

Horváth statt Brecht : eine Fallstudie

Autor(en): **Wehrli, Beatrice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **63 (1983)**

Heft 6

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164031>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Beatrice Wehrli

Horváth statt Brecht

Eine Fallstudie

Die seit Mitte der sechziger Jahre zu beobachtende Horváth-Renaissance ist in eine neue Phase getreten. Was in den letzten zwei Jahrzehnten Zeitungen, Journale und wissenschaftliche Bücher besorgten, hat das Theater jetzt selbst übernommen: Christopher Hamptons «*Tales from Hollywood*», ein Stück über deutsche Emigranten in Los Angeles, beschäftigt sich in fiktiver Weise mit einer ungewöhnlichen Rivalität. Horváth und Brecht, zwei Images, die seit der Wiederentdeckung des Kleistpreisträgers von 1931 durch die Literaturwissenschaft miteinander im Streit liegen, erhalten in Hollywood literarische Dignität.

Hampton, der schon mit seiner Übersetzung der «Geschichten aus dem Wienerwald» Aufsehen erregt hat, dokumentiert seine Horváth-Kenntnisse in einem neuen Bühnenerfolg, auf den man wohl gespannt sein darf. Wie man Leonhard Fiedlers Bericht von der Uraufführung in Hollywood entnehmen kann, werden in dem Stück mit beachtlicher literarischer Kenner-schaft und enormem technischem Aufwand quasi-authentisch jene Exil-existenzen wieder ins Leben gerufen, die damals tatsächlich in Hollywood verkehrten¹. Statt Handlung gibt es Prominentenauftritte in Hülle: hier ein Hand-Shaking des Tarzandarstellers Johnny Weissmüller mit Thomas Mann, dort eine Tennispartie der Marx Brothers mit Arnold Schönberg, während, verfolgt von Reportern, die Garbo vorbeirauscht.

Besondere Beachtung jedoch verdient Hamptons dramaturgischer Kunst-griff, mit dem er offenbar den fehlenden dramatischen Konflikt der lockeren Szenenabfolge auszugleichen sucht. Er lässt Horváth, der ja be-kanntlich 1938 in Paris von einem herabstürzenden Baumast erschlagen worden war, nach Amerika auswandern, um ihn in seinen Hollywood-Geschichten zum Beobachter, Conférencier und omnipräsenten Acteur zu machen. Nach der Devise «*leben und leben lassen, sich anpassen, ohne seine Seele zu verkaufen*» übersteht er als einziger das Exil, ohne zu leiden und ohne sich zu kompromittieren, während seinem rücksichtslosen und stets zu Verallgemeinerungen neigenden Gegenspieler Brecht die Rolle des Polit-Clowns zufällt. Ein cleveres Konzept, wenn man sich an die Aktualität

dieser ungewöhnlichen literarischen Vorliebe erinnert, die, wie es scheint, bei Wissenschaftlern und Theaterleuten unvermindert anhält. Horváth, der Publikumsliebhaber der letzten Jahrzehnte, triumphiert einmal mehr über Brecht, den zum Clown verkommenen Repräsentanten einer heruntergekommenen politischen Idee.

Wie immer man Hamptons Stück beurteilen wird – die für Herbst 1982 bei Faber angekündigte Veröffentlichung steht noch aus, während Martin Walser bereits eine deutsche Übersetzung vorgelegt hat (vgl. *Spectaculum* 36) –, die dokumentar-realistische Intention der «*Hollywood Tales*» legt es nahe, die Figuren, an denen exemplarisch je verschiedene Arten der Exilexistenz vorgeführt werden, an ihrer historischen Realität zu messen.

Wenn man die Horváth-Renaissance bis an ihren Ursprung zurückverfolgt, dann stellt man fest, dass die Aufwertung des Volksstückautors von allem Anfang an mit einer Abwertung Brechts einhergeht. Joseph Strelka eröffnet 1962 mit seinem Buch «*Brecht, Horváth, Dürrenmatt. Wege und Abwege des modernen Dramas*» die Reihe der berufsmässigen Horváth-Exegeten. Obwohl man in der Forschung die Arbeit kaum noch, und wenn, dann nur widerwillig zur Kenntnis nimmt, findet sich in Strelkas Buch beinahe schon alles, was man in den darauffolgenden Jahren der Horváth-Rezeption wiederhören sollte.

In Strelkas Optik, die der Forscher nirgends zu verschleiern sucht, musste Brechts Entscheid für den Marxismus und dessen kritische Theorie als «*Abweg*» erscheinen. Um Brecht aber für eine konservative Literaturwissenschaft zu retten, wird er auseinanderdividiert in den Dichter und den Ideologen, man kreiert die Formel vom «*Dichter wider Willen*». Im Zuge der Totalitarismustheorie der fünfziger und sechziger Jahre gewinnt Brechts «*Irrweg*» dann exemplarische Bedeutung.

Für Hannah Arendt, deren epochemachendes Buch von 1951 «*The Origins of Totalitarianism*» einem heilsgeschichtlich begründeten Antikommunismus den Boden bereitet, wird Brecht zum «*Sünder*», weil er, sozusagen vorsätzlich, sein Werk durch seine ideologische Parteinahme beschädigt habe². Strelka spricht vom «*grossen Irrtum*» und «*schlechthin Bösen seiner rationalen Theorie, ... (vom) Zwiespalt zwischen dem genialen Outlaw und dem eifrigen Apostel säkularisierten Glaubens eines diesseitigen Totalitarismus*» (S. 68). Man erinnert sich, dass es zum Wesen der Totalitarismustheorie gehört, Nationalsozialismus und Kommunismus als wesensgleich zu beschreiben. Antifaschistische Stimmungen lenkten sich so in antikommunistische Bahnen.

Brechts dialektisches Theater als Ausdruck jener unauflösbaren Wechselbeziehung zwischen marxistischem Weltverständnis und dichterischem Ausdruck wird hier zum Sündenfall. Wo die Dämonie des Systems den

Geschichtsgang bestimmt, dem der einzelne zum Opfer fällt, gewinnt der Anti-Kommunismus philosophische Dignität. Die Totalitarismusthese traf, wie von Bormann schreibt, «diffuse und präzise Bedürfnisse zugleich und bedeutete, im Namen des ... Dämonischen, eine Freisprechung von gross und klein, die spürbar entlastend wirkte. Der massenhaft nicht stattgehabte Antifaschismus holte sich nun massenhaft als Antikommunismus nach»³.

In der Literaturwissenschaft ist dann weiter zu verfolgen, wie der wiederentdeckte Horváth in Harmonisierung mit Brecht aufgebaut wird. Wie Brecht erscheint er als erklärter Gegner «eines reinen Amüsiertheaters», und wie Brecht zeigt er sich in hohem Masse beeinflusst von der Volkskomik, wie Strelka meint.

Anders als bei Brecht stimmt jedoch bei dem neuentdeckten Horváth alles. Seine Realitätsgestaltung erscheine nicht «erzwungen und erkämpft», schreibt Strelka, weil er «dem Unbewussten, Dichterischen in sich freien Laufe (lasse)». Sein Realismus bestehe darin, illusionslos mit «unbestechlicher Schärfe die dunklen, heillosen und verzweiflungsvollen Seiten des menschlichen Lebens» zu sehen und zu gestalten (S. 109).

Ein Jahr später nimmt sich dann Emrich des Wiederentdeckten an. Der Grundton bleibt: Horváth, «viel realistischer als Brecht», heisst es wörtlich, weil er «seine dichterische Analyse des kleinbürgerlichen Bewusstseins ... nicht abschnitt durch eine ökonomische Theorie». Und weiter: «Seine Stücke lassen sich nicht zuspitzen und auswalzen zu Thesen, Lehrstücken oder schauererregend abgründigen Einblicken ins absurde Dasein und nichtende Nichts.» Seine Sprache besitze «die kritisch entlarvende Gewalt eines Karl Kraus oder Bert Brecht, ohne jede Imitation oder Abhängigkeit und mit schärferer Präzision als etwa Max Frisch oder Dürrenmatt»⁴. Wie man rückblickend feststellt, datiert von da Horváths «notierbarer Börsenwert auf dem Handelsmarkt der Literaturproduktion».

Einem naiven Realismusbegriff verpflichtet, wie man ihn aus der Romantheorie des 19. Jahrhunderts kennt, erlebt der theorieferne Horváth, der sich auf nichts als seine Beobachtung und sein Vertrauen in seine Objektivität verlässt, seine Aufwertung zu ungunsten Brechts. Zwischen der ideologischen Irritation brechtschen Theaters und den formalistischen Strapazen einer absurden Avantgarde finden Horváths Volksstücke offenbar ihren Weg zum Publikum.

Die Wirkungsgeschichte hält auch im folgenden an der gezeigten Linie fest: während Horváth weiter zum «grossen, furchtlosen Wirklichkeits-schilderer in die Nähe Shakespeares» aufrückt, sinkt Brecht schliesslich zum «Trivialautor» ab⁵. Horváth ist zu einer Grösse geworden, die automatisch die erforderlichen Assoziationen liefert: Volksstück, Demaskierung des kleinbürgerlichen Bewusstseins, Bildungsjargon, scharfsichtige Analytik

prä-faschistischen Bewusstseins. Es entsteht eine literarische Mode. Was sich als realistische Bühnenavantgarde profiliert, wird als neuer Horváth begrüßt. So ist etwa Franz Xaver Kroetz, der Dramatiker des Jahres für die erste Spielsaison der achtziger Jahre als «*Horváth von heute für heute*» in die Theatergeschichte der siebziger Jahre eingegangen. Er hat sich ja auch ganz besonders auf Horváth berufen, so dass ihm noch 1971 dessen Stücke «*politischer und weiterweisender für die neue Dramatik erschienen als die Brechts*»⁶. Seit seinem politischen Kurswechsel begnügt sich Kroetz dann aber nicht mehr mit dem horváthschen Realismus. Im Programmheft zur Hamburger Stallerhof-Aufführung verlangt er, der «*Realismus (müsse) erklären, wer die Frau Meyer seufzen macht und was*». Im weiteren bleibt es bei Kroetz allerdings bei verbalen Anbiederungen an Brecht, was seine Stücke zeigen, läuft Brechts Kunstauffassung konträr entgegen.

In der wissenschaftlichen Horváth-Rezeption der siebziger und achtziger Jahre beherrscht die sprachkritische Forschung das Feld. Gesellschaftskritik wird hier zurückgebunden an entlarvende Sprachkunst, angebliche Ideologiefreiheit verbürgt Wahrheit. Wie sehr Horváth einer nicht zuletzt aus den geschichtlichen Erfahrungen abgeleiteten gegenwärtigen Interessendisposition entgegenkommt, zeigen jene zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten, die, wie Hajo Kurzenberger, Horváths Theater «*die erschreckende und damit erst heilsame Einsicht*» verdanken möchte, «*dass die entscheidenden Bewusstseinsänderungen überhaupt nicht durch Theorien, Programme und Lösungen realisiert werden können, worin ihm die Geschichte recht (gebe)*»⁷. Horváths unbefangenen, weil über allen Parteien stehendem Realismus traut man jene gesellschaftskritische Sprengkraft zu, die sich Brecht von seinem dialektischen Theater vergeblich erhoffte.

«*Der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache*», heisst es in Horváths «*Gebrauchsanweisung*»⁸ zu seinen Volksstücken, deren Empfehlungen den Kritiker allerdings oft mehr in Verwirrung stürzen müssen, als dass sie ihm beim Textverständnis behilflich sein könnten. Immer wieder hat die Forschung die horváthschen Figuren zu Opfern einer inflationierten Sprache stilisiert – man spricht von «*linguistischen und gestischen Fallstricken, in denen Horváths Menschen zappeln*», von einem «*Jargon der Uneigentlichkeit*» ist die Rede, wo die Phrase den drischt, der sie zu dreschen meint⁹, und man übersieht dabei ganz, dass sich diese Figuren immer erfolgreich und oft schon virtuos ihres Idioms bedienen, wenn es darum geht, den andern zum Opfer oder aber zum Komplizen zu machen. Und darum geht es, wie die folgenden Textstellen zeigen, bei Horváth allemal: die Fräuleins sind die Opfer, die Männer die Komplizen.

Karl, ein halbherziger Marxist, der auf der republikanischen italienischen

Nacht nicht aufs Tanzen verzichten mochte, wie es die radikalen Linken aus Protest beschlossen hatten, ist melancholisch, weil er sich zwischen Marxismus und Sex nicht entscheiden kann. Er sitzt mit seiner Leni auf einer Bank neben der Bedürfnisanstalt – Horváths bevorzugtes Szenarium für Grundsatzgespräche!

- Karl *Jetzt möcht ich am liebsten nicht mehr leben.*
- Leni *Warum denn?*
- Karl *Ich hab halt ein zu scharfes Auge. Ich seh, wie sich die Welt entwickelt, und dann denk ich mir, wenn ich nur ein paar Jahre jünger wär, dann könnt ich noch aktiv mittun an ihrer Verbesserung – aber ich bin halt verdorben. Und müd.*
- Leni *Das redst du dir nur ein*
- Karl *Ein halber Mensch! Nur die eine Hälfte hat Sinn für das Gute, die andere Hälfte ist reaktionär.*
- Leni *Nicht deprimiert sein –*
- Karl *Ich glaub, ich bin verflucht –*
- Leni *Nein, nicht!*
- Karl *(erhebt sich) Doch!*
Stille
- Leni *Glaubst du an Gott? (Karl schweigt) Es gibt einen Gott, und es gibt auch eine Erlösung.*
- Karl *Wenn ich nur wüsst, wer mich verflucht hat.*
- Leni *Lass mich dich erlösen.*
- Karl *Du? Mich?*
- Leni *Ich hab viertausend Mark, und wir gründen eine Kolonialwarenhandlung –*
- Karl *Wir?*
- Leni *Ich und du.*
Stille
- Karl *In bar?*
- Leni *Ja*
Stille
- Karl *Was denkst du jetzt? Denkst du jetzt an eine Ehegemeinschaft? Nein, dazu bist du mir zu schad!*
- Leni *Oh Mann, sprich doch nicht so hartherzig! Ich kenn dich ja schon durch und durch, wenn ich dich auch erst kurz kenn! (Sie wirft sich ihm an den Hals; grosse Kusszene)*

Oder eine Szene aus den «*Geschichten aus dem Wienerwald*», wo der Strizzi Alfred die dem Fleischhauer Oskar verlobte Marianne ausgerechnet auf dem Verlobungspicknick verführt.

«*Es spielt (der lieben Tante ihr Reise Grammophon den ‚Frühlingsstimmen-Walzer‘ von Johann Strauss. Alfred in Bademantel und Strohhut – er blickt verträumt auf das andere Ufer. Marianne steigt aus der schönen blauen Donau).*» Nach kurzer, inniger Bekanntschaft fragt Alfred:

- Alfred *Liebst du mich?*
Marianne *Sehr.*
Alfred *So wie du solltest? Ich meine, ob du mich vernünftig liebst?*
Marianne *Vernünftig?*
Alfred *Ich meine, ob du keine Unüberlegtheiten machen wirst – denn dafür könnt ich keine Verantwortung übernehmen.*
Marianne *Oh Mann, grübl doch nicht – grübl nicht, schau die Sterne – die werden noch droben hängen, wenn wir drunten liegen –*
Alfred *Ich lass mich verbrennen.*
Marianne *Ich auch – du, oh du – du –*
 Stille.
 Du – wie der Blitz hast du in mich eingeschlagen und hast mich gespalten – jetzt weiss ich es aber ganz genau.
Alfred *Was?*
Marianne *Dass ich ihn nicht heiraten werde –*
Alfred *Mariann!*
Marianne *Was hast du denn?*
 Stille.
Alfred *Ich hab kein Geld.*
Marianne *Oh warum sprichst du jetzt davon?!*
Alfred *Weil das meine primitivste Pflicht ist! Noch nie in meinem Leben hab ich eine Verlobung zerstört, und zwar prinzipiell! Lieben ja, aber dadurch zwei Menschen auseinanderbringen – nein! Dazu fehlt mir das moralische Recht! Prinzipiell!*
 Stille.
Marianne *Ich hab mich nicht getäuscht, du bist ein feiner Mensch. Jetzt fühl ich mich doppelt zu dir gehörig –*

I, 189.

Und im folgenden ein Gespräch unter Männern, ebenfalls aus den «*Geschichten*». Alfred, nachdem er Marianne mit seinem Kind in einer hoffnungslosen Lage hat sitzen lassen – sie verdient ihren Unterhalt als sogenannte Nackttänzerin in einem Nachtlokal –, trifft auf Oskar, der nur darauf wartet, die gebeutelte Marianne zu ehelichen, hat er ihr doch vorausgesagt, dass sie seiner Liebe nicht entgehen würde.

- Oskar *Das ist halt die grosse Liebe gewesen.*
- Alfred *Oh nein! Dazu hab ich schon gar kein Talent. – Ich war nur zu weich. Ich kann halt nicht nein sagen, und dann wird so eine Liaison automatisch immer ärger. Ich wollt nämlich seinerzeit Ihre Verlobung wirklich nicht auseinanderbringen – aber die liebe Mariann bestand auf dem Alles-oder-Nichts-Standpunkt. Verstehens mich?*
- Oskar *Leicht. Der Mann ist ja nur der scheinbar aktive Teil und das Weib nur der scheinbar passive – wenn man da näher hineinleuchtet –*
- Alfred *Abgründe tun sich auf.*
- Oskar *Und sehens, deshalb war ich Ihnen persönlich eigentlich nie so recht böse – Ihnen hab ich nie etwas Böses gewünscht – während die Mariann – Er lächelt. Ja, die hat bitter büssen müssen, das arme Hascherl – für die grosse Leidenschaft ihres Lebens –*
- Alfred *Nein, soviel Leut ins Unglück zu stürzen! Wirklich: wir Männer müssten mehr zusammenhalten.*

I, 251.

Und schliesslich exemplarisch einen Dialogausschnitt zum Volksstück-Kernthema. Oskar tritt mit seinem Metzgergehilfen aus der Fleischhauerei:

- Oskar tritt aus seiner Fleischhauerei: *Dass du es nur ja nicht vergisst: wir müssen heut noch die Sau abstechen. – Stichs du, ich hab heut keinen Spass daran.*
- Pause.
- Havlitschek *Darf ich einmal ein offenes Wörterl reden, Herr Oskar?*
- Oskar *Dreht sichs um die Sau?*
- Havlitschek *Es dreht sich schon um eine Sau, aber nicht um dieselbe Sau. – Herr Oskar, bittschön, nehmens Ihnen das nicht so zu Herzen, das mit Ihrer gewesenen Fräulein Braut, schauns, Weiber gibts wie Mist! 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!*
- Pause.
- Oskar *Das Weib ist ein Rätsel, Havlitschek. Eine Sphinx. Ich hab mal der Mariann ihre Schrift zu verschiedenen Graphologen getragen – und der erste hat gesagt, also das ist die Schrift eines Vampirs, und der zweite hat gesagt, das ist eine gute Kameradin, und der dritte hat gesagt, das ist die ideale Hausfrau in persona. Ein Engel.*

I, 194 f.

Liest man die Berichte der zahlreichen Aufführungen, so scheint immer das Komische den Stücken ihren Erfolg zu garantieren. Man lacht regelmässig, und zwar auch dann, wenn es laut sachverständiger Kritik nichts zu lachen gibt. Als «reizvollen Bierulk» genießt schon das Publikum von 1931

die *«Italienische Nacht»* – es lacht, anstatt dass ihm das kalte Gruseln den Rücken hinunterläuft –, und tatsächlich gefällt auch dem Berliner Publikum der sechziger Jahre die *«Italienische Nacht»* so sehr, dass sie von allen in Berlin aufgeführten Komödien die längste Spieldauer zu verzeichnen habe, berichtet Aubricht in seinen *«Aufzeichnungen eines Berliner Theaterdirektors»*. Sie beruhige die Menschen *«wegen der ironischen Beurteilung der politischen Lage»*.

In den *«Geschichten aus dem Wienerwald»* lacht man *«vor so viel trauriger Zoologie»*, wie ein Berliner Kritiker zu berichten weiss, und Henning Rischbieter schreibt zur Zürcher Aufführung von 1967: *«Wogen von Gelächter gingen durch den Zuschauerraum. Ich registriere sie nicht ohne ein Gefühl von Peinlichkeit, sie scheinen gemischt mit Schadenfreude und Überheblichkeit.»*¹⁰ Schliesslich hat die Publikumswirkung der Schenkschen Inszenierung der *«Geschichten aus dem Wienerwald»* beim Berliner Theatertreffen von 1967 Geschichte gemacht. Ein Rezensent schreibt: *«Einmal kippte Ödön von Horváths bitteres, satirisches Volksstück in die falsche Fidulitas. Das Berliner Publikum nahm die unleidige Gemütlichkeit des Heurigen-Bildes ernst. Es klatschte die Schrammellieder mit. Viel hätte nicht gefehlt, es wäre die reine Schunkelstimmung im Parkett ausgebrochen. Was gallenbitter verhöhnt werden sollte, erregte pures Pläsier.»*¹¹

Seither unternimmt die Regie alles, um Horváths Volksstücke in analytischer Distanz zu halten. Man verbannt von der Bühne, was an Wiener Atmosphäre erinnert, man versetzt Horváths traurige Zoologie in die *«einschüchternde Unwirtlichkeit eines naturwissenschaftlichen Museums»*, die ländliche Idylle der Wachau wird umgebaut zur archaischen Schlangengrube – die Welt der Mütter –, und konsequent lässt man die Grossmutter den Spielplatz durch ein Erdloch betreten, in das sie, wenn sie nicht auf der Szene benötigt wird, wieder verschwindet¹². Was hier an Distanz gewonnen ist, muss, wie man leicht sieht, an horváthscher Eigenart verlorengehen. *«Demaskierung betreibe ich in erster Linie, weil sie mir Spass macht»*, erklärt der Volksstückautor in der schon erwähnten *«Gebrauchsanweisung»*, der *«Komik des Unterbewussten»* gelte sein primäres Interesse. Ob ihn diese Vorliebe für das Komische aber auch schon zum kritischen Realisten macht, wird im weiteren zu fragen sein.

Über die Komödie und die Kategorie des Komischen ist viel geredet worden. Bekannt ist Dürrenmatts Vorliebe für das Komische. *«Uns kommt nur noch die Komödie bei»*, schreibt er 1955 zum Anlass der in Darmstadt tagenden Dramaturgenkonferenz. Die Begründung für seinen Entscheid liefert sein Argument von der distanzüberwindenden Wirkung der Tragödie, die Vergangenes als gegenwärtig vorstelle, und der distanzschaffenden

Komödie, die – nach Aristophanischem Vorbild – Gegenwart abbilde, um sich von dieser zu distanzieren. Solche Vereinfachung und Vereinseitigung des Problems dient nicht allein der Aufwertung der seit altersher diskriminierten Komödie, vielmehr wird damit auch eine Gleichung von Komik und Emanzipation eingespielt, die nicht zuletzt für die politische Einschätzung von Dürrenmatts eigenem Œuvre Folgen haben musste: In der naiven Gleichsetzung von Komik und Kritik wird Dürrenmatt auch dort zum politisch emanzipatorischen Schriftsteller, wo er sich auf das bloss Geistreiche zurückzieht.

Besonders interessant – wenn auch strapaziös durch Umfang und terminologische Überfrachtung – ist m. E. die jüngste Auseinandersetzung um das Komische. Aus der Perspektive einer sozialtheoretisch fundierten Hermeneutik rückt die Frage ins Zentrum, inwiefern das Komische aus der Wechselwirkung von sozialer Integration und Emanzipation zu begreifen sei, wieweit es an das gesellschaftlich Gültige gebunden bleibe oder im Gegenteil sich daraus freisetze.

So beschreibt etwa Arntzen die Komödie als dramatische Intention (was er aus einer vergleichenden Analyse an Aristophanes, Shakespeare und Molière ableitet), die in dialektischer Weise Kritik und Utopie miteinander verbinde, wobei die Geschichte der Komödienintention zu zeigen habe, wo die Kritik den einzelnen Unangepassten und wo sie die Gesellschaft als ganze treffe. Im Anschluss an seine Bestimmung kann Arntzen dann Brechts episches Theater als *«spezifische Fortsetzung der Komödiengeschichte in diesem Jahrhundert»* begreifen¹³. So klug Arntzens Theorie der Komödienintention auch ist, sie muss sich von anderer Seite die Kritik *«normativer Überfremdung»* gefallen lassen. Was sich nämlich Arntzens verfremdendem Blick als Kritik und Utopie darstellt (etwa die Darstellung der verwirrten und versöhnten Welt bei Shakespeare oder die Gefährdung der Mitte durch den Einzelnen und ihre Zufriedenstellung bei Molière), erscheint in anderer Perspektive als *«Ausgrenzung von und Einvernehmen mit gesellschaftlicher Norm»*¹⁴. Zwar beschreibt auch Warning die Distanz *«als die dem Komischen adäquate Einstellungsweise»*. Eine Grundambivalenz komischer Gegenwelten scheine aber darin zu liegen, *«dass sie als Gegenwelten Vergnügen bereiten, Vergnügen sich aber nur einstellt, wo alle Kritik eingebunden bleibt in ein fundamentales Einverständnis mit dem Gegebenen ... Der bewusste Austritt aus den Zwängen der Alltagswelt, das bewusste Unsinnmachen, die Apologie alles normativ Ausgegrenzten»* könne in der Tat als *«die elementarste kommunikative Intention der Komödie»* gelten. In den Festen des Dionysos und in den ludi romani habe die Komödie *«ihren Sitz im Leben»*. Weil Warning die Komödie primär vom *«gattungsindifferenten Komischen»* her beschreibt und ihr ausschliesslich

kultische Substrate unterlegt, kommt er zum Ergebnis: «*Komische Gegenwelten sind Parasiten. Sie leben vom Einvernehmen der Kommunikationspartner, sie leben von der Norm, die sie verletzen und der sie gleichwohl gehorchen.*»

So verschieden die Resultate bei Arntzen und Warning auch sein mögen – Warning konstatiert folgerichtig das Ende der Komödie als Höhenkamm-literatur im 20. Jahrhundert, während sich für Arntzen ebenso folgerichtig die Komödie als die «*zentrale Erscheinungsform*» des deutschen Dramas seit dem Naturalismus erweist –, eines machen die beiden Forschungen gleichermaßen deutlich: die bloße Existenz komischer Elemente im Drama besagt noch nichts über dessen gesellschaftliche Funktion. Parasitäres und Revolutionäres rücken sich näher in einer Welt, der nur noch die Komödie beikommt.

Dass sich Horváth und Brecht gleichermaßen der Volkskomik verpflichtet wissen, wurde bereits gesagt. Ihre Einhelligkeit in der Vorliebe für die komische Gattung jedoch täuscht. Während Horváth Komödien schreibt, «*eingedenk der Tatsache, dass im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie*»¹⁵ sei, geht Brecht davon aus, «*dass die Tragödie die Leiden der Menschen häufiger auf die leichte Achsel nimmt als die Komödie*»¹⁶. Für Brecht ist das Komische die «*antitragische ästhetische Form des Humors*»¹⁷, der als Ausdruck und Kennzeichen des Glaubens an eine bessere und gerechtere Welt zutiefst in Brechts Geschichtsverständnis verankert ist. Solche Komik lebt aus der Dialektik von Kritik und Utopie. Wenn Brecht seinen bei Nüchternheit rücksichtslosen Puntila finster sagen lässt: «*Ein Mensch ohne Humor ist gar kein Mensch*»¹⁸, dann wird dieser nicht nur dadurch komisch, dass die verbale Maxime zu seinem finstern Ausdruck in Widerspruch steht, vielmehr demonstriert Brecht in diesem Widerspruch – gleichsam in doppelter Negation – auch schon die Aufhebung des Widerspruchs. Brecht schreibt: «*Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt.*» Und Manfred Wekwerth kommentiert: «*„Verfremdung“ ist die Aufhebung der Distanz zwischen dem Dargestellten und dem Publikum auf höherer Ebene. Verfremdung ist eine Möglichkeit, jeder Erscheinung die „Fremdheit“ zu nehmen ... Verfremden ist also wirkliches Bekanntmachen ...*»¹⁹ Puntilas Schizophrenie – rücksichtslos ist er nämlich nur in nüchternem Zustand, während er im Rausch human wird, «*da er dann seine Interessen vergisst*» – ist Gestus dialektischer Verfremdung und enthält jene Komik, auf die es Brecht ankommt. So ist es denn kein Zufall, wenn Brecht in den unmittelbar nach dem «*Puntila*» entstandenen «*Flüchtlingsgesprächen*» seinen Ziffel ein Kolleg über den «*Humoristen*» Hegel

halten lässt. Da heisst es: *«Er hat das Zeug zu einem der grössten Humoristen unter den Philosophen gehabt, wie sonst nur der Sokrates, der eine ähnliche Methode gehabt hat ... Er hat einen solchen Humor gehabt, dass er so etwas wie Ordnung z.B. gar nicht hat denken können ohne Unordnung ... Er hat bestritten, dass eins gleich eins ist, nicht nur, indem alles, was existiert, unaufhaltsam und unermüdlich in was anderes übergeht, und zwar in sein Gegenteil, sondern weil überhaupt nichts mit sich selber identisch ist. Wie jeden Humoristen hat ihn besonders interessiert, was aus den Dingen wird ... Sein Buch ‚Die grosse Logik‘ ... ist eines der grössten humoristischen Werke der Weltliteratur ... Ich habe nämlich noch keinen Menschen ohne Humor getroffen, der die Dialektik des Hegel verstanden hat.»*²⁰

Nicht nur der Verweis auf Hegel und dessen methodisches Prinzip einer spekulativen Interpretation des Seins, das Brecht für seine Dramaturgie übernimmt, ist in Ziffels Exkurs bemerkenswert. Im expliziten Anschluss an die sokratische Methode rückt Brecht sein Verfremdungsprogramm ein in eine humanistische Tradition, die im Glauben an eine geschichtsmächtige Vernunft Wahrheitsfindung der dialogischen Rede anvertraut²¹.

Anders liegen die Dinge bei Horváth. Sieht man einmal davon ab, dass Horváth seine komische Demaskierung betreibt, weil sie ihm Spass macht, wie er sagt, so gibt es in der *«Gebrauchsanweisung»* doch auch einen Versuch, die Theaterpraxis dramentheoretisch abzusichern. Wenn der Leser den wirren und widersprüchlichen Vorstellungen Horváths vom *«Wesen des Theaters»* aber nicht so recht folgen kann, so liegt das nicht allein an Horváths längst unbestrittener Theorieunfähigkeit, die jene Forschung nicht zu beklagen braucht, der Theorieschwäche immer schon als vielversprechendste Voraussetzung für den Dichterberuf gilt. Es ist Horváths Unentschiedenheit, mit der er seinen Figuren, ihren kleineren und grösseren Bosheiten, ihrer lüstern-sentimentalen Rührseligkeit, ja ihrer allgegenwärtigen Kitschigkeit gegenübersteht, was sich nicht zuletzt auch in seinem Theorieversuch abbildet. Einerseits ist ihm das Theater, in ferner Anleihe an Sigmund Freud, Welt der Phantasie, *«Ventil für Wünsche»* – *«asoziale Triebe ... meist höchst primitive»* – nennt er sie, die durch das Illusionserlebnis abgeführt würden, so dass der Besucher gebessert das Theater verlasse; andererseits nun aber will Horváth mit seiner Demaskierung gerade eine Störung dieser Triebabfuhr erreichen. Die hoffnungslose Verwirrung, die er vor dem Leser ausbreitet, bricht er apodiktisch mit dem Satz ab: *«Es gibt für mich ein Gesetz, und das ist die Wahrheit.»*²² Damit zieht er sich auf die zu Anfang beschriebene Position jenes Realisten zurück, der Wahrhaftigkeit seinem souveränen Standort und seiner objektiven Beobachtung verdanken möchte. Eben diese Haltung findet sich auch in Horváths

Volksstücken: ein realistisches Theater, das den Eindruck von Unbefangenheit erweckt, eine Kritik, die frei von Ideologie erscheint.

Als Volksstückautor debütiert Horváth mit der *«Revolte auf Côte 3018»*, seinem wohl gesellschaftskritischsten Stück, das noch weitgehend frei von Komik ist und kaum Erfolg hat. Der Dichter setzt sich hier, wie er selbst sagt, mit dem *«Kampf zwischen Kapital und Arbeitskraft»* auseinander. Es wird der Prolet gezeigt, der sich auf seine Muskelkraft verlässt, wenn es darum geht, sich unter seinesgleichen durchzusetzen. Man haut mit der Faust auf den Tisch, krud und anspruchslos triumphiert die primitive Gewalt über die *«Sprüch»* vom Klassenkampf. Immerhin, Moser, der vitale Held, der noch in Zuckmayers so erfolgreichem *«Fröhlichen Weinberg»* in der Figur des Gunderloch als strahlender Sieger aus seinen Schlägereien und Weibergeschichten hervorgeht, scheitert in Horváths Anti-Volksstück, und mit ihm scheitern auch alle andern. Was einzig das krude Spiel überdauert, ist die Einsicht: *«Vieher san wir alle.»*

Erfolgreich wird Horváth mit seinem nächsten Stück *«Die italienische Nacht»*. Hier sichert er sich die Gunst des Publikums mit durchgehender, meist possenhaft-greller Komik, die von rechts bis links jeden und alles trifft, was sich zu diesem Bierulk versammelt hat. Verschont wird nur einer: der über aller Parteilichkeit stehende Autor und natürlich sein Publikum, das diese Souveränität bereitwillig mit ihm teilt.

«Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit» steht gleichsam parodistisch als Motto über den *«Geschichten aus dem Wienerwald»*, und tatsächlich kann den Rezipienten nichts daran hindern, in diesem geglückten Wort mit seiner eigenartigen Melancholie heruntergekommener Innerlichkeit sich selbst zu geniessen. Mit der *«Dummheit»* meint Horváth das Kitschgefühl seiner Figuren, wie aus der *«Randbemerkung»* zu *«Glaube, Liebe, Hoffnung»* deutlich wird. Es heisst dort: *«Verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid»* seien die Gefühlsäusserungen der Menschen, und so versteht es der Autor als seine *«vornehmste Aufgabe, ... rücksichtslos gegen Dummheit und Lüge»* zu sein. Er entlässt den Leser der *«Randbemerkung»* mit den Worten: *«Erkenne dich bitte selbst! Auf dass du dir jene Heiterkeit erwirbst, die dir deinen Lebens- und Todeskampf erleichtert.»* Was folgt, ist eine Bibelstelle aus Moses I, 8.²³ Auch bei dieser durchaus ernst gemeinten Anmerkung gleitet Horváth ab in Parodie und Kitsch. Er lebt ganz im Jargon seiner Figuren, wenn er dem *«nosce te ipsum»* auch noch das *«bitte»* beifügt. Der Kitsch im Gefühlsleben, den Emrich einmal sehr treffend beschrieben hat als *«Ausweitung eines unbegriffenen, ungenauen Gefühls ins unendliche, unbestimmte Schweben, das euphorisch als eine Pseudobefreiung erlebt wird»*²⁴, macht auch vor Autor und Publikum nicht

halt. Wie man seit Ludwig Giesz *«Phänomenologie des Kitsches»* weiss, ist das Kitscherleben soziologisch nicht an eine bestimmte Schicht gebunden. Karl Markus Michels schreibt zur *«Allgegenwärtigkeit»* des Kitsches: *«Selbst einem, der sich gegen jede Infektion gefeit glaubt, laufen mitunter Tränen die Wangen hinab, obwohl er ganz genau weiss, welch erbärmliches Rührstück ihn da überwältigt. ‚Wirf den Kerl hinaus, er bricht mir das Herz‘ – des von einem Bittsteller bedrängten reichen Mannes Wort zu seinem Diener ist auch die Gebärde des Intellektuellen, wenn der Kitsch ihn heimsucht. So stark scheint das Bedürfnis nach Kitsch zu sein, dass es sich sogar noch in der Verurteilung des Kitsches und dem Lob der Kunst Befriedigung verschafft.»*²⁵

In der Tat, der Genuss, den Horváths Stücke seinem Publikum gewähren, ist vielschichtig. Kitsch und Komik machen es möglich, dass sich Horváths Zuschauer, zum Ärger aller Kritiker, trotz böser Demaskierungsabsichten – denn solche gibt es tatsächlich – ihren Spass nicht nehmen lassen. Horváths ubiquitäre und parasitäre Komik kann ihren Gegenstand nicht transzendieren; es fehlt ihr das utopische Moment. Demaskierung betreibt er, weil sie ihm Spass macht. Im Glauben an das *«ewige Schlachten»* und den *«aussichtslosen Kampf»* einer bestialischen Menschheit, wie es in der *«Randbemerkung»* heisst, verzichtet Horváth auf Parteinahme. Seine Teilnahme an seinen Figuren beschränkt sich auf deren Welt des Kitsches.

Horváths Realismus, dem es gelingt, ideologiekritisch zu erscheinen, ohne sich selber der Ideologie verdächtig zu machen, fehlt die gesellschaftstheoretische Reflexion. Einen Ausblick auf ein positives geschichtliches Prinzip gibt es nicht, aber es gibt auch kein Mitleid mit der gequälten Kreatur. Kitsch und Komik müssen den Zuschauer versöhnen mit jener heilsgeschichtlichen Wahrheit, die es Horváth angetan hat: *«Nichts gibt so sehr das Gefühl von Unendlichkeit als wie die Dummheit.»* – Was bleibt da mehr als der souveräne Gestus eines Autors, der es versteht, sich und sein Publikum über die Dummheit seiner Kleinbürger zu erheben, um sich am Anblick ihrer kläglichen Existenz schadlos zu halten?

¹ Vgl. Theater heute 9/1982, S. 15 ff. – ² Vgl. K. Völker, Bertolt Brecht. Eine Biographie. München 1976, S. 392. – ³ Vgl. A. von Bormann, Der kalte Krieg und seine literarischen Auswirkungen. In: Literatur nach 1945 I, hrsg. von Jost Hermand, S. 66. – ⁴ Vgl. W. Emrich, Die Dummheit oder das Gefühl der Unendlichkeit. Ödön von Horváths Kritik. In: W. E., Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge der Literaturstudien. Frankfurt

1965, S. 185 ff. – ⁵ Vgl. Materialien zu Ödön von Horváth, S. 179 f. – ⁶ Vgl. Theater heute 12/1971, S. 13 f. – ⁷ Vgl. H. Kurzenberger, Horváths Volksstücke. München 1974, S. 122. – ⁸ Vgl. im folgenden: Ödön von Horváth. Gesammelte Werke 8 Bde. (es). Hier Bd. 8, S. 659 ff. – ⁹ Vgl. Materialien zu den *«Geschichten aus dem Wienerwald»*, S. 243 und 236. – ¹⁰ Ebd., S. 189. – ¹¹ Vgl. H. Kurzenberger, Möglichkeiten Horváth zu spielen – keine

Gebrauchsanweisung. In: Horváth-Diskussion, Kronberg 1976, S. 89. – ¹² Ebd., S. 52. – ¹³ Vgl. H. Arntzen, Komödie und episches Theater. In: Wesen und Formen des Komischen im Drama. Darmstadt 1975, S. 454. – ¹⁴ Vgl. R. Warning, Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. München 1976, S. 279–333. – ¹⁵ Vgl. Materialien zu Ödön von Horváth, S. 192. – ¹⁶ Vgl. Bertolt Brecht. Gesammelte Werke, Bd. 17, S. 1178. – ¹⁷ Vgl. H. Jendreich, Bertolt Brecht – Drama der Veränderung. Düsseldorf 1969, S. 67. – ¹⁸ Vgl. GW Bd. 4,

S. 1679. – ¹⁹ Vgl. dazu R. Grimm, Komik und Verfremdung. In: Wesen und Formen des Komischen im Drama, S. 253 ff. – ²⁰ Vgl. GW Bd. 14, S. 1460 f. – ²¹ Vgl. B. Wehrli, Kommunikative Wahrheitsfindung. Zur Funktion der Sprache in Lessings Drama. Tübingen 1983 (Hermaea Bd. 46), dort v. a. das Kap. «Wahrheit im Horizont von Vernunft und Sprache», S. 22 ff. und auch S. 70. – ²² Vgl. GW Bd. 8, S. 161 f. – ²³ Vgl. GW Bd. 1, S. 327 ff. – ²⁴ A.a.O., S. 188. – ²⁵ Vgl. L. Giesz, Phänomenologie des Kitsches. München 1971, S. 19.

Für Hygiene und Sauberkeit...

SUNLIGHT

Qualitätsprodukte aus Olten.

OMO · ALL · CORALL

VIA · RADION · COMFORT

SOLO · SUN

VIM · VIF · FLUP · SANITOS

LUX-Seife · SUNLIGHT-Seife