Gesellschaftskritik in Dramen Ödön von Horváths aus der zentralen Schaffensperiode 1931-1932

Krznar, Mirko

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:041106

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Universität Zagreb

Philosophische Fakultät

Abteilung für Germanistik

Gesellschaftskritik in Dramen Ödön von Horváths aus der zentralen Schaffensperiode 1931-1932

Diplomarbeit

mikrznar@ffzg.hr

Student: Mirko Krznar

dr. sc. Milka Car, izv. prof.

Zagreb, Sommersemester, 2019 / 2020

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4
2. Historische Umstände 5
   2.1. Politische Lage in der Weimarer Republik 5
   2.2. Die Weltwirtschaftskrise 1929-1932: Inflation 7
      2.2.1. Massenentlassungen in der ersten Hälfte des 20.-en Jh. 8
   2.3. Frauenbewegung in der Weimarer Republik 9
3. Horváth als Gesellschaftskritiker in seinen Dramen 10
   3.1. Bildungsjargon 11
   3.2. Kapitalismuskritik 13
   3.3. Kitsch 16
   3.4. Erneuerung des Volksstücks 17
   3.5. Frauen in Dramen Ödön von Horváths 18
      3.5.1. Familie, Staat und die Krise der Familienideologie 19
      3.5.2. Horváths Frauentypus – die "Fräulein" Figur 20
   3.6. Faschismuskritik 21
4. *Italienische Nacht* 23
   4.1. Zusammenfassung 23
   4.2. Bildungsjargon 25
   4.3. Analyse der Fräulein-Figur 27
      4.3.1. Bildungsjargon im Kontext der Geschlechterrollen 28
      4.3.2. Demaskierung des Patriachats durch die Fräulein-Figur 29
   4.4. Politische Kritik 30
5. *Geschichten aus dem Wiener Wald* 32
   5.1. Zusammenfassung 32
   5.2. Bildungsjargon 34
      5.2.1. Kitsch Elemente in Horváths Bildungsjargon 35
   5.3. Brutalität des Kleinbürgertums 37
   5.4. Frau als Ware 39
   5.5. Andeutung von Faschismus 40
6. *Glaube Liebe Hoffnung* 41
   6.1. Zusammenfassung 41
   6.2. Verfall moralischer Werte in der Gesellschaft 43

6.3. Arbeitslosigkeit und Notstand 45
6.4. Unterdrückung der Frau 46
7. Kasimir und Karoline 48
7.1. Zusammenfassung 48
7.2. Massenentlassungen 50
7.3. Kapitalismuskritik 51
7.4. Berufstätige Frau und Kritik der Industrialisierung 52
8. Fazit 54
9. Literatur 56
9.1. Primärliteratur 56
9.2. Sekundärliteratur 56

1. Einleitung

Interessiert man sich für die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, wird schnell klar, dass es sich um einen turbulenten und transformativen Abschnitt der Weltgeschichte handelt. Der Aufstieg der Faschisten und Sozialisten, die Weltwirtschaftskrise, die Arbeitslosigkeit und die wirtschaftliche Not, all dies sind Ereignisse, die diesen Zeitraum kennzeichnen. Von wenigen wurden diese Änderungen jedoch begrüßt; die Faschisten nutzten die ungünstigen Umstände eines Großteils der Bevölkerung, um die Macht zu ergreifen. Die Schriftsteller beobachteten und kritisierten die Atmosphäre, insbesondere Ödön von Horváth, der als einer der schärfsten Kritiker seiner Zeit angesehen werden kann. Durchaus kann er als solcher verstanden werden, da er durch seine Abneigung gegenüber Satire und seinen trockenen und direkten Dialog einen gespiegelten Abschnitt der Realität auf die Bühne bringen konnte und somit auch eine Welt darstellte, in der sich seine Zuschauer und Leser samt ihrer Mängel wiedererkennen können.

Diese Arbeit wird sich in erster Linie auf die soziale Kritik im Werk dieses Schriftstellers konzentrieren. Der Fokus wird auf seine bedeutendste Schaffensperiode zwischen 1931-1932 gelegt, die Zeit in der Horváth seine bekanntesten Dramen schrieb: *Italienische Nacht* (1931), *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), *Glaube Liebe Hoffnung* (1932) und *Kasimir und Karoline* (1932). Im analytischen Teil wird zuerst der historische Hintergrund geschildert, welchem Horváths Kritik entspringt. Es ist nämlich wichtig zu betonen, dass Horváth, sowohl in der ungarischen Reichshälfte der Habsburger Monarchie einen Großteil seines Lebens verbrachte, als auch im späteren Leben in die Weimarer Republik emigrierte, so dass er die historischen Umstände dieser beiden Länder aus erster Hand erlebte. Somit war Horvath auch Zeuge der schweren Not seiner Mitmenschen hervorgebracht durch die Weltwirtschaftskrise und den aufkommenden Faschismus, welcher Ideologisch seinem eigenen Liberalismus oppositionell gegenüberstand. Diese Arbeit wird dementsprechend, die Ereignisse schildern, welche diese Zeit und Horváths Kritik prägten. Infolgedessen wird im Mittelpunkt der Analyse neben der sozialen Thematik auch der literaturhistorische Hintergrund geschildert. Anschließend werden die wichtigsten sozialkritischen Punkte der genannten Dramen erklärt, welche sich auf die wirtschaftliche Sphäre der Kapitalismuskritik und der politischen Sphäre der Faschismuskritik abgrenzen lassen.

Das Ziel dieser Arbeit ist die primären sozialkritischen Themen aus der genannten Schaffensperiode Horváths zu analysieren und verknüpfen. Wichtig zu betonen ist der horvatsche Frauentypus der „Fräulein-Figur“. Horváth benutzt diesen Typus, um den Leser die kritische Stellung in Sachen Frauenbewegung, berufstätige Frau und Familienverhältnis zu vermitteln. Die „Fräulein-Figur“ ist jedoch auch ein verbindendes Element, da dieses in allen den für die Analyse ausgewählten Dramen vorkommt und Horváth diese Figuren in das Zentrum seiner sozialen Kritik innerhalb der Handlung setzt. Anhand der Analyse der bereits genannten Dramen werden die wichtigsten Kritikpunkte geschildert, mit welchen er sich befasst.

2. Historische Umstände

2.1. Politische Lage in der Weimarer Republik

Die habsburgische Monarchie und das Deutsche Kaiserreich standen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Zeichen der Auflösung. Die Industrialisierung hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts erheblich zugenommen, was nicht nur das Wirtschaftswesen, sondern vor allem auch das Sozialwesen veränderte. Durch sie veränderten sich die Lebensverhältnisse aller Bevölkerungsgruppen. Im Laufe der industriellen Revolution wuchs auch die Bevölkerungszahl innerhalb von 50 Jahren von 7 Millionen in 1860 bis 26,2 Millionen in 1900. Doch die Wirtschaftsentwicklung der Habsburgermonarchie konnte in der Zeit der industriellen Revolution nicht mit anderen Königreichen und Ländern mithalten. In seinem Werk *The Dissolution of the Habsburg Monarchy* stellt der Historiker Oskar Jászi folgende These auf: "Während das Deutsche Reich [...] ein machtvolles und in technischer Hinsicht außerordentlich hoch entwickeltes Industriesystem schaffen konnte, [...] wurde Österreich-Ungarn in dem scharfen Konkurrenzkampf der Industrie erfolglos", (zit. nach Schiffer, 2001, S. 1) und er resümiert: "vom wirtschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, war die österreichisch-ungarische Monarchie bereits 1913 ein besiegtes Reich, und als solches ging sie 1914 in den Weltkrieg.“ (Schiffer, 2001, S. 1). Ein Grund dafür ist, dass innerhalb der Doppelmonarchie extreme Unterschiede im Entwicklungsstand herrschten. Denn die Habsburgermonarchie hatte nicht nur eine reiche Vielfallt an verschiedenen Kulturen und

Sprachen, die Unterschiede waren auch wirtschaftlicher Natur. Das wurde besonders in der Arbeitsteilung innerhalb der Monarchie deutlich: „Während die österreichische Reichshälfte vergleichsweise hoch industrialisiert war, produzierten die ungarischen Länder landwirtschaftliche Produkte“ (Linsboth, k.D. S, 1) was auch zum wirtschaftlichen und sozialen Ungleichgewicht führte. Dies ist wichtig zu betonen, da Horváth in der ungarischen Reichshälfte der Monarchie sozialisiert wurde. Horváth war somit Zeuge dieser sozio-ökonomischer Ungleichheiten und innenpolitischer Probleme. Dies bearbeitet er auch zum Teil in seinem im Jahr 1931. verfassten Drama *Geschichten aus dem Wiener Wald.* Das Drama spielt nämlich in einer Periode der österreichischen Kultur, als viele noch von der „ruhmvollen“ Zeit der k. u. k. Monarchie schwärmten.

Die Ermordung des österreichischen Thronfolgers 1914 in Sarajevo hatte den Ausbruch des Ersten Weltkrieges zu Folge. Die Kapitulation von 1918 bedeutete nicht nur das Ende einer militärischen Auseinandersetzung, sondern auch das Ende einer Epoche, die von der Herrschaft des Adels geprägt war. Deutschland und Österreich wurden zu Republiken und schlossen sich einer neuen politischen Ordnung an – der Demokratie. Der Adel verlor seine Vorrechte und wurde somit abgeschafft.

Die neue Volksherrschaft erwies sich jedoch, als sehr instabil – „Die Geschichte der Weimarer Republik wird in der Regel mit dem Begriff der Krise verbunden.“ (Raithel, 2018, S. 1). Radikale politische Strömungen, wie v. a. Faschismus und Kommunismus gewannen in den 20er und zu Beginn der 30er Jahre immer mehr an Bedeutung. Die Weltwirtschaftskrise spielte eine wichtige Rolle in der Verbreitung dieser extremen politischen Systeme.

1933 kam es zur Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland. Innerhalb kurzer Zeit wurden sämtliche Sphären der Kultur, sowie auch der Macht von der NSDAP besetzt. Die NSDAP drängte alles und jeden beiseite, die nicht in ihren ideologischen Schubladen passten. Die Folge war ein kultureller Exodus. Viele Künstler und Wissenschaftler (die meisten jüdischer Abstammung) mussten ins Ausland, in neutrale europäische Länder und in die USA fliehen. Diese brutale Politik der Expansion führte schlussendlich zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1939.

2.2. Die Weltwirtschaftskrise 1929-1932: Inflation

Die Weltwirtschaftskrise 1929 war ein Resultat des Börsenkrachs der amerikanischen Wirtschaft. Dieser beschränkte sich jedoch nicht nur auf die USA, sondern ging auch auf die europäischen Börsen über.

Wichtig ist zu bemerken, dass die Weimarer Republik zu der Zeit sehr von der amerikanischen monetären Unterstützung durch den sogenannten „Dawes-Plan“ abhängig war.[1] Nach dem Ersten Weltkrieg musste die Republik als Verlierer des Krieges für die Reparationskosten aufkommen. Als Folge dessen kam es in der Weimarer Republik zur Inflation. Mit dem Dawes-Plan sollte Deutschland die Möglichkeit haben, einen Teil der Reparation mithilfe amerikanischer Kredite zu finanzieren. Die Republik erfuhr mit dem plötzlichen Börsenkrach einen schweren Schlag. Sie konnte sich nicht mehr auf die finanzielle Unterstützung amerikanischer Banken stützen und geriet somit in eine wirtschaftliche Krise.

Anschließend wurde die Lage in der Republik immer schlimmer. Die Arbeitslosigkeit wurde zu einen immer größer werdenden Problem, „so lag sie bereits Anfang 1932 bei rund 6 Millionen, eine Zahl, die das tatsächliche Ausmaß der Arbeitslosigkeit im Deutschen Reich sogar noch erklecklich unterschätzen dürfte.“ (Falter, Link, Lohmöller, Rijke, Schumann, 1997, S. 1)

Das Thema der Krise hat eine besonders starke Präsenz in der Schaffensperiode mit welcher sich diese Arbeit beschäftigt. Durchaus fungieren die Krise, wie auch der Versuch unter diesen Umständen zu überleben, als die zentralen Elemente, welche die Figuren Horváths motivieren.

[1] Deutscher Bundestag, Finanzielle Verpflichtungen der Bundesrepublik Deutschland im Zusammenhang mit dem Versailler Friedensvertrag, 2008, URL: https://www.bundestag.de/resource/blob/413322/4c3fffa7b1de4151be9641a8254f6f30/WD-1-088-08-pdf-data.pdf

2.2.1. Massenentlassungen in der ersten Hälfte des 20.-en Jh.

Der Börsenkrach 1929. führte dazu, dass amerikanische Investoren ihre Kredite aus dem Ausland abzogen. Der Mangel an amerikanischer finanzieller Unterstützung bewirkte einen aggressiven „Produktionsrückgang, der vor allem in Deutschland eine hohe Arbeitslosigkeit zur Folge hatte.“ (Schwabe, 2012, S. 1). Millionen von Menschen wurden arbeitslos. Ein Teil der Bevölkerung, der noch berufstätig war, war „nur als Kurzarbeiter beschäftigt, ihr Lohn überstieg kaum die Höhe einer Arbeitslosenunterstützung.“ (Krischke, 1973, S. 40).

Eine große Anzahl der Bevölkerung litt unter Hungersnot: „Etwa jeder dritte Deutsche konnte seinen Hunger gar nicht oder nur notdürftig stillen“ (Krischke, 1973, S. 41.). Diese Umstände führten dazu, dass viele den Ausgang nur im Tode sahen: „Nach den bisherigen Feststellungen schieden in Berlin im Laufe der ersten drei Monate 474 Personen freiwillig aus dem Leben gegenüber 421 im ersten Vierteljahr… weil sie keine Existenzmöglichkeit mehr hatten.“ (Krischke, 1973, S. 33). In seinem Drama *„Glaube Liebe Hoffnung“* bezieht sich Horváth gerade auf diese Problematik, indem er seinen Protagonisten entgegen der unvermeidlichen Armut Suizid begehen lässt. Dies wird jedoch näher in dem analytischen Teil dieser Arbeit beschrieben.

Die Unzufriedenheit des Volkes und der sich bildende Widerstand wurden mit dem Aufstieg neuer politischen Strömungen begleitet. „Solch eine dramatische Krisensituation, die der Staat qua Notverordnungspolitik zu lösen versuchte, gab dem Nationalsozialismus die Möglichkeit, mit seinen populistischen Schlagworten die Not, Angst und Unsicherheit von Millionen von Menschen aus beinahe allen sozialen Schichten auszunutzen. Indem die NSDAP „am skrupellosesten und lautesten der größtmöglichen Zahl von Bürgern die meisten ihrer Wünsche zu erfüllen versprach“ (D'Onofrio, 2012, S. 267), mit der Verheißung, die Utopie eines „Dritten Reiches“ zu verwirklichen, in dem die Befreiung aus allem materiellen, aber auch geistigen Elend stattfinden sollte, gelang es ihr, eine Sammelbewegung des Protests zu werden und sich zu einer „catch - all - party“ zu entwickeln“ (D'Onofrio, 2012, S. 267). Der aufkommende Faschismus wird von Horváth besonders in seinem Drama *Italienische Nacht* bearbeitet, in der als Antagonisten eine ganze Truppe von militaristischen Faschisten vorkommt.

2.3. Frauenbewegung in der Weimarer Republik

Wie man auch im analytischen Teil erkennen wird, nehmen für Horváth seine weiblichen Figuren einen großen Stellenwert im Kontext der Handlung ein. Eine besondere Aufmerksamkeit widmet er „…der "neuen Frau", mit der ein moderner, durch Selbstständigkeit und vor allem Selbstbewusstsein gekennzeichneter Typus von Weiblichkeit gemeint war.“ (Heinsohn, 2018, S. 1)

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges brachte für das Bürgertum der Weimarer Republik ausschlaggebende Veränderungen mit sich. Mobilisiert wurden nicht nur Väter und Söhne. Entscheidend für das Vorschreiten der Kriegsmaschine war auch die Rüstungsproduktion. Millionen von Männern gingen in den Krieg, was zum Mangel an Berufstätigen führte. Diese Lücke wurde durch die Mobilisierung von Frauen in die einst durch Männer dominierenden Positionen gefüllt. „Frauen müssen durch ihre Arbeit in den Munitions- und Waffenfabriken dafür sorgen, dass ihre Männer an der weit entfernten Front über Waffen verfügen.“ (von Lüpke-Schwarz, 2014, S. 1). Allgemein wuchs die Nummer an berufstätigen Frauen im 1918 bis zu 12 %. Viele Frauen machten zu der Zeit ihre Kariere auch „in der Verwaltung, zum Beispiel im expandierenden staatlichen Wohlfahrtswesen“ (Heinsohn, 2018, S. 1). Die Vertreter der Frauenbewegung erhofften sich, dass die wachsende Rolle der Frau zur Gleichstellung der Geschlechter führen würde. Diese Hoffnung erwies sich jedoch als ein unerfüllbarer Traum, da die Männer sich durch das Bild der berufstätigen Frau in ihrer Rolle als das "stärkere Geschlecht" bedroht fühlten.

Sogar das neu erworbene Wahlrecht 1919. konnte dies nicht ändern, da die Auffassung, „dass Männer und Frauen "grundsätzlich" verschieden seien, so tief verankert [war], dass die wenigen Frauenrechtlerinnen und Politiker, die sich für die Gleichberechtigung ohne Einschränkungen einsetzten, kaum Gehör fanden.“ (Heinsohn, 2018, S. 1).

3. Horváth als Gesellschaftskritiker in seinen Dramen

„Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgertum. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse“ (Horváth, 1932, S. 3). Wie man anhand dieses Zitates erkennen kann, konzentriert sich Horváth auf einen bestimmten Teil der Bevölkerung, wenn er seine Dramen schreibt – die mittlere Schicht, bzw. die größte und zahlreichste Schicht. Dabei versucht er auch die Probleme und Lebensweisen dieser Menschen zu schildern, weswegen die Thematik seines Schreibens meistens die Problemstellungen umfasst, „die die Massen, mithin das Kleinbürgertum seiner Zeit bedrohen, sprich: Inflation, Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit, autoritäres faschistisches, völkisches und militaristisches Denken, Demokratiefeindlichkeit, fragwürdige Jurisdiktion, Missbrauch der Religion durch Kirche und Staat, Unterdrückung der Frau etc.“ (Bartsch, 2000, S. 33)

Doch nicht nur die alltäglichen Probleme des Kleinbürgertums werden bei Horváth zum Thema, sondern auch „den Lebensmustern und Verhaltensweisen, die diesem zugeschrieben werden, wird besonders Aufmerksamkeit gewidmet“ (Bartsch, 2000, S. 33). Mit anderen Worten, das Kleinbürgertum wird selbst mit allen ihren Facetten zum Thema. Dabei beobachtet Horváth die kleinbürgerliche Schicht mit kritischen Augen. Ridikülisiert wird das Klassenbewusstsein und die Niederträchtigkeit des Kleinbürgertums, indem ihre Heuchelei, ihr Egoismus, ihre ökonomisch fatale Situation dargestellt werden, all das bedingt durch die Weltwirtschaftskrise, die sie dazu bringt, eine Einstellung anzunehmen, die sie über Leichen gehen lässt. Anderes gesagt, er entlarvt seine Figuren, wie sie sich als etwas auszugeben versuchen, was sie nicht sind, als etwas Besseres als die „…Proletarier halten sie sich gleichwohl“ (Bossinade, 1996, S. 400), sie halten sich nämlich „…für richtige Bürger eben.“ (Bossinade, 1996, S. 400). Das Ziel „möglichst rücksichtslos gegen Dummheit und Lüge zu sein“ (Horváth, 1932) und das Publikum zum Selbsterkenntnis anzuleiten, nennt Horváth in seiner 1932 geschriebenen „Gebrauchsanweisung“ die „Demaskierung des Bewußtseins“ (Horváth, 1932-1935, S. 2). Was mit der „Demaskierung des Bewußtseins“ gemeint ist, ist die Entlarvung einer gespielten Realität, welche durch Lügen, Maskierung der eigenen sozialen Situation und pseudointelektuellen Floskeln gewonnen wird.

3.1. Bildungsjargon

Demaskiert werden sollte dabei vor allem die Sprache der Kleinbürger, die Horváth als „Bildungsjargon“ bezeichnet. In seiner „Gebrauchsanweisung“ schreibt er: „Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus.“ (Horváth, 1932-1935, S. 3). Dementsprechend verwendet er in seinen Werken die neue Alltagsrede des Kleinbürgertums, indem er seine Figuren in einer Sprache reden lässt, die von „…Redensarten, […] wissenschaftlichen Aussagen und Allgemeingültigkeit beanspruchenden politischen „Erkenntnissen“, […] Klassikerzitaten und Fremdwörtern“ (Bartsch, 2000, S. 43.) durchsetzt ist. Daraus kann man schließen, dass es sich dabei um vorgefertigte Ausdrücke handelt, die nicht wirklich Gefühle und Gedanken ausdrücken. Wolfgang Beutin kommentiert Horváths Sprachgebrauch in seinem Werk „Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart“, wie folgt: „Der Bildungsjargon ist eine Sprechweise, mit der sich die Kleinbürger über ihre eigene soziale Situation hinweglügen, mit der sie am Mittelstand zu partizipieren versuchen, dem sie faktisch schon lange nicht mehr angehören.“ (Beutin, 2001, S. 425) Ein Beispiel für diese Folgerung ist das in Horváths *Kasimir und Karoline* in der 52. Szene gezeigte Gespräch zwischen Schurzinger und Karoline, im welchen Karoline meint: „Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur.“ (Horváth, 2001, S. 101). Diese Aussage kann jedoch auf fast alle Figuren aus den für diese Arbeit ausgewählten Dramen zurückgeführt werden, da sie eines der wichtigsten Elemente des Bildungsjargons vorweist – die Ignoranz. Die Figuren denken nicht darüber nach, was sie sagen, sondern geben Floskeln vor sich hin, um gebildeter zu wirken. Jedoch demaskieren sie sich auch durch diese nicht durchdachte Sprache, indem ihre Ignoranz durch die offensichtliche Unwissenheit ihrer Aussagen entlarvt wird.

Wie bereits hervorgehoben, nutzt Horváth die stilistische Form des Bildungsjargons als Kritik an Kleinbürgertum. Die Quelle für diese Kritik borgte Horváth aus dem alltäglichen Leben des Bürgertums – „Es ist das Kleinbürgertum, dessen Miesität er immer wieder aufzeigt und anprangert, und indem er die daraus resultierenden Verhaltensweisen wahrheitsgetreu widerspiegelt, stößt er zu einer Allgemeingültigkeit vor, die ihn als bedeutenden Zeitkritiker ausweist.“ (Hildebrandt, Krischke, 1972, S. 59). Für Horváth steht die realistische Darstellung der Kleinbürger an erster Stelle und gerade in diesem Kontext kommentiert er

seinen Dialog, indem er sagt, dass: „Zu einem heutigen Volksstück […] heutige Menschen [gehören], 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.“ (zit. nach Klotz, 1998, S. 186). Er sieht seine Zeitgenossen als intellektuelle Heuchler, die ein künstliches Hochdeutsch verwenden und deswegen möchte er sie auch als solche auf die Bühne bringen. Den Gebrauch von Dialekt sieht er sogar als eines der Todsünden der Regie und meint: „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.“ (Horváth, 1932, S. 4). Auf diese Weise versucht Horváth, die Sprache so zu gestalten, wie er sie im Alltäglichen erlebt hat – als eine Sprache des „Realismus und Ironie“ (Horváth, 1932, S. 4). Jedoch stellt sich die Frage – warum versuchen seine Zeitgenossen, ihren Dialekt zu maskieren? Der Grund dafür ist, dass die Sprecher mit der Verleugnung ihrer regionalen Herkunft, ihr soziales Kapital steigern möchten, um von der Gesellschaft anerkannt zu werden und sich damit den sozialen Aufstieg sichern. Denn dieses Phänomen sei nach Horváth in seiner Zeit allgegenwärtig – „Es gibt nur wenige Vertreter des Mittelstands und Kleinbürgertums, die sich über ihre soziale Lage keine Illusion machen, von klassenbewussten Proletariern ganz zu schweigen“ (Hildebrandt, Krischke, 1972, S. 52). Doch diese Versuche der Verleugnung der eigenen Identität bleiben nichts anderes als eine „sprachliche Maske, hinter der sich der Kleinbürger versteckt, um anders, bedeutender, moralisch erhaben etc. zu erscheinen.“ (Bartsch, 2000, S. 44).

Man könnte sogar behaupten, dass diese sprachliche Maske, welche Horváths Figuren tragen, nicht nur dazu dient, sich gegenüber anderen als gehoben und gebildet vorzutäuschen, sondern auch gegenüber sich selbst. Somit wird die Sprache zu einer Art Flucht vor der schweren wirtschaftlichen Realität. Horváths Figuren lügen sich selbst an, um der Realität zu entfliehen: „Horvaths Menschen sind gezwungen, eine immer schwerer zu durchschauende und entpersönliche Lebenswirklichkeit mit vorgefertigtem und übernommenem Ausdruck zu bewältigen.“ (Fritz, 1973, S. 236). Horváth bildet somit mit der Sprache eine Metaebene der Kritik, bzw. sie kommentiert sich selbst und wird somit metareflexiv. Denn, wenn man bedenkt, dass Horváth das Kleinbürgertum „zitiert“ und die Figuren in seinen Werken sich auf unbewusste Weise demaskieren, um dadurch der Wirklichkeit zu entfliehen, kann man daraus schließen, dass seine Figuren sich selber und somit auch direkt seine Zeitgenossen ansprechen. Obwohl man das als ein typisches Merkmal der Literatur ansehen könnte, da die

Kunst fast immer seinen Leser ansprechen möchte, handelt es sich bei Horváth um einen direkteren Annäherungsversuch, da Horváth sein Publikum nicht durch Symbole und Allegorie, sondern durch die Kopie der Wirklichkeit anspricht. Dies sagt auch Horváth selbst: „Der Widerwille eines Teils des Publikums beruht wohl darauf, daß dieser Teil sich in den Personen auf der Bühne selbst erkennt.“ (zit. nach Krischke, 1982, S. 7) Seinen Kritikern gibt er folgende Antwort: „Man wirft mir vor, ich sei zu derb, zu ekelhaft, zu unheimlich, zu zynisch und was es dergleichen 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.“ (zit. nach Krischke, 1970, S. 47)

3.2. Kapitalismuskritik

Mehrfachs wurde bereits auf Horváths Demaskierung der Heuchelei der kleinbürgerlichen Schichten hingewiesen, die durch ihr Bestreben nach einem besseren Leben sich selbst anlügt. Jedoch demaskiert Horváth in seinem Werken nicht nur die Massen der Großstadt, die „beiden Hauptsätze zu Horváths sozialer Zeitkritik liegen in den Spannungen, die sich aus der Kluft zwischen Arm und Reich, zwischen Unternehmern und Angestellten bzw. Arbeitern in einer vom Kapital bestimmten Gesellschaftsordnung ergeben“ (Fritz, 1973, S. 119). Wie aus dem Zitat hervorgeht, breitet sich Horváths Kritik auch über die Sphären der Ständegesellschaft auf die „ökonomische Gesichtspunkte der gesellschaftlichen Betrachtungsweise“ aus, welche sich in der Diskrepanz „zwischen den Lohnabhängingen und ihrem Gegenpart, dem kapitalistischen Unternehmertum“ (Fritz, 1973, S. 139) widerspiegelt.

Hierzu ist es wichtig sich nochmals auf die bereits erwähnte Wirtschaftskrise zu beziehen, deren „Beginn am Ende der zwanziger Jahre […] zugleich Horvaths erste große Schaffensperiode“ (Fritz, 1973, S. 139) ist. Horváth erkennt in der Krise das Versagen des Kapitalismus, welches er für die große Arbeitslosigkeit verantwortlich macht, in Überzeugung, dass Kapitalismus „die Entlassungen [motiviert], indem man pathetisch verschleiernd von der „deutschen Not“ spricht.“ (Fritz, 1973, S. 145).

Ein wichtiges Leitmotiv in Werken Horváths, welches direkt mit dem Kapitalismus zu verbinden ist, ist „Geld“. Geld wird im Kontext seiner literarischen Schöpfung meistens mit den Motiven wie Leid, Not, Hunger, Armut und Existenz – gepaart. Die Relevanz dieses

Motives kann man auch im privaten Leben des Schriftstellers finden. In der Korrespondenz mit seinem Bruder schreibt Horváth: „Wenn ich nur Geld hätte? Dann wär ja alles in Ordnung, ich weiß zwar, daß Geld allein nicht glücklich macht, aber »alles« ist auch ein relativer Begriff.“ (Horváth, 1935).[2]

Für Horváths Zeitgenossen war die Frage der Armut ein täglicher Kampf. Wie bereits erwähnt, waren Millionen von Menschen nur als Kurzarbeiter beschäftigt. Dies bedeutet, dass die eigene Existenz am seidenen Faden hängte. Der durchschnittliche Bürger der Weimarer Republik konnte an einem Tag beschäftigt sein und am nächsten auf der Straße als Bettler landen. Zu der Zeit war es nicht Ungewöhnlich, bei einem Spaziergang durch die Stadt, Massen von Bettlern zu begegnen. Man nehme nur dieses Zitat aus der Vossischen Zeitung, am 16. September 1931 erschienen, um diese Umstände zu verstehen - „Wer jetzt durch die Wohnstraßen des Berliner Westens schlendert, durch diese sauberen, ruhigen, gepflegten Straßen, erlebt auf Schritt und Tritt, daß ein, meist alter, Mensch auf ihn zukommt, Mann oder Frau, vielmehr Herr oder Dame – denn sie sind nicht anders gekleidet als wir selbst -, und um Geld bittet.“ (zit. nach Krischke, 1973, S. 34).

In seiner Studie zu Horváths „Kasimir und Karoline“ zitiert Traugott Krischke einen Abschnitt aus Siegfried Kracauers soziologischer Studie „Die Angestellten“. Der folgende Abschnitt zeigt, wie sich das Kleinbürgertum mit der schweren Realität der Weltwirtschaftskrise auseinandersetzt: „…und das Haus der bürgerlichen Begriffe und Gefühle, das sie bewohnt, ist eingestürzt, weil ihm durch die wirtschaftliche Entwicklung die Fundamente entzogen worden sind. Sie lebt gegenwärtig ohne eine Lehre, zu der sie aufblicken, ohne ein Ziel, das sie erfragen könnte. Also lebt sie in Furcht davor, aufzublicken und sich bis zum Ende durchzufragen.“ (zit. nach Krischke, 1973, S. 32). Diese „Furcht… aufzublicken und sich bis zum Ende durchzufragen“ ist ein wichtiges Motiv in Horváths gesellschaftskritischer Analyse. Wie bereits erklärt, ist die Demaskierung der kleinbürgerlichen Heuchelei eines seiner primären Ziele.

Horváth war ein scharfer Kritiker des Kapitalismus. Die Schuld am wirtschaftlichen Versagen schreibt er Teils auch dieser Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung zu. Viele Experten würden Horváth hierzu recht geben. So auch Johannes Berger, der in seiner Publikation „Die kapitalistische Wirtschaftsordnung im Spiegel der Kritik“ folgendes schreibt: „Vieles spricht

[2] Brieffragment aus Projekt Gutenberg, 1935, URL: https://www.projekt-gutenberg.org/horvath/fragment/chap005.html

dafür, dass besagte Krise durch Regierungsversagen wenn nicht verursacht dann doch dramatisch verschärft wurde. Statt dass die Zentral-banken als lender of last resort die Geschäftsbanken mit billigem Geld versorgten, trieben sie diese durch eine Politik des knappen Geldes geradezu in den Zusammenbruch.“ (Berger, 2017, S. 535) Weiterhin, wurde durch den kapitalistischen Konkurenzmarkt ein neuer Ständebegriff entwickelt, welcher sich nicht mehr auf den Adel und die Bürgerlichen konzentriert, sondern auf der Diskrepanz zwischen Armen und Reichen fußt – „Die Perspektive, unter der die Staatstätigkeit analysiert wird, ist aber auch dann noch der Klassenkonflikt. Zu einer gänzlich andersartigen Sichtweise gelangt man, wenn nicht die Existenz von Klassen, sondern die Effizienz von Konkurrenzmärkten als Ausgangspunkt […] gewählt wird“ (Maurer, 2017, S. 535). Dieser Konflikt zwischen neuen sozialen Ständen führt schlussendlich zu einer antagonistischen Mentalität.

Bei dieser neuen Ständegemeinschaft kann man sich auch auf den typischen kapitalistischen Warenverkehr beziehen, jedoch im horvatschen Kontext auf einer sozialen Ebene. Meistens werden hierbei die Frauenfiguren als Ware verhandelt, indem durch deren Verkauf der männlichen Figur ein besserer Stellenwert in der Gesellschaft gesichert wird. Ein Beispiel dafür wäre das Drama *Kasimir und Karoline,* wo der Zuschneider Schürzinger die Protagonistin Karoline an den Kommerzienrat Rauch und dem Landgerichtsdirektor Speer verkauft.

3.3. Kitsch

In seinem 1933 veröffentlichten Aufsatz „Das Böse im Wertsystem der Kunst“ beschreibt Hermann Broch „Kitsch“ wie folgt: „Es ist die Bösartigkeit einer allgemeinen Lebensheuchelei, verwirrt in einem ungeheurem Gefühls- und Konvenügestrüpp.“ (zit. nach Killy, 1978, S. 25). In der Literatur wird Kitsch als Begriff für „geschmacklose“ Kunst verwendet. Nimmt man jedoch Bochs erweiterte Definition zu diesem Begriff, öffnet sich eine Sphäre für neue Kritikpunkte.

In diesem Teil der Arbeit werde ich Horváths Gebrauch von Kitsch analysieren. Wichtig ist zu betonen, dass Horváths Dramen schwach an Allegorie und Metaphern sind. Horváths Ziel ist nicht, seine Zuschauer und Leser durch abstrakte Sachverhalte bestimmter sozialer Kritikpunkte bewusst zu machen und er war sich dessen bewusst, „Man wirft mir vor ich sei zu derb…“ (zit. nach Krischke, 1970, S. 47). Seine Kunst ist persönlicher Natur und spricht den Leser dementsprechend direkt an – „Die Parodie lehne ich als dramatische Form ab, Parodie hat meines Erachtens mit Dichtung garnichts zu tun und ist ganz billiges Unterhaltungsmittel.“ (zit. nach Krischke, 1970, S. 48) Mit einer solchen direkten Vorgangsweise möchte Horváth den Leser/Zuschauer animieren und, ähnlich den antiken Tragödien, Katharsis bewirken: „Was geht da in dem einzelnen Zuschauer vor? Folgendes: seine scheinbare Antipathie gegen die kriminellen Geschehnisse auf der Bühne ist keine wahre Empörung, sondern eigentlich ein Mitmachen, ein Mitterleben und durch dieses Mitterleben ausgelöst Befriedigung asozialer Triebe. Der Zuschauer ist also gewissermaßen über sich selbst empört. Man nennt diesen Zustand Erbauung.“ (zit. nach Krischke, 1970, S. 49)

An dieser Stelle ist es noch wichtig zu ergänzen, dass Horváths Bildungsjargon in sich Elemente des Kitsches hat. Charless N. Genno stellt in seiner Arbeit „“Kitsch“ Elements in Horváth‘s *Geschichten aus dem Wiener Wald*“ folgende These: „Obwohl der Begriff in der Regel für Musik, Malerei, Literatur und Theater angewandt wird, ist „Kitsch“ omnipräsent in allen unseren wohlhabenden Konsumgesellschaften, wo es einen neuen ethischen, soziologischen, sowohl als auch kulturellen und philosophischen Ton einnimmt. Im Mittelpunkt jeder „Kitschdiskussion“ muss der „Kitsch-Mann“, der Erzeuger und der Verbraucher, stehen.“ (N. Genno, 1972, S. 312). Die Erscheinung des sogenannten „Kitsch-

Mannes“ ist eine durchaus präsente Figur in Horváths Dramen. Ein Beispiel wäre die Figur des Zauberkönigs, der durch seinen kitschigen Sprachgebrauch zwischen sich und seiner Tochter Marianne eine Barriere setzt, welche eine normale Kommunikation verhindert und schließlich zur Tragödie führt. Dies beschreibt auch Laurenz Schulz in seinem Werk *Die Werte des Kitschs*, indem er behauptet, dass bei Horváth der Kitsch „dem relationalen axiologischen Wert Wahrheit im Verhältnis von empfundenen und artikulierten Gefühlen eines Sprechers widerspricht.“ (Schulz, 2018, S. 303) Die Kitsch-Elemente in den Dramen Horváths, können somit auf die Sprache abgegrenzt werden, die gespickt mit Klischees und vorgefertigten Antworten ist. Bereits hier kann man die Parallelen zwischen den „Kitsch-Man“ und Horváths Figur des Kleinbürgers erkennen – „Horvath zitiert die Alltagsrede des Kleinbürgertums […] Und diese Rede ist, seiner Meinung zufolge, nicht nur durchsetzt von Bildungsjargon, sondern von diesem „zersetzt“. Es ist eine geborgene Sprache, eine Sprache aus zweiter Hand, aufbereitet mit vorgefertigtem Sprachmaterial, mit Klischees verschiedenster Provenienz.“ (Bartsch, 2000, S. 43).

3.4. Erneuerung des Volksstücks

Das klassische Volksstück kann wie folgt definiert werden: „seit Mitte des 19. Jahrhunderts gebräuchliche Bezeichnung für Theaterstücke über das Volk und für das Volk, die - im Gegensatz zu dem von Laien getragenen Volksschauspiel - von professionellen Schauspielern aufgeführt werden. Der Begriff Volksstück zeigt eine Bandbreite, die zum einen aus dem historisch variablen Verständnis von »Volk« resultiert, zum anderen v. a. aus der inhaltlichen und funktionalen Heterogenität, die vom satirischen, antihöfischen und antibürgerlichen »Gegentheater« bis hin zu rein unterhaltenden Bühnenstücken reicht.“[3] In seinem Text *Zur Erneuerung des Volksstückes* schlägt Horváth eine Fortsetzung der alten Definition vor. „Ländliches Milieu und Personal sowie der Dialekt sind nach landläufiger Auffassung typische äußere Kennzeichen des Volksstücks.“ (Schütz, Vogt, S. 136). Jedoch versucht Horváth genau diese Tradition zu brechen. Dies gelingt ihm, indem er seine Figuren im Bildungsjargon sprechen lässt – „Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen

[3] Universal-Lexikon, URL: https://universal_lexikon.deacademic.com/133209/Volksst%C3%BCck

Volksstückes […] – eine Synthese aus Ernst und Ironie.“ (Horváth, in: Krischke, 1972, S. 16). Zersetzt wird dabei nicht nur die Sprache. Nimmt man Bertolt Brechts, des Zeitgenossen Horváths, Definition des Volksstückes, sieht man, dass sich die „Erneuerung“ auch über den Dialog ausbreitet – „Da gibt es derbe Späße, gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen werden bestraft, und die Guten werden geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft, und die Faulen haben das Nachsehen.“ (zit. nach Schütz, Vogt, S. 136). Durchaus trifft dies nicht auf die Dramen Horváths zu. Alle Figuren werden samt ihrer Mängel auf der Bühne gezeigt. Ein klassisches „Happy-End“ ist selten. Beispiele dafür sind *Italienische Nacht*, das mit einem Suizid endet, oder *Geschichten aus dem Wiener Wald*, wo der Protagonist in eine Beziehung gezwungen wird, obwohl sie diese Person nicht liebt. Mit dem „erneuerten Volksstück“ versucht Horváth somit, seinen Leser/Zuschauer durch die Fiktion realistische Probleme der Gegenwart näher zu bringen, indem er das Volksstück mit dem „entlarvende[n] Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft, auf die Nöte und Gefährdugen des „Volkes“, der Masse des Kleinbürgertums verbindet.“ (Bartsch, 2000, S. 44)

3.5. Frauen in Dramen Ödön von Horváths

Obwohl sich Horváth mit vielen Aspekten der sozialen und wirtschaftlichen Strukturen seiner Zeit befasst, kann man diese Verhältnisse mit einem Hauptthema verknüpfen und das ist das Thema des „Mittelstandes“. Der „Mittelstand“ kann als solcher verstanden werden, da er in sich alle für die zeitgenössische Kritik wichtigen Strukturen verbindet und widerspiegelt. Jedoch wird in Horváths Opus eine besondere Aufmerksamkeit der Familienkonstellation des Mittelstandes gewidmet, in welcher Horváth eine durch die sozialen Veränderungen initiierte Wandlung der familiären Schwerkräfte sieht. Um die familiären und wirtschaftlichen Umstände dieser sozialen Schicht zu schildern, setzt Horváth die Figur der Frau im Vordergrund, welche im historischen Kontext großer Unterdrückung zum Opfer fiel. Durchaus ist die Opferrolle der Frau auch eines der primären Themen, welche immer wieder aufkommen, was auch die Tatsache begründet, dass viele der horvatschen Frauenfiguren Gemeinsamkeiten vorweisen die als ein einheitliches Figurentypus verstanden werden können – die Fräulein-Figur.

3.5.1.Familie, Staat und die Krise der Familienideologie

Wie bereits erwähnt, wurde die gesellschaftliche Rolle der Frau im Ersten Weltkrieg erweitert. Frauen fingen an, sich aktiver im wirtschaftlichen Leben einzubringen und so wurden auch sie zu „Ernährerinnen“ in der Familie. Damit wurde die patriarchale Familienideologie „in denen Männer um ihre Vormacht-Stellung bangen“ (Kreisky, Löffler, 2003, S. 1) in Frage gestellt. Es ist wichtig zu betonen, dass bis zu dem Zeitpunkt „Mädchen und Frauen vorrangig als Teil einer Familie angesehen wurden, also unter der Obhut des Vaters bzw. des Ehemannes lebten.“ (Heinsohn, 2012, S. 1). Angesichts dieser historischen Geschlechtsverhältnisse sollte man folgende These in Betracht ziehen: „Familie als reale Sozialform bedarf auf jeden Fall staatlichen Handelns und ist darum als politisches Konstrukt aufzufassen.“ (Kreisky, Löffler, 2003, S. 1). Wie man anhand dieses Zitates erkennen kann, wird der symbolischen Form der Familie eine staatliche Konnotation verleiht. Eine nähere Beschreibung findet man im Gundula Ludwigs Werk „Geschlecht, Macht, Staat: Feministische staatstheoretische Interventionen“, in welchem das klassische Familienmodel, so wie diese von Horváths Zeitgenossen verstanden worden wäre, wie folgt beschrieben wurde: „Die Familie ist […] jene Institution, über die Kapitalismus und Patriarchat verwoben sind. Sie ist zentral für die Reproduktion kapitalistischer Verhältnisse, wird doch in ihr die Arbeiterklasse geboren, erzogen, genährt, gepflegt – kurz: reproduziert.“ (Ludwig, 2015, S. 33). Dieser „Zusammenhang zwischen der abendländischen Familienstruktur und gesetzlich geregelter staatlicher Ordnung“ (Fritz, 1973, S. 174) wird auch in Horváths Werken thematisiert. Ein Beispiel dafür ist der folgende Textauszug aus der Komödie „Zur schönen Aussicht“:

Christine: Man müßte ein anderes Gesetzbuch schreiben.

Müller: Das wäre das Ende der Familie.

Christine: Wenn schon.

Müller: Und das Ende des Staates. (S. 73.)

Wie man aus diesem Zitat erkennen kann, wird die klassische Familienordnung von Horváth mit den Werten des Staates gleichgesetzt. „Diese Forderung ist in den Augen der

Nationalisten und des deklassierten Adeligen „Das Ende der Familie“ beziehungsweise „das Ende des Staates“, das Ende Ihrer (angeblichen) Ordnung und Wertenwelt, in dem sie das Ende von Ordnung überhaupt sehen, weil es das Ende der Herrschaft der ständischen und der (herkömmlichen) bürgerlichen Ordnung bedeutete.“ (Bartsch, 2000, S. 59). Wie auch seine Zeitgenossen „betont [er] die Abhängigkeit des bürgerlichen Mittelstandes von der Familienstruktur.“ (Fritz, 1973, S. 174).

3.5.2.Horváths Frauentypus – die “Fräulein“ Figur

Horváth war sein ganzes Leben von starken Frauen umgeben: „Die dominierende Großmutter, die damenhafte Mutter und das weibliche Personal des Hauses Horváth“ (Kastberger, Streitler, 2006, S. 96); die fraglos sein Weltbild über Frauen beeinflussten. In seinen Werken kann man Bezug auf zwei verschiedene Frauenbilder nehmen: „auf der einen Seite hat er die mutterähnlichen Frauen in den Himmel gelobt und auf ein unerreichtes Podest gestellt und auf der anderen Seite gab es die Normalfrauen, die er, wenn er sie schon nicht als liederlich ansah, doch als leichtfertige Mädchen betrachtete“ (Kastberger, Streitler, 2006, S. 96). In seinem Essay „Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter?“ aus der Studiensammlung „Vampir und Engel: Die schöne Unbekannte bei Schnitzler, Musil und Horváth“ stellt Ulrich Schulenburg die These auf, dass diese „sexuelle Verklemmtheit“ durchaus ein Resultat der Beziehung mit seiner Mutter sein könnte. „Die Aussagen einiger seiner Lebensbegleiterinnen deuten darauf hin, dass er Kontakte und Gespräche zu Frauen suchte, jedoch im sexuellen Verhalten äußerst zurückhaltend bzw. verklemmt war.“ (Kastberger, Streitler, 2006, S. 97).

Dies spiegelt sich auch in seinen Werken wider, „vergleicht man die verschiedenen Volksstücke miteinander, läßt sich im allgemeinen „ein Grundmuster von Figuren, Charakteren, Situationen, Konstellationen“ ablesen“ (Führich, 1992, S. 64), die alle auf ein gemeinsames Typus von Frau andeuten – Die Fräulein-Figur. Thematisch sind viele dieser „Fräulein-Figuren“ verbunden. Das verbindende Glied ist die „pekuniäre[r] Situation“ (Kastberger, Streitler, 2006, S. 97) in welcher sich Horváths Frauen finden. Horváth porträtiert Sie „als alleinstehende, oft arbeitslose oder ungelernte Frauen“, welche „als Opfergestalten ihrer unmittelbaren Umgebung“ (Führich, 1992, S. 66) ausgesetzt sind. Das Stichwort im Kontext dieser Analyse der „Fräulein-Figur“ ist der omnipräsente Begriff „Opfer“. Sie werden als die leidende Instanz, das größte Opfer der sich schnell wandelnder

Werte und Normen einer modernen Gesellschaft gezeigt. Einer Gesellschaft, die „ein junges Mädchen, sofern sie nicht abgesichert war, zwang, in ein Milieu abzugleiten, in das sie sich zwar bis zu einem gewissen Grad einfand, aber aus dem sie nicht mehr herausfand.“ (Kastberger, Streitler, 2006, S. 97). Häufig zwingt dies die leidende Frau den Tod als Befreiung zu sehen. Die Fräulein-Figur verkörpert somit das Motiv der „unerlösten Frauenwelt“ (Führich, 1992, S. 66), bzw. eine männlich dominierende Welt in der die Frau zum Opfer und kapitalen Gut degradiert wird.

Mit der Erschaffung der Fräulein-Figur widmet sich Horváth nicht nur den von der Krise am stärksten betroffenen, sondern auch den durch die institutionalisierten Patriachat betroffenen alleinstehenden Frauen, die in der Gesellschaft auf dem letzten Platz stehen; ob Büroangestellte (Karoline aus *Kasimir und Karoline*), erotische Tänzerin (Marianne aus *Geschichten aus dem Wiener Wald*) oder Arbeitslose (Elisabeth aus *Glaube Liebe Hoffnung*), gezeigt wird der Kampf der Frau in den untersten Schichten, der meistens tragisch endet.

3.6. Faschismuskritik

Privat beschäftigte sich der linksliberale Demokrat Horváth sehr intensiv mit der aktuellen Politik seiner Zeit. Er veröffentlichte politische Auseinandersetzungen im *Simplicissimus*, einer Satirenzeitschrift. Dort schrieb er oppositionelle Schriften „gegen den aufkommenden Faschismus“ (Brandt, 2000, S. 18). In gleicher Weise hat er sich auch mit den marxistischen Doktrinen beschäftigt, mit welchen er durchaus vertraut war. Doch „zweifelt [er] an Sozialismus und Kommunismus wie an allen Ideologien“ (Bartsch, 2000, S. 37). Auch Sozialismus war eine häufige Zielscheibe für die Kritik, was man in Werken wie „*Italienische Nacht*“ erkennen kann, wo der junge Kommunist Martin in gleicher Weise ausgelacht und übertrieben radikal dargestellt wird, wie die Figuren der Faschisten. Horváth hat sogar Zitate aus Karl Marx‘ *Kommunistischem Manifest* auf satirische Weise umgeschrieben. „Den Satz aus dem kommunistischen Manifest: „Freier und Sklave, Patrizier und Plebejer, Baron und Leibeigener, Zunftbürger und Gesell, kurz, Unterdrücker und Unterdrückte standen in stetem Gegensatz zueinander.“ formulierte Horváth in einem Typoskript 36 zu *Der ewige Spießer* wie folgt um: „Seit es Götter und Menschen, Pharaos und Sklaven, Priester und Laien, Patrizier und Plebejer, Kaiser und Knechte, Ritter und Leibeigene, Herren und Hörige, Beichtväter und Beichtkinder, Adelige und Bürger, Aufsichtsräte und Arbeiter,

Abteilungschefs und Verkäuferinnen, Familienväter und Dienstmädchen, Generaldirektoren und Privatsekretärinnen - kurz: Herrscher und Beherrschte gibt, seit dieser Zeit gilt der Satz: ‚Im Anfang war die Prostitution!' (Brandt, 2000, S. 19). Jedoch muss man betonen, dass Horváth privat einen durchaus positiveren Blick auf den Kommunismus als auf den Faschismus hatte.

Horváths fiktionale Figuren sind ein klares Spiegelbild seiner Umgebung. Auch sie, wie auch seine Zeitgenossen, überlebten den Ersten Weltkrieg und müssen sich jetzt durch die Weltwirtschaftskrise durchkämpfen. Solche schwierige Umstände können jedoch „hässliche Charakterzüge zum Vorschein [bringen], die in der nationalsozialistischen Ideologie ihren realpolitischen Ausdruck finden." (Griesser, 2016, S. 1).

Das „Kleinbürgertum", welches von ihm häufig auch mit den derogativen Begriff „Spießer" bezeichnet wird, ist nach Horváth mit einem klaren ideologischen Muster verbunden: „anfällig für emotionsbeladene, nicht realitätsgemäße, in Phrasen dargebotene und eben deshalb leicht akzeptable Schlagworte, weil sie ständig von der Gefahr bedroht seien, ins Proletariat zurückzusinken. Nicht nur von rechts wiederholt verbreitete Propaganda, sondern vielmehr im Alltagsleben ständig eindringendes, von der Bewusstseins- und Kulturindustrie manipuliertes Denken" (Ueda, 1988, S. 73). Horváth erkennt bei seinen Zeitgenossen die Gefahr der Ignoranz. Die bereits erwähnte Wirtschaftskrise und große Anzahl an Arbeitslosen brachte eine Art feudalistischer Verhältnisse zurück; einen Klassenkampf, welcher als der Wunsch der niedrigen Schichten zum sozialen Aufstieg zu verstehen ist – ein häufiges Thema in Horváths Dramen: „Seine Figuren erkennen, dass man sich zum Überleben in der modernen Gesellschaft Masken zulegen muss." (Griesser, 2016, S. 1) unter anderem wurde auch die faschistische Bewegung der NSDAP als eine Gelegenheit für den politischen Aufstieg gesehen. Horváth wunderte sich über diese politische Entwicklung, wenn er die Frage stellt: „Wieso kommt es, daß diese Menschen, die heute nichts mehr haben, statt sich sozialistischen Gewerkschaftlern, Kommunisten anzuschließen, in die Kreise der schwarzen Reichswehr geraten?" (zit. nach Brandt 2000, S. 18).

4. *Italienische Nacht*

4.1. Zusammenfassung

Das Drama beginnt im Wirtshaus des Josef Lehninger, wo Mitglieder des republikanischen Schutzverbandes zusammen mit dem Stadtrat Ammetsberger Tarock spielen und über die Organisation der jährlichen linksliberalen Feier der „Italienischen Nacht“ reden. Martin, ein überzeugter und radikaler Kommunist, macht den Vorstand darüber aufmerksam, dass am Tag der „Italienischen Nacht“ zeitgleich die oppositionelle Feier der faschistischen Ortsgruppe der „Deutsche Tag“ im Wirtshaus stattfindet. Die Mitglieder des Schutzverbandes beschimpfen den Wirten und stürmen aus dem Lokal raus.

In der nächsten Szene wird die Figur Karl vorgestellt, ein Freund Martins. Dieser umwirbt Leni und schlägt ihr vor, sich heute Abend bei der „Italienischen Nacht“ des Schutzverbandes zu treffen. Daraufhin kommt Martin, der Karl beschimpft, ein unpolitisches Frauenzimmer umworben zu haben. Karl antwortet hierauf, dass er als Künstler (Musiker) „ein politisch ungebundenes Leben führt“ (Horváth, 2003, S. 18).

Die dritte Szene stellt Anna vor, Martins Freundin. Diese wird von Martin überredet „auf den politischen Strich“ (Horváth, 2003, S. 25) zu gehen und sich einem der Faschisten zu nähern, um Martin Auskunft über deren Pläne geben zu können. Später trifft Anna auf Karl, der von diesem Plan entsetzt ist. Im Gespräch überzeugt jedoch Anna Karl, politischen Einfluss auf sein Date Leni auszuüben. Die unpolitische Leni zeigt Karl auf deren neuerworbene politische Begeisterung jedoch die kalte Schulter.

Anna trifft sich währenddessen mit einem der Faschisten auf ein Date. Dieser bewirft sie mit faschistischen Floskeln und versucht auf Anna herzufallen. Jedoch fällt zu dem Zeitpunkt das Licht auf das Denkmal des ehemaligen Landesvaters, das zuvor von Martins Kameraden mit roter Farbe vandaliert wurde. Die Szene endet mit dem Faschisten, der für diese Tat Rache schwört.

Bei der Feier der Italienischen Nacht im Wirtshaus kommt es zu verschiedenen Auseinandersetzungen: der Stadtrat verhält sich zu seiner Frau Adele wie ein Spießbürger, Martin und seine Kameraden rufen zu Bewaffnung gegen die Faschisten, was einen Streit zwischen ihnen und dem Stadtrat samt seiner Verbündeten im Schutzverband verursacht.

Martin und seine ideologischen Gesellen verlassen das Wirtshaus, die Italienische Nacht ist somit auch inoffiziell vorbei. Nur noch der Stadtrat und die älteren Mitglieder des Verbands bleiben aus Prinzip bis zur Polizeistunde.

Martin trifft mit seinen Kameraden auf Anna und erfährt von ihr, dass die Faschisten vorhaben, die Italienische Nacht zu überfallen und die Mitglieder des Schutzverbandes als Rache für das vandalierte Denkmal zu verprügeln.

Währenddessen wurde das Wirtshaus von den Faschisten umzingelt. Der Stadtrat Ammetsberger zeigt daraufhin sein wahres Gesicht – aus Feigheit möchte er sich davonmachen und aus dem politischen Leben abtreten. Ammetsberger wird jedoch von Major, dem Anführer der Faschisten gezwungen, ein demütigendes schriftliches Statement zu schreiben. Der Stadtrat folgt apathisch dem Wunsch der Faschisten, während seine Frau Adele verbal den Major attackiert, um ihren Mann zu schützen. Auf einmal laufen die Faschisten in die Flucht, es kommt die Verstärkung, denn Martin kommt mit seinen Kameraden zurück. Das Drama endet mit dem Stadtrat, welcher nach der Flucht der Faschisten neuen Mut fasst und wiedermal mit politischen Floskeln auftritt.

4.2. Bildungsjargon

Die „Demaskierung des Bewusstsein“, wie Horváth seine ironische Vorgehensweise nennt, die Heuchelei der Kleinbürger auf der Bühne zu zeigen, ist nirgends so offenkundig wie in seinem Drama „Italienische Nacht“. In seiner „Gebrauchsanweisung“ benutzt er sogar dieses Werk als Beispiel für die Demaskierung: „Sie erinnern sich vielleicht an einen Satz in meiner »Italienischen Nacht«, der da lautet: »Sie sehen sich alle so fad gleich und werden gern so eingebildet selbstsicher.« Das ist mein Dialog.“ (Horváth, 1932-1935, S. 1). Schon dieses Zitat entlarvt die eigentliche Intention dieses Werkes – die Lügen der Kleinbürger zu zersetzen.

Diese „eingebildete selbstischere“ Redensart wird im Text mit Verwendung häufig wiederholter Phrasen aus Politik, Philosophie und Naturwissenschaften erreicht. Man nehme nur die Figur Betz, ein Mitglied des republikanischen Vorstandes zum Beispiel. Betz wiederholt im ganzen Text den Aphorismus „Es ist halt alles relativ“. Diese Phrase wird von Horváth für unpassende Situationen eingesetzt. Ein Beispiel dafür findet man im ersten Bild des Dramas – während die Mitglieder des republikanischen Schutzverbandes Tarock spielen, kommen sie in eine Diskussion. Karl wird dabei vorgeworfen, sich mehr für Frauen als für die Politik zu interessieren, worauf dieser antwortet: „Also das sind doch meine intimsten privaten Interessen, muß ich schon bitten. Und zwar energisch!“ (Horváth, 2003, S. 11). Betzt kommentiert darauf: „Es ist halt alles relativ.“ (Horváth, 2003, S. 11). Horváth deutet damit auf das Spießerische in Betz, welcher in der Szene davor noch über Politik redete, sich mit diesem Kommentar jedoch als unwissend und heuchlerisch verraten hat.

In der kommentierten Ausgabe dieses Werkes beschreibt Dieter Wöhrle Betz‘ Verwendung dieser Phrase als ein Mittel um, „jenes schablonenhafte Denken auszustellen, das weniger auf die konkrete Beschreibung einer Situation zielt als vielmehr auf die Wiederholung allgemein gemachter Erfahrungen.“ (Wöhrle, in: Horváth, 2003, S. 136). Damit werden die Figuren im Drama ironisch dargestellt und bringen durch die eigene offenkundige Unwissenheit die Masken zum Vorschein und entlarven sich auf diese Weise als spießbürgerliche Kleingeister. Kurt Barsch erklärt Horváths Intentionen wie folgt: „Durch (bewusste und unbewusste) Zitate und Redensarten […] kann sich der Kleinbürger sozial erhöht und aufgerichtet fühlen, er glaubt durch ihn imponieren und sich das Nachdenken zu ersparen, mithin kaschieren zu

können, dass er „geistig obdachloss“ ist, das heißt, dass er kein verbindliches Sinnzentrum kennt.“ (Bartsch, 2000, S. 44).

Ähnliche sprachliche Wiederholungen findet man jedoch auch bei restlichen Figuren. Die Figur des jungen Kommunisten Martin wiederholt im ganzen Text häufig den Ausdruck „Radikal!“, womit die Eindimensionalität seines Charakters noch mehr zum Vorschein gebracht wird. Die Figur Engelbert wiederholt hingegen den Ausruf „Bravo!“ in unpassenden Situationen, womit er sich in gleicher Weise wie Betz als Kleinbürger demaskiert. In ihrem Werk „Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik“ schreibt Angelika Führich, dass dies ein besonderes Merkmal der männlichen Figuren in Werken Horváths ist, in welchem sich „Monologe von Klischees automatisch aneinander [reihen]; sie laufen nicht in logischer Reihenfolge als Frage und Antwort ab.“ (Führich, 1992, S. 73)

Wichtig zu betonen ist, dass Betz’ Wiederholung von „Es ist halt alles relativ“ immer mit der Bühnenanweisung „Stille“ begleitet wird. In seiner Gebrauchsanweisung für die Bühne erklärt Horváth den Gebrauch dieser Didaskalie: „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.“ (Horváth, 1932-1935, S. 5). Eine genauere Beschreibung seiner Konzeption vom Kampf zwischen dem Bewussten und Unbewussten erklärt Horváth in seiner Gebrauchsanweisung nicht. Es kann jedoch behauptet werden, dass es sich hierbei um das Konzept der Verdrängung im psychoanalytischen Kontext handelt. Denn Horváth war durchaus mit der Forschung Sigmund Freuds bekannt, auf die er sich sogar in seinem 1930 erschienenen Werk *Der ewige Spießer* bezieht: „glaubens mir, das Weib ist halt doch noch eine Sphinx, trotz der Psychoanalyse!“ (Horvath, 1930, S. 48). In seinem Artikel zu psychoanalytischen Konzepten „*Das Unbewusste aus Sicht der Hirnforschung*“ erklärt G. Roth Freuds Konzept der „Entdeckung des Unbewussten“, indem er als einen der psychopathologischen Symptomen der Verdrängung Zwangshandlungen nennt, anhand welcher „Triebe und Wünsche ins Bewusstsein einbrechen“ (Roth, 2001, S. 43). Eine solche Zwangshandlung ist auch Betz‘ „Es ist halt alles relativ“. Dieser ständig wiederholte Satz verdeutlicht den innerlichen Kampf zwischen dem Wunsch, einer gehobenen Gesellschaft anzugehören und der eigentlichen spießerischen Natur der Figur, bzw. der Auseinandersetzung des Bewussten und Unbewussten, was durch die häufig gefolgte Stille verstärkt wird.

4.3. Analyse der Fräulein-Figur

Im Drama „Italienische Nacht“ tauchen insgesamt drei Frauenfiguren auf. Jedoch verkörpern nur zwei den Typus der Fräulein-Figur, was am deutlichsten bei Anna erkennbar ist. Wie bereits erklärt, ist dieser Figurentypus „erfüllt von Melancholie, Einsamkeit und der Suche nach dem, was man das „kleine Glück“ nennt.“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 97). Typisch für diese Figuren ist auch, dass sich diese der männlichen Welt und deren Autorität ergeben und zwar meistens anhand der „Professionalität der Liebe“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 97), mit anderen Worten als Prostituierte geschildert werden. Für Anna ist dieses „kleine Glück“ jedoch – und dadurch unterscheidet sie sich auch von den Meisten anderen Fräulein-Figuren in Horváths Werken, deren Ziel nur eine bessere Position in der Gesellschaft ist – die Liebe zu Martin. Im Drama wird Anna von Martin überredet, mit einem Faschisten zu flirten, um deren Pläne spionieren zu können. Somit zwingt Martin seine Freundin in die Prostitution. Diese Entscheidung wird von einer anderen Figur Karl in Frage gestellt, da dieser von deren Plan entsetzt ist: „Es tät mich nur interessieren. Wenn er nämlich sowas von dir verlangt, er schickt dich doch gewissermaßen auf den politischen Strich – ob er dabei innere Kämpfe hat?“ (Horváth, 2003, S. 23).

Karls Frage wird jedoch bereits im früheren Teil des gleichen Kapitels (Drittes Bild) beantwortet. Als sich Anna und Martin im Drama zum ersten Mal treffen, wird dem Zuschauer/Leser sofort bewusst gemacht, um was für eine Beziehung es sich handelt. Während Martin von Anna liebevoll gelobt wird „Wenn alle so wären wie du, stünd es besser um uns Menschen“ (Horváth, 2003, S. 22), wird diese Liebe mit Kälte, Selbstlob („Aber ich kann doch nichts dafür, daß ich so bin! Daß ich der Intelligentere bin, und daß ich mehr Durchschlagskraft hab, das verpflichtet mich doch nur, mich noch intensiver für das Richtige einzusetzen.“ (Horváth, 2003, S. 22) wie auch mit Befehlen begrüßt: „Vergiß deine Pflichten nicht“ (Horváth, 2003, S. 22). Es wird ersichtlich, dass in dieser Beziehung nur Anna bereit ist, sich zu Opfern. In seiner Arbeit „Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter?“ deutet Ulrich Schulenburg ein Zitat der Sexualtherapeutin Gerti Senger, welches er mit den Fräuleinfiguren bei Horváth verknüpft: „Verweigert sich eine Frau, egal in welcher Form, ergibt dies einen heimlichen sexuellen Krieg. Das Zentrum des Schlachtfeldes ist aber nicht die Sexualität, sondern das seelische und allgemein Menschliche des Opfers. Meist verflachen die Gefühle, weil der/die PartnerIn nur eindimensional gesehen wird. Sie als

sexuell desinteressiert, er als gefühlsroh. Ein Dritter, der dazwischen tritt, hat dann leichtes Spiel.“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 97).

Anna opfert im Werk jedoch nicht nur ihren Körper. Im Kontext der politischen Aktivitäten wird häufig erwähnt, dass Anna vorher nicht so radikal war „Du hast dich überhaupt sehr verändert. […] Du warst mal nämlich anders. Früher.“ (Horváth, 2003, S. 24), womit gezeigt wird, dass sie sich auch ideologisch für Martin aufopfert.

4.3.1.Bildungsjargon im Kontext der Geschlechterrollen

Der Bildungsjargon spielt auch im Geschlechterkampf eine wichtige Rolle, da die „provokativen Bemerkungen der „Fräulein“-Figuren“ die Hohlheit des Bildungjargons und damit des Bewußtsein der Sprecher“ (Führich, 1992, S. 73) entlarven. Dies ist besonders in der Beziehung zwischen dem Stadtrat und seiner Frau Adele erkennbar. In seinem Versuch, sich als gehoben und als „Man im Hause“ darzustellen, verbietet er Adele überhaupt zu sprechen: „ENGELBERT: *zu Adele*: Darf ich bitten? STADTRAT: Danke! Adele soll nicht tanzen. Sie schwitzt. *Pause* ENGELBERT: *tanzt mit einer Fünfzehnjährigen* ADELE: *verschüchtert*: Alfons! STADTRAT: Nun? ADELE: Ich Schwitz ja gar nicht. STADTRAT: Überlaß das mir, bitte!“ (Horváth, 2003, S. 38)

Adeles Rede und Denken unterliegen somit der Kontrolle des Bildungsjargons des Stadtrates, was zugleich die Kommunikation dieser Charaktere gänzlich verhindert. „An den Dialogen zwischen den „Fräulein“-Figuren und den im Bildungsjargon redenden Protagonisten läßt sich nachvollziehen, wie eine Kommunikation zwischen den weiblichen und männlichen Figuren nicht zustandekommt.“ (Führich, 1992, S. 73)

4.3.2.Demaskierung des Patriachats durch die Fräulein-Figur

Spezifisch für dieses Drama ist Horváths Verwendung des Fräuleintypus als die zentrale Instanz für die Demaskierung seiner im Bildungsjargon maskierten männlichen Figuren. Diese Durchbrechung des Patriarchats wird in zwei Figuren unternommen: Leni, Karls weibliche Begleitung für die „Italienische Nacht“ und Adele.

Besonders bei Adele ist dies überraschend, da sie zuerst als die typische horvatsche Fräulein-Figur dargestellt wird – eine leidende Instanz, die von ihren Mann bloßgestellt und schikaniert wird. Ulrich Schulenburg definiert die Fräulein-Figur in seinem Werk „Warum verkaufen sich Horváth-Fräulein leichter?“ wie folgt: „Sie sind vom Schicksal geformt und ergeben sich in dieses. Fast in lustvoller Passivität […]“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 97). Dies stimmt auch mit der Figur von Adele überein, die am Anfang als dem Stadtrat unterwürfig dargestellt wird. Jedoch schafft es Adele, sich von ihrer Rolle zu befreien, „sie läßt sich seine Bevormundungen nicht mehr gefallen und fängt an, ihre eigenen Bedürfnisse zu artikulieren, anstatt nur den Anweisungen ihres Mannes nachzukommen.“ (Führich, 1992, S. 75). Sie demaskiert ihren Mann als einen Kleinbürger und wahren Spießer: „Oh du unmöglicher Mann! Draußen Prolet, drinnen Kapitalist! Die Herren hier sollen dich nur mal genau kennenlernen! Mich beutet er aus, mich! Dreißig Jahr, dreißig Jahr!“ (Horváth, 2003, S. 61).

Am Ende des Dramas wird der Stadtrat von Major bedroht, dem Anführer der Faschisten. Während sich der Stadtrat feige dem Willen des Majors unterstellt und die restlichen Republikaner sich nicht zu helfen wissen, ist es gerade Adele, die die Faschisten konfrontiert und ihren Mann schützt: „Sie! Das ist kein Schweinehund, Sie! Das ist mein Mann, Sie! Was erlauben Sie sich denn, Sie aufgedonnerter Mensch! So lassen Sie doch den Mann in Ruh!“ (Horváth, 2003, S. 65). Was Adele damit erzeugt, ist nicht nur die Demaskierung ihres Mannes als Feigling, sondern „[sie] widersetzt sich der ihr aufgezwungenen Opferrolle und durchbricht die aufgesetzte Logik des Diskurses der männlichen Protagonisten.“ (Führich, 1992, S. 76).

Interessanterweise hat die dritte weibliche Figur Leni keine solche Transformation durchgemacht. Sie bleibt in ihrer Rolle bestehend, so wie auch Anna als typische Fräulein-Figur. In der Tat ist Leni diejenige, die andere zu Transformation zwingt. Karl, welcher im Werk versprochen hat, nicht auf der Italienischen Nacht zu tanzen, da dies von den Kommunisten als undisziplinniert angesehen wird „MARTIN zu seinen Kameraden: Daß mir

nur keiner tanzt! Disziplin, müß ich schon bitten – Disziplin und Opposition!“ (Horváth, 2003, S. 35), wird von Leni doch überredet, mit ihr zu tanzen. Leni erreicht mit dieser Tat, dass der politisch labile Karl von seinen kommunistischen Genossen aus ihrer ideologischen Gemeinschaft ausgeschlossen wird: „ERSTER KAMERAD: Du Martin, der hat doch deiner Anna sein Ehrenwort gegeben, daß er unser Mann ist - MARTIN: Er hat bei meiner Anna seine Ehre verpfändet, daß er keinen Schritt tanzen wird, sondern daß er sich unseren Parolen anschließen wird, und zwar durchaus radikal.“ (Horváth, 2003, S. 36). Leni kann somit als eine Art Antifräulein-Figur angesehen werden., denn sie setzt sich für die eigenen Ideen durch.

4.4. Politische Kritik

Horváth benutzt die Figur Adele, um die Heuchelei der männlichen Charaktere im politischen Sinne darzustellen. Mit ihrer Revolte gegen die Faschisten und der Feigheit des Schutzverbandes „reflektiert [Horváth] das Versagen der demokratischen Parteien und ihrer Wähler in den späten zwanziger Jahren und Anfang der dreißiger Jahre.“ (Führich, 1992, S. 76). Durchaus ist dies auch das Hauptthema dieses Dramas. Obwohl die Faschisten mit ihrer eintönigen, allzu satirischen Darstellung kritisiert werden, liegt der Kern der Kritik darin, die Ignoranz der Kleinbürger zu kritisieren und zwar als Ignoranz, die droht, die Gefahr dieser politischen Richtung zu erkennen und sich gegen sie aktiv zu richten.

Bereits am Anfang wird diese Kritik anhand der Schilderung des republikanischen Schutzverbandes deutlich, welche „[…] die Bedrohung durch den Faschismus nicht wahrhaben [wollen], der pseudointellektuelle, mit halbverstandenen Freud-Thesen operierende Betz, ein titelbewusster pensionierter kleiner Beamter, der im übrigen „halt alles relativ“ findet und daher auch für den Faschismus offen ist, ebenso wenig wie der Stadtrat, der Vogel Strauß-Politik betreibt und sich demgemäß weigert, einen demonstrativen Aufzug der Faschisten wahrzunehmen.“ (Bartsch, 2000, S. 75).

Der in Bildungsjargon sprechende Stadtrat entlarvt in seinen leeren Plattitüden wie z. B. „Wir nehmen keine Kanonen in die Hand, aber wer die demokratische Republik ernstlich zu bedrohen wagt, der wird zurückgeschlagen!“ (Horváth, 2003, S. 45) die Zweifelhaftigkeit seines politischen Glaubens. Es wird deutlich, dass seine politischen Aktivitäten ein einziges Ziel haben, er „spielt sie aus, um Tarockspiel und Fest zu retten.“ (Bartsch, 2000, S. 75). Dies

beweist bereits die Tatsache, dass fast in jeder Szene, in welcher der Schutzverband auftaucht, Tarock gespielt wird.

Seine proaktive Kriegsbeschwörung, wie etwa in diesem Zitat „…wer die demokratische Republik ernstlich zu bedrohen wagt, der wird zurückgeschlagen!“ (Horváth, 2003, S. 45)) zeigt sich auch am Ende des Werkes als eine Lüge. Denn als der Stadtrat dem Führer seiner Opposition gegenübersteht, entlarvt er dem Major seine Feigheit und lässt sich von ihm passiv kommandieren. Somit deutet Horváth auf die politische Passivität seiner Zeitgenossen an, die die Ausbreitung des Faschismus ermöglichten.

Auch der politische Glaube des Stadtrates wird in Frage gestellt. Als er durch seine Frau Adele im siebten Bild entlarvt wird, indem Adele folgenden Satz sagt: „Mich beutet er aus!“ (Horváth, 2003, S. 61), wird damit verdeutlich, dass er sich an die marxistischen Dogmen, für welche er am Anfange des Werkes noch mit seiner Überzeugung wirbt „STADTRAT schlägt auf den Tisch: Natürlich kenn ich meinen Marx! Und ob ich meinen Marx kenn!“ (Horváth, 2003,S. 11), nicht in Wirklichkeit hält. In der kommentierten Ausgabe dieses Dramas schreibt Dieter Wörhle hierzu: „Horvath lässt Adele hier den wichtigsten begriff benutzen, der nach marxistischer Ansicht das Verhältnis zwischen „Kapitalist“ und „Proletarier“ bestimmt: Ausbeutung. Insofern stellt sie sich […] als die „bessere“ Marx-Kennerin dar, wenigstens im Vergleich zu ihrem Mann.“ (Horváth, 2003, S. 160).

Sogar die jungen Mitglieder als Gegenspieler im sozialdemokratischen Schutzverband, die gegen die Lethargie des älteren Vorstandes opponieren, versagen in ihrem politischen Kampf. Für den jungen Künstler Karl ist der Erfolg bei Frauen wichtiger als sein Interesse für die Politik. Martin, der Anführer der jungen, radikalen Oppositionsgruppe der Demokraten, versagt auch in seinen Bestrebungen wegen seiner ideologischen Heuchelei. „Dieser nimmt zwar die Bedrohung der Republik wahr und will ihr tatkräftig begegnen. Aber auch er entpuppt sich als politischer Spießer, wenn er engstirnig und provinziell auf seinem Führungsanspruch gegenüber einem fremden Genossen aus Magdeburg beharrt und als angeblicher Internationalist nicht einmal einen andere deutschen Dialekt aushält.“ (Bartsch, 2000, S. 77). Seine „Ausbeutung“ Annas für den „politischen Strich“ zeigt, dass er sich wenig von dem Stadtrat oder von den Faschisten unterscheidet. „Sie ist ihm verhandelbares Objekt. Seine politische Entschlossenheit stellt sich als Fassade heraus, sein Handeln als triebsgesteuert.“ (Bartsch, 2000, S. 77).

Horváth zeigt durch diese politische Unschlüssigkeit der Demokraten den eigentlichen Grund für den Aufstieg der Faschisten und den findet er vor allem in der Ignoranz der Wähler.

5. Geschichten aus dem Wiener Wald

5.1. Zusammenfassung

Die Handlung spielt im Wien in einem kleinen Bezirk im welchen sich eine Fleischerei, betrieben von Oskar und Havlitschek, der Spielwarenhandel vom Zauberkönig und seiner Tochter Marianne und eine Tabak-Trafik von Valerie befinden. Der Zauberkönig ist ein Witwer. Seine Ehefrau starb vor einigen Jahren und seitdem lebt er alleine mit seiner Tochter, die er wie eine Dienerin unterhält. Marianne ist mit Oskar verlobt, jedoch scheint diese Liebe einseitig zu sein. Marianne fühlt sich in dieser Ehe gedrängt und durchaus scheint diese Verlobung von dem Zauberkönig und Oskar erzwungen zu sein. Marianne träumt von der großen Liebe. Dieser Traum wird durch Alfred erfüllt, der sich sofort in sie verliebt, nachdem er sie durch das Schaufenster erblickt hatte.

In der nächsten Szene treffen sich Marianne, Oskar, der Zauberkönig zusammen mit seinem Neffen Erich und Valerie samt ihrem Geliebten Alfred auf ein Picknick am Ufer der Donau. Am Picknick sollte die Verlobung von Oskar und Marianne erfolgen. Während Erich nationalsozialistische Parolen von sich gibt und der Rest der Gesellschaft im Fluss badet, hat Marianne nur Augen für Alfred. Es kommt zum heimlichen Kuss, der jedoch vom Zauberkönig gesehen wird. Der wütende Zauberkönig erregt die Aufmerksamkeit der restlichen Figuren. Marianne beichtet Oskar ihre Liebe zu Alfred. Alfred protestiert, dass er ihr wirtschaftlich nichts bieten kann, jedoch antwortet darauf Marianne „Mich kann nichts erschüttern. Laß mich aus dir einen Menschen machen.“ (Horváth, 2009, S. 40).

Die nächste Szene beginnt mit einem Zeitsprung. Es ist bereits ein Jahr seit dem Picknick am Donau Ufer vergangen. Alfred und Marianne leben in Armut mit Kind dem kleinen Leopold. Der Traum der großen Liebe scheint gescheitert zu sein – „Du sollst mich nicht immer beschimpfen.“ (Horváth, 2009, S. 47). Alfred gelingt es, Marianne zu überzeugen, Leopold seiner Mutter und Großmutter zu überlassen. Zugleich wird er von der Großmutter bestochen,

nach Frankreich zu reisen, damit er Marianne und das Kind verlässt. Mit Hilfe seines Freunds Ferdinand Hierlinger gelingt es ihm zuerst, Marianne eine Arbeit als erotische Tänzerin bei der Baroness zu vereinbaren. Anstatt nach Frankreich zu reisen, gibt Alfred das von der Großmutter erhaltene Geld für Glücksspiele aus.

Der Zauberkönig und Valerie feiern in einem Lokal zusammen mit dem Rittmeister und seinem Freund, dem Amerikaner, genannt „Mister“. Betrunken und in guter Stimmung beschließen sie, das Lokal zu verlassen. Der Rittmeister schlägt das Lokal „Maxim“ vor und sagt, dass es dort eine Überraschung gäbe. Im Maxim fängt eine Tanzshow an, aber als Valerie in einer der Tänzerinnen Marianne erkennt, verfällt sie in Hysterie, worauf es zu einem Tumult kommt, das den Tanzauftritt unterbricht. Marianne bittet den Zauberkönig um Hilfe. Sie weist darauf hin, dass er einen Enkel hat und dass es ihnen finanziell schlecht geht. Ihr Vater weist sie jedoch ab. Daraufhin kommt der Mister zu ihr und bietet ihr Geld für ihre sexuellen Dienste an. Als sie ihn ablehnt, wird sie von ihm beschuldigt, ihn bestohlen zu haben. Sie wird von der Polizei verhaftet.

Alfred kehrt zurück von seiner „Reise“ und besucht Oskar. Er erklärt, dass er Marianne zurückhaben kann und dass er ihm helfen soll, ihm mit Valerie zu vertrösten. Als die beiden Valerie treffen, gesteht sie, dass Marianne einige Tage zuvor aus dem Gefängnis entlassen wurde und zu ihr kam, um Hilfe zu beten. Gerade zu dem Zeitpunkt erscheint auch Marianne. Sie wird überredet, wieder mit Oskar zusammen zu sein und sich mit dem Zauberkönig zu vertrösten, jedoch sagt sie, dass sie das nur dem Kind zu liebe tut. Ihr eigenes Glück ist ihr nicht mehr wichtig. Marianne, Oskar und der Zauberkönig gehen zu Alfreds Mutter und Großmutter, um Leopold abzuholen. Sie erwischen die beiden, wie sie einen Brief an Marianne schreiben, in dem sie erklären, dass Leopold gestorben ist. Zuvor hat die Großmutter Leopold neben dem offenen Fenster gelegt, damit er sich erkältet und stirbt. Marianne wirft sich auf die Großmutter und möchte diese erschlagen. Sie wird von Oskar an die Gurgel gepackt und weggeschleppt.

5.2. Bildungsjargon

Wie auch in seinen anderen Dramen, lässt Horváth auch in diesem Werk seine Figuren nicht in der für das Volksstück üblichen Dialekt-Sprache reden. Besonders bei den männlichen Figuren ist der Gebrauch von „Bildungsjargon“ erkennbar. Oskar, Alfred, der Rittmeister und besonders der Zauberkönig greifen zu den „nichtssagenden Aussagen des Bildungsjargon zurück“ (Führich, 1992, S. 40). Mit dem Gebrauch dieser vorgefertigten Sprache möchten sie ihr niedriges Bildungsniveau verschleiern und sich „aus Profilierungsgründen und zur Stärkung ihres Selbstbewusstseins gebildet verhalten und ausdrücken.“ (Eisenbeis, 2010, S. 57). Bereits bei Oskar sieht man diese Verschleierung des Bildungsniveaus. Der junge Metzger demaskiert durch seine Brutalität gegenüber Marianne seine eigentliche Ignoranz. Man nehme nur das folgende Zitat: „Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein. Ich werd an meine Mariann denken – ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er. Den straft er. Den züchtigt er. Auf glühendem Rost, in kochendem Blei.“ (Horváth, 2009, S. 64). Oskar verbirgt sich hinter abgegriffenen religiösen Redewendungen und „läßt dabei sein eigenes „Ich“ völlig aus dem Spiel“ (Führich, 1992, S. 71), jedoch entlarvt er mit diesen Floskeln zugleich seine eigenen sadistischen Wünsche gegenüber Marianne. Dies wird auch im dritten Teil des Dramas erkennbar, als Oskar, diesmal ohne seinen Sadismus zu verstecken, sagt – „Ihnen hab ich nie etwas Böses gewünscht – während Mariann – (er lächelt).“ (Horváth, 2009, S. 91).

Durchaus ist dies eines der primären Charakteristiken des Bildungsjargons. Die Figuren entlarven sich meistens unbewusst. So sagt auch der renommierte Theaterdirektor Hans Hollmann zu dem Sprachgebrauch Horváths: „Nur ganz selten klingt ein Satz so, als dächte ihn die Figur und sei sich über dessen Bedeutung im Klaren.“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 14). Manchmal passiert es jedoch, dass die Figuren auch selber die Absurdität ihrer Aussagen erkennen: „OSKAR (zu Marianne). Denn so lang du dies nicht hast, Dieses „Stirb und Werde!“, Bist du noch ein trüber Gast, Auf der dunklen Erde! MARIANNE: Gott, seid ihr gebildet - , OSKAR: Das sind doch nur Kalenderspruch!“ (Horváth, 2009, S. 97).

„Das Entscheidende scheint nun aber darin zu liegen, daß die auktorial erscheinenden Sätze oder Sentenzen bei Horváth stets ganz und gar in die personale, perspektivische, psychologische Gestaltung der Figuren integriert sind, also aus dem „Schwerpunkt der Marionette“ zu kommen scheinen.“ (Hiebel, 1994, S. 33). Diese These belegt auch die Figur

Alfred, welcher sich im Werk als eine verantwortungsvolle Person beschreibt: „Daß ich dich nämlich nicht hab haben wollen – dafür trägt aber nur mein Verantwortungsgefühl die Verantwortung.“ (Horváth, 2009, S. 40). Dieses Zitat ist am Ende des zweiten Teils zu finden, als Mariannes und Alfreds Affäre von den restlichen Figuren entlarvt wird. Wirft man einen Blick auf den Kontext, innerhalb welchen diese Aussage fungiert, kann man schließen, dass sich Alfred nur aus der Affäre herausreden möchte und sich mit der Erwähnung seines angeblichen „Verantwortungsgefühls“ ironischerweise als das Gegenteil entlarvt.

5.2.1.Kitsch Elemente in Horváths Bildungsjargon

Besonders auffallend in seinem Sprachgebrauch ist die Figur des Zauberkönigs. Die prätentiöse Darbietung seiner selbst im Kontext des Bildungsjargons „lässt sich beispielsweise anhand der fremdsprachigen Begriffe und Redensarten“ (Laurenz Schulz, 1976, S. 317) erkennen. Mit den häufig benutzten italienischen Begriffen wie „Da capo! Da capo!“ (Horváth, 2009, S. 67) und lateinischen Sprichwörtern „Ave caesar, morituri te salutant!“ (Horváth, 2009, S. 21) versucht er sich in seinen sozialen Umkreis besser zu positionieren, sich als ein Weltmann darzustellen. Der Zauberkönig wird somit als ein typischer Kitsch-Mensch dargestellt.

Horváths Kitschgebrauch lässt sich anhand des folgenden Zitates des Dramatikers am besten beobachten: „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.“ (Horváth, 2017, S. 10). Wie auch bei Theodor W. Adorno betrachtet Horváth Kitsch als „das Sinnbild für die Manifestation eines falschen, weil betrogenen Bewusstseins, die alltagsästhetische Kehrseite der Entfremdung.“ (Hochwald, 2013, S. 1). Die Figuren in Horváths Werk verlieren somit durch den Sprachgebrauch ihre Fähigkeit, die wahren Gefühle

auszudrücken. Ihr Weltbild wird somit durch „den Kitsch ausgelösten falschen Gefühlen“ (Schulz, 2018, S. 303) gestaltet.

Deutlich wird dies in der Figur des Zauberkönigs, der sich am Anfang des Werkes mit diversen Floskeln als Weltmann und guter Vater darstellt, jedoch im Moment der Wahrheit, als Marianne gegen seine aufgezwungene Verlobung revoltiert, seine Einstellung ändert und seiner Tochter sogar in größter Armut nicht helfen will. Der Zauberkönig zeigt damit die von Adorno thematisierte „alltagsästhetische Kehrseite der Entfremdung“ (Hochwald, 2013, S. 1).

5.3. Brutalität des Kleinbürgertums

Neben der Ignoranz seiner Figuren undseiner Mitmenschen ist auch wichtig, die Brutalität der Spießer auf der Bühne darzustellen. Wie im vorigen Teil bereits erwähnt wurde, verhindert der Gebrauch einer Kitsch-Sprache oder auch Bildungsjargons den Ausdruck der innerlichen Gefühlswelt. Die Verdrängung von Emotionen ist eines der Themen, mit welchen sich auch Sigmund Freud beschäftigte. Bei Sigmund Freud wird der Begriff „Verdrängung“ folgendermaßen erklärt: „Verdrängung: Das bedeutet ein Abschieben unangenehmer oder schmerzlicher Erfahrungen ins Unbewusste.“ (Jiménez, 2013). Jedoch kann diese Verdrängung auch negative Folgen haben, wie etwa Aggression. „Es fällt auf, daß Horvâth offensichtlich gut mit Freuds Spätschriften vertraut war, in denen sich Freud vor allem dem Aggressions- und Destruktionstrieb zuwendet.“ (Lindken, 1976, S. 26).

Besonders bei Oskar wird die Aggression und Brutalität seines Charakters deutlich. Der junge Metzger wird in der ersten Szene mit weißer Schürze vorgestellt, womit eine reine Person andeutet wird. Jedoch macht diesen ersten Eindruck bereits die nächste Beschreibung nichtig: „Er steht in der Tür seiner Fleischhauerei und manikürt sich mit seinem Taschenmesser.“ (Horváth, 2009, S. 14). Diese Szene „weist auf die unappetitliche, dunkle, brutale Seite seines Wesens hin, dass er seine Fingernägel öffentlich reinigt.“ (Eisenbeis, 2010, S. 27). Oskar stellt sich als einen christlichen Menschen dar und bezieht sich auf das westliche Moralverständnis: „Du weißt, daß ich ein religiöser Mensch bin und daß ich es ernst nehme mit den christlichen Grundsätzen!“ (Horváth, 2009, S. 20). Jedoch zeigt sich recht schnell seine Brutalität, indem er im gleichen Teil zu Marianne sagt: „ich möchte dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst.“ (Horváth, 2009, S. 20). Dies ist jedoch nur der erste Anschein seiner wirklichen Brutalität und er „Bildet allein den Anlaß zu weiteren Gewalttaten, die jeweils mit einer Aura des „Gefühlvollen“ schön zugedeckt werden.“ (Krischke, 2019, S. 96). Bereits in der nächsten Szene zeigt Oskar, dass „der religiösen Heuchelei […] wesentlich auch physische“ (Krischke, 2019, S. 98) entspricht. Auf dem Picknick, welches als Feier von Mariannes und Oskars Verlobung organisiert wurde, protzt Oskar mit seinem Jiu-Jitsu Kenntnissen. Um diese zu demonstrieren, wird er handgreiflich zu Marianne: „OSKAR: Meine Damen und Herren, ich werde Ihnen etwas sehr Nützliches demonstrieren, nämlich ich hab mich mit der japanischen Selbstverteidigungsmethode beschäftigt. Mit dem sogenannten Jiu-Jitsu. Und nun passens

bitte auf, wie man seinen Gegner spielend kampfunfähig machen kann – *Er stürzt sich plötzlich auf Marianne und demonstriert an ihr seine Griffe.* MARIANNE *stürzt zu Boden:* Au! Au! Au!“ (Horváth, 2009, S. 30). Auf diese Vorführung der häuslichen Gewalt antworten Oskars Zuschauer nur mit Lob. Sogar Mariannes Vater sagt hierzu „Bravo! Bravissimo!“ (Horváth, 2009, S. 31). Das wird als Brutalisierung der Umwelt gedeutet: „Im Inneren der Horváthschen Figuren schlummert ähnlich wie bei Kafka ein Tier, nur verwandelt sich bei Horváth anders als bei Kafka kein Mensch jemals in ein wirkliches Tier. Bei Horváth spricht das Tier aus dem Menschen, ohne dass sich das Aussehen der Figur im Geringsten verändert.“ (Katsberger, 2005). Wie aus diesem Zitat aus Klaus Katsbergers Artikel "Dreht sichs um die Sau?" erkennbar ist, kommt eines der wichtigsten Motive Horváths aus der Tierwelt. Um die animalisch brutale Vorgehensweise der Spießer zu schildern, benutzen diese derogative Begriffe aus der Natur. Das am meisten benutzte Wort ist somit auch „Sau“, welches wiederum eng mit Oskar und seinem Beruf als Metzger verknüpft ist. Im Drama wird mit diesem Wort oft Marianne beschrieben:

> „HAVLITSCHEK: Darf ich einmal ein offenes Wörterl reden, Herr Oskar? OSKAR: Dreht sichs um die Sau? HAVLITSCHEK: Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau. - Herr Oskar, bittschön, nehmens Ihnen das nicht so zu Herzen, das mit Ihrer gewesenen Fräulein Braut, schauns, Weiber gibts wie Mist! Ein jeder Krüppel findt ein Weib und sogar die Geschlechtskranken auch! Und die Weiber sehen sich ja in den entscheidenden Punkten alle ähnlich, glaubens mir, ich meine es ehrlich mit Ihnen! Die Weiber haben keine Seele, das ist nur äußerliches Fleisch! Und man soll so ein Weib auch nicht schonend behandeln, das ist ein Versäumnis, sondern man soll ihr nur gleich das Maul zerreißen oder so!“ (Horváth, 2009, S. 43).

Mit dem Motiv der Sau demaskiert Horváth auch Oskars sadistische Tendenzen gegenüber Marianne. Als Marianne ihn wegen Alfred verlässt und sich Oskar wieder dem Alltag in der Metzgerei widmen muss, sagt er zu Havlitschek „wir müssen heut noch die Sau abstechen. – Stichs du, ich hab heut keinen Spaß dran.“ (Horváth, 2009, S. 43.). Später erfährt er jedoch, dass Marianne wegen des Diebstahlverdachts im Gefängnis war, worauf er sadistisch lächelt und sagt: „Nein, Havlitschek. Ich wird sie jetzt schon selber abstechen, sie Sau – „ (Horváth, 2009, S. 65).

5.4. Frau als Ware

Neben den sadistischen Tendenzen Oskars wird Marianne auch zum Opfer der restlichen männlichen Figuren. Mit dem Zauberkönig und Alfred behandelt Horváth die Gier der Kleinbürger, welche sogar ihre eigene Tochter für eine höhere soziale Stufe verkaufen würden. „Alle Männer nutzen Frauen aus, behandeln sie als Ware, vertreten das gesamte zeitgenössische Repertoire an frauenfeindlichen Auffassungen.“ (Bartsch, 2000, S. 86).

Der Zauberkönig zwingt Marianne, Oskar zu heiraten. Die Liebe zwischen Oskar und Marianne scheint jedoch sehr einseitig zu sein. Marianne möchte mit Oskar nichts zu tun haben. Es wird schnell erkennbar, dass der Kitsch-Mensch Zauberkönig die Ehe nur deshalb möchte, weil Oskar wohlhabend ist „…und derweil hat er Geld wie Heu…“ (Horváth, 2009, S. 43). Mit dieser Tätigkeit möchte sich der Zauberkönig einen Aufstieg in seinem spießerischen Umkreis sichern. Marianne sieht er „als seelenloses, vom Mann zu domestizierendes Wesen und als sein Besitz, mit dem er nach Belieben Handel treiben kann.“ (Bartsch, 2000, S. 86). Dies bestätigt auch seine Passivität gegenüber seiner Tochter, als diese im „Maxim“ um Hilfe bettelt. Er ignoriert sie, da sie mit der Affäre mit Alfred seine Pläne zerstörte und damit ihren ursprünglichen Wert annulliert.

Die These „Frau als Ware“ wird auch am Ende des Werkes verstärkt. Alfred besucht Oskar und schließt mit ihm einen Handel ab: OSKAR. (kommt mit ALFRED aus seiner Fleischhauerei): Also auf alle Fäll dank ich Ihnen herzlichts, daß Sie mich besucht haben – und daß wir uns so gut vertragen in puncto Mariann. ALFRED: Es bleibt dabei: Ich laß ab von ihr – für ewig. (Er erblickt den Zettel auf der Puppenkliniksauslage.) Was? „Ausverkauft“?“ (Horváth, 2009, S. 90). Ironischerweise wird mit dem letzten Satz „Ausverkauft?“ auch die eigentliche Intention dieser Szene geschildert – der Verkauf Mariannes. Es wird somit deutlich, wie Horváth die Frau in seiner Umgebung sieht – als ein Opfer der Männerwelt. „Die Frau ist die Ware, die gehandelt wird, und der Mann hält die Ökonomie des Begehrens, also den Tausch, in Gang.“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 64).

5.5. Andeutung von Faschismus

Auch in diesem Werk, wie auch in *Glaube Liebe Hoffnung*, beschäftigt sich Horváth mit der Passivität der Spießer gegenüber dem aufkommenden Faschismus. Als die zentrale Figur für diese Kritik wurde der Student und zukünftige Jurist Erich charakterisiert, der ein militanter Anhänger faschistischer Dogmen ist. Bereits am Picknick an der Donau wird dies erkennbar, als Erik seine Rede für Mariannes und Oskars Verlobung mit den Nationalsozialistischen Gruß beendet: „Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! Heil!“ (Horváth, 2009, S. 29), gefolgt durch Valeries „Nur keine Neger! Heil!“ (Horváth, 2009, S. 29). Valerie enthüllt damit klar den „sozialdarwinistisch begründeten Rassismus“ (Schmidjell, 2009, S. 33) der NSDAP, welches ihre Rassenlehre in den Schriften Adolf Hitlers stützte: „...denn in einer verbastardierten und vernegerten Welt wären auch alle Begriffe des menschlich Schönen und Erhabenen sowie alle Vorstellungen einer idealisierten Zukunft unseres Menschentums für immer verloren.“ (Schmidjell, 2009, S. 34). Horváth zeigt damit, wie tief sich der Faschismus in die Sphären der Kleinbürger eingenistet hat und diese in ihrer „fast lustvolle(n) Passivität gegenüber politischen Möglichkeiten“ (Krischke, 2019, S. 29) ihn akzeptiert haben.

6. *Glaube Liebe Hoffnung*

6.1. Zusammenfassung

Im anatomischen Institut erkundigt sich Elisabeth beim Präparator um eine geschäftliche Frage – sie möchte wissen, ob es möglich wäre, ihr Leichnam für 150 Mark zu verkaufen, denn sie will es machen. Der Präparator versichert ihr schockiert, dass dies nicht machbar ist. Daraufhin betreten die Szene der Oberpräparator und Baron, dessen Frau in einem Unfall das Leben verloren hat. Auch der Oberpräparator lehnt Elisabeths Geschäftsidee ab und verschwindet zur Leichenbegutachtung.

Der Präparator und Elisabeth geraten ins Plaudern, woraufhin er erfährt, dass Elisabeths Vater ein „Inspektor“ ist, was ihn durchaus begeistert. Elisabeth erklärt ihm, dass sie das Geld braucht, um sich für ihren Beruf einen Wandergewerbeschein besorgen zu können, welchen sie benötigt, um sich bei der Unterwäschen-Branche selbstständig machen zu können. Der Präparator, stark bewegt von Elisabeths Geschichte entscheidet sich, die 150 Mark der „Zollinspektorstochter“ zu geben.

In der Firma Prantl lobt die Inhaberin Irene Prantl die Frau Amtsgerichtrat für den erfolgreichen Handel. Sie hat in kurzer Zeit für einen großen Gewinn gesorgt. Da tritt Elisabeth hinein. Sie präsentiert ihr Bestellbuch, welches magere Verkaufszahlen aufweist. Elisabeth erklärt, dass sie einen Unfall hatte, weswegen sie nicht weit reisen konnte, um bessere Resultate zu erbringen. Auf einmal stürzt der Präparator in das Büro. Er nennt Elisabeth eine Lügnerin und Hochstaplerin. Er behauptet, dass sie ihn angelogen hat, dass ihr Vater ein Zollinspektor sei, er aber herausgefunden habe, dass er ein gewöhnlicher Versicherungsinspektor sei. Elisabeth kontert, dass sie niemals behauptet hat, dass ihr Vater ein Zollinspektor gewesen sei. Der Präparator gibt jedoch nicht nach und möchte sein Geld für den Wandergewerbeschein zurück. Es stellt sich jedoch heraus, dass Elisabeth den Schein bereits erhalten hat und die 150 Mark für eine Geldstrafe ausgegeben hat. Sie wurde nämlich verhaftet, weil sie bereits ohne Wandergewerbeschein reiste. Die Chefin Prantl entscheidet sich, wegen dieser Vorwürfe Elisabeth zu entlassen.

Vor dem Wohlfahrtsamt wartet Elisabeth mit anderen Arbeitslosen. Sie erfährt, dass sie keine Wohlfahrt erhalten wird, da ihr Vater berufstätig ist. In Wahrheit hat sie keinen Kontakt mit

ihrem Vater, dieser möchte auch nichts von ihr wissen. In der gleichen Szene trifft Elisabeth wieder die Frau Amtsgerichtsrat. Elisabeth wird von ihrer ehemaligen Kollegin befragt, was passiert sei. Elisabeth gesteht, dass sie wegen der Situation mit den 150 Mark 14 Tage im Gefängnis verbracht hat. Elisabeth scheint das Glück jedoch nicht komplett verlassen zu haben. In der gleichen Szene lernt Elisabeth einen Schupo kennen, welcher sofort an ihr Interesse hat, denn sie erinnert ihn an seine verstorbene Braut.

Die nächste Szene springt einige Monate in die Zukunft – Elisabeth ist beim Schupo eingezogen. Das Beisammensein scheint für beide idyllisch zu sein. Auf einmal klopft jemand an die Tür – es ist die Kriminalpolizei. Elisabeth wird verhört, während sich der Schupo im Schrank versteckt. Der Kriminalpolizist weist Elisabeth darauf hin, dass sie keine Arbeit hat und kein Unterkommen nachweisen kann. Elisabeth gesteht auch, dass sie finanziell vom Schupo abhängig ist. Sie bekommt von ihm jeden Monat 20 Mark. Als der Polizist die Schranktür öffnet, findet er dort den Schupo. Dieser wird vom Polizeibeamten darauf hingewiesen, Elisabeth wäre bereits vorbestraft und dies seiner Karriere im Weg stehen könnte. Der Schupo entscheidet, auf der Stelle Elisabeth zu verlassen.

Der Schupo befindet sich in der nächsten Szene auf seiner Arbeit im Revier, als jemand plötzlich eine Frau tragend hineinstürmt. Es ist Elisabeth. Sie hat sich in den Kanal gestürzt, um Selbstmord zu begehen, wurde aber von einem jungen Mann (Joachim) gerettet. Sie wird im Revier wiederbelebt und in Schutzhaft genommen. Elisabeth stirbt daraufhin im Revier, während draußen eine Parade stattfindet. Der Schupo berührt sanft Elisabeths Gesicht und beschimpft sein Glück mit den Frauen. Zusammen mit den restlichen Polizeibeamten geht er dann auf die Parade.

6.2. Verfall moralischer Werte in der Gesellschaft

Ein wichtiges Thema in „Glaube, Liebe, Hoffnung“ ist der „Wertewandel“. Im Werk „Werte und Wertewandel in westlichen Gesellschaften“ von Georg W. Oesterdiekhoff und Norbert Jegelka wird dieser Terminus folgendermaßen beschrieben: „Unter „Wertewandel“ verstehen wir jedoch nicht nur einen Wandel oder einen Verlust einzelner Werte, sonder auch einen Veränderungsprozess von Wertekonzepten, die den Bewertungsmodus angeben. Religiosität im klassischen Sinne ist eingebunden in ein *traditionelles Wertkonzept*, ja durch ihren Charakter absoluter Verbindlichkeit geradezu der Kern dieser Wertkonzeptes.“ (Oesterdiekhoff, Jegelka, 2001, S. 119) Wie aus diesem Zitat vorausgeht, spielt Religion eine wichtige Rolle in Kontext des westlichen Moralverständnisses. Die Gleichstellung von Religion und Moral findet man auch bei Horváth.

Bereits der Titel des Dramas „Glaube Liebe Hoffnung“ deutet eine solche Verbindung an. Der Titel wurde zwei Bibelstellen entnommen. Erstens aus *1 Korinther 13,13* - „Nun aber bleiben **Glaube, Hoffnung, Liebe**, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“[4] zweitens aus dem *1.Thessalonicher 1:3* – „Unterlaß und denken an euer Werk im **Glauben** und an eure Arbeit in der **Liebe** und an eure Geduld in der **Hoffnung**, welche ist unser HERR Jesus Christus, vor Gott und unserm Vater.“ [5] Horváth versucht, mit der Einführung dieser christlichen Tugenden auf den Wertewandel der modernen Gesellschaft aufmerksam zu machen, in welcher „Der Glaube an die souveräne Gestaltungsmöglichkeit der eigenen Zukunft sowie die damit verbundene Hoffnung auf ein gelingendes Leben im Einklang zwischen Individuum und Gesellschaft […] von einem bürokratisierten System ohne jegliche Empathie und Mitmenschlichkeit durchkreuzt [werden].“ (Bidmon, 2016, S. 93). Auch die bedeutendste christliche Tugend, die Nächstenliebe, verfällt vollständig. Als Beispiel dafür werde ich die 15. Szene im Drama analysieren, welche von zwei Figuren gespielt wird: dem Amtsgerichtsrat und der Frau Amtsgerichtsrat. Beide Figuren sind auf den Weg zum Kino und kommen ins Plaudern. Im Laufe des Gesprächs wird die Frau Amtsgerichtsrat von ihren Mann wie folgt beschimpft: „Versündige dich nicht! Was weißt denn du schon von der großen Not? Wo man doch tagaus tagein die armen Leute verurteilen muß, zu guter Letzt bloß weil sie kein Dach über den Kopf haben!“ (Horváth, 2017, S. 39). Der Amtsgerichtsrat

[4] evangelisch.de, Kategorie: Liebe, Bibelstelle: 1 Korinther 13,13, URL: https://www.evangelisch.de/sprueche/1289/nun-aber-bleiben-glaube-hoffnung-liebe-diese-drei-aber-die-liebe-ist-die-groesste

[5] BibelText, 1.Thessalonicher 1:3, URL: https://bibeltext.com/1_thessalonians/1-3.htm

möchte mit diesem Vortrag auf die moralische Last seines Berufes andeuten, jedoch auch auf sein hohes Mitgefühl und Nächstenliebe. Als jedoch Elisabeth der Frau Amtsgerichtsrat über ihre Strafe erzählt (Haft ohne Bewährungsfrist) und sagt „Wenn ich nur wüßt, was ich verbrochen hab – “ (Horváth, 2017, S. 40), wird der Amtsgerichtsrat von seiner Frau konfrontiert „Daß du ihr aber keine Bewährungsfrist gegeben hast, das war ungerecht von dir – “ (Horváth, 2017, S. 43). Der Amtsgerichtsrat, der sich vorher noch auf die Nächstenliebe stützte, kommentiert hierzu wütend: „Kümmere dich um deine eigenen Ungerechtigkeiten, Hermine!“ (Horváth, 2017, S. 43). In dieser Szene wird deutlich, dass der Amtsgerichtsrat seine Empathie gegenüber den Angeklagten nur vortäuscht und sich in Wirklichkeit nicht um deren Umstände interessiert, womit er als ein moralischer Heuchler demaskiert wird.

Auch die Liebe selbst dient im klassischen Sinne nur zur finanziellen Unterstützung, „indem das Geschlechterverhältnis nur noch ein auf Abhängigkeiten basierendes gegenseitiges Machtspiel ohne immaterielle Wertenvorstellungen repräsentiert und zu Sprachlosigkeit, Vereinsamung und letztlich dem Tod der Akteure führt.“ (Bidmon, 2016, S. 94). Dies ist auch das Schicksal der Protagonistin Elisabeth. Elisabeth lässt sich in eine Beziehung mit dem Schupo ein. Er unterstützt sie monatlich mit 20 Mark und gibt ihr ein Dach über den Kopf. Jedoch endet diese Beziehung mit dem Tod Elisabeths.

Schließlich resümiert Horváth im Werk, dass die christlichen und somit auch die einstigen westlichen moralischen Werte die in der Triade Glaube, Liebe, Hoffnung gesammelt werden, von neuen ethischen Maximen ersetzt wurden. Diese Maxime stützen sich nicht mehr auf Religion und der westlichen Moralvorstellung, sondern an kapitalistische Werte, die schlussendlich ein Todbringer sind, was auch im Untertitel des Dramas betont wird, denn er heißt „Ein kleiner Totentanz“.

6.3. Arbeitslosigkeit und Notstand

Die zentralen Themen in diesem Drama sind soziale Probleme wie Armut und Arbeitslosigkeit. Die Wirtschaftskrise macht sich auch in diesem Werk Horváths bemerkbar, indem er in seiner Protagonisten Elisabeth die schweren Lebensumstände eines Großteils der Bevölkerung schildert. Besonders bemerkbar wird dies in der zweiten Szene im dritten Bild, welche im Wohlfahrtsamt stadtfindet. Ein Behinderter erklärt der Behörde sein auswegloses Problem: „Invalidenversicherung sagt, das geht ihnen nichts an, das geht die Berufsgenossenschaft was an. Berufsgenossenschaft sagt, meine Füße wären vor dem Unfall auch schon schlecht gewesen, weil ich vorher schon Krampfadern und Plattfüße gehabt hätte - - - und der Herr Sachverständige hat es mir in das Gesicht hinein gesagt, ich könnt schon längst ohne Stock promenieren, wenn ich nur möchte!“ (Horváth, 2017, S. 30). Horváth schildert somit die nahezu bürokratischen Umstände in einer durch Inflation besiegten Gesellschaft. Ein weiteres Beispiel wäre Elisabeths „Totentanz“ im Werk.

Um ihre Schulden für die erste Haft zurückzuzahlen, braucht Elisabeth einen Wandergewerbeschein, aber um diesen zu erhalten, braucht sie auch Geld, welches sie nur dann verdienen kann, wenn sie einen Wandergewerbeschein hat. Diese ausweglose Situation führt schließlich zu neuer Haft und dem Arbeitsverlust. Der einzige Ausweg scheint für sie der Tot zu sein, wie das auch am Anfang des Dramas angedeutet wird, als Elisabeth versucht, ihren Leichnam zu verkaufen.

Im Text unter dem Titel „*Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit*“ beschreibt Alex Fritz die dargestellte soziale Situation folgendermaßen: „Die sozialen Verschiebungen sind hauptsächlich durch die ökonomischen Einbußen bedingt, die der Adel und der gehobene Mittelstand in ihrer Eigenschaft als Besitzbürgertum durch Weltkrieg und Inflation erleiden. Dadurch entsteht eine ungeheuer breite Schicht von gesunkenen Mittelstand oder Kleinbürgertum, die sich finanziell kaum noch vom Proletariat unterscheidet, aber ideologisch an ihrer Mittelstandsmentalität festhält.“ (Fritz, 1973, S. 120). Diese „ungeheuer breite Schicht“ ist auch in der Kluft zwischen den im Werk vorkommenden zwei sozialen Klassen bemerkbar. Die höhere Schicht, die verschiedene Beamten wie Schupo, Präparator, Amtsgerichtsrat personifizieren, hat kein Verständnis für das Leid des Mittelstandes. Dies ist besonders in der bereits genannten Szene zwischen dem Amtsgerichtsrat und Elisabeth erkennbar, als sich der Jurist als Heuchler mit seiner dargestellten Nächstenliebe demaskiert.

Horváth kritisiert jedoch auch den Mittelstand, welcher, anstatt sich gegen diese Umstände zu wehren, sie schweigend akzeptiert. Die Absurdität dieser Situation mit Elisabeths Lachkrampf betont, welcher in Szenen aufkommt, in denen Elisabeth ihre eigene Hilflosigkeit bewusst wird: „Entschuldigens, aber jetzt muß ich lachen - - *Sie lacht*.“ (Horváth, 2017, S. 31)

6.4. Unterdrückung der Frau

Im Zentrum dieses Dramas steht Elisabeth, die als klassische horvatsche Fräulein-Figur dargestellt wird. Wie die meisten Fräulein-Figuren fällt auch sie zum Opfer eines gescheiterten kapitalistischen Systems wie auch „der Willkür der männlichen Behördenwelt.“ (Führich, 1992, S. 69). Wie bereits erwähnt, befindet sich Elisabeth in einer ausweglosen Situation: um die berufliche Selbstständigkeit zu sichern, braucht Elisabeth einen Wandergewerbeschein. Ihre Bemühungen treffen jedoch auf die „männlich gelenkte Bürokratie und ihre „kleinen Paragraphen““ (Führich, 1992, S. 68), welche sie in einen ausweglosen Totentanz, einen Reigen der Verzweiflung schleudern. Sie wird von Behörde zu Behörde hin- und hergeschickt, jedoch findet sie weder Sozialamt noch von der Justiz oder auch von der Polizei kein Verständnis. In seinem Essay „Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth“ interpretiert Klaus Kastberger diesen „Totentanz“ als eine häufig verwendete Instanz Horváths, welche auch im wirtschaftlichen Sinne als Kritik an den Kapitalismus verstanden werden kann: „Die Zirkulationsbewegungen führen im Kreis herum, weil es der Fluß der Waren ist, den sie simulieren.“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 64).

Ein weiteres wichtiges Motiv, welches die Fräulein-Figuren verbindet, ist das Motiv der Prostitution. Kastberger behauptet, dass es in sich zwei Elemente versammelt: „Der Körper des Fräuleins ist in zwei unversöhnliche Körper geteilt: in den natürlichen Körper und den gesellschaftlich produzierten, austauschbaren, der letztlich nur ein mimetischer Ausdruck männlicher Werte ist.“ (Katsberger, Streitler, 2006, S. 64). Die zweite Erklärung, welche sich das wirtschaftliche Verständnis im Kontext des Warenverkehrs im Handel impliziert, wird in der Beziehung zwischen Elisabeth und Schupo präsentiert. Sie lässt sich in eine Beziehung mit ihm ein und wird von ihm finanziell unterstützt. Jedoch, sobald Elisabeth für seinen Beruf eine Bedrohung wird, wird sie von ihm wie gebrauchte Ware beseitigt. Dabei wird er „als dienstbewußter, verbeamteter Schupo mit der Einstellung, „zuerst kommt die Pflicht und dann

kommt nach Ewigkeiten nichts“ (Horváth, 2017, S. 51) porträtiert wird“ (Führich, 1992, S. 68). Schupo wird mit seinem Handeln mit Elisabeth demaskiert, woraus die Fähigkeit der Fräulein-Figur verdeutlicht wird, „das falsche Bewußtsein ihrer selbst und ihrer Umgebung teilweise durchschauen zu können, auch wenn sie am Schluß als Opfer zum Untergang determiniert zu sein scheinen.“ (Führich, 1992, S. 79). Ihr „determinierter Untergang“ wird jedoch bereits am Anfang des Werkes angedeutet, als Elisabeth versucht, ihren Körper an das Anatomische Institut im Fall ihres Todes zu verkaufen.

Elisabeth gelingt es mit ihrem Suizid, „aus dem dominanten Diskurs der männlichen Protagonisten auszubrechen und eine „Differenz“ darzustellen.“ (Führich, 1992, S. 79). Am Ende ist es schließlich auch der Präparator, der dabei einer der Ersten ist, welcher Elisabeths „Totentanz“ mit seiner Ignoranz auslösen, derjenige, der erkennt, dass „Jenes Fräulein dort ermordet worden“ ist (Horváth, 2017, S. 58). Seine Einsicht „Nämlich das mit dem Zollinspektor und Versicherungsinspektor – ich habe mich geirrt, Herr Generalstaatsanwalt! Auge um Auge, Zahn um Zahn! So verhaftens mich doch und machens kurzen Prozeß! Seiens fesch, hängens mich auf!“ (Horváth, 2017, S. 59) kommt zu spät – „Horváths Protagonistinnen […] Bleiben Opfer einer brutalisierten Männerwelt.“ (Führich, 1992, S. 80). Elisabeths Tod ist somit nicht mehr zu vermeiden.

Horváth deutet jedoch im dritten Bild der achten Szene an, dass Elisabeths Untergang bereits vor der eigentlichen Handlung des Dramas begonnen hat. Elisabeth schildert ihrer Freundin Maria ihre Beziehung zum Vater: „Zum Beispiel, wie ich das Licht der Welt erblickt habe, da war er ganz außer sich, daß ich nur ein Mädel bin. Und das hat er mir dann fortgesetzt nachgetragen. Dabei hat er aber Allüren wie ein Weltmann. Wenn meine Mutter nicht schon tot wär, die könnt darüber so manches trübe Lied zum besten geben.“ (Horváth, 2017, S. 33). Horváth lässt mit diesem Zitat Elisabeth den Typus seiner Spießer-Figur beschreiben. Elisabeth beendet diese Ausführung mit: „Alle Männer sind krasse Egoisten“ (Horváth, 2017, S. 33), was „im Grunde sie aus ihren Erfahrungen im von Männern beherrschten öffentlichen und privaten Leben gewonnene Einsicht“ (Führich, 1992, S. 77) ist.

7. *Kasimir und Karoline*

7.1. Zusammenfassung

Das Drama „Kasimir und Karoline“ spielt auf den Münchner Oktoberfest im Jahr 1929. Über der Festwiese fliegt ein Zeppelin. Dieser Anblick scheint besonders Karoline zu beeindrucken, doch ihre Faszination scheint ihr Verlobter Kasimir nicht zu teilen. Kasimir hat nämlich am Vortag seinen Arbeitsplatz als Chauffeur verloren und jetzt baut er seine Frustration ab, indem er „Hau den Lukas“ spielt. Karoline versucht ihn zu beruhigen, doch das führt zu einem Streit zwischen ihnen. Kasimir macht sich wütend aus dem Staub. Am Eisstand macht Karoline die Bekanntschaft mit dem Zuschneider Schürzinger. Mit ihm gerät sie ins Gespräch über die Moralität des Menschen und über die Liebe. Schürzinger meint, dass die Liebe zwischen einer Frau und einem Arbeitslosen nicht lange bestehen könne. Nach kurzer Unterhaltung gelingt es Karoline Schürzinger zu überreden, zusammen mit ihr mit der Achterbahn zu fahren. Aus naher Entfernung beobachtet Kasimir zusammen mit seinem Freund Merkl Franz und dessen Freundin Erna Schürzinger und Karoline. In ihm scheint sich Eifersucht zu bilden. Er geht zur Karoline und fragt sie, wer dieser Herr mit ihr sei. Sie lügt ihn an und erklärt ihm, er würde ein Bekannter sein.

Während Karoline Achterbahn fährt, begegnen sich Schürzinger und Kasimir. Kasimir erfährt, dass Karoline ihn angelogen hat. Sie hat Schürzinger erst auf dem Oktoberfest kennen gelernt. Als Karoline zurück kommt, kommt es erneut zu einem Streit zwischen ihr und Kasimir. Er beschimpft sie eine Lügnerin zu sein. Sie gibt die Lüge zu. Währenddessen versucht Kasimirs Freund Merkl Franz, ihn gegen Karoline aufzuhetzen. Karoline und Schürzinger begeben sich zum Spielplatz, wo sie den Kommerzienrat Rauch und den Landgerichtsdirektor Speer treffen. Schürzinger stellt Karoline den Kommerzienrat vor, der auch sein Chef ist. Zusammen betrinken sie sich und anschließend geht die Gruppe zu einer Vorstellung von Abnormitäten. Auf der Vorstellung kommen sich Karoline und Schürzinger derweil immer näher. Rauch, der bereits angetrunken ist und offensichtlich Interesse an Karoline hat, scheut sich nicht, Schürzinger über Karoline auszufragen. Plötzlich ist Kasimir wieder da und ruft Karoline zu sich. Er fragt, wer ihre Begleiter seien und bittet Karoline um Verzeihung. Karoline sagt darauf, sie würde ihm verzeihen, jedoch möchte sie sich auch von ihm trennen lassen, denn

sie möchte neue Menschen kennen lernen, um in der Gesellschaft eine höhere Stufe zu erreichen.

Kasimir hat sich wieder Merkl Franz und Erna angeschlossen. Zusammen trinken sie, während im Hintergrund eine Blasmusikkapelle ein Lied spielt. Kasimirs Frustration und Melancholie wachsen immer weiter. Währenddessen befinden sich Karoline, Schürzinger, Rauch und Speer im Hippodrom. Dort wagt Karoline einen Ritt auf der Manege. Dieser Anblickt lässt Speer und Rauch in Nostalgie schwärmen. Später macht Rauch Karoline den Vorschlag, dass sie mit ihm in seinem Cabriolet nach Altötting fährt. Sie willigt ein. Rauch wendet sich auch an Schürzinger und in einer Anekdote lässt er ihn wissen, dass er für Karoline interessiert ist. Daraufhin kommt es zum Streit zwischen Rauch und Speer, was zum Ergebnis hat, dass Speer weiter alleine zieht. Merkl Franz, Erna und Kasimir stehen vor dem Parkplatz. Franz kommentiert die dort geparkten Limousinen, und bemerkt, wie schlecht sie bewacht sind. Er plant in eins der Limousinen einzubrechen und bittet Kasimir und Erna, für ihn Schmiere zu stehen. Er bricht in den Wagen Rauchs ein und klaut dessen Aktentasche, darin findet er pornografische Schriften.

Karoline ist inzwischen mit Rauch zusammen in seinem Auto. Die Limousine erinnert sie an Kasimir, der, als er noch als Chauffeur tätig war, ein ähnliches Modell gefahren hat. Kurze Zeit später kommen Kasimir mit Erna vorbei. Karoline erklärt, dass sie mit Rauch nach Altötting geht. Erna versucht, Kasimir zu Trost zu spenden. Aus der Ferne sehen sie jedoch, wie Merkl Franz von der Polizei wegen Diebstahl abgeführt wird. Sie glaubt, dass sie ihn jetzt los ist, da er schon vorbestraft ist. Die beide alleinstehenden, Kasimir und Erna, kommen sich indessen näher.

Karoline, die mit Rauch im Wagen sitzt, fährt mit ihm inzwischen nach Altötting. Jedoch geriet das Auto außer Kontrolle. Karoline bremst und rettet auf diese Weise Rauchs Leben. Dieser will jedoch nichts mehr von ihr wissen. Enttäuscht geht sie zurück zur Kasimir, um ihn um Verzeihung zu bitten. Kasimir weist sie jedoch auch ab. Daraufhin kehrt Schürzinger zurück. Er bedankt sich bei ihr, denn wegen Karoline hätte er seine Beförderung bekommen. Das Werk endet mit der Darstellung der glücklichen neuen Pärchen Schürzinger-Karoline und Kasimir-Erna.

7.2. Massenentlassungen

Der Erste Weltkrieg brachte in der Folge viele Missstände ökonomischer Art mit sich. Die Bevölkerung litt unter der immer steigender Arbeitslosigkeit, denn es gab kaum jemanden, der wegen Krieg nicht sein Haus oder seine Arbeit verloren hatte. Dies belegen auch die Daten dieser Zeit, wie man im folgenden Zitat aus der *Vossischen Zeitung* aus dem Jahr 1931. sehen kann - „Deutschland hat die Zahl von 4 Millionen Arbeitslosen erreicht" (Krischke, 1973, S. 32). Infolgedessen wächst auch immer mehr die Kluft zwischen den Bevölkerungsschichten. Dies sieht man am besten am Beispiel Karolines im dritten Bild des Stückes, als Karoline Kasimir zu wissen gibt, dass es zwischen ihnen vorbei sei, weil sie die Chance nutzen möchte, mit dem höheren Schichten zu verkehren, die in den Figuren des Kommerzienrates Rauch und des Landgerichtsdirektors Speer verkörpert werden – „KASIMIR: Was willst du denn durch diese Menschen dort erreichen? KAROLINE: Eine höhere gesellschaftliche Stufe und so." (Horváth, 2001, S. 33).

„In dem Maße, wie die Arbeitslosigkeit unter den Männern zunimmt, steigt die Zahl der beschäftigten Frauen." (Krischke, 1973, S. 32). Diese Tatsache wird im Drama in der Figur der Karoline dargestellt, die den Beruf einer Büroangestellten ausübt. Kasimir repräsentiert demgegenüber die rasend aufkommende Arbeitslosigkeit der Männer, denn er hat seinen Posten als Chauffeur verloren. Von Horváths Zeitgenossen wurde ein Bündnis von einer arbeitenden Frau und einem arbeitslosen Mann kritisch betrachtet. In den Zeitungen schreibt man deswegen negativ konnotierte Artikel, indem man statistische Daten aufzählt, „Schon sind heute 75 v.H. aller Frauen beruflich tätig. 6 Millionen beruflich tätigen Frauen stehen 4 Millionen arbeitslose Männer gegenüber." (Krischke, 1973, S. 32), die man mit verhängnisvollen Plattitüden verbindet, „Deutschland aber wird zugrunde gehen, wenn die Frauen beschäftigt und die Männer arbeitslos gemacht werden" . (Krischke, 1973, S. 33). Wie man daraus schließen kann, fühlten sich die Männer in dieser Zeit durch diese sozial und wirtschaftlich veränderte Lage sehr bedroht. Dies gilt besonders im Kontext der familiären Verhältnisse, da es manchmal auch dazu gekommen ist, dass die Frau wegen der Arbeitslosigkeit des Mannes zum Oberhaupt des Hauses wurde. Diese Bedrohung des patriarchalen Familien-Ideals beschäftigte auch Horváth, der glaubte, „dass die Ehe „unmöglich" geworden sei, wenn die Frau mitverdienen müsse, was u.a. auch dazu beiträgt,

den absoluten Gefühlsanspruch der Partner aneinander herabzuschrauben in ein relativiertes oder „vernünftiges“ Gefühl, das auf die ökonomischen Umstände Rücksicht nimmt.“ (Fritz, 1973, S. 177). Diesen Standpunkt vertritt Horváth auch in seinem Drama. Denn wie auch die Figur des Zuschneiders Schürzinger zur Karoline sagt, „Sie werden mich schon gleich verstehen. Nehmen wir an, Sie lieben einen Mann. Und nehmen wir weiter an, dieser Mann wird nun arbeitslos. Dann läßt die Liebe nach, und zwar automatisch.“ (Horváth, 2001, S. 14), was im Drama auch passiert, da Karoline Kasimir wegen seiner Arbeitslosigkeit verlässt.

7.3. Kapitalismuskritik

In den vorigen Kapiteln dieser Analyse wurden die sozialen Umstände geschildert, die Horváths Epoche repräsentieren und die Entstehung dieses Werkes beeinflussten. Doch aus welchem Grund kam es zu solch einem Umschwung in den Verhaltensweisen des Kleinbürgers? Die Antwort findet Horváth in der politischen Sphäre der Zeit, indem er die „implizierte(n) Darstellung von sozialen Strukturen und Verhaltensweisen in einer ökonomisch von Kapitalismus und ideologisch vom Bewußtsein des Kleinbürgertums geformten Gesellschaft“ (Hildebrandt, Krischke, 1972. S. 48) kritisiert. Horváth beschäftigt sich somit nicht nur mit der gesellschaftlichen Sphäre seiner Mitmenschen, sondern kritisiert auch die dominante Wirtschaftsform des Kapitalismus. Die Gefahr, die Horváth in dieser Form sieht, schildert er in dem Klassenkonflikt „zwischen Lohnabhängigen und ihren Gegenpart, dem kapitalistischen Unternehmertum, das die Bedingungen diktiert“ (Fritz, 1973, S. 136). Diese ökonomische Zerspaltung bearbeitet er auch in seinem Drama *Kasimir und Karoline*, indem er in den Figuren aus höheren Schichten wie Speer und Rauch ihre Macht gegenüber den einfachen Arbeitern wie Schürzinger darstellt. Dies erkennt man am besten in der 80. Szene, als Rauch versucht, mit einer „Anekdote“ Schürzinger wissen zu lassen, er möchte mit Karoline intime Verhältnisse haben „RAUCH: Apropos gelungen: Kennen Sie die historische Anekdote von Ludwig dem Fünfzehnten, König von Frankreich – Hören Sie her: Ludwig der Fünfzehnte ging eines Abends mit seinem Leutnant und dessen Braut in das Hippodrom. Und da hat sich jener Leutnant sehr bald verabschiedet, weil er sich überaus geehrt gefühlt hat, daß sein Monarch sich für seine Braut so irgendwie interessiert – Geehrt hat er sich gefühlt! Geehrt!“ (Horváth, 2001, S. 117). In dieser Szene sieht man das durch den

Kapitalismus ermöglichte Machtspiel, welches Rauch erlaubt, Karoline geradezu von Schürzinger „abzukaufen“.

„Abzukaufen“, da dieser Karoline nicht ohne eine Gegenleistung verpfänden will, so sagt er auch „SCHÜRZINGER: Ja diese Anekdote ist mir nicht unbekannt. Jener Leutnant wurde dann bald Oberleutnant“ (Horváth, 2001, S. 117). Mit diesem Satz sichert sich Schürzinger mit Karolines Prostitution eine höhere Stufe in der kapitalistischen Arbeitswelt. Eine solche Art des kapitalistischen Egoismus, welches Schürzinger in dieser Szene vorzeigt, nennt Alex Fritz in seinem Werk „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“ den „egozentrischen Arbeitsfanatismus“ (Fritz, 1973, S. 141), was auch die „mangelnde Solidarität zwischen Mittelstand und Proletariat.“ (Fritz, 1973, S. 141) bezeichnet.

7.4. Berufstätige Frau und Kritik der Industrialisierung

Das Thema des 1932 in Leipzig uraufgeführten Dramas „Kasimir und Karoline“ ist nicht nur die Trennung und die neuen Liebesverbindungen, sondern auch die wirtschaftlichen Strapazen und die allgemeingültige geringe Hoffnung des Kleinbürgertums auf eine bessere/gesicherte Zukunft. Diese Stellungnahme vertritt Karoline in der 83. Szene des Werkes: „KAROLINE: Nur hat man so gar keinen Zukunftsblick. Höchstens, daß ich mich verdreifache. Aber dann bin ich schon grau.“ (Horváth, 2001, S. 119).

Mit der Figur der Karoline hat Horváth einen für damals modernen, neuen Frauentyp beschrieben – die berufstätige Frau. „Mit dem Streben nach Selbständigkeit, das viele von Horváths Frauengestallten kennzeichnet“ (Fritz, 1973, S. 193) beschreibt Horváth diesen neuen Figurentypus, der mit seinem Selbstbewusstsein versucht, sich in der kapitalistischen und männlichen Arbeitswelt den eigenen Erfolg zu sichern. Jedoch scheitert dies meist bei Horváths weiblichen Figuren, die dem „männlichen Egoismus ebenso wie gesellschaftlicher Mißstande“ (Fritz, 1973, S. 184) zum Opfer fallen. Daher kann man nicht wirklich von einer Emanzipation der Frau sprechen. Denn, obwohl sie beruflich tätig sind, bleibt den Frauen meistens nichts anderes üblich, als „einen einflußreichen Mann […] bei seinem Gefühlsleben [zu] packen“ (Horváth, 2001, S. 93). Horváth schildert somit die Tragik der modernen berufstätigen Frau, die nicht durch ihren Eifer in der Arbeitswelt voraus kommt, „sondern nur indem sich eine Frau so günstig wie möglich „verkauft“, ist sie in der Lage eine höhere

gesellschaftliche Stufe zu erlangen.“ (Hildebrandt, Krischke, 1972, S. 44). Dies sieht man am Beispiel der schon im vorigen Kapitel zitierten Szene zwischen Rauch und Karoline.

Andererseits scheint Horváth mit der Figur Erna auf eine Verbesserung anzudeuten. Erna, die im ganzen Drama der Gewalt und Brutalität Merkls nachgibt, „der sie „erhebt“ und dem sie treu ist, weil sie „unter ihm steht“ (Fritz, 1973, S. 195), revoltiert am Ende gegen ihn, indem sie sich im Augenblick seiner Festnahme entscheidet, Merkl zu ignorieren.

Ein weiteres Thema ist auch die durch die Industrialisierung geforderte Massenentlassung. Ein gutes Beispiel dafür ist die 3. Szene, als über das Fest der Zeppelin fliegt, was Karoline sehr erfreut „KAROLINE: *Sie erblickt Kasimir; lächelt.* Du, Kasimir. Jetzt werden wir bald alle fliegen.“ (Horváth, 2001, S. 11), Kasimir ist jedoch anderer Meinung, er sieht den Zeppelin als eine Gefahr für den Arbeiter: „KASIMIR: Das ist mir wurscht! Da fliegen droben zwanzig Wirtschaftskapitäne und herunten verhungern derweil einige Millionen! Ich scheiß dir was auf den Zeppelin, ich kenne diesen Schwindel und hab mich damit auseinandergesetzt“ (Horváth, 2001, S. 12). Kasimir sieht diese technische Neuerung als Geldverschwender, „mit dem den Massen geholfen werden könnte und läßt diese auch noch ihre Misere bejubeln.“ (Hildebrandt, Krischke, 1972, S. 47). In ihrer Analyse des Dramas schreibt Johanna Bossinade[6], dass in der genannten Szene Kasimir auch seine Trennung vorhergesagt habe. Dabei nennt sie das folgende Zitat, welcher Kasimir sagt, während Karoline vom Zepellin schwärmt: „KASIMIR: Geh so lasse mich doch aus.“ (Horváth, 2001, S. 11) Ein weiteres Beispiel ist, als Schürzinger Karoline sagt, dass eine Liebe mit einen Arbeitslosen nicht bestehen kann, was wiederum im Endeffekt auch passiert.

Die Figuren dieses Dramas sind nicht lernfähig, da sie aus ihren Fehlern auch nicht lernen möchten. Sie bleiben somit in einen Reigen aus Leid gefangen. Das Drama stellt somit die Frage nach der eigenen Verantwortung.

[6] Bossinade, 1996, S. 406

8. Fazit

In seinem Opus bringt Horváth den Leser den Problemen seiner Zeitgenossen näher. Omnipräsent scheint dabei das Motiv der Armut zu sein – Elisabeths (aus *Glaube Liebe Hoffnung*) Versuch, ihren eigenen Körper zu verkaufen, um bessere Chancen in ihren Beruf auszuüben, Mariannes (aus *Geschichten aus dem Wiener Wald*) kurzer und beschämender Auftritt als erotische Tänzerin, um für ihr Kind sorgen zu können und Kasimir (aus *Kasimir und Karoline*), der durch seine Armut Karoline verliert. Horváth richtet somit den Fokus auf das Leid seiner Zeit, indem er ein Spiegelbild der Welt erzeugt; einer Welt, in der die Armut zu einem Kampf wird, welcher, wie in *Geschichten aus dem Wiener Wald* die Menschen zu Tieren macht und die Sprache in eine emotionslose Predigt von Floskeln verwandelt. Bei Horváth ist es wichtig zu betonen, dass fast alle Elemente auf eine soziale Kritik abzielen. Das wohl offensichtlichste Beispiel wäre der Sprachgebrauch. Horváths Figuren reden nämlich mit dem Bildungsjargon. In seiner Gebrauchsanweisung beschreibt er den Bildungsjargon als einen Kampf zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein. Damit wird nämlich der Kampf zwischen den dargestellten ich und den wahren ich gemeint, denn die Figuren versuchen ihre Ignoranz mit diesem Sprachgebrauch zu verheimlichen. Somit wird nur eines wichtig, in einer solchen Welt auf der gesellschaftlichen Leiter durch Lügen weiter zu steigen. Dies wird jedoch neben der sprachlichen Verschleierung seiner selbst auch durch Opferung gewonnen: wenn in *Geschichten aus dem Wiener Wald* der Zauberkönig zusammen mit Alfred Marianne an Oskar verkauft, in *Kasimir und Karoline* Schürziger Karoline an Rauch verpfändet, in der *Italienischen Nacht* Martin Anna zwingt, mit einem Faschisten auszugehen, nur um die Übermacht bei den Faschisten ergreifen zu können. Durch dieses emotionslose Machtspiel wird die Frau als nichts anderes als eine Ware, als Besitztum gesehen. Die Protagonistinnen in den für diese Analyse wichtigen Dramen bilden somit ein verbindendes Element, die Fräulein-Figur. In diesem Figurentyp bearbeitet Horváth die schweren Umstände der berufstätigen Frau in ihrem Kampf gegen eine von Männern dominierte Welt. Diese Endet für die Frau jedoch meistens tragisch. Man kann somit behaupten, dass Horváth, der sein ganzes Leben lang von starken Frauen umgeben war, auf diese Weise versucht, seine Leser und Zuschauer auf die schweren Umstände der Frau aufmerksam zu machen. Durchaus kann dies auch als das primäre Ziel seiner Dramen verstanden werden – die Belehrung des Publikums durch Demaskierung der Verhaltensweisen seiner Figuren. Denn wie Horváth selbst sagt: „Ich hasse die Parodie! Satire und Karikatur – ab und zu ja. Aber die satirischen und

karikaturistischen Stellen in meinen Stücken kann man an den fünf Fingern herzählen – Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewußtseins.“ (Horváth, 1932-1935, S. 2). Schlussendlich ist dies auch der Zweck seiner Dramen – durch seine Sozialkritik seine Umwelt zu beeinflussen und auf dem Untergang der bürgerlichen Moral hinzudeuten.

Horváths Dramen verlieren mit der Zeit keinerlei an Bedeutung. Sein Mut sich gegen die damalige Ordnung zu währen, ob Faschismus oder der Patriachat, verleihen seinem Dramen und deren Kritik einen zeitlosen Charakter.

9. Literatur

9.1. Primärliteratur

- Horvath, von Ö., Der ewige Spießer, Suhrkamp Taschenbuch 2001.
- Horváth, von Ö., Gebrauchsanweisungen, 1932-1935, URL: https://deutschunterlagen.files.wordpress.com/2014/12/horvath-gebrauchsanweisung.pdf (zuletzt abgerufen am: 29.03.2020)
- Horváth, von Ö., Geschichten aus dem Wiener Wald, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2019.
- Horváth, von Ö., Glaube Liebe Hoffnung – Ein kleiner Totentanz, Mit einem Kommentar von Dieter Wöhrle, Suhrkamp BasisBibliothek 84, 2. Auflage 2017.
- Horváth, von Ö., Italienische Nacht – Volkstück [in sieben Bildern], Mit einem Kommentar von Dieter Wöhrle, Suhrkamp BasisBibliothek 43, Erste Auflage 2003.
- Horváth, von Ö., Kasimir und Karoline, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2001.

9.2. Sekundärliteratur

- Bartsch, K., Ödön von Horváth, Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2000.
- Berger, J., Die kapitalistische Wirtschaftsordnung im Spiegel der Kritik, 2017, URL: https://www.researchgate.net/publication/305472558_Die_kapitalistische_Wirtschaftsordnung_im_Spiegel_der_Kritik (zuletzt abgerufen am: 10.04.2020)
- Beutin, W., Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Deutsche Bibliothek, 2001.
- Bidmon, A., Deknmodelle der Hoffnung in Philosophie und Literatur, Hubert & Co. GmbH, 2016
- Bossinade, J., Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1., Stuttgart : Philipp Reclam jun., cop. 1996.
- Eisenbeis, M., Lektüreschlüssel – Ödön von Horvath - Geschichten aus dem Wiener Wald, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2010.

- Falter, J., Link, A., Lohmöller, J., Rijke, J., Schumann, S., Arbeitslosigkeit und Nationalsozialismus, URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-322-80354-2_8 (zuletzt abgerufen am: 08.04.2020)
- Führich, A., Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik, Carl Winter; Universitätsverlag Heidelberg, 1992.
- Fritz, A., Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit : Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen, München : List, 1973.
- N. Genno, C., "Kitsch" Elements in Horváth's Geschichten aus dem Wiener Wald, 1972, URL: https://www.jstor.org/stable/404322?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Griesser, D., Ödön von Horváth: Dummheit, Falschheit und Faschismus, 2016. URL: https://www.derstandard.at/story/2000047612376/oedoen-von-horvath-dummheit-falschheit-und-faschismus (zuletzt abgerufen am: 25.04.2020)
- H. Hiebel, H., Sprachrealismus und Verfremdung: Ödön von Horváths Dramaturgie zwischen personaler und auktorialer Perspektiventechnik, The German Quarterly, Vol. 67, No. 1, Modern Austrian and (Erstwhile) GDR Literature, 1994., URL: https://www.jstor.org/stable/408116?seq=1 (zuletzt abgerufen am: 21.05.2020)
- Heinsohn, K., "Grundsätzlich" gleichberechtigt. Die Weimarer Republik in frauenhistorischer Perspektive, 2018., https://www.bpb.de/apuz/268362/grundsaetzlich-gleichberechtigt-die-weimarer-republik-in-frauenhistorischer-perspektive?p=all (zuletzt abgerufen am: 08.04.2020)
- Heinsohn, K., HAMBURG Geschichtsbuch, Frauenbewegung in der Weimarer Republik, 2012, URL: https://geschichtsbuch.hamburg.de/epochen/weimarer-republik/frauen-in-der-weimarer-republik/ (zuletzt abgerufen am: 25.04..2020)
- Hildebrandt, D., Krischke, T., Über Ödön von Horváth, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1972.
- Hochwald, Dr. F., Kitsch oder die Liebe zum Trivialen, Goethe Institut, 2013, URL: https://www.goethe.de/ins/cn/de/kul/mag/20629860.html?forceDesktop=1
- Jiménez, F., Unangenehmes wird (un)bewusst verdrängt, welt.de, 2013, URL: https://www.welt.de/wissenschaft/article116534487/Unangenehmes-wird-un-bewusst-verdraengt.html (zuletzt abgerufen am: 21.05.2020)

- Katsberger, K., "Dreht sichs um die Sau?", Die Furche, 2005, URL: https://www.furche.at/feuilleton/dreht-sichs-um-die-sau-1257915 (zuletzt abgerufen am: 21.05.2020)
- Katsberger, K., Streitler, N., Vampir und Engel - Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths, Praesens Verlag, 2006.
- Killy, W. Deutscher Kitsch, Vandenhoeck & Ruprecht, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, Göttingen, 1978.
- Klotz, V., Dramaturgie des Publikums: wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, Königshausen und Neumann, 1998.
- Kreisky, E., Löffler, M., Staat und Familie: Ideologie und Realität eines Verhältnisses, 2003, URL: https://webapp.uibk.ac.at/ojs/index.php/OEZP/article/view/1128/823 (zuletzt abgerufen am: 25.04.2020)
- Krischke, T., Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“, suhrkamp taschenbuch, 2019.
- Krischke, T., Materialen zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1982.
- Krischke, T., Materialen zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1973.
- Linsboth, C., Jeder Region ihre Aufgabe? 'Arbeitsteilung' in Habsburgs Ländern, URL: https://www.habsburger.net/de/kapitel/jeder-region-ihre-aufgabe-arbeitsteilung-habsburgs-laendern (zuletzt abgerufen am: 05.04.2020)
- Lindken, Hans-Ulrich, Illusion und Wirklichkeit in Ödön von Horváths Volksstück „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Modern Austrian Literature Vol. 9, No. 1, 1976.
- Lüpke-Schwarz, M., Zwischen Küche und Fabrik: Frauen an der Heimatfront, 2014, URL: https://www.dw.com/de/zwischen-k%C3%BCche-und-fabrik-frauen-an-der-heimatfront/a-17842220 (zuletzt abgerufen am: 20.06.2020)
- Ludwig, G., Geschlecht, Macht, Staat: Feministische staatstheoretische Interventionen, Verlag Barbara Budrich, 2015.
- Maurer, A., Handbuch der Wirtschaftssoziologie, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017.
- Perspektive, 2018., https://www.bpb.de/apuz/268362/grundsaetzlich-gleichberechtigt-die-weimarer-republik-in-frauenhistorischer-perspektive?p=all (zuletzt abgerufen am: 08.04.2020)

- Raithel, T., Krisenbedingungen der Weimarer Republik, 2018. URL: https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/weimarer-republik/276646/krise-als-zeitdiagnose (zuletzt abgerufen am: 05.04.2020)
- Roth, C., "Das Unbewusste aus Sicht der Hirnforschung", in Cierpka, M., Buchheim, P., Psychodynamische Konzepte, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2001.
- Ueda, K., Sozialkritik bei Ödön von Horváth, 1988. URL: https://www.jstage.jst.go.jp/article/dokubun1947/81/0/81_0_66/_article (zuletzt abgerufen am: 20.05.2020)
- Schiffer, J., Konkrete Aspekte der ökonomischen Modernisierung in Zentraleuropa um 1900, Moderne, Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900. Sonderheft 1: Moderne – Modernisierung – Globalisierung, März 2001, pp. 22-27. URL: http://www.kakanien-revisited.at/beitr/fallstudie/JSchiffer1.pdf (zuletzt abgerufen am: 05.04.2020)
- Schmidjell, C., Erläuterungen und Dokumente – Ödön von Horváth – Geschichten aus dem Wiener Wald, Philipp Reclam jun. Verlag GmbH., 2009.
- Schulz, L., Die Werte des Kitschs: Analysen historischer Modifikationen und literarischer Applikationen, J.B. Metzler - Springer Verlag GmbH, 2018.
- Schwabe, Weltwirtschaftskrise 1929., Geschichte kompakt, 2012. URL: https://www.geschichte-abitur.de/lexikon/uebersicht-weimarer-republik/weltwirtschaftskrise-1929 (zuletzt abgerufen am: 08.04.2020)

Izjava

Izjavljujem pod stegovnom odgovornošću (Pravilnik o stegovnoj odgovornosti studenata, čl. 3, točka 6) da sam ovaj diplomski rad izradio samostalno, koristeći se isključivo navedenom literaturom, prema uzusima znanstvenog rada.