgt dessen Auftreten gegenüber ihm als Richter und ehemaligen Offizier nicht mehr und kritisiert dieses Verhalten vehement. Die lautstarke

218 Ebd., S. 491.

219 Ebd.

220 Ebd., S. 492.

221 Ebd.

Kritik äußert er allerdings erst betrunken. Die Auseinandersetzung schaukelt sich hoch und gipfelt darin, dass Speer ein richterliches Urteil über Rauchs Verhalten verkündet.

„SPEER (*nähert sich RAUCH an; er ist nun total betrunken.*) Herr Kommerzienrat. Sie sind wohl wahnsinnig geworden, daß Sie mich so anbrüllen – Sie wissen wohl nicht, wen Sie vor sich haben! Speer! Landgerichtsdirektor!
RAUCH Freut mich!
SPEER Sie mich auch!
[...]
SPEER Das Gericht zieht sich zur Beratung zurück. Das Gericht erklärt sich für nicht befangen. Keine Bewährungsfrist. Versagung mildernder Umstände. Keine Bewährungsfrist!“²²²

Freilich ironisch, dass die Freundschaft der beiden gerade auf diese Art und Weise zu zerbrechen scheint. Dass die Verkennung von Amt und Titel als derartig verletzender Spott wahrgenommen wird, hängt wohl auch damit zusammen, dass jene Nicht-Anerkennung (durch Rauch) ein weiteres Mal den eigenen Abstieg bezeugt. Seine gesellschaftliche Fallhöhe erschwert Speer den Umgang mit seinem sozialen Abstieg zusätzlich.

Als Angehöriger des „neuen Mittelstandes“, der Angestellten, mit ähnlichen existenziellen Sorgen konfrontiert wie die als nieder angesehenen Arbeiter und daher umso mehr bestrebt, die Wertvorstellungen der höher stehenden Bürgerlichen zu übernehmen bzw. zu imitieren, wird die Figur des Zuschneiders *Schürzinger* vermittelt. Schürzinger „hat als Sohn von inflationsgeschädigten Eltern die unmittelbare Abhängigkeit seines ‚Privatlebens‘ von gesellschaftlichen Vorgängen so deutlich erlebt, daß ihm [...] die Verdrängung [...] versperrt ist“²²³. Durch „[s]eine Mutter zum Beispiel, die [...] seit der Inflation taub und auch nicht mehr ganz richtig im Kopf [ist], weil sie alles verloren hat“²²⁴, weiß Schürzinger um die politische Lage und die Konsequenzen für den Einzelnen. So rasch wie er seine Prinzipien als „Antialkoholiker“ vor Rauch um Anerkennung buhlend hinwirft, tritt er auch Karoline an Rauch und Speer ab. „Konsequent ordnet er alles seinem Aufstiegswillen unter: [...] Er kennt die

222 Ebd., S. 494.

223 Joas, Hans: „Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline“ in: Krischke, Traugott (Hrsg.): *Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 50.

224 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 476.

Maschinerie und hat sich ihr verkauft.“²²⁵ Insofern ist auch zu erklären, dass es zu keiner Zeit zu keinem Gewissenskonflikt Schürzingers kommt. Karoline ist in ihrem Begehrlichsein nur so viel wert wie sie für Schürzinger Vorteile bringt, sei es emotional für den Moment oder als Tauschoption, eingelöst gegen einen höheren Wert, hier die Anerkennung durch den Vorgesetzten Rauch und dessen Begleiter Speer.

Generell gilt für alle Figuren, dass sie auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind. „Es bleibt einem ja nichts anderes übrig“²²⁶ lautet die universelle Rechtfertigung. Ehe man als nächste/r abgebaut, eingetauscht, verlassen wird, wird alles unternommen, um nicht zur gesellschaftlichen Riege der VerliererInnen zu gehören.

„SCHÜRZINGER [...] Die Menschen sind weder gut noch böse. Allerdings werden sie durch unser heutiges wirtschaftliches System gezwungen, egoistischer zu sein, als sie es eigentlich wären, da sie doch schließlich vegetieren müssen.“²²⁷

Gesetz und Moral verpflichten schon längst nicht mehr. Denn, so die Ausflucht, die Umstände, die miserable Lage, in der sich die Figuren befinden, entheben aus der Verantwortung, sind gewissermaßen nur konsequente Folge im Kampf ums Überleben.

Vor allem an der Figur der *Karoline* zeigt sich die nahezu vollständige Prinzipienlosigkeit zugunsten der eigenen Person. Als „Kind des nach-inflationären deutschen Mittelstandes, dem die ehemalige wirtschaftliche Sicherheit und relative Unabhängigkeit sowie ein großer Teil des gewohnten sozialen Prestiges verloren gegangen ist“²²⁸, ist sie bereit, für ihre existenzielle Absicherung Opfer zu bringen. Karoline nimmt auffallend rasch Schürzingers Lehren von der Abhängigkeit von Liebe und Geld an, glaubt bereits nach nur sehr kurzem Zweifeln, dass nach der Arbeitslosigkeit des Mannes für die Frau sogleich „die Liebe nach[lässt], und zwar automatisch“²²⁹ und gibt sich alsbald (bereits in der 3. Szene) der pseudosentimentalen Vermutung hin: „Vielleicht sind wir zu schwer füreinander –“²³⁰. Sich in Selbstmitleid

225 Joas, Hans: „Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline“, S. 50.

226 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 496.

227 Ebd., S. 466.

228 Joas, Hans: „Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline“, S. 49.

229 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 466.

230 Ebd., S. 466.

flüchtend, stilisiert Karoline sich zum Opfer einer Beziehung, in der sie ihre höhere Position als Angestellte „mit Pensionsberechtigung“²³¹ für Kasimir aufgegeben hat.

„KAROLINE (*plötzlich*) Oh, du undankbarer Mensch! Hab ich nicht immer zu dir gehalten? Weißt es denn nicht, was das für Schwierigkeiten gegeben hat mit meinen Eltern, weil ich keinen Beamten genommen hab und nicht von dir gelassen hab und immer deine Partei ergriffen hab?!“²³²

Aus Angst, dem Schicksal Kasimirs zu folgen, als Beamtentochter noch einen weiteren Schritt nach unten in Richtung des gefürchteten Proletariats zu machen, verkauft sie ihre emotionale Bindung zu Kasimir zum Zwecke der eigenen Selbsterhaltung bzw. aus ihrem Glauben an „die Illusion eines sozialen Aufstiegs“²³³ heraus.

„KASIMIR Was willst du denn durch diese Herrschaften dort erreichen?
KAROLINE Eine höhere gesellschaftliche Stufe und so.
KASIMIR Das ist aber eine neue Ansicht, die du da hast.
KAROLINE Nein, das ist keine neue Ansicht – aber ich habe mich von dir tyrannisieren lassen und habe es dir nachgesagt, daß eine Büroangestellte auch nur eine Proletarierin ist! Aber da drinnen in meiner Seele habe ich immer anders gedacht! Mein Herz und mein Hirn waren ja umnebelt, weil ich dir hörig war! Aber jetzt ist das aus.“²³⁴

Ähnlich wie Schürzinger ist Karoline bereit, im Tauschgeschäft um den Aufstieg oder wenigstens den Nicht-Abstieg den Einsatz zu erhöhen. Nach der Absage an Kasimir benutzt sie Schürzinger ebenso wie er sie nur als Zwischenstelle, um näher an den höher stehenden Rauch zu gelangen.

„KAROLINE Sei doch nicht so sentimental. Das Leben ist hart und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muß einen einflußreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen“²³⁵

Im Bemühen um gesellschaftliches Ansehen, um *etwas zu erreichen*, bietet Karoline Rauch unausgesprochen²³⁶ auch ihren Körper an. Die Fahrt nach Altötting im Kabriolett des Kommerzienrates wird zum Symbol für die materiellen Sehnsüchte Karolines. Der

231 Ebd., S. 465.

232 Ebd., S. 468.

233 Joas, Hans: „Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline“, S. 49.

234 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 479.

235 Ebd., S. 479.

236 Der gemeinsame Ausflug nach Altötting zeichnet sich gewissermaßen als stummes Einverständnis ab.

Wunsch nach „standesgemäßer“ Behandlung und die existenzielle Absicherung, die durch Kasimir nicht gegeben war, scheinen für eine vermeintlich geringe Gegenleistung schon greifbar zu werden für Karoline.

Vom Sanitäter bestärkt, versteht sich Karoline nach der gescheiterten Fahrt nach Altötting als Rauchs Lebensretterin und erwartet als Gegenwert nun Anerkennung und Vergütung. Beide Formen der Wertschätzung bleiben allerdings aus. Diese Tatsache vernimmt Karoline enttäuscht und äußert sich am Ende des Stückes diesbezüglich auch Kasimir gegenüber, vor dem sie erneut die Opferrolle einnimmt.

„KAROLINE Ich habe es mir halt eingebildet, daß ich mir einen rosigeren Blick in die Zukunft erringen könnte – und einige Momente habe ich mit allerhand Gedanken gespielt. Aber ich müßt so tief unter mich hinunter, damit ich höher hinauf kann. Zum Beispiel habe ich dem Herrn Kommerzienrat das Leben gerettet, aber er hat nichts davon wissen wollen.“²³⁷

Am Ende verliert Karoline alles – ihre Liebesbeziehung zu Kasimir und die Aussicht auf eine abgesicherte Zukunft. Und letztlich verliert sie sich selbst im Ringen um gesellschaftliches Ansehen, im Verteidigen des Prestige ihrer Herkunft als Beamtentochter und der vehementen Distanzierung vom Proletarierhaften.

Mit jener Distanzierung vollzieht Karoline auch die Entfernung von Kasimir. Bereits in der ersten gemeinsamen Szene, gleichzeitig die erste Szene, in der Personen sprechen, bricht ein Streit aus, der mit der emotionalen Trennung endet, noch bevor Karoline auf Schürzinger trifft. Denn während Karoline sich beeindruckt von den Attraktionen des Oktoberfests zeigt, durch die technische Darbietung des Zeppelins angeregt wird, den Alltagssorgen zu entfliehen und mit den Schleifen des Zeppelins auch ein Stück Oberammergau zu spüren glaubt, entwickelt „Kasimir hingegen [...] ein gewisses Bewusstsein seiner Situation“²³⁸.

„[W]enn einer von uns dieses Luftschiff sieht, dann hat er so ein Gefühl als tät er auch mitfliegen – derweil haben wir bloß die schiefen Absätz, und das Maul können wir uns an das Tischeck hinhaun!“²³⁹

237 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 504 f.

238 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 92.

239 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 465.

Ihm ist nicht nach Lachen zumute, er glaubt im Amüsement über den Zeppelin den trügerischen Glauben des einfachen Menschen, auch Teilnehmer des großen Spektakels zu sein, erkennen zu können, wo doch der Alltag in Wirklichkeit ein ganz anderer ist.

„Du kannst natürlich leicht lachen. Ich hab es dir doch gesagt, daß ich heute unter gar keinen Umständen auf dein Oktoberfest geh. Gestern abgebaut und morgen stempeln, aber heut sich amüsieren, vielleicht gar noch mit lachendem Gesicht!“²⁴⁰

Die Figur des *Kasimir* erschließt sich als eine ein Stück weit aufgeklärtere, seiner Lebenswelt mehr ins Auge sehender als beispielsweise Karoline. Anständig zu sein wird ihm als positive Eigenschaft von Karoline zugeschrieben, aber auch er selbst verwendet die Bezeichnung „anständig“ für sich²⁴¹ und andere. Erna deutet später, nachdem Kasimir sich ihr und dem Merkl Franz im Diebstahl anschließen will, eine einfühlsamere Natur in Kasimir.

„ERNA Aber ich glaub es nicht, daß der eine robuste Natur ist. Der ist mehr empfindsam.

DER MERK FRANZ Du hast ja eine scharfe Beobachtungsgabe.

(Stille)

ERNA Du Franz – laß ihn doch laufen bitte.“²⁴²

Kasimir geht im Stück durch verschiedene Phasen – ein Auf und Ab von Gefühlen und Ansichten. Er reagiert zunächst trotzig auf die Abweisung Karolines ehe er sich auch nach dem Anblick von Karoline und Schürzinger noch um Karoline bemüht. Ein ähnliches Verhaltensmuster wird später bei Karolines Abgang mit Rauch ersichtlich. Auch hier hält Kasimir Karoline an, sich nicht zu verkaufen, warnt sie vor den schlechten Absichten der männlichen Kontrahenten.

In der Zwischenzeit aber umgibt sich Kasimir mit seinem ehemaligen Kollegen und Freund Merkl Franz und dessen Erna. Vom arbeitslosen Chauffeur ohne Geld und Frau wird Kasimir hier aus Verzweiflung auch noch zum Kleinkriminellen. Während Merkl Franz' Festnahme nähert er sich Erna an. Plötzlich ist von „zwei verwandte[n] Naturen“ die Rede, peinliche Romantik ergibt sich aus dem gemeinsamen Sternbild-Schauen der

240 Ebd., S. 465.

241 Ebd., S. 471.: „Ich bin kein Masochist! Ich bin ein anständiger Mensch!“

242 Ebd., S. 487.

beiden. Wenn auch Kasimirs Gedanken – abwechselnd positive, enttäuschte, wütende – immer wieder in Richtung Karoline laut werden, spricht er mit der Annäherung an Erna die Loslösung von Karoline aus.²⁴³

„KASIMIR Und wo das Fräulein Karoline jetzt steckt, das ist mir Wurscht.
ERNA Nein, das wäre keine Frau für Sie. Ich habe mir dafür einen Blick erworben.“²⁴⁴

Kasimir stimmt in Ernas Gesang in der letzten Szene zwar mit ein, eine Zustimmung zum gemeinsamen Sein lässt sich jedoch nicht ableiten.

„KASIMIR Träume sind Schäume.
ERNA Solange wir uns nicht aufhängen, werden wir nicht verhungern.“²⁴⁵

Es ist vielmehr dieser gemeinsame düstere Blick auf die Realität, der die beiden vereint. Mit Bartsch kann durchaus gesagt werden, dass am Ende des Stückes „nicht zwei liebende Paare einander in den Armen [liegen], sondern gewissermaßen Leichen auf der Bühne“²⁴⁶. Obgleich sie anständig waren wie Kasimir oder wankelmütig wie Karoline, sie teilen ein gemeinsames Schicksal – als VerliererInnen der Zeit.

Festzuhalten bleibt, dass in Kasimir größtenteils ein „guter Mensch“ verkörpert wird, dem es damit aber nicht gut (er)geht. Die Erkenntnis über den Umstand, dass Kasimir als guter und ehrlicher Mensch ebenso scheitert wie alle anderen, dass sich aus dem anständigen Verhalten kein *Mehrwert* ergibt, zeichnet Kasimir gegenüber den anderen Figuren in gewisser Weise aus. Andererseits lässt sich auch unterstellen, dass Kasimir innerhalb der verschiedenen Stadien des Scheiterns lediglich (vorläufig) eine Stufe

243 Gleichmaßen spricht auch Karoline vor Schürzinger und Rauch von Kasimir immer wieder positiv. Sie äußert sich ebenso enttäuscht wie wütend, erwähnt aber immer auch die guten Eigenschaften *ihrer* Kasimirs, allerdings ex negativo:

„KAROLINE Der Kasimir ist ja auch sehr jähzornig von Natur aus, aber angerührt hat der mich noch nie.

SCHÜRZINGER Hoffentlich macht er uns keinen Skandal.

KAROLINE Nein, das macht er nie in der Öffentlichkeit. Dazu ist er viel zu beherrscht. Schon von seinem Beruf her.“ (Ebd., S. 469.)

244 Ebd., S. 502.

245 Ebd., S. 506.

246 Bartsch, Kurt: *Ödon von Horváth*, S. 91.

weiter ist als zum Beispiel Karoline, die diese Erkenntnis erst am Ende des Stückes gewinnen wird. Dem Scheitern als Zeichen der Zeit entgeht im Stück niemand.

Zwei ebenso gescheiterte Figuren sind *Der Merkl Franz* und *Dem Merkl Franz seine Erna*. Merkl, ein früherer Arbeitskollege Kasimirs, bestreitet seinen Lebensunterhalt schon länger nicht mehr auf „anständige“ Art und Weise. Aus dem Stück geht nicht hervor, wie Merkl's Abstieg genau vonstatten gegangen ist, ob er, wie Kasimir, schon vorher unverschuldet abgebaut wurde. Bekannt wird nur durch Karoline, dass „der [...] auf die schiefe Ebene geraten [ist]. Wie oft daß der schon gegessen ist.“²⁴⁷ Merkl Franz tritt als derbe Figur auf, der gegenüber seiner Erna immer wieder ein aggressives und herablassendes Verhalten zeigt.²⁴⁸ Die Frau ist nicht viel wert. Die Ratschläge, mit denen Merkl Kasimir als Freund zur Seite stehen will, entspringen eben jenem Verständnis vom Umgang mit Frauen als niederes, austauschbares Objekt. Merkl gibt sich als treuer Freund, der Kasimir in der Auseinandersetzung mit Schürzinger und Karoline zur Seite stehen will „– [i]n einer solchen Situation darf man seinen Freund nicht allein lassen“²⁴⁹. Sein Beistand beschränkt sich allerdings auch hier auf aggressive Aufforderungen Schürzinger gegenüber. Für Merkl ist Kasimirs sentimentale Bindung zu Karoline Gefühlsduselei, das Verhalten seines Freundes Schürzinger gegenüber naiv und selbstquälerisch.

„DER MEKRL FRANZ In diesem Sinne kommst du auf keinen grünen Zweig nicht, lieber guter alter Freund. Hau ihm doch eine aufs Maul –
KASIMIR Mische dich da bitte nicht hinein!
[...]
DER MERKL FRANZ Du wirst es schon noch erleben, wo du landen wirst mit derartig nachsichtigen Methoden! Ich seh dich ja schon einen Kniefall machen vor dem offiziellen Hausfreund deiner eignen Braut! Küsse nur die die Spur ihres Tretes – du wirst ihr auch noch die Schleppe tragen und dich mit einer besonderen Wonne unter ihre Schweißfüße beugen, du Masochist!“²⁵⁰

Generell tritt die Figur des Merkl Franz als grober und kompromissloser Charakter auf, der sich mit kleinkriminellen Vergehen wie dem Aufbrechen von Autos über Wasser hält. Immer wieder äußert sich in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die

247 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 469.

248 Vgl. die angeführten Beispiele für das Verhältnis Mann-Frau im Stück in Kapitel 6.1.

249 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 472.

250 Ebd., S. 471.

kriminellen Vergehen keine im Grundsatz negative Tätigkeit darstellen, vielmehr rechtfertigt z.B. Merkl diese als erzwungene Antwort des kleinen Mannes. Nach dem vorherrschenden Prinzip – „Die Kleinen hängt man und die Großen läßt man laufen“²⁵¹ – ist man als „Kleiner“ gezwungen, eigens für seine Situation zu sorgen, auf den Rückhalt der Politik oder die ebenso vom Schicksal geplagten Mitmenschen ist in der Sphäre von Arbeitslosigkeit und Inflation kein Verlass.

„DER MERKL FRANZ Es gibt überhaupt keine politische Partei, bei der ich noch nicht dabei war, höchstens Splitter. Aber überall markieren die anständigen Leut den blöden Hund! In einer derartigen Weltsituation muß man es eben derartig machen, wie zum Beispiel ein gewisser Merkl Franz.

KASIMIR Wie?

DER MERKL FRANZ Einfach.

*(Stille)*²⁵²

Merkl gibt sich mit dieser „einfachen“ Antwort auf die Weltsituation zufrieden. Ihm, der den sozialen Abstieg bereits gemacht hat, geht es nicht um fehlerfreies gesellschaftliches Ansehen. Kleinkriminelle Vergehen dienen ihm als notwendiges Überlebensmittel, werden zweckmäßig und nicht aus rein krimineller Energie heraus durchgeführt. Für Merkl hat sich aus seinen eigenen Erfahrungen bestätigt, dass anständiges Verhalten von seiner Umwelt nicht entlohnt wird. Er ist insofern Kasimir schon einen Schritt voraus, im Erkennen jener Tatsache und im Scheitern.

Aber auch von anderen Figuren, die noch zu hoffen vermögen, ist Merkl mit seiner radikalen Haltung relativ weit entfernt. So steht auch das Verhältnis zu Erna im Zeichen einer gewissen, damit einhergehenden Ambivalenz. Denn Erna wird einerseits zu Merkl's Komplizin und beschreibt ihn stolz auch vor Kasimir als „sehr intelligent“²⁵³, bezieht diese Eigenschaft allerdings auf seine Fertigkeiten im schnellen und unbemerkten Öffnen von Autotüren. Andererseits wird die Figur Erna mehrmals von Zweifeln eingeholt. Zweifel, ob sie als Frau das respektlose Verhalten Merkl's tatsächlich zu erdulden hat²⁵⁴, ob die gemeinsamen kleinkriminellen Aktionen

251 Ebd., S. 469.

252 Ebd., S. 488 f.

253 Ebd., S. 496.

254 Ebd., S. 502: „Überhaupt haben Sie schon sehr recht, wenn Sie das sagen, daß der Merkl mich ungerecht behandelt – nein! Das laß ich mir auch nicht weiter bieten!“

tatsächlich die einzigen Möglichkeiten sind²⁵⁵, begleiten sie. Dabei erträumt sie sich eine bessere Welt, in der der „kleine Mensch“ nicht zwangsläufig der Verlierer ist.

„ERNA Oft male ich mir eine Revolution aus – dann seh ich die Armen durch das Siegestor ziehen und die Reichen im Zeiserlwagen, weil sie alle miteinander gleich soviel lügen über die armen Leut – Sehens, bei so einer Revolution, da tät ich gerne mit der Fahne in der Hand sterben.“²⁵⁶

Nachdem Merkl von den Kriminalern gefasst wird, sieht Erna ihre persönliche Chance zum Absprung, die Möglichkeit ihre Welt „etwas vollkommener“²⁵⁷ zu machen. Zwar hat sie Mitleid mit ihrem Franz²⁵⁸, in der Annäherung zu Kasimir aber findet sie für sich Sicherheit und gibt sich dieser ohne weiteres hin. Geschlossen bestätigen sie ihr neues gemeinsames Schicksal sich selbst und dem jeweils anderen.

„KASIMIR Ich habe es immer gesagt, daß so kriminelle Aktionen keinen Sinn haben – Mir scheint, ich werde mir den armen Merkl Franz als warnendes Beispiel vor Augen halten.

ERNA Lieber stempeln.

KASIMIR Lieber hungern.

ERNA Ja.

(Stille)

ERNA Ich hab es ja dem armen Franz gesagt, daß er Sie in Ruhe lassen soll, weil ich das gleich im Gefühl gehabt habe, daß Sie anders sind – darum hat er mir ja auch das Bier ins Gesicht geschüttet.“²⁵⁹

Zwei andere Figuren hingegen, die sich keine Möglichkeiten mehr erträumen, sondern sich vielmehr wie der Merkl Franz mit ihrem Schicksal abgefunden haben, stellen sich in *Elli* und *Maria* dar. Jene zwei Figuren gehören zwar nicht dem Spektrum der Kleinbürger an, sollen dennoch an dieser Stelle kurz umrissen werden, da mit ihnen auch ein zentrales Motiv des Kleinbürgertums beschrieben wird. Was nämlich den anderen Figuren ebenfalls inhärent ist, durch die beiden Figuren Elli und Maria aber eindeutig ausgesprochen wird, ist die Tatsache, dass Körper als Mittel gegen den

255 Ebd., S. 487.:

„ERNA Weil das ist ja auch nichts, was wir da treiben.

DER MERKL FRANZ Seit wann denn?

(Stille)“

256 Ebd., S. 496.

257 Ebd., S. 504.

258 Ebd., S. 503: „ERNA Der arme Franz. Der arme Mensch –“

259 Ebd., S. 504.

Abstieg, zur existentiellen Absicherung wie Ware verkauft werden.²⁶⁰ Vorliegend sind es Zahlungsbefehle, die Elli und Maria dazu bringen ihren Ekel Speer und Rauch gegenüber zu überwinden.²⁶¹ Sie werden im Stück als äußerstes Beispiel für verkaufte Körper, als Metapher für verkaufte Werte stilisiert.

Das Grundmotiv aber, Körper, Intimität und menschliche Beziehungen gegen jeweils förderliche Möglichkeiten für den Einzelnen in der „unvollkommenen“ Welt des Kleinbürgers einzutauschen, um die existentielle Absicherung sicherzustellen und persönliches Scheitern und den Abstieg in der gesellschaftlichen Rangordnung aufzuhalten, ist in „Kasimir und Karoline“ auch an anderen Stellen dominierend.

Bartschs These, der Kleinbürger als Phänomen der Zeit der späten 1920er und frühen -30er Jahre sei „nicht nur ökonomischer Sicherheit, sondern auch der eines verbindlichen Wertesystems [beraubt]“²⁶² folgend, wird die ganze Ironie des bereits zur Diskussion gestellten „Mottos“ deutlich: denn die Liebe²⁶³ hör(e)t in diesen Zeiten nur dann nimmer auf „– solange du nämlich nicht arbeitslos wirst“²⁶⁴.

Festzuhalten ist, dass sich mit der Betrachtung der einzelnen Figuren und deren Konstellationen zueinander deutlich Eigenheiten des Kleinbürgertums herauskristallisieren. Zentral scheint alle Figuren die Furcht vor dem eigenen Scheitern und den damit verbundenen gesellschaftlichen Abstieg zu beschäftigen. In unsicher gewordenen Zeiten, in denen vertraute Strukturen kein Netz der Sicherheit bieten, wird es für die einzelnen Figuren immer wichtiger, nicht aus einem Kreis ausgeschlossen zu sein, sondern sich in einer Zugehörigkeit zu einer Schicht zu behaupten. Ein Kampf um Anerkennung und Ansehen, der trotz hohem Einsatz, zum Verlieren bestimmt ist. Je mehr die Figuren sich distanzieren von dem, *was sie ausmacht*, insbesondere von ihren Beziehungen und ihrer Herkunft, desto bitterer wird am Ende die Erkenntnis, dass

260 Dieses Horváth'sche Motiv kann wohl nicht erwähnt werden, ohne dabei auch das Beispiel der Elisabeth aus „Glaube Liebe Hoffnung“ zu nennen. Hier wird die eigene Leiche noch zu Lebzeiten dem Anatomischen Institut zum Verkauf geboten, um somit finanzielle Mittel zum Erhalt des Wandergewerbescheins zu akquirieren.

261 Vgl. Fußnote 164.

262 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 35.

263 Liebe steht in diesem Kontext grundsätzlich für Beziehungen verschiedener Art. Liebe zeigt sich im Stück allerdings als „als höchste Form zwischenmenschlicher Beziehungen einer von der Herrschaft des Geldes geprägten Gesellschaft.“, Joas, Hans: „Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline“, S. 47.

264 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline“, S. 486, siehe auch Fußnote 169.

verkaufte Emotionen, Körper, letztlich verkaufte Werte nicht zum erwünschten Aufstieg, sondern in den unaufhaltsamen Abstieg geführt haben.

„Der Kleinbürger ist weniger der Angehörige einer Klasse als der dumpfgebundene, dem Geiste Widerstrebende, als der schlechthin verstockte Mensch. Während der sozial Tiefer- und auch Höherstehende der Wahrheit sich öffnet, kämpft der erbitterte Mittelmensch um den Bestand der Lüge, denn ohne sie geht er zugrunde.“²⁶⁵

Tatsächlich ist der „Bestand der Lüge“, wie Franz Werfel es 1938 im Vorwort zu „Ein Kind unserer Zeit“ schreibt, für den Kleinbürger wohl ein notwendiger. Paradoxerweise hält dies die Kleinbürger am Leben. Trotz allem Wehklagen über die Misere, den Kampf gegen das persönliche Scheitern sowie die Misere einer ganzen Zeit als gegeben hinzunehmen. Ganz nach einem weiteren, bereits zitierten (scheinbar paradoxen) Motto: „Solange wir uns nicht aufhängen, werden wir nicht verhungern.“²⁶⁶

265 Werfel, Franz: „Vorwort“, in Horváth, Ödön von: *Ein Kind unserer Zeit*, Amsterdam: Allert de Lange 1938, S. 7.

266 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 506.

7 Sprachliche Analyse – Die Bedeutung von Bildungsjargon und Stille im Stück

„Er hat das Ohr näher an die Zwanziger und Dreißiger Jahre hingehalten, in denen Autos in Massen zu fahren und Zeppeline zu fliegen begannen, und er hat eine ganz andere Sprache gehört.“²⁶⁷

Über den spezifischen Sprachgebrauch der Dramenfiguren Horváths existiert eine Vielzahl an Forschungsliteratur. Die Auseinandersetzung mit dem Stoff der Volksstücke (Herkunft der Figuren, Verlust eines verbindlichen Wertesystems infolge der Rezession und Inflation der 20er und 30er Jahre, Scheitern, „Verkauf“ von Liebe und Körper für den Aufstieg bzw. gegen den Abstieg) zieht unweigerlich auch eine Auseinandersetzung mit der Sprache und dem Sprachgebrauch der Figuren nach sich. Denn den Figuren wird eine Sprache in den Mund gelegt, die Zeugnis ablegt für ihre gescheiterte Existenz, für ihren wackeligen Stand in einer immer unvertrauteren Lebenswelt. Dieser Sprache wird in Horváths Stücken eine besondere Rolle zuteil.

„Will man also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke – und zwar aus den maßgebenden, für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes auf die Bühne bringen. Also: zu einem heutigen Volksstück gehören heutige Menschen, und mit dieser Feststellung gelangt man zu einem interessanten Resultat: nämlich, will man als Autor wahrhaft gestalten, so muß man der völligen Zersetzung der Dialekte durch den Bildungsjargon Rechnung tragen.“²⁶⁸

Neben den rein sprachlichen Besonderheiten, die sich unter dem von Horváth im „Interview“ selbst so benannten Bildungsjargon zusammenfassen lassen, tragen auch die Zäsuren der Stille zur Choreographie der Stücke bei. Diesen beiden sprachlichen Phänomenen soll anhand von Beispielen aus „Kasimir und Karoline“ im Folgenden Kapitel nachgegangen werden.

267 Amery, Carl: „An der grünen Isar... Ein Versuch über Ödön von Horváth“, in: Krischke, Traugott (Hrsg.): *Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 12.

268 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 11.

7.1 Bildungsjargon als Zugehörigkeitsmerkmal

„[D]er Mensch wird erst lebendig durch die Sprache.“²⁶⁹

So heißt es unter anderem in der „Gebrauchsanweisung“ zur Sprache der Volksstücksfiguren. Horváth selbst gibt hier und im Cronauer „Interview“ einige Hinweise zum missverstandenen Sprachgebrauch der Figuren und deren Inszenierung auf der Bühne.

Um seinem schriftstellerischen Anspruch der möglichst wirklichkeitsnahen Schilderung, gegen das vorherrschende System des Menschen von Dummheit und Lüge ankämpfend, gerecht zu werden, um also „einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß [Horváth] ihn also dementsprechend reden lassen“²⁷⁰. Sich dieser Schwierigkeit bewusst, heißt es zum Bildungsjargon²⁷¹ weiter im „Interview“:

„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, und dies glaube ich damit am besten zu treffen, indem ich eine Synthese von Ernst und Ironie gebe.“²⁷²

Unter anderem aus dieser Synthese von Ernst und Ironie konstituiert sich die unfreiwillige Komik des Gesprochenen. Es ist der einst „heutige Mensch“, der Kleinbürger, der eine andere Sprache annimmt, um seine Sprache und somit Hinweise auf seine Herkunft und Zugehörigkeit zu verleugnen. Die angeeignete Sprache entpuppt sich spürbar als falsche. Durch das fehlerhafte Verwenden der un-eigenen Sprache entstehen Missverständnisse und die Lächerlichkeit der Imitation wird vernehmbar.

„Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon.“²⁷³

269 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 662.

270 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 12.

271 Siehe auch Fußnote 91.

272 Horváth, Ödön von: „Interview“, S. 12.

273 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 662.

Der Bildungsjargon zeichnet sich insbesondere durch das (vermeintliche) Aneignen einer höheren Sprache aus. Um sich von der vom Abstieg gefährdeten Existenz auch nach außen hin zu distanzieren, bedient sich der Kleinbürger einer „fremden“ Sprache. Er übernimmt dabei Floskeln und Redewendungen meist der bürgerlichen (in jedem Fall einer höheren) Sprache, vermeidet stark dialektales Sprechen und nimmt stattdessen ein gekünsteltes Hochdeutsch an.

„Diese ökonomisch zum Teil proletarisierten, zum Teil im unteren Mittelstand noch halbwegs gesichert erscheinenden Personen geben durch eine stereotype Redeweise deutlichste Auskunft über ihre Denk- und Gefühlswelt. Sie zeigen ihre soziale Wertorientierung in vorgeprägten Zitaten, Wendungen, Sentenzen usf., die weitgehend dem bürgerlichen Bildungsschatz entnommen sind.“²⁷⁴

Der Bildungsjargon dient als sprachliches Instrument zur Abbildung des Kleinbürgertums. Er erweist sich dabei auch als sprachliche Abbildung der „soziale[n] Wertorientierung“²⁷⁵, die ebenso vage und unsicher ist wie die gesprochene Sprache der Figuren. Die Figur des Kleinbürgers und dessen Sprachgebrauch, der Bildungsjargon, bedingen sich dabei gegenseitig. Denn die Art und Weise, wie die Figuren voneinander und miteinander reden, gibt Aufschluss über Ängste und Sorgen, die sie beschäftigen, über ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit, über vieles also, was den Kleinbürger bestimmt.

Kurt Bartsch thematisiert in seiner bereits zitierten Horváth Monographie sprachliche Besonderheiten im Werk Horváths sowie die Rolle des Bildungsjargons im Einzelnen. Zum Sprachgebrauch allgemein heißt es bei Bartsch:

„Sprache ist ihm [Horváth] Medium und Objekt zugleich, er thematisiert das Sprechen [...] und lässt seine Dramen- [...] und seine Romanfiguren sich durch ihren Sprachgebrauch verraten, ihr Bewusstsein zu demaskieren“²⁷⁶.

Dass Horváth unter diesem von ihm eingeführten Begriff der Demaskierung im Wesentlichen „das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie“²⁷⁷ verborgen sah, wurde

274 Rotermund, Erwin: „Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth“, S. 34.

275 Ebd., S. 31.

276 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 43.

277 Ödön von Horváth, „Gebrauchsanweisung“, S. 660.

bereits kurz in Kapitel 4.2 im Kontext „Horváth als Schriftsteller“ thematisiert. Im Anschluss sollen konkrete Textbezüge zu jenem wissenschaftlich viel diskutierten Begriff der Demaskierung bzw. der Synthese von Ernst und Ironie und damit verbunden der Anwendung des Bildungsjargons hergestellt werden.

Horváth erklärt die Demaskierung des Bewusstseins als eines seiner Ziele als Schriftsteller. In Abgrenzung dazu sieht er die Parodie und unterscheidet diese stark von anderen komischen Mitteln wie der Ironie.

„Aus all dem geht schon hervor, daß die Parodie nicht mein Ziel sein kann [...]. Ich hasse die Parodie! Satire und Karikatur – ab und zu ja.“²⁷⁸

Und weiter heißt es zur Absicht des Schriftstellers:

„Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewußtseins. Keine Demaskierung eines Menschen, einer Stadt – das wäre ja furchtbar billig! Keine Demaskierung auch des Süddeutschen natürlich.“²⁷⁹

Dass der Begriff der Demaskierung eine enorme Reibungsfläche in seiner Interpretation bietet, wird rasch deutlich. Zunächst liegt die Vermutung nahe, mit Demaskierung sei die Enthüllung der jeweiligen Figuren, der dargestellten Situation an sich, oder womöglich, vor dem Hintergrund einer kathartischen Absicht des Autors, sogar die Demaskierung des Publikums gemeint. In jedem Fall wird mit der Annahme der Demaskierung als Enthüllung ein Vorher und Nachher geschaffen.

„Es ist eine sprachliche Maske, hinter der sich der Kleinbürger versteckt, um anders, bedeutender, moralisch erhaben etc. zu erscheinen.“²⁸⁰

Den Bildungsjargon als sprachliche Maske zu begreifen, wie hier bei Bartsch formuliert, scheint vorerst Sinn zu machen. Setzt man allerdings die Demaskierung tatsächlich mit der Synthese von Ernst und Ironie gleich, wird klar, eine wirkliche Demaskierung im Sinne eines Hinter-die-Maske-Blickens kann nicht vollzogen werden.

278 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 660.

279 Ebd.

280 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 44.

Denn die Synthese von Ernst und Ironie bildet eine Realität ab, hinter der es nichts gibt: keinen Plan B, keinen Rettungsanker, keine Hoffnung auf bessere Zeiten. Die Abbildung eines von vornherein verlorenen Kampfes, den die Figuren gegen die absurde Realität ihres Alltages führen, wird zur unfreiwilligen Komik. Jene Realität, in der der kleine, anständige Mensch immer gegen die Großen „oben“ verliert, in der ein verlässliches Wertesystem nicht mehr greift, in der Einsatz – ohne sentimentale Emotionen – für den gesellschaftlichen Aufstieg gefordert ist, wird zur traurigen Realität, mit der man sich abzufinden hat.

Dem Komischen liegt seiner Bedeutung nach eine Ambivalenz zugrunde, nämlich „komisch“ nicht nur als belustigend, sondern auch als befremdlich, skurril, irgendwie sonderbar verstanden. Zweifellos ist auch das Volksstück „Kasimir und Karoline“ voller komischer Elemente und gleichzeitig kaum lustig oder albern. Eingedenk der Freud'schen Untersuchung des Unheimlichen und der in diesem Zusammenhang behandelten Angstphänomene, lässt sich diese begonnene Gedankenkette hier weiterführen – die den Stücken inhärente Komik ist eine unheimliche. Denn die sprachliche Schablone, die durch die Annahme einer fremden Sprache angesetzt wird, verweist auf die unheimlichen Momente der Komik, die entstehen, weil die einst vertraute Welt des Alltags nun keinen Rückhalt mehr bietet.

„Nichts ist daher in Horváths Texten so sehr bezeichnend für kleinbürgerliche Haltung wie die Sorge um Sozialprestige und das Vortäuschen eines höheren sozialen Status.“²⁸¹

Weil die kleinbürgerlichen Figuren in ihrer „heutigen“ Zeit vor dem Scheitern nicht mehr sicher sind, eignen sie sich eine Sprache an, unter deren Tarnung sie als Nicht-Kleinbürger davon zu kommen hoffen.

Eine klassische Belustigung ist daher keinesfalls beabsichtigt. Die Verwendung beispielsweise bayrischer Redewendungen und Ausdrücke soll nicht veralbert werden. Vielmehr wirken die auf die Hochsprache übertragenen Dialektwörter und -formen lachhaft, die falsch verwendeten, vorgeprägten Floskeln einer höheren Sprache unsinnig und komisch, wie etwa im folgenden Dialog:

281 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 35.

„DER MERKL FRANZ Parlez-vous française?
KASIMIR Nein.
DER MERKL FRANZ Schade.
KASIMIR Wieso?
DER MERKL FRANZ Weil sich das deutsch nicht so sagen läßt. Ein Zitat. In
puncto Achterbahn und Karoline –“²⁸²

Dass eben Der Merkl Franz, einer der derbsten und gescheitertsten Figuren, vorgibt, seine Meinung über Karoline gerade auf Französisch am exaktesten formulieren zu können, wirkt ungewöhnlich und komisch zugleich.

Zu dieser Form der Komik schreibt Horváth in der „Gebrauchsanweisung“ unter anderem:

„Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden. Sehr wichtig! Denn es gibt schon jedem Wort dadurch die Synthese zwischen Realismus und Ironie. Komik des Unterbewußten.“²⁸³

Diese Formen des Bildungsjargons, in denen Dialektfärbungen und ganze Dialektwörter hochdeutsch ausgesprochen werden, begleiten das ganze Stück figurenübergreifend. Besonders häufig tritt zum Beispiel „tät“ (nach „daad“, [dà:d]), die im Bayerischen verwendete Form für „würde“, auf:

„ERNA Wenn ich ein Mann wär, dann tät ich keine Frau anrühren.“²⁸⁴

„RAUCH (*grinst*) Tät Ihnen so passen –“²⁸⁵

„ERNA Mir ist es auch, als täten wir uns schon lange kennen.“²⁸⁶

Ein weiteres Beispiel für Dialektformen, die in der Figurenrede in das Hochdeutsche übernommen werden, ist der ebenfalls dem Bayerischen entnommene Einschub „wo“ nach einem Relativpronomen.

282 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 469.

283 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 663.

284 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 485.

285 Ebd., S. 501

286 Ebd., S. 504.

„[D]u verdienst ja noch was und lebst bei deinen Eltern, die wo pensionsberechtigt sind.“²⁸⁷

„Das sind freilich die feineren Kavaliers als wie so ein armer Hund, der wo gestern abgebaut worden ist!“²⁸⁸

Auch andere Formen, die Verweise auf die eigentlich dialektale Sprache der Figuren geben, finden sich immer wieder im Text. Darunter zählen unter anderem die Füllwörter „halt“²⁸⁹ und „geh“²⁹⁰, dialektal gebildete Auslassungen wie „drum“²⁹¹, regional verwendete Schimpfwörter wie „Schnallentreiber“²⁹² und „Schlampen“²⁹³ sowie Ausrufe und Flüche wie „Herrgottsackelzement“²⁹⁴. Gespickt mit all diesen Beispielen klingt der Text genau nach dem, was Horváth beabsichtigt hat, wie ein Versuch sich zum Hochdeutsch zu zwingen, wenngleich gewisse Färbungen und Wörter klar den Dialekt heraushören lassen.

Ein weiteres Merkmal des Bildungsjargons, das mit dem Aneignen einer anderer, höheren Sprache einhergeht, ist die Übernahme ganzer Floskeln und allgemein gültiger Weisheiten, mit denen sich die Kleinbürger gegenseitig abspeisen, statt ihren Empfindungen tatsächlichen Ausdruck zu verleihen.

„Das falsche Mitleid will Horváth unbedingt vermeiden [...]; [...] Es geht um die Analyse von Dummheit und Lüge im sozialhistorischen Zusammenhang. Die Figuren flüchten sich immer wieder in die Floskeln einer höheren Ordnung und höherer Gewalt, gegen die nichts zu machen ist.“²⁹⁵

In diesen Floskel spiegelt sich das Verlorengehen der Figuren wider, artikuliert sich die Niederlage des von Beginn an verlorenen Kampfes, in leeren Sätzen wie „Träume

287 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 465.

288 Ebd., S. 473.

289 „Das Fräulein sind halt eine Büroangestellte.“, ebd., S. 485.

„Ohne Geld bist halt der letzte Hund!“, ebd., S. 488.

290 „Geh, redens doch nicht immer so geschwollen daher! Ich kauf mir jetzt noch ein Eis.“, ebd., S. 475.

„Geh, sei doch nicht so fad!“, ebd., S. 482.

291 „KAROLINE Was schauns mich denn so blöd an?

SCHÜRZINGER Pardon! Ich habe an etwas ganz anderes gedacht.

KAROLINE Drum.“, ebd., S. 466.

292 Ebd., S. 474.

293 Ebd., S. 489.

294 Ebd., S. 488.

295 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, S. 18.

sind Schäume“²⁹⁶ und „[w]ir sind halt heutzutage alle älter als wir sind“²⁹⁷. Solange überhaupt noch gesprochen wird und nicht die Momente der Stille übergeben werden, beanspruchen die kleinbürgerlichen Figuren die künstlich erhöhten Binsenweisheiten jeweils für sich.

„KAROLINE [...] Man muß das immer trennen, die allgemeine Krise und das Private.

SCHÜRZINGER Meiner Meinung nach sind aber diese beiden Komplexe unheilvoll verknüpft.“²⁹⁸

„DER MERKL FRANZ Kasimir. Zum letztenmal: Wem nicht zu raten ist, dem ist nicht zu helfen.“²⁹⁹

„SPEER [...] Es bleibt immer etwas von einem zurück. Ein Körnchen.“³⁰⁰

Man gibt sich gern informiert über die schwierigen Zeiten, in denen Emotionen weichen müssen, um es mit den gesellschaftlichen Herausforderungen aufnehmen zu können.

„Die Leut sind halt alle nervös und vertragen nichts mehr.“³⁰¹

Nach Monika Meister zeigen sich Emotionen bzw. deren Absenz

„durch Äußerungen, die platten Attitüden des Bildungsjargons entsprechen. Horváth seziert den falschen Ton, indem er ihn aufzeigt, nimmt die Bestandteile vermeintlicher Gefühle und deren Ausdruck auseinander und richtet seinen Blick auf die ‚seelenlosen‘ Geschöpfe, die an den sozialen Verhältnissen, an der Ausweglosigkeit und Perspektivlosigkeit zugrunde gehen“³⁰².

Für jene „seelenlosen Geschöpfe“ wird der Bildungsjargon zum Medium einer Nicht-Kommunikation. Die uneigenen Phrasen wirken künstlich und leer. Es wird zwar gesprochen, tatsächlich aber erfolgt kein kommunikativer Austausch, welcher auch

296 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 506.

297 Ebd., S. 503.

298 Ebd., S. 475.

299 Ebd., S. 489.

300 Ebd., S. 491.

301 Ebd., S. 500.

302 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, in: Streitler-Kastberger, Nicole / Vejvar, Martin (Hrsg.): *Horváth lesen*, Köln [u.a.]: Böhlau 2013, S. 17.

nicht die Absicht ist. Es klingt vielmehr danach, als ob die Figuren sich um Kopf und Kragen redeten, des Reden willens, nicht aber um gehört oder verstanden zu werden. Häufig endet die sogenannte Kommunikation im „Misslingen der Mitteilung, Missverstehen, Aneinandervorbeireden“³⁰³ und letztlich im Aneinandervorbeileben.

„KAROLINE Ich denke ja gar nichts, ich sage es ja nur.“³⁰⁴

Festzuhalten ist, dass die sprachlichen Eigenheiten des Bildungsjargons in „Kasimir und Karoline“ deutlich ins Werk gesetzt werden. In geborgter Sprache, sich vom Dialekt ihrer Herkunft distanzierend, wird hörbar, was die Figuren mit diesem Jargon, die Kleinbürger der Zeit, ausmacht. Vor ihrem ausweglosen Schicksal stilisieren sie sich selbst als Opfer. Die Rolle des Gegenübers ist sekundär, denn die Kommunikation ist ohnehin gestört. Die Sprache, die diesen Figuren in den Mund gelegt wird, spricht in erster Linie über die Figuren selbst, zeigt einmal mehr ihre kleinbürgerliche Herkunft und ihre hoffnungslose Zukunft. Es ist letztlich der

„Bildungsjargon, der die letzten Reste einer sozialen Klasse in der Zersetzung ihrer Sprache und der missverstandenen Aneignung fremder Sprache offenlegt. Insofern sind die Figuren geheimnislos“³⁰⁵.

Die Figuren erweisen sich mit fortschreitender Betrachtung, nun auch von sprachlicher Seite, immer mehr als *-lose*. Sie werden entlarvt als perspektivlose, geheimnislose, seelenlose, haltlose.³⁰⁶

Mit Meister kann daher gesagt werden: „Die Demaskierung enthüllt nichts“³⁰⁷. Denn tatsächlich wird entgegen anfänglicher Annahmen einer wirklichen De-maskierung deutlich, dass es bei Horváths Kleinbürgerlichen nichts zu enthüllen gibt. Es gibt keine Maske, hinter der in Wirklichkeit alles gut ist, wenn überhaupt gibt es nur eine sprachliche Maskerade zum Zweck des kollektiven Verleugnens der Tatsache, dass

303 Ebd., S. 15.

304 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 483.

305 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, S. 15.

306 Siehe dazu auch die in Kapitel 3.2 dargestellte Auffassung Horváths *Arbeits-loser* gegenüber Arbeitern und Angestellten.

307 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, S. 15.

nichts gut wird. Die Figuren sind so *-los*, dass auf sprachlichen Täuschungswall nichts mehr folgt – abgesehen von innerlicher Leere.

„Leergebrannt ist die Stätte.“³⁰⁸

Die Leere der Figuren ist im Stück schon von Beginn an präsent. Wenngleich sie nicht umgehend als solche ausgesprochen wird, wird in einer befremdlichen Sphäre ein *Unbehagen* transportiert – die *unheimliche Komik* wird zum Vorboten des Nichts. Die Ausweglosigkeit des Kleinbürgertums und seiner Ausläufer formuliert sich in seiner Sprache et vice versa.

7.2 Stille und Schweigen

„Horváths Dramen sind in ihrer kleinteiligen Kennzeichnung von Pausen, Gedankenstrichen, Stille und Schweigen nahezu musikalischen Partituren vergleichbar.“³⁰⁹

Neben der geborgten Sprache des Bildungsjargons charakterisiert eine weitere Eigenheit die Stücke Horváths. Ein Spezifikum, welches auch formal ins Auge fällt, ist das Setzen von Stille, Pause und Gedankenstrichen im Stück. Diesen Vertretern der Unterbrechung, die sich in verschiedenen Zeichen äußern, werden unterschiedliche Aufgaben in der Komposition Horváths zuteil. Allen allerdings ist gemein, dass sie ein Moment des plötzlichen Einschnitts darstellen. In der „Gebrauchsanweisung“ schreibt Horváth über diese markanten Momente der Unterbrechung:

„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.“³¹⁰

Für die Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Stille und anderen Techniken der Unterbrechung im Stück, sollen Thesen von Claudia Benthien's Sammelbandeintrag

308 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 489.

309 Benthien, Claudia: „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, S. 207.

310 Horváth, Ödön von: „Gebrauchsanweisung“, S. 663 f.

„Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“ unterstützend herangezogen werden sowie Teile des bereits behandelten Beitrags von Monika Meister, der im Kontext der „Ökonomie der Emotionen“ mitunter Bezug nimmt auf Benthien's Analyse.

Einführend markiert Benthien die traditionelle Differenz von Stille und Schweigen im deutschen Sprachgebrauch, derer nach sich Schweigen auf eine Absenz im sprachlichen Kontext bezieht, während Stille

„ihr Gegenüber nicht in der Sprache [findet], sondern eher im Phänomen des Lärms und der Geräusche. Stille ist oft an Nichtintentionalität und Bedeutungslosigkeit gebunden“³¹¹.

Jene Differenz beginnt, so Benthien, sich im 20. Jahrhundert allmählich aufzulösen. Die Dramatik des Schweigens ist in der Moderne einem Wandel unterzogen, durch den sich das Schweigen zunehmend von der Sprache entfernt, es ist nicht mehr ausschließlich im sprachlichen Kontext semiotisierbar.³¹²

„Wenn sich im Deutschen ‚Schweigen‘ und ‚Stille‘ traditionell dahingehend voneinander unterscheiden, daß ersteres als bedeutungstragend verstanden wurde, letztere hingegen als außerhalb des Semiotischen stehend, so hebt sich diese Trennung im 20. Jahrhundert tendenziell auf. [...] Schweigen wird zu einer Figur der Stille.“³¹³

Benthien stützt diese Annahme einer eigenen Figur der Stille auf die neue Rolle des Schweigens, welche „nicht mehr nur als nonverbales Ausdrucksmittel der Protagonisten verwendet“³¹⁴ wird, sondern „zwischen den einzelnen Redebeiträgen [steht] und [...] keiner Bühnenfigur zugeordnet“³¹⁵ ist.

„Es redet eine Person, es folgt die Nebentextanweisung ‚Schweigen‘, ‚Stille‘ oder ‚Pause‘, dann erfolgt die Replik.“³¹⁶

311 Benthien, Claudia: „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, S. 196.

312 Vgl. ebd., S. 204.

313 Ebd.

314 Ebd., S.203.

315 Ebd.

316 Ebd.

Dieses neue „Wechselverhältnis von Figurenrede und Nebentext“³¹⁷ zeichnet die Figur der Stille, des Schweigens als eigene aus, lässt eine „eigene Form der Präsenz“³¹⁸ entstehen. Dabei scheint eben die „leere[] Stille“³¹⁹ eine enorme Präsenz, ein Spannungsverhältnis, zu erzeugen, welche mehr Auskunft über die Figuren gibt, als deren leere Phrasen des Bildungsjargons.

„SCHÜRZINGER Und dann sagt er es ganz offen heraus, der Herr Kommerzienrat.

KAROLINE Was?

SCHÜRZINGER Daß er dich haben möchte. Erotisch. Noch heute Nacht.

(Stille)

KAROLINE So. Also haben möchte er mich –

SCHÜRZINGER Er sagt es vor mir, als wäre ich ein Nichts. So etwas ist doch keine Gesellschaft für dich. Das ist doch unter deiner Würde. Komm, empfehlen wir uns jetzt auf französisch –

KAROLINE Wohin?

SCHÜRZINGER Wir können auch noch einen Tee trinken gehen. Vielleicht bei mir.

*(Stille)*³²⁰

Die mit den Gedankenstrichen entstehende Unterbrechung gliedert den Text in eine neue Form, formuliert im Schweigen drastischer die Bedeutung, als Karoline oder Schürzinger sie je in ihrer Sprache ausdrücken könnten. Statt etwas zu sagen, halten die Figuren inne und lassen die durch die sprachliche Zäsur generierte Präsenz sprechen. Benthien grenzt in diesem Zusammenhang Pause („bewußtes, synchrones Innehalten beider Figuren“³²¹) als näher zum Sprechen verbunden von der völlig ungebundenen Form der Stille (als „Absenz von Sprache“³²²) ab.

An obigem Beispiel wird auch deutlich, dass die Stille keinem der beiden Figuren zugeordnet wird, sondern für sich alleine, als „zusätzliche ‚Figur‘ der Aufführung“³²³ steht. Die Auffassung von Stille und Pause als eigenständige Momente des Schweigens

317 Ebd., S. 195.

318 Ebd., S. 204.

319 Ebd., S. 202.

320 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 492.

321 Benthien, Claudia: „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, S. 208.

322 Ebd., S. 208.

323 Ebd., S. 204.

werden vor allem in den Szenen 16³²⁴ und 56³²⁵ plakativ dargestellt, die ausschließlich diese „zusätzlichen Figuren“ (für sich) *sprechen* lassen.

Die Ungebundenheit der Stille greift auch Monika Meister auf und verweist dabei auf ein übergeordnetes System, auf die Schnitttechnik Horváths.

„Die vielfältigen Regieanweisungen der Stille sind nicht psychologisch der Figurenrede zugeordnet. Sie setzen vielmehr Zäsuren, die den Grundrhythmus bestimmen. Die Schnitttechnik Horváths ist dabei ausschlaggebend.“³²⁶

Die Montagetechnik begleitet Horváths gesamtes Werk. Nicht nur anhand verschiedener Vorarbeiten und Fassungen wurde aus dem Nachlassmaterial sichtbar, dass der Autor tatsächlich ganze Skripten und Texte sezierte, um die auseinandergenommen Schnipsel und Textbausteine neu zu ordnen und wie filmische Einzelbilder Schicht für Schicht übereinander zu setzen. Die Anwendung dieser Schnitttechnik bestätigt sich auch im Textmaterial von „Kasimir und Karoline“. Figurenrede und -auftritte folgen auch hier einem bestimmten Bauplan Horváths, dem ein gewisser „Grundrhythmus“ inhärent ist. Den Takt geben dabei abwechselnd Präsenz und Absenz sowie die Intervalle schaffenden Zäsuren vor.

Bei Meister heißt es weiter zu den verschiedenen Formen der Stille:

„Innerhalb dessen sind die Variationen der Stille vielfältig, reichen vom Ausdruck des Peinlichen, der Scham, des Nicht-Wissens wie sich bewegen, bis zur Generierung eines intensiven energetischen Raumes, der zu singen und zu klingen beginnen könnte. Und der die horváthsche Totenstille herstellt, die Bewegungslosigkeit suggeriert.“³²⁷

Die unterschiedlichen Arten der Stille und deren Wirkung, spiegeln sich auch im unten angeführten Beispiel wider. Kasimir und Karoline verabschieden sich in Szene 97 endgültig voneinander. In ihrem sprachlich kurz gehaltenen Lebewohl klingt dabei die genannte Unsicherheit von „Nicht-Wissen“ und „Scham“ an. Die zerstückelte Textfolge

324 „16. Szene

KAROLINE (*erscheint*)

(*Stille*)“, Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 472.

325 „56. Szene

(*Pause*)“, ebd. S. 484.

326 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, S. 14.

327 Ebd., S. 13.

gehört einer übergeordneten Choreographie. Selbst diese eigentlich unmissverständlichen Worte des Abschieds sind geprägt vom Aneinandervorbeireden und enden letztlich gefesselt in Bewegungs- und Sprachlosigkeit.

„KAROLINE (*läßt RAUCH stehen und hält dicht vor KASIMIR.*) Lebe wohl,
Kasimir.
KASIMIR Lebe wohl.
KAROLINE Ja. Und viel Glück.
KASIMIR Prost.
(*Stille*)
KAROLINE Ich fahre jetzt nach Altötting.
KASIMIR Mahlzeit.
(*Stille*)“³²⁸

Dieses Textbeispiel dient unter anderem auch als Beleg für die Diversität der Dialoge Horváths. Sie gleichen bisweilen kleinen Klangspielen, in denen flache Worte des Bildungsjargon die Tonart vorgeben, in denen laute Musik wie ein Paukenschlag einfällt³²⁹ und die verschiedenen Formen der Zäsur beängstigende Akzente der Stille setzen. In diesen Grundformen ist ein wechselseitiges Verhältnis von Präsenz und Absenz inbegriffen, dass den Dialogen zusätzlich Stärke zu geben scheint. Dieses Verhältnis bestimmt auch die bereits in Kapitel 6.1 behandelte Rolle der Musikstücke und das gemeinsame Singen dieser sowie das (sich) Einverleiben in Form von übermäßigem Essen und Trinken anstelle sprachlicher Äußerungen unterdrückter Emotionen. Denn je lauter Musik und der umgebende Radau, je grober der Umgang und chiffrenartiger das Missverständnis, desto stärker die Wirkung der Stille, desto unheimlicher, unbehaglicher der plötzlich auftretende Raum, „in dem sich hier und jetzt nichts ereignet“³³⁰.

Dieser zum Teil schon im Kontext des Bildungsjargons thematisierten Form des Nichts, der Leere, die sich in der Setzung der Zäsuren verdeutlicht, soll abschließend noch die vorletzte Szene, der letzte Dialog, aus „Kasimir und Karoline“ folgen. Hier erreicht die fehlgeleitete Kommunikation ihren Höhepunkt. Der letzte Dialog des neuen Paares Kasimir und Erna zeugt erneut von der mannigfaltigen *-losigkeit*, von ihrer

328 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 499.

329 Siehe dazu auch die in Kapitel 6.1 mit Benthien dargestellte Funktion von Musik und gemeinsamen Singen als Gegenpart zur Isolation des Einzelnen.

330 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, S. 13.

Sprachlosigkeit, Hoffnungslosigkeit und Perspektivlosigkeit. Kasimir, noch einen letzten Moment zweifelnd, ergibt sich stumm (–) in die *-losigkeit* seines Seins und seiner Zeit. Am Ende steht kein junges Liebespaar, das um eine „etwas vollkommener[e]“³³¹ Welt willen sich gegenseitig Halt gibt. Am Ende „[m]arkiert [die Stille], dass da nichts ist.“³³²

„KASIMIR Du Erna –
ERNA Was?
KASIMIR Nichts.
(Stille)“³³³

331 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 504.

332 Meister, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, S. 13

333 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 506.

8 Auf der Suche

Nachdem im zweiten Teil dieser Arbeit bereits die konkrete Analyse des Volksstückes „Kasimir und Karoline“ sowohl hinsichtlich der einzelnen Figuren und deren kleinbürgerlichen Eigenschaften als auch in Bezug auf deren sprachliche Mittel und non-kommunikativen Ausdruck durchgeführt wurde, sind nunmehr, dem im ersten Teil dieser Arbeit eingeführten Zusammenhang von Volksstück, Kleinbürgern und deren Heimat folgend, die Figuren des Stückes hinsichtlich der(en) Heimat zu beleuchten.

Aus der bisherigen Analyse des Stückes, seiner Figuren und deren Sprache konnten bereits einige wichtige Aspekte für eine Auseinandersetzung mit der Frage nach Heimat im Stück herausgearbeitet werden. Dies insofern, als sich zunehmend eine Sphäre der *-losigkeit* festmachen lässt. Einerseits handelt es sich dabei um Formen der Ausweg- und Perspektivlosigkeit des Kleinbürgertums, andererseits entblößt die sprachliche Leere hinter der Kulisse des Bildungsjargons und das der Stille inhärente Nichts wie geheimnislos und haltlos die Figuren in Wirklichkeit sind.

Es mag die Frage aufkommen, wenn die Figuren schon jegliche Perspektive verloren haben, sich dem Scheitern ergeben haben, wieso dieses Kapitel, welches sich schlussendlich mit der Heimat auseinandersetzt, von einer Suche und von Sehnsüchten der Figuren ausgeht. Wohl deswegen, weil die kleinbürgerlichen Figuren Horváths keine lineare Entwicklung durchmachen, keine chronologische Vorwärtsbewegung von Suchen – Reflektieren – Erkennen bis am Ende alles gut wird. Sie drehen sich vielmehr immer weiter hinein in eine Spirale, deren Windungen sie letztlich zum Opfer fallen. Auf diesem kreisförmigen Weg sind sie ständig aufs Neue konfrontiert mit dem Hoffen und Aufgeben, der Sehnsucht und dem Scheitern, der Suche nach einem Ausweg und dem Hinnehmen der Ausweglosigkeit. Das Auf und Ab dieser Gegensätze begleitet auch die Frage nach Heimat. Daher setzt dieses Kapitel bei der Suche und der Sehnsucht an. Denn die Figuren begeben sich häufig auf die Suche – nach gesellschaftlicher Anerkennung, Liebe und existenzieller Absicherung. Und nach sich (selbst)³³⁴ – in der Hoffnung etwas zu finden, was ihnen Halt gibt: eine Heimat vielleicht?

334 Vgl. dazu S. 47: Zugehörigkeit zu sich finden als Moment der Identitätssuche.

8.1 Sehnsüchte der Figuren

„Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge
und keine Heimat haben in der Zeit.“³³⁵

Unter Sehnsucht versteht man gemeinhin ein tiefes Verlangen nach etwas. Die Besonderheit dieses Phänomens, das im Extremfall psychopathologische Züge annehmen kann, deutet das Wort im Deutschen besonders treffend an. Sehn-sucht meint ein kontinuierlich anhaltendes Begehren nach etwas Fernem. Ihr ist eine schmerzliche emotionale Erfahrung inhärent – das sich nach etwas oder jemandem Sehnen ist für gewöhnlich nicht positiv konnotiert. Denn anders als beispielsweise beim Erwarten klingt in der Sehnsucht an, dass das Ersehnte schwer oder womöglich überhaupt nicht zu erreichen ist.

In „Kasimir und Karoline“ werden von den Figuren verschiedene Sehnsüchte geäußert, materielle wie emotionale. Oftmals stecken hinter dem sehnlichen Begehren materieller Dinge Symbole für die Sehnsucht nach tieferreichenden, emotional aufgeladenen Wünschen. So wird zum Beispiel dem Zeppelin – Sinnbild für die moderne, technisierte Welt – eine weitere Bedeutungsebene zugeschrieben, die die Sehnsüchte einiger Figuren widerspiegelt. Sie jubeln dem Zeppelin zu, wollen so Teil sein des Fortschritts, der in ihm verkörpert wird und sich gleichzeitig distanzieren vom Althergebrachten.³³⁶

„RAUCH Bravo Zeppelin! Bravo Eckener! Bravo!
EIN AUSRUFER Heil!
SPEER Majestätisch. Hipp hipp hurrah!
(Pause)
EIN LILIPUTANER Wenn man bedenkt, wie weit es wir Menschen schon gebracht
haben – (Er winkt mit seinem Taschentuch.)“³³⁷

335 Rilke, Rainer Maria: „Mir zur Feier“, in: Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt am Main: Insel 1998, S. 140.

336 Als Gegensatz zur fortschrittlichen Sphäre des Zeppelins werden im Stück die Abnormitäten angeführt. Nicht nur, dass die bis dahin traditionelle Form der Kuriositätenschau abgelöst wird von der Techniksensation „Zeppelin“. Auch die Abnormitäten selbst wollen in Szene 42 und 43 aus ihrem Zelt ausbrechen, um den Zeppelin zu sehen.

337 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 465.

Allen voran aber ist es Karoline, die Hoffnungen und Sehnsüchte in den Zeppelin hineinprojiziert. Sie möchte mitfliegen, in eine bessere Welt, die sie sich mit dem Zeppelin als Symbol für ungeglaubte Möglichkeiten erträumt.³³⁸

„Du Kasimir. Jetzt werden wir bald alle fliegen.“³³⁹

Anders als die euphorische Karoline ist Kasimir weniger angetan vom Zeppelin³⁴⁰, er sieht in ihm die Täuschung der Masse im Gegensatz zu den einigen wenigen, die tatsächlich zum Mitfliegen bestimmt sind. Karoline aber will davon nichts wissen. Sie will nicht wie Kasimir „Pessimist“³⁴¹ sein, sondern teilnehmen am Trubel und teilhaben am Fortschritt.³⁴² Die Schleifen des Zeppelins stilisiert sie zum Segen von oben.

„KAROLINE Der Zeppelin, der fliegt jetzt nach Oberammergau, aber dann kommt er zurück und wird einige Schleifen über uns beschreiben.“³⁴³

In dieser eigentümlichen Welt wird Karoline – wohl die sehnsüchtigste aller Figuren – noch manch anderes zum Symbol einer Welt, die sie sich erträumt. So wird zunächst Oberammergau, später vor allem Altötting als Gegensatz zur hiesigen Lebenswelt begriffen, als Möglichkeit des Ausbruchs aus dieser kleinen Welt. Karoline erzählt beispielsweise stolz³⁴⁴ von ihren bisherigen Aufenthalten in Oberammergau.

„KAROLINE Der Zeppelin, der fliegt jetzt nach Oberammergau.
SCHÜRZINGER Waren das Fräulein schon einmal in Oberammergau?
KAROLINE Schon dreimal.
SCHÜRZINGER Respekt!
(Stille)“³⁴⁵

338 Vgl. Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 90.

339 Horváth, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 465.

340 „Ich schieß dir was auf den Zeppelin, verstehst du mich, das ist ein Luftschiff, und wenn einer von uns dieses Luftschiff sieht, dann hat er so ein Gefühl, als tät er auch mitfliegen“ (Ebd.)

341 Ebd.

342 Allerdings wird auch Karolines Verblendung später nachlassen. In Szene 48 stellt sie enttäuscht fest:

„Er sieht so schön aus, der Zeppelin – auch in der Nacht, so beleuchtet. Aber wir fliegen ja nicht mit.“ (Ebd., S. 482.)

343 Ebd., S. 465.

344 Dass Karoline gleich im Anschluss markiert: „[a]ber die Oberammergauer sind auch keine Heiligen. Die Menschen sind halt überall schlechte Menschen“ (Ebd., S. 466), zeugt mehr von der Zerrüttetheit ihrer Figur, denn von einer wirklicher Reflexion. Indem sie vorgibt, die Menschen „überall“ schon kennengelernt zu haben, spielt sie vor Schürzinger ihre eigentliche Sehnsucht herunter.

345 Ebd., S. 466.

Aber wie Schürzinger ist Oberammergau nur eine Stufe auf der Leiter zum Aufstieg, auf der Karoline noch höher hinaus will. Wie sich ergibt, dass Rauch ihre eine besser abgesicherte Zukunft zu bieten scheint, tauscht sie Schürzinger gegen ihn ein, verspricht sich durch ihn eine „höhere gesellschaftliche Stufe“³⁴⁶ zu erklimmen. Zum Sinnbild dieses sorgenfreieren Lebens wird Altötting. Für Rauch nur Mittel zum Körper Karolines, sieht sie in der Fahrt nach Altötting eine Zusage für die ersehnte, bessere Zukunft.

„KAROLINE Fahren wir wirklich nach Altötting?

RAUCH Jetzt. *(Er versucht aufzustehen, muß sich aber gleich wieder setzen, und zwar schmerzverzerrt.)* Was verdienen sie monatlich?

(Stille)

KAROLINE Fünfundfünzig Mark.

RAUCH Schön.

KAROLINE Ich bin auch froh, daß ich das habe.

RAUCH In der heutigen Zeit.

KAROLINE Nur hat man so gar keinen Zukunftsblick. Höchstens, daß ich mich verdreifache. Aber dann bin ich schon grau.

RAUCH Zukunft ist eine Beziehungsfrage – *(Jetzt erhebt er sich.)* – und Kommerzienrat Konrad Rauch ist eine Beziehung. Auf nach Altötting!³⁴⁷

Allerdings muss Karoline sich auch in diesem Fall später eingestehen, dass ihre Hoffnungen erneut nicht erfüllt wurden. Ihre Sehnsucht strömt in viele Richtungen. Sie manifestiert sich in scheinbar banalen Dingen wie einem Oktoberfestbesuch, bei dem sie sich nicht einschränken (lassen) will im Eis-Essen, Achterbahn-Fahren und Zeppelin-Bestaunen, aber auch darin, einen festen Stand im Leben und materielle Absicherung durch einen Mann zu ersehnen. Letztlich aber bleiben ihr all diese Dinge verwehrt. Was bleibt, ist eine Sehnsucht in sich. Karoline als Allegorie der Sehnsucht wird eine ganze Szene gewidmet:

„KAROLINE *(vor sich hin)* 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 –“³⁴⁸

346 Ebd., S. 479.

347 Ebd., S. 495.

348 Ebd., S. 505.

Diese Form von Sehnsucht als andauernder Zustand, der nicht gestillt wird, sondern vielmehr in einen Zustand von zwangsläufiger Akzeptanz übergeht, stellt sich – wenn auch nicht so verdichtet wie bei Karoline – auch bei anderen Figuren dar. Neben dem Bedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung³⁴⁹, wird übergreifend eine Form der Sehnsucht formuliert, die nur an wenigen Stellen direkt ausgesprochen, meist eher zwischen den Worten artikuliert wird. In diesen Worten klingt Einsamkeit und Sehnsucht nach jemandem an, der diese zu lindern vermag.

„[D]u verdienst ja noch was und lebst bei deinen Eltern, die wo pensionsberechtigt sind. Aber ich habe keine Eltern mehr und steh allein in der Welt, ganz und gar allein.“³⁵⁰

Nicht alle äußern ihr Alleinsein so konkret und dennoch sind die meisten auf der Suche nach einer vertrauten Sphäre, sehnen sich nach einer Person, die ihnen (nicht nur materiellen) Halt gibt.

„SCHÜRZINGER Ich bin ein einsamer Mensch, Fräulein. Sehen Sie, meine Mutter zum Beispiel, die ist seit der Inflation taub und auch nicht mehr ganz richtig im Kopf, weil sie alles verloren hat – So habe ich jetzt keine Seele mit der ich mich aussprechen kann.
KAROLINE Habens denn keine Geschwister?
SCHÜRZINGER Nein, ich bin der einzige Sohn.“³⁵¹

Die Sehnsucht wird zum Medium des inneren Kampfes der Figuren, dem Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein. Denn die Gefühle schwanken zwischen „verkitschen Gefühlsäußerungen“³⁵² und dem Hinnehmen der (Nieder-)Lage, der nicht zu erfüllenden Sehnsucht als andauernder Zustand.

„DER MERKL FRANZ Habe nur keine Angst. Wir sind zu zweit.
KASIMIR Ich bin nicht zu zweit! Ich mag nicht zu zweit sein! Ich bin allein.
(Stille)“³⁵³

349 Sowohl nach ursprünglicher Anerkennung als auch nach Wiederherstellung einer verlorenen Anerkennung, wie etwa bei Speer, der sich frühere Zeiten zurücksehnt.

350 Horvath, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 465.

351 Ebd., S. 476.

352 Wie Horváth sie in der Randbemerkung zu „Glaube Liebe Hoffnung“ nennt. Siehe auch Fußnote 79.

353 Horvath, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 470.

8.2 Scheitern und Hinnehmen als Zeichen der Zeit

„In uns ist nichts zusammengebrochen, denn wir hatten nichts. Wir hatten bislang nur zur Kenntnis genommen.“³⁵⁴

Das Scheitern als Erscheinung ihrer Zeit bestimmt die Figuren von „Kasimir und Karoline“ auf ähnliche Weise wie die beschriebene Form der Sehnsucht. Einerseits sehnen sich die Figuren nach all dem, an dem sie bereits gescheitert oder zu scheitern im Begriff sind, während sie andererseits diesen Zustand als ihr vorgegebenes Schicksal hinnehmen.

Vom Scheitern als Charakteristikum des Kleinbürgers war schon an verschiedenen Stellen dieser Arbeit die Rede. Vor dem Hintergrund der theoretischen Auseinandersetzung mit diesem zentralen, werkübergreifenden Motiv soll an dieser Stelle der Figurenrede der nötige Raum gegeben werden. Dabei gilt, wie bereits in der sprachlich-stilistischen Analyse dargelegt wurde, sich nicht von der Schablone des Kleinbürgers täuschen zu lassen. Gerade in angreifbaren Momenten, in denen das eigene Scheitern thematisiert – verdrängt, eingestanden, akzeptiert und als solches hingenommen – wird, äußert sich erneut das Spannungsverhältnis, das die Figuren bestimmt.³⁵⁵ Offenen, bisweilen schamhaften Aussagen folgt oft unmittelbar Rückzug und Zurückweisung.

„KASIMIR Wie hast du das zuvor gemeint, daß wir zwei zu schwer füreinander sind?

KAROLINE (*schweigt boshaft.*)

KASIMIR Soll das eventuell heißen, daß wir zwei eventuell nicht zueinander passen?

KAROLINE Eventuell.

KASIMIR Also das soll dann eventuell heißen, daß wir uns eventuell trennen sollen – und daß du mit solchen Gedanken spielst?

KAROLINE So frag mich doch jetzt nicht! [...]

KASIMIR So. Hm. Also das wird dann schon so sein. So und nicht anders. Da gibt es keine Ausnahmen. Lächerlich. [...]

KASIMIR Oder ist das vielleicht nicht eigenartig, daß es dir gerade an jenem Tag

354 Horváth, Ödön von: „Autobiographische Notiz“ in: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 5. Lyrik, Prosa, Romane I*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 8.

355 Vgl. hierzu auch das mit Lethen beschriebene Spannungsfeld der „Klima der Polarisierung“.

auffällt, daß wir zwei eventuell nicht zueinander passen – an jenem Tage, an welchem ich abgebaut worden bin?“³⁵⁶

Dass die beiden „zu schwer füreinander“³⁵⁷ sind, bringt Karoline schon in der dritten Szene des Stückes vor. Tatsächlich wird hier der Zusammenhang von zwischenmenschlichen Beziehungen und dem Überlebenskampf in einer materiell geprägten Welt thematisiert. Kasimir wird nicht nur als Chauffeur entlassen, fast so automatisch wie von Schürzinger prophezeit verlässt ihn auch Karoline.

„KAROLINE Was willst du noch?

KASIMIR Ich hab dich um Verzeihung bitten wollen von wegen meinem Mißtrauen und daß ich zuvor so grob zu dir war. Nein, das war nicht schön von mir. Wirst du mir das verzeihen?

KAROLINE Ja.

KASIMIR Ich danke dir. Jetzt geht es mit schon wieder anders – *(Er lächelt.)*

KAROLINE Du verkennst deine Lage.

KASIMIR Was für eine Lage?

(Stille)

KAROLINE Es hat keinen Sinn mehr, Kasimir. Ich hab mir das überlegt und ich habe mich genau geprüft – *(Sie wendet sich der Schnapsbude zu.)*“³⁵⁸

Wenig glaubwürdig scheint in diesem Zusammenhang, dass Karoline sich genau in ihren Gefühlen zu Kasimir geprüft hat, ehe sie sich von ihm abwendet. Vielmehr ereignet sich hier erneut

„die bewußte Katastrophe zwischen dem, was Horváths Figuren sagen, und dem, was sie meinen, zwischen dem, was sie meinen müssen, weil sie dazu erzogen sind, und dem, was sie zu meinen, obwohl sie es meinen wollen, nicht in der Lage sind“³⁵⁹.

Auch Scheitern und Hinnehmen vollzieht sich in diesem Zwischen. Am Deutlichsten ist diese Spirale wohl an Kasimir und Karoline bzw. Merkl Franz und Erna festzumachen. Wenngleich das Scheitern auch die übrigen Figuren betrifft, zeigt sich hier besonders anschaulich wie die sozialpolitischen Zeichen ihrer Zeit sie zu VerliererInnen macht und wie sie diese Tatsache ohnmächtig in ihrer kleinbürgerlichen Hülle erdulden.

356 Horvath, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 467.

357 Ebd., S. 465.

358 Ebd., S. 478 f.

359 Kroetz, Franz Xaver: „Horváth von heute für heute“, S. 91.

„(Stille)

ERNA Der arme Franz. Der arme Mensch –

KASIMIR So ist das Leben.

ERNA Kaum fängt man es an, schon ist es vorbei.

(Stille)³⁶⁰

Statt sich den Gegebenheiten zu stellen und sich gegen sie zur Wehr zu setzen, ergibt man sich gleichgültig. Dieser Umstand steht in engem Zusammenhang mit dem Milieu, dem die Figuren entstammen. Dem Kleinbürgertum ist zu dieser Zeit schon die Grundlage für solcherart Auflehnung entzogen. Wo alle die gleiche soziale Misere beschäftigt, kommt es weniger auf den Einzelnen an. Das Schicksal des Einzelnen als Einer von vielen bewegt diese abgestumpfte Masse wenig. Man zeigt sich aufgeklärt gegenüber den Zeichen der Zeit, aber verharrt innerhalb dieser Strukturen.

„KASIMIR Und dennoch hab ich harter Mann die Liebe schon gespürt [...]. Was sind denn das schon überhaupt für Ideale von wegen dem seelischen Ineinanderhineinfließen zweier Menschen? Adam und Eva! Ich scheiß dir was auf den Kontakt – da hab ich jetzt noch ein Kapital von rund vier Mark, aber heut sauf ich mich an, und dann häng ich mich auf – und morgen werden die Leut sagen: Es hat einmal einen armen Kasimir gegeben –

DER MERKL FRANZ Einen Dreck werden die Leut sagen! Da sterben ja täglich Tausende – und sind schon vergessen, bevor daß sie sterben! [...]

KASIMIR Ja, man ist ziemlich allein.

DER MERKL FRANZ Prost Arschloch!³⁶¹

Auch Kasimir findet sich, wie Merkl Franz es ihm vorzeigt, am Ende mit den Gegebenheiten ab. Er nimmt hin, dass es keine Ausnahmen gibt im Fortlauf der Dinge, dass seine Arbeitslosigkeit auch das Ende seiner Beziehung zu Karoline einleitet. Kasimir ist im Erkennen dieser Dinge, wie einst die Täuschung des Zeppelins sehend, Karoline voraus. Während er die Liebe unmittelbar nach dem Auseinandergehen in das Wechselverhältnis von substantiellem Rückhalt und sozialem Status einbettet, sucht Karoline nach ihrem gescheiterten Versuch gesellschaftlich aufzusteigen wieder Kasimirs Beistand. Weniger als um tatsächliche Gefühle, um das Zueinander-Gehören, geht es Karoline aber wohl um das Nicht-Alleinsein. Insofern ist dies weniger als kathartisches denn als Moment der Kapitulation zu werten. Gebrochen kehrt sie zurück,

360 Horvath, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 503.

361 Ebd., S. 486.

mit der Lehre, dass ihr Versuch des Ausbruchs aus der kleinbürgerlichen Welt nur ein zum Scheitern vorbestimmter Ausflug war.

„KAROLINE Du hast gesagt, daß der Herr Kommerzienrat mich nur zu seinem Vergnügen benützen möchte und daß ich zu dir gehöre – und da hast du schon sehr recht gehabt.

KASIMIR Das ist mir jetzt Wurscht! Jetzt bin ich darüber hinaus, Fräulein! Was tot ist, ist tot und es gibt keine Gespenster, besonders zwischen den Geschlechtern nicht!“³⁶²

Dass nicht ihre Gefühle Karoline zu Kasimir hinführen, sondern die Suche nach (irgend)jemandem, spiegelt sich in ihrer Reaktion auf Kasimirs eindeutige Ablehnung wider. Sie nimmt auch diese Niederlage hin ohne sich lange der Bedeutung auseinanderzusetzen und sucht stattdessen Schürzinger auf:

„KAROLINE Eugen. Ich habe dich vor den Kopf gestoßen und das soll man nicht, weil man alles zurückgezahlt bekommt –

SCHÜRZINGER Du brauchst einen Menschen, Karoline –

KAROLINE Es ist immer der gleiche Dreck.

SCHÜRZINGER Pst! Es geht immer besser und besser.

KAROLINE Wer sagt das?

SCHÜRZINGER Coué.

(Stille)

SCHÜRZINGER Also los. Es geht besser –

KAROLINE *(sagt es ihm tonlos nach.)* Es geht besser –

SCHÜRZINGER Es geht immer besser, immer besser –

KAROLINE Es geht immer besser, besser – immer besser –

SCHÜRZINGER *(umarmt sie und gibt ihr einen langen Kuß.)*

KAROLINE *(wehrt sich nicht.)*

SCHÜRZINGER Du brauchst wirklich einen Menschen.

KAROLINE *(lächelt.)* Es geht immer besser –“³⁶³

Dieser Dialog zwischen Karoline und Schürzinger erscheint als Pendant zum letzten Dialog zwischen Kasimir und Erna. Wenngleich sich beide formal unterscheiden, beinhalten sie doch beide eine ähnliche Aussage. Es geht immer besser, solange man es sich nur immer wieder vorsagt. Die Zweifel, die auch Kasimir in seinem letzten gemeinsamen Dialog mit Erna noch unausgesprochen äußert, vertönen alsbald in der Stille – besser nichts mehr sagen, besser hinnehmen, was ohnehin nicht zu ändern ist. In Zeiten kollektiven Scheiterns geben sich die Figuren schlussendlich mit dem zufrieden,

362 Ebd., S. 505.

363 Ebd., S. 506.

was sie haben: (irgend)einen Menschen neben sich. Was Karoline Schürzinger tonlos nachsagt und was Kasimir allmählich mit Erna mitsingt, meint im Wesentlichen dasselbe: das Schicksal ist anzunehmen, besser wird es nicht.

8.3 Heimat(-losigkeit)

„Wohl dem, der jetzt noch – Heimat hat!“³⁶⁴

Als abschließender Punkt steht nun noch die Rückkehr zu der anfangs gestellten Frage nach Heimat aus. Die theoretische Aufarbeitung dieses vielschichtigen Begriffs sowie die Kontextualisierung von Heimat und dem Kleinbürgertum als Hauptmaterial der Stücke Horváths wurden im ersten Teil dieser Arbeit durchgeführt.

Im Verfahren der Analyse von „Kasimir und Karoline“, der Einordnung des Schauplatzes sowie der Charakterisierung der einzelnen Figuren und deren sprachliche Eigenheiten, zeichnet sich eine zunehmend ein Muster ab: Aus einer heterogenen Masse von kollektiven VerliererInnen der Zeit entsprungen, formt der Kleinbürger eine Schablone, nimmt Sprachfloskeln und hohle Phrasen an, um sich zu distanzieren von dem, was er ist und dadurch Zugehörigkeit zu schaffen zum gesellschaftlich höher Angesehenen.

„Und genau dies scheint eine Ursache für die Unsicherheit des Kleinbürgertums zu sein: nicht zu wissen, wohin man gehört.“³⁶⁵

Bartsch spricht in diesem Zusammenhang vom Verwischen der „Grenzen bis zur Nichtidentifizierbarkeit“³⁶⁶. Freilich entspringt jene Unsicherheit nicht einfach aus dem Nichts. Das instabile Gerüst seiner Zeit gibt den Figuren keinen Halt, die identitätsstiftenden Abgrenzungsmöglichkeiten zwischen Eigen und Fremd, zwischen Sonderbarem und Vertrautem geraten ins Wanken und rufen Unbehagen hervor. In

364 Nietzsche, Friedrich: „Der Freigeist“, in: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. KSA. Band 11: Nachgelassene Fragmente, 1884 – 1885*, Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hrsg.), München u.a.: DTV 1988, S. 329.

365 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 35.

366 Vgl. ebd.

diesen Zeiten der Haltlosigkeit suchen die Figuren nach einem Geländer. Wobei ihre Suche nach Trost sich bisweilen verirrt ins Irrationale.

„Wissens, wenns mir schlecht geht, dann denk ich mir immer, was ist ein Mensch neben einem Stern. Und das gibt mir dann wieder einen Halt.“³⁶⁷

Dass jene Kategorien der Differenzierung vor allem in Zeiten „sozialer Desorganisation“ ausschlaggebend für die Identitätsbestimmung sind, konnte zunächst mit Lethen gezeigt und im weiteren Verlauf der Arbeit grundsätzlich als wesentlicher Teil des Heimatgedankens bestimmt werden.

Dessen eingedenk und vor dem Hintergrund der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Begriff Heimat, ist für die Auffassung von Heimat im Stück festzuhalten, dass zwar gewisse Kategorien (Differenzierungen von Eigen und Fremd, Zugehörigkeit) diese Auffassung bestimmen, dass das Heimatverständnis im Stück aber zu unterscheiden ist von der tradierten Vorstellung von Heimat, wie sie in Kapitel 5.1 vorgestellt wurde.

Freilich bedient sich das hier vorgebrachte Verständnis dem Vokabular dieser tradierten Vorstellung, spielt doch die Frage nach Zugehörigkeit und Herkunft eine erhebliche Rolle in diesem Diskurs. Allerdings geht es im Stück nicht darum, auf emotionale Weise geographische Herkunft oder Gruppenzugehörigkeit, noch weniger eine Verbundenheit zum Vaterland³⁶⁸ als Heimat zu bestimmen.

Der wichtigen Frage nach Zugehörigkeit als solcher wird sich im Stück ex negativo angenähert.

„Der Kleinbürger ist [...] derjenige, der im Grunde nicht weiß, wohin er gehört, der nicht dazugehört, wo er dazugehören möchte, und der dazugehört, wo er nicht dazugehören will.“³⁶⁹

Mit der unbedingten Sehnsucht des Kleinbürgers, nicht (mit sich) alleine sein, sondern dazugehören zu wollen, deutet sich an, was im Stück unter Heimat verstanden werden kann. Heimat kann – in Anlehnung an die Auffassung von Nicht-Heimat und Unheimlichen – in ihrer Umkehrung definiert werden. Horváths Heimatbegriff soll hier

367 Horvath, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 470.

368 Das schließt nicht aus, dass nationalistische Symbole und politische Andeutungen angeführt werden.

369 Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*, S. 37 f.

von dieser Nicht-Heimat her verstanden werden, Heimat als Verneinung ihrer selbst.³⁷⁰ Diese Verneinung ist nicht gleichzusetzen mit einer positiven Ablehnung der Heimat, sondern verweist vielmehr auf etwas dem Wesen der Heimat immer schon Inhärentes, nämlich die Möglichkeit des Nicht-Vorhandenseins, den Verlust der Heimat. So wie das Un-heimliche immer schon im Heimlichen enthalten ist – allerdings erst in seiner Umkehrung hervorgebracht wird – wird Heimat im Stück hervorgebracht als Nicht-Heimat.

Die Figuren in „Kasimir und Karoline“ sind heimatlose – auf die gleiche Art *-los* wie sie bereits als perspektivlos, seelenlos und haltlos entlarvt wurden. Die Frage woher diese Perspektivlosigkeit rührt, wie das Scheitern und Hinnehmen seinen Weg genommen hat, ist eine wichtige, um zu verstehen, was das Material des Stückes bestimmt. Wichtiger aber ist letztlich die Erkenntnis, die sich im Laufe dieser Arbeit immer stärker abgezeichnet hat, nämlich dass es kein Vorher und Nachher dieser *-losen* Zustände gibt, dass schon immer Perspektivlosig- und Ausweglosigkeit, Geheimnis- und Seelenlosigkeit geherrscht hat.

Arbeitslosigkeit und allgemeine Misere dieser Zeit zeichnen Konturen nach, die *immer schon* dagewesen sind. Die von Horváth exakt angefertigte Schablone des Kleinbürgers kann dabei beliebig angesetzt werden. Der Abend auf dem Oktoberfest und seine Figuren sind nur beispielhafter Hintergrund. Der Abdruck wird vor den unterschiedlichsten Kulissen dasselbe zeigen, nämlich die immer wieder aufkeimende innerliche Leere, die in diesen Figuren enthalten ist. Sie wissen sich nirgends anzuhalten, haben keinen Menschen, keine Perspektive. Unaufhaltsam drehen sie sich im immer selben Kreis, worin es kein Aufgehoben-Sein gibt. Aus der andauernden Erfahrung dieser Haltlosigkeit heraus konstituiert sich eine Sphäre der Nicht-Heimat. Daher zeigt sich Heimat im Stück einzig als Heimatlosigkeit, im Zustand einer andauernden *-losigkeit*.

370 Vgl. dazu auch die äquivalente Annahme von Nicht-Orten, also Orte des Nicht-Wurzelnschlagens wie sie bei Lethen im Kontext des Wahrnehmungsmodells „Verkehr“, hier in Kapitel 2.3, dargestellt wurden.

Das abschließende Wort soll Kasimir sprechen, der Zeugnis von dieser Halt- und Heimatlosigkeit ablegt:

„KASIMIR (*hält nun eine Rede an die ferne KAROLINE.*) Fräulein Karoline. Du mußt keineswegs hergehen, weil es halt jetzt ganz aus ist mit unseren Beziehungen, auch mit den menschlichen. Du kannst ja auch nichts dafür, dafür kann ja nur meine Arbeitslosigkeit etwas, und das ist nur logisch, du Schlampen, du elendiger! Aber wenn ich jetzt dem Merkl Franz folgen täte, dann wärest aber nur du daran schuld – weil ich jetzt innerlich leer bin. Du hast in mir drinnen gewohnt und bist aber seit heute ausgezogen aus mir – und jetzt stehe ich da wie das Rohr im Wind und kann mich nirgends anhalten –“³⁷¹

371 Horvath, Ödön von: „Kasimir und Karoline. Volksstück“, S. 489.

9 Zusammenfassung

Ödön von Horváth verunglückt 1938 tödlich. Im Pariser Exil endlich sicher geglaubt, wird er von einem herabstürzenden Ast bei einem Spaziergang erschlagen. Ironischer hätte der Autor selbst sein Schicksal nicht *vor-schreiben* können. In seiner Tasche trug er folgendes Gedicht bei sich:

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

Was falsch ist, wird verkommen
Obwohl es heut regiert
Was echt ist, das soll kommen –
Obwohl es heut krepirt.“³⁷²

Diese Zeilen markieren einmal mehr den Ton Horváths – einem genauen Beobachter und *Zeit-zeugen*. Hält man sich vor Augen, dass Horváth noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs den Tod fand, ist umso bemerkenswerter, was der Autor schon zu Beginn der 1930er Jahre als Chronist seiner Zeit festhält. Im Unbehagen dieser Zeit kündigt sich an, was einige Jahre später Wirklichkeit wird. In Zeiten dieser Unsicherheit zeichnen die Sorge um gesicherten Lebensunterhalt und die Positionierung in einem wankenden Gerüst ein bestimmtes Abbild der Gesellschaft.

Aus diesem Kontext heraus erwächst auch die Frage nach dem Heimatbegriff bei Horváth. Die vorliegende Arbeit ist dabei ausgegangen von einer theoretischen Auseinandersetzung mit den kulturhistorischen, gesellschaftlichen und politischen Aspekten des Begriffs Heimat. Vor dieser Betrachtung wurde das tradierte Verständnis von Heimat bearbeitet und in den Kontext des Schriftstellers Horváth sowie in die Beschreibung dieses vielschichtigen Phänomens im Stück „Kasimir und Karoline“ gestellt.

Diesen Zusammenhang betreffend wurde aufgezeigt, dass das erneuerte Volksstück Horváths den Menschen seiner Zeit zum Thema macht. Diesen Menschen bildet

³⁷² Horváth, Ödön von: „Und die Leute werden sagen“ in: Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 8. Prosa, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 688.

Horváth in der Figur des Kleinbürgers im Stück ab und zeigt, wie die Figuren im alltäglichen Kampf gegen die sozialpolitischen Herausforderungen und den daraus erwachsenden Problemen für ihr persönliches Umfeld dem Scheitern ausgeliefert sind. Um das Volksstück realistisch gestalten zu können, muss dieser Kleinbürger auch eine entsprechende Sprache annehmen. Die vorgefertigte, seine tatsächliche Sprache verleugnende, Art im Bildungsjargon zu sprechen markiert die Konturen des Kleinbürgers, dessen sprachliche Begrenztheit und komponiert gemeinsam mit den Zäsuren der Stille eine das Stück bestimmende Choreographie.

In dem Gefüge, in dem es gilt, stets die Parolen der sozial Angeseheneren nachzusagen, wurde mit der Figurenanalyse deutlich, dass sich zunehmend eine Sphäre der *-losigkeit* verdichtet. Im Kreislauf von Sehnsucht, Scheitern und dem Hinnehmen dieses vorgegebenen Schicksals wird sichtbar, dass die Frage nach der Darstellung von Heimat im Stück in ihrer Umkehrung zu begreifen ist – als Heimatlosigkeit.

Diese Form der Nicht-Heimat, das Gefühl nirgendwo und zu niemandem dazuzugehören, sich nirgends anhalten zu können, legt Horváth den Figuren in „Kasimir und Karoline“ in den Mund – schafft eine Komposition der *-losigkeit* in all ihren Varianten.

10 Literaturverzeichnis

Textausgaben Ödön von Horváth:

HORVÁTH, Ödön von: *Ein Lesebuch*, Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

HORVÁTH, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 1. Volksstücke*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

HORVÁTH, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 3. Prosa, Komödien I*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

HORVÁTH, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 5. Lyrik, Prosa, Romane I*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

HORVÁTH, Ödön von: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Band 8. Prosa, Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*, Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

HORVÁTH, Ödön von: *Kasimir und Karoline*, Krischke, Traugott (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

HORVÁTH, Ödön von: *Kasimir und Karoline, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Band 4, Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin (Hrsg.), Berlin [u.a.]: de Gruyter 2009.

HORVÁTH, Ödön von: *Stücke*, Krischke, Traugott (Hrsg.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961.

Sekundärliteratur:

ALAND, Barbara / Aland, Kurt (Hrsg.): *Das neue Testament. Griechisch und Deutsch*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2007.

AMERY, Carl: „An der grünen Isar... Ein Versuch über Ödön von Horváth“, in: Krischke, Traugott (Hrsg.): *Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 7-21.

- BARNDT, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Köln [u.a.]: Böhlau 2003.
- BARTSCH, Kurt: *Ödön von Horváth*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- BECKER, Sabina: *Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Köln [u.a.]: Böhlau 2000.
- BENTHIEN, Claudia: „Die stumme Präsenz. Zur ‚Figur‘ des Schweigens bei Ödön von Horváth“, in: Brandstetter, Gabriele / Peters, Sibylle (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München: Fink 2002, S. 195-221.
- BRECHT, Bertolt: „Volkstümlichkeit und Realismus“, in: *Gesammelte Werke 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 290-338.
- CARL, Rolf-Peter: „Theatertheorie und Volksstück bei Ödön von Horváth“, in: Hein, Jürgen (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 175-185.
- FREUD, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: *Gesammelte Werke. Zwölfter Band. Werke aus den Jahren 1917-1920*, Freud, Anna (Hrsg.), Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 227-268.
- FRITZ, Axel: „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“, in: Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.): *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 46-58.
- GAMPER, Herbert: „Horváth und die Folgen – das Volksstück? Über neue Tendenzen im Drama“, in: *Theater 1971. Jahressonderheft von Theater heute*, Hannover: Velber 1971, S. 73-77.
- JOAS, Hans: „Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline“ in: Krischke, Traugott (Hrsg.): *Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 47-62.
- HEIN, Jürgen: „Das Volksstück“, in: Knörrich, Otto (Hrsg.): *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 1981, S. 430-440.
- HEIN, Jürgen: „Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen“, in: Hein, Jürgen (Hrsg.): *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf:

Bertelsmann 1973, S. 9–28.

KERTÉSZ, Imre: „Wer jetzt kein Haus hat. Münchner ‚Rede über das eigene Land‘“, in: Kertész, Imre: *Eine Gedankenlänge Stille, während das Erschießungskommando neu lädt. Essays*, Hamburg: Rowohlt 2002, S. 111-127.

KRACAUER, Siegfried: *Die Angestellten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

KROETZ, Franz Xaver: „Horváth von heute für heute“, in: Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.): *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 91-95.

LETHEN, Helmut: *Neue Sachlichkeit: 1924-1932. Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

LETHEN, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

MEISTER, Monika: „Horváths Theater und die Ökonomie der Emotionen“, in: Streitler-Kastberger, Nicole / Vejvar, Martin (Hrsg.): *Horváth lesen*, Köln [u.a.]: Böhlau 2013, S. 11-22.

NIETZSCHE, Friedrich: „Der Freigeist“, in: Nietzsche, Friedrich; *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. KSA. Band 11: Nachgelassene Fragmente, 1884 – 1885*, Colli, Giorgio / Montinaria,azzino (Hrsg.), München [u.a.]: DTV 1988, S. 329-332.

OERTER, Rolf: „Identität und Heimat aus psychologischer Sicht“, in: Rudnicki-Dotzer, Gabi / Kratz, Matthias / Markt Murnau am Staffelsee (Hrsg.): *Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium. Murnau 2001*, Murnau: Grafische Kunstanstalt Jos. C. Huber KG 2003, S. 150–165.

PANKAU, Johannes G.: *Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

RILKE, Rainer Maria: „Mir zur Feier“, in: Rilke, Rainer Maria: *Die Gedichte*, Frankfurt am Main: Insel 1998, S. 139-194.

ROTERMUND, Erwin: „Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth“, in: Hildebrandt, Dieter / Krischke, Traugott (Hrsg.): *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 18-45.

SANDIG, Holger: „Spielstile des kritischen Volkstheaters“, in: Hassel, Ursula / Herzmann, Herbert (Hrsg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück: Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin, 28. Februar – 2. März 1991*, Tübingen: Stauffenberg 1992, S. 23–34.

SCHMITZ, Thomas: *Das Volksstück*, Stuttgart: Metzler 1990.

SCHUHMANN, Andreas: *Heimat denken. Regionales Bewußtsein in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1815 und 1914*, Köln [u.a.]: Böhlau 2002.

SZABÓ, Judit: „Eugenik und Domestikation. Inszenierung von ‚Abnormitäten‘ in Kasimir und Karoline“, in: Streitler-Kastberger, Nicole / Vejvar, Martin (Hrsg.): *Horváth lesen*, Köln [u.a.]: Böhlau 2013, S. 103-112.

TWOREK, Elisabeth: „Weltbürger und Heimatloser“, in: Rudnicki-Dotzer, Gabi / Kratz, Matthias / Markt Murnau am Staffelsee (Hrsg.): *Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium. Murnau 2001*, Murnau: Grafische Kunstanstalt Jos. C. Huber KG 2003, S. 132-149.

WEIGEL, Hans: „Horváth, Wien und die Wiener“, in: Hildebrandt, Dieter / Kriskche, Traugott (Hrsg.): *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 7-15.

WERFEL, Franz: „Vorwort“: in Horváth, Ödön von: *Ein Kind unserer Zeit*, Amsterdam: Allert de Lange 1938.

Nachschlagewerke:

Brockhaus Enzyklopädie. Band 8. H-Ik., Wiesbaden: Brockhaus 1969, S. 316.

GRIMM, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Vierten Bandes. Zweite Abtheilung. H-Juzen*, München [u.a.]: DTV 1984, S. 855-886.

KLUGE, Friedrich (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin [u.a.]: de Gruyter 2011, S. 405-406.

WAHRIG, Gebhard / Krämer, Hildegard / Zimmermann, Harald (Hrsg.): *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Dritter Band. G-JZ*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1981, S. 456-460.

WISSENSCHAFTLICHER RAT DER DUDENREDAKTION (Hrsg.): *Duden ,Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden‘ Band 4. Gele - Impr*, Mannheim [u.a.]: Dudenverlag 1999:, S. 1718-1718.

11 Dank

Allen voran danke ich Frau ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister, die lange Zeit vor dieser Arbeit mit einem Horváth Seminar (gemeinsam mit Mag. Genia Enzelberger) viel zur Vertiefung meines Interesses am Schriftsteller Horváth beigetragen hat. Die Möglichkeit im Universitätsbetrieb *unserer Zeit* Text- und Inszenierungsmaterial so intensive Betrachtung zu schenken, sich über Einzelheiten im offenen Diskurs austauschen zu können, wurde zu einer sehr wertvollen Erfahrung, die auch viele Denkanstöße dieser Arbeit prägte. Neben der wissenschaftlichen Betreuung möchte ich Frau Prof. Meister auch für Ihr persönliches Verständnis danken, das Sie mir entgegen gebracht hat.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern und Großeltern, die mir durch Ihr Vertrauen und Ihre bedingungslose Unterstützung mein Studium und eine sehr schöne und bereichernde Studienzeit ermöglicht haben.

Thomas danke ich für all die Unterstützung und den immerwährenden Rückhalt.

12 Abstract

Heimat wird gemeinhin verstanden als eine Beschreibung von Herkunft und Zugehörigkeit zu einem Land oder Ort oder zu einer bestimmten Gruppe. Neben diesen ersten Assoziationen stellt sich auch ein Zusammenhang von Gegenpaaren dar, die diesem Begriff inhärent sind. Denn Heimat definiert sich immer über die Gegensätze von vertrautem Eigenen und unbekanntem Fremden, von Geborgen-Sein und sich Nicht-Wohlfühlen. Diese Polarisierung, das sich Verorten innerhalb dieser Grenzen ist notwendig, um der Identität auf den Grund zu gehen. Die Identitätssuche und die Bestimmung der Zugehörigkeit sind als Teil der Heimatbestimmung Prozesse, die miteinander einhergehen.

Was aber, wenn diese Suche *nirgendwo* hinführt? In Zeiten sozialpolitischer Unruhen und allgemeiner Unsicherheit geraten diese tragenden, identitätsstiftenden Orientierungsgerüste oft ins Wanken. Diese Zeiten macht Horváth als Erneuerer des Volksstücks zu seinem Thema. Der Schriftsteller, geprägt durch die Umwälzungen des Europas nach dem Ersten Weltkrieg, nimmt sich im Kleinbürger eines Typus an, der in der Gesellschaft der Zwischenkriegszeit zum Verlierer wird. Eine vorgegebene Abfolge des Scheiterns nimmt ihren Lauf. Horváth seziert diesen Typus detailgetreu und formt daraus seine kleinbürgerlichen Figuren, die ihm das Hauptmaterial seiner Stücke liefern.

Vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte der Volksstücke stellt sich die Frage, wie Horváth Heimat begreift und wie sie aufbauend darauf im Stück artikuliert wird. An diese Frage schließt sich der Untersuchungsgegenstand der Arbeit an. Zu diesem Zweck ist es sinnvoll, zunächst das neue Volksstück Horváths und dessen bestimmenden Typus, den Kleinbürger, mit der Frage nach Heimat in einen Zusammenhang zu stellen. Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Heimat unter Berücksichtigung kulturhistorischer und sozialpolitischer Aspekte soll weitere Kenntnisse für die praktische Auseinandersetzung mit dem Volksstück „Kasimir und Karoline“ bringen. Im Fokus steht dabei ein Überblick des tradierten Verständnisses von Heimat gegenüber dem Heimatverständnis bei Horváth sowie die Einführung des Begriffs der Nicht-Heimat, abgeleitet aus der Freud'schen Untersuchung des „Unheimlichen“.

Mit der sprachlich-stilistischen Analyse des Stückes kann die Funktion von Bildungsjargon und Stille bei Horváth aufgezeigt werden. Die nichtssagenden Phrasen des Bildungsjargons und die Zäsuren der Stille bringen eine Leere hervor, die sich in Formen der *-losigkeit* aller Art widerspiegelt. Die Figuren werden entlarvt als perspektivlose, seelenlose, haltlose und letztlich als heimatlose. Heimatlos ist in diesem Zusammenhang nicht im Sinn eines akuten Verlustes von Heimat zu verstehen, sondern eines Zustandes, wo Heimat als solche *nicht-ist*. Heimat soll daher begriffen werden in seiner Umkehrung, als Nicht-Heimat.

13 Lebenslauf

Persönliche Daten

Renate Lieb
Geboren am 6. September 1988 in Landshut

Schule und Studium

seit 10/2012	Bachelorstudium Hungarologie mit Schwerpunkt Ungarische Literaturwissenschaft an der Universität Wien
seit 10/2008	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
07/2011	Sprachkurs Ungarisch für Fortgeschrittene im Sommeruniversitätsprogramm der Eötvös Loránd Universität Budapest
09/1999 – 06/2008	Hans-Leinberger-Gymnasium Landshut Abschluss Allgemeine Hochschulreife
09/1997 – 07/1999	Grundschule Landshut Berg
09/1995 – 07/1997	Grundschule Aham

Praktika

10/2012 – 01/2013	Goethe Institut Budapest - Praktikum in der Abteilung Kulturprogramme
07/2009 – 09/2009	Regional Fernsehen Landshut - Praktikum im Bereich Redaktion und Videojournalismus