

»Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein«
Ödön von Horváth und die Semantik der Moderne

I. Literarische Moderne

Das 20. Jahrhundert ist ein Jahrhundert der Geschwätzigkeit. Das zu beklagen und die Schuldigen anzuzeigen, gehört zu den liebsten Tätigkeiten der Kulturkritik. Diese – so monieren kritisch andere – trägt freilich allzuoft selbst nur zum allgemeinen Gerede bei. Daß aber die Kunst dem Terror korruptierten Sprechens zu widerstehen habe, darüber herrschte lange Zeit Konsens: Die *literarische Moderne* hatte Schwätzer durch das Widerständige ihrer Form zum Schweigen zu bringen und – um ihrer Würde willen – lieber gar nichts zu sagen, als das Verkehrte und Falsche.

Daß diese Inhaltslosigkeit der Avantgarde zum Leerlauf einer korruptierten Sprache nicht nur die Antithese darstellt, sondern zugleich eine Art geheimen Äquivalents, ließ man im Interesse einer klaren Frontenbildung besser nicht lautwerden. Wo das allgemeine Gerede sich auch in der Literatur der Moderne selbst bemerkbar machte, wurde einigermaßen stereotyp auf deren konstitutiv sprachkritischen Impetus verwiesen. Und wo Geschwätzigkeit ganz und gar die Textur literarischer Werke durchdrang, lag die Annahme nahe, die Moderne habe sich hier freiwillig auf gegnerisches Gebiet begeben, um den Feind – in einer Art Guerilla-Taktik – mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen.

Als vornehmster Vertreter dieser Art literarischer Sprachkritik war seit den 1960er Jahren Ödön von Horváth wiederzuentdecken. An seinem Oeuvre zeigte sich freilich alsbald die Ambivalenz der unterstellten Strategie. Was den einen als Ausdruck eines genuinen *Realismus* erschien, der in Dialekten und Soziolekten die Stilisierung poetischer Distanznahme unterließ, feierten andere als die äußerste Steigerung des *Artifiziellen*, als Technik einer nicht demonstrativen, aber desto nachdrücklicheren Distanznahme vom dargestellten Sprechen. Hilfslos blieben beide Argumente, wurden sie mit Horváths sogenanntem Spätwerk konfrontiert, in dem gegen Faschismus und erzwungenes Exil nichts als

ein vage religiöser Humanismus und eine ebenso vage Symbolsprache aufgeboten schien – und damit die äußerst irritierende Verabschiedung einer Moderne, die ihr Selbstbewußtsein an ästhetisch radikaler Kritik überkommener Repräsentationsformen hat.

Neuerdings findet freilich auch Horváth, der vermeintliche Klassiker des Volksstücks, kaum noch Interesse. Anscheinend hat sein Diskurs der Geschwätzigkeit, an jeder Stelle gleichermaßen explizit, einer *dekonstruktiven* Lektüre wenig zu bieten. Daran bildet sich allerdings nur die seltsame Vergeblichkeit früherer Bemühungen noch einmal ab, Horváths Texten mit Hermeneutik beizukommen: Stets war es, als sei mit dem Zitieren der zahllosen *Sprüche*, die seine Figuren auf denkwürdige Weise hervorbringen, schon genug gesagt. Aber nichts erklärt: und wenn Interpretationen zu tautologischen Verdopplungen geraten, liegt darin vielleicht ein Hinweis auf spezifisch moderne Qualitäten. Denn zumindest in der Ratlosigkeit, die sie hinterläßt, ist Horváths literarische Rede den opaken und unverständlichen Produktionen der *klassischen Moderne* vergleichbar.

In diesem Befund liegt eine Herausforderung für jedes Nachdenken über die Konstituenten der *literarischen Moderne*. Die erneute Lektüre der Dramen Horváths, die im folgenden vorgeschlagen wird, läßt sich davon provozieren. Will sie verstehen, warum diese Texte auf so eigene Weise undeutbar bleiben, hat sie sich allerdings auch an jenen ›Spätwerken‹ zu bewähren, die ihre *Moral* scheinbar offen vor sich hertragen, hat sie auch an ihnen das anscheinend allzu Verständliche als durchaus nicht selbstverständlich zu erkennen. Dann werden gerade hier Effekte einer bisher kaum beachteten Modernität sichtbar; einer irreduziblen Geschwätzigkeit, nicht aus kritischer Absicht, sondern aus Mangel an Alternativen. Damit stellen Horváths Dramen nicht allein jenes saturiert-kritische Bewußtsein in Frage, das naiv annimmt, von der dramatischen Diagnose modernen Sprechens selbst nicht betroffen zu sein. Sondern sie verweisen den ihnen entgegengebrachten Zweifel auch an jene Theorien der Avantgarde zurück, die gegen das allgemeine Gerede kein anderes Mittel zulassen wollen als rigorose Verweigerung.

Im folgenden wird am Beispiel der Texte Horváths das Modell einer literarischen Rede expliziert, die sich weder auf sprachkritische Negativität reduzieren, noch auf die affirmative Repräsentation konsistenter ästhetischer Strukturen festlegen läßt. Sinnverlust und Bewußtseinskrise

sind gewiß Themen auf Horváths Bühne, aber doch nur im Medium einer impliziten Reflexion auf die Semantik literarischer Artikulation. Geschwätzigkeit ist nicht deren Ergebnis, sondern ihr Verfahren; nicht dem Volk schaut sie aufs Maul, sondern der Literatur, wie sie Bedeutung herstellt und sich selbst inszeniert. Eine Enzyklopädie von Zitaten und ein Lexikon fremder Wörter, so zeigt sich, machen den Text – die Texte, den Tonfall einer homogenen Textur. So gelesen, ist Horváth freilich nicht länger ein Sozialfall der Literaturgeschichte, sondern konsequenter Vertreter einer in der Moderne weit verbreiteten Tendenz. Würde der produktive Effekt der Geschwätzigkeit erkannt, ihre Restriktion auf Sprachkritik versuchsweise aufgehoben, dann müßte das Gebiet der literarischen Moderne vielleicht ganz neu vermessen werden.

II. »Der Mittelstand«

Wer uns das Licht nimmt, ist ein Verbrecher, begeht ein Verbrechen – dass es ein Aufwärts gibt, das ist keine Illusion, und können wir es heute auch noch nicht feststellen – – die Menschen *wollen* aufwärts, und das ist der Beweis dafür, dass es ein »Aufwärts« und »Vorwärts« gibt. Die Sehnsucht ist da, und das ist der Beweis.¹

1930 hat Horváth diese für seine Diktion sehr charakteristischen Sätze in einem »Der Mittelstand« überschriebenen Romanentwurf notiert; Sätze, die nicht weniger als Horváths Dramendialoge figurenperspektivisch formuliert sind. Ein anonymer Sprecher präsentiert einen Beweis, der als *petitio principii* nur allzu durchsichtig ist. Doch für den *Mittelstand* sind solche Beweise gültig. Derart gewinnen in Horváths Dramaturgie rhetorische Figuren aller Art faktische Qualität und buchstäbliche Tatsächlichkeit. »Jetzt hörte er, das Rad der Geschichte sich drehen«,² heißt es wenig später lapidar. Die derart erlangte sinnliche Gewißheit ist durch keine Gegenrede zu erschüttern. So ist auch *das Licht* in der zitierten Rede mehr als nur metaphorischer Reflex einer kollektiven Sehnsucht. Was in Horváths Sprache zitiert wird, *ist* die Realität derer,

¹ Ödön von Horváth, *Der Mittelstand* (Romanentwurf). In: Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1983, S. 181. Horváths Dramen werden im Text abgekürzt zitiert nach der von Traugott Krischke herausgegebenen kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt a. M. 1986 [G]; *Der jüngste Tag*, Frankfurt a. M. 1988 [J]; *Pompeji. Komödie eines Erdbebens*. In: *Der jüngste Tag*, S. 229-293 [P].

² Ödön von Horváth, *Der Mittelstand* (Anm. 1), S. 181.

die diese Sprache sprechen und damit als das *Menschen* Natürliche und Selbstverständliche *festgestellt*. Die in solchem Sprechen interpretierte Realität ist von keinem objektiven Substrat mehr abzuheben. Wer kein *Mensch* sein will, ist ein »Verbrecher«, »minderwertiger Spiessbürger«, »Kranker«, und er wird mit nicht nur sprachlicher Aggression konfrontiert:³ auf die sprechenden Beweise folgen in Horváths Dramen meist die schlagenden.

Konkurrierende Interpretationen der Wirklichkeit werden als Zitate in die Figurenrede integriert und so neutralisiert. Auch für diese Technik des Sprechens ist der Romanentwurf exemplarisch. Der Text zitiert Marx ebenso gelassen wie zeitgenössische soziologische Terminologie, und er häuft eine Fülle von Material an, das – in all seiner Heterogenität – einen genauen Reflex auf die zeitgenössische Angestelltendebatte bietet.⁴ Doch nur dem Anschein nach illustriert dieses Material die Anstrengung einer Theorie. Tatsächlich ist auch das Theoretische nur Zitat und fungiert in einer homogenen Diktion, in der der *Mittelstand* sich selbst zur Sprache bringt. Die Eingangsfrage des Entwurfs, »ob die Menschen, materialistisch bedingt oder idealistisch bedingt sind«, verlangt längst nicht mehr nach Antwort. Der eine glaubt an den »Odem Gottes in sich«, der andere liest Nietzsche.⁵ Am Ende, das demonstrieren die »Geschichten aus dem Wiener Wald«, kommt es auf dasselbe hinaus: Alfred zitiert »Jenseits von Gut und Böse«, Oskar fromme *Kalendersprüche*; und beides wird zur Waffe gegen Mariannes Beharren auf Selbständigkeit (G 201). Auf dieselbe Weise spricht – zitierend und verfremdend – Horváths Romanentwurf: »Phönix aus der Inflation = der neue Mittelstand«⁶, oder: »Das Kruzifix, errichtet vom Verschönungsverein«.⁷ Hier ist mehr notiert als komische Präntention auf Bedeutsamkeit. Aus einem Mißbrauch von Zeichen stellt sich jene Selbstgewißheit her, die Horváths Figuren zum Substitut eines Selbstbewußtseins wird. Mit der Errichtung von Zeichen sichert sich das Sprechen seinen Anspruch auf Wahrheit, auf ein Wissen von der Welt, das aus Meta-

³ Ebd. S. 181.

⁴ Vgl. die Dokumentation in: Horváth, *Geschichten* (Anm. 1), S. 185-213.

⁵ Der *Mittelstand* (Anm. 1), S. 179.

⁶ Ebd. S. 182.

⁷ Ebd. S. 184.

phern, Symbolen und Zitaten errichtet ist und als untrügliches und buchstäbliches Register von Tatsachen und Beweisen funktioniert.

Horváths Dialog läßt Sprachfiguren als bloß figürliche Mittel der Rede nicht zu. Darum bleibt, was trivial und abgegriffen scheint, durchaus nicht folgenlos.

Und ich geh direkt aus mir heraus und schau mir nach – jetzt, siehst du, jetzt bin ich schon ganz weit fort von mir – ganz dort hinten, ich kann mich kaum mehr sehen. – Von dir möcht ich ein Kind haben – (G 139)

Mariannes Beharren auf einem eigenen, anderen Leben jenseits der allgemeinen Dummheit liefert sie vollständig den Mechanismen einer Sprache aus, in der alles wörtlich zu nehmen ist. Sprechend bekommt sie ihr Kind, nur um es ans Gerede der anderen wieder zu verlieren. Weil in Horváths Dramen jeder Versuch individueller Artikulation in die Realität von Phrasen mündet, spricht Nolting von Horváths *totalem Jargon*.⁸ Und Arntzen analysiert das Verfehlen von »Sprache als Ausdruck, Mitteilung und Benennung« in einem »allgemeine(n) Sprechen«.⁹ Horváths Sprachkritik wird also in ihrer Radikalität erst recht begriffen, wenn jene eigentümliche Figur der Verkehrung erkannt wird, in der das leere Sprechen der Figuren nicht allein dem Ausdruck des Individuellen sich verweigert, sondern dessen Stelle selbst besetzt: Was an Horváths Figurenkonzeption psychologisch scheinen könnte, ist nur die Funktion eines Geredes, das den Menschen vorschreibt und -spricht, was sie selbst als ihr *Schicksal* begreifen müssen. »Was geschieht, ist nur noch die Objektivierung der Redensarten.«¹⁰

Horváths Dialog ist darum anaphorisch und elliptisch zugleich. Er ersetzt Mitteilung durch eine Reihung von Gesprächsfragmenten, in deren Abfolge Sprechen als ein Automatismus zur Verhinderung von Kommunikation betrieben wird. Situative Komik stellt sich her, indem solches Sprechen sich selbst genügt. Die ausgetauschten Phrasen sind beliebig wiederholbar und manipulierbar, aber sie gruppieren sich niemals zu einer individuellen Bedeutung. Und so kann von einem selbständigen Agieren auf Horváths Bühne gar nicht erst die *Rede* sein.

⁸ Winfried Nolting, *Der totale Jargon*. Ödön von Horváths dramatische Beispiele. München 1976.

⁹ Helmut Arntzen, Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald. In: *Die deutsche Komödie*. Hg. von Walter Hinck, Düsseldorf 1977, S. 246-268 (395-399), S. 261 f.

¹⁰ Ebd. S. 262.

»Die Grenzen des Jargons sind die Grenzen der Welt.«¹¹ Im so geschaffenen Binnenraum herrscht ein allen intentionalen Sprechakten vorgängiges, grenzen- und widerstandsloses Verstehen.¹² Und damit demonstrieren Horváths *Völkstücke* die Unmöglichkeit von Individualität als »die Unmöglichkeit von Charakter, Wille, Handlung, Konflikten und Krisen im herkömmlichen dramatischen Sinne«.¹³

Mit den Kategorien des Individuellen werden aber auch all jene Korrelate unanwendbar, in denen ein Ich sich selbst begreifen und als Subjekt ethischer oder religiöser Ansprüche identifizieren könnte. »Horváths Figuren bestehen aus nichts als ihrem Sprechen«, hält Nolting fest.¹⁴ Darum bewegen sich Horváths *Völkstücke*, wie oft beobachtet, in einem Zirkel, der an den Figuren die Möglichkeit individueller Entwicklung, von Erfahrung überhaupt dementiert. Das gilt auch für die Marianne der »Geschichten aus dem Wiener Wald«. »Revolution der Frau«¹⁵ notiert Horváth in seinem Romanfragment. Auch das ist längst Zitat. Und im *Völkstück* weiß das *als ob* der Szenenanweisung immer schon mehr als Marianne, spricht längst die Sprache der Tatsachen, bevor die Nachricht vom Tod des *kleinen Leopold* bekannt wird. »Das Glockenspiel erklingt, als wäre nichts geschehen.« (G 202)

III. Symbolik

Horváths nach 1933 entstandene Dramen kommen seinen *Völkstücken* weder an Bühnenwirksamkeit noch an ästhetischer Geschlossenheit gleich. Zu deren dramaturgischem Konzept stehen sie in einem irritierenden Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität.¹⁶ Was meist negativ als Horváths Abwendung vom dramatischen Realismus gewertet

¹¹ Vgl. Winfried Nolting, Jargon (Anm. 8), S. 23 ff.

¹² Vgl. ebd. S. 104 ff.; Helmut Arntzen, Horváth (Anm. 9), S. 252-263.

¹³ Winfried Nolting, Drama des Tonfalls. Individualität und Totalität Horváthscher Sprachdarstellung in den Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Horváths Geschichten (Anm. 1), S. 116-137, S. 124.

¹⁴ Ebd. S. 118. Das schließt einen psychoanalytischen Zugriff auf Horváths Texte nicht grundsätzlich aus. Weil in Horváths Dramaturgie jedoch nichts anderes als die Sprache thematisch ist, müßte auch das so erschlossene Unbewußte als ein Ort des Sprechens begriffen werden.

¹⁵ Horváth, Der Mittelstand (Anm. 1), S. 182.

¹⁶ Zur Forschungsdiskussion über die Einheit des Horváthschen Œuvre vgl. Johanna Bossinade, Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn 1988, S. 7-9.

wurde, ist freilich auch die dialektische Reaktion auf eine veränderte Produktions- und Rezeptionssituation. Posse und Märchenspiel, als traditionsreiche Gattungen des volkstümlichen Theaters, bieten neue, indirekte Möglichkeiten, einer Wirklichkeit zu begegnen, in der immerhin eingetreten war, was Horváth – wie man ihm lobend zugesteht – in seinen Dramen hatte kommen sehen. Die (oft mehrfache) Bearbeitung traditioneller Stoffe und Motive ermöglicht ihm ebenso wie die formale Orientierung an älteren dramatischen Gattungen eine Distanznahme, die dem Spätwerk – und das wird meist übersehen – einen aufs Ganze gesehen durchaus spielerischen Zug verleiht.

Eine Abwendung von Intention und Anspruch des *Volksstücks* ist damit noch nicht indiziert. Nur ein trivialer Begriff von literarischem *Realismus* konnte Horváth auf mimetische Abbildung kleinbürgerlicher Wirklichkeit festlegen (und ihn zum Ahnherrn wenig inspirierter Sozialdramatik der sechziger und siebziger Jahre erklären).¹⁷ Das auf problematische Weise Bedeutsame an Horváths späten Texten wird freilich auch dort verfehlt, wo dem Autor in apologetischer Absicht ein »Fortschritt« attestiert wird, der sich artikuliere

in einer Zunahme ethischen Problembewußtseins, in der Betonung der individuellen Verantwortung, in dem Eingeständnis, daß wir uns unserem Gewissen gegenüber tatsächlich schuldig machen und daß wir nicht so einfach besser sind als unsere – auch politischen – Kontrahenten.¹⁸

Ein diffuses Problembewußtsein dieser Art kann allenfalls Horváths Figuren zugeschrieben werden, die nur zu gut zu wissen meinen, daß alle Menschen nur Menschen sind. Ist die individuelle Artikulation einmal aus der Sprache getilgt, kann traditionelle Ethik so wenig restituert werden wie deren religiöse Begründung.¹⁹ Nicht aussetzende

¹⁷ Jürgen Schröders scharfe Kritik am Spätwerk trifft darum weniger Horváth oder gar seine Werke als jenes »Erscheinungsbild eines linksorientierten und gesellschaftskritischen Schriftstellers und Menschen«, das eine oberflächliche Horváth-Rezeption entworfen hatte: Jürgen Schröder, Das Spätwerk Ödön von Horváths (1976). In: Ödön von Horváth. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1981, S. 125-155, S. 150. Vgl. dazu auch Wolfgang Müller-Funk, Faschismus und freier Wille. Horváths Roman »Jugend ohne Gott« zwischen Zeitbilanz und Theodizee. In: Horváths »Jugend ohne Gott«. Hg. von Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1984, S. 125-155, S. 158, S. 176 (Anm. 9).

¹⁸ Wolfgang Müller-Funk, Faschismus (Anm. 17), S. 175.

¹⁹ Wie schon am Titel ihrer Arbeit erkennbar, vertritt auch Johanna Bossinade eine entgegengesetzte Auffassung. Ihre materialreiche und oft erhellende Argumentation leidet

Geschwätzigkeit bleibt für Horváth auch im Exil Strukturprinzip seines dramatischen Dialogs.²⁰ Freilich unternehmen die späten Stücke die Anstrengung, Perspektiven eines anderen Sprechens zu gewinnen. Aber nicht so, daß sie dem vermeintlichen Zynismus der *Völkstücke* abschwören, sondern indem sie jene Reflexion auf die Macht der Sprache weitertreiben, die auch für den Dialog der früheren Dramen konstitutiv ist. Schon dort wird ja von der Rede der Figuren der leere Platz des Transzendenten unablässig umkreist und umschrieben: für Nolting Beleg der Totalität eines Jargons, der »dramatisch als Substitut des Mythos« fungiert²¹; »nicht die Figuren sind die dramaturgischen, eigentlichen Subjekte, sondern wie einst der Mythos so heute die Sprache bzw. deren »Negation« als Jargon«.²²

Wird freilich eine Sprache jenseits des Individuellen zur letzten Wirklichkeit, so ist Sprache damit nicht »negiert«. Ein Sprechen in *Tatsachen*, wie im Romanentwurf »Der Mittelstand«, ist längst nicht mehr negierbar, weil die Wörter jederzeit buchstäblich den Beweis ihrer Realität antreten. Noltings Hinweis auf den Mythos ist gerade darin adäquat, daß er – gegen Nolting selbst – die rigorose Festlegung Horváths auf totale Sprachkritik unterläuft. Denn die im Dialog herbeizitierten Zeichen sind in ihrem Sinn nicht einfach aufgehoben, weil sie im Binnenraum der Figurenrede leer und unverstanden bleiben. Quasimythische Macht wächst Sätzen und Handlungen gerade dann zu, wenn sie sich keiner Psychologie, keiner Intention auf individuellen Ausdruck mehr zuschreiben lassen. Zitate und Zeichen rücken dann in einen Horizont nicht restringierter Deutbarkeit. In immer neuen Kontexten wird noch das vermeintlich banalste Detail hermetischer Konnotationen verdächtig.

daran, daß die »Subjektproblematik« als deren »übergreifende(r) Bezugspunkt« nirgends systematisch reflektiert wird (S. 11). So verweist die Autorin vielfach und zutreffend auf die Bedeutung von Mythen und mythischen Zitaten in Horváths späten Dramen. Gerade dieser Befund läßt zweifeln, ob von autonomen Subjekten die Rede sein kann. Woran hätte Autonomie in einem mythischen Formular ihr Kriterium? Bemerkenswerterweise beruft sich Bossinade in dieser Verlegenheit auf Schröder: Die Regression zu Instanzen des Mütterlichen zielt auf die »Wiedergeburt des autonomen männlichen Dramensubjekts« (S. 182). Autonomie durch Regression: das ist, offensichtlich, selbst ein mythisches Schema.

²⁰ Winfried Noltings Dissertation setzt darum ohne weitere Begründung die Einheit des Horváthschen Œuvre als Material ihres Beschreibungsmodells voraus.

²¹ Nolting, Jargon (Anm. 8), S. 173.

²² Ebd. S. 104.

Diese Art *neuer Mythologie* ist von Legitimationsproblemen nicht angefochten. Ihr Effekt ist paradox: was an den Figuren als Sinn- und Transzendenzverlust erscheint, erzeugt an den Damentexten als ganzen eine unabsehbare semantische Redundanz. Darum ist das geläufige Vorurteil abzuweisen, in Horváths Dialogen sei die schiere sprachliche Beliebigkeit mimetisch abgebildet. Gerade die Geschwätzigkeit der Figuren ist in einem zeichenhaften Sprechen vermittelt, und nur darum verstehen sich Horváths Figuren auch noch über abgelegenste Assoziationen hinweg. Irgend etwas ist immer gemeint, und irgend etwas wird immer verstanden. Wohl sind Mißverständnisse dabei nicht mehr möglich, doch Horváths *Menschen* erfahren dafür am eigenen Leib, daß ihre Sätze auf einer Wörtlichkeit bestehen, die nicht gedacht und nicht gemeint war. Solche Sprecheffekte unfreiwillig nennen, heißt den Figuren immer noch mehr Bewußtsein zugestehen als sie haben (und haben können). »Dann bleibt mir nur der Zug« (G 186), droht Marianne. »Was für ein Zug?« fragt der Papa verwirrt, als ahne er schon, was seinem Enkelkind geschehen wird: denn am *Zug* wird der *kleine Leopold* zugrunde gehen. Solch quasi-mythische Fatalität entsteht ganz zwanglos aus der Polysemie der *Züge*. Und die Sprache beweist ihre Macht am Körper der Figuren, gerade in den Momenten kreatürlicher Sprachlosigkeit, in den überall anklingenden Motiven des Würgens, Erstickens und Erwürgens. »Apropos erstickten: wo steckt denn die liebe Großmutter?« (104). Wortspiele wie dieses erhalten über die situative Komik hinaus präfigurative Bedrohlichkeit durch jenen Bedeutungsüberschuß, den die zeichenhafte Verknüpfung vieler gedankenloser Reden produziert: »Wo steckt denn das Kind?« (G 150). Und Momente des Steckenbleibens sind für Horváths Dialoge konstitutiv: freilich nicht als Momente bedeutenden Schweigens, sondern, wie sich zeigt, immer schon als Augenblicke möglichen Erstickens an der unkontrollierbaren Vieldeutigkeit jeder Rede. Diese hat ihr Korrelat an der unausgesetzt klingenden und singenden Wiener-Walzer-Luft, die stets mitspricht und sich alle Wirklichkeit anverwandelt. Reden oder Schweigen – beide sind sie nur noch Echo der unhintergehbaren Polysemie jeden Agierens. Individuelle Artikulation setzte die Möglichkeit des Schweigens als elementare Möglichkeit der Negation des Sprechens voraus. Gerade diese Möglichkeit ist Horváths Figuren nicht gegeben.

Das heißt aber auch, und damit ist die Grenze jeder rigoros sprachkritischen Horváth-Lektüre bezeichnet: Diese Figuren sind geschwätzig, nicht weil es zuwenig, sondern weil es in ihrer Welt zuviel Bedeutung gibt. Für sie selbst, das ist richtig, gibt es gerade deshalb keinen *Sinn*. Aber es könnte ja dem Interpreten aufgegeben sein, im Blick aufs Ganze der Texte die Zeichensprache des Autors überhaupt erst wahrzunehmen und sie zu entschlüsseln. Herbert Gamper hat vor allen anderen immer wieder darauf insistiert, Horváths Dramen seien von konsistenten Zeichensystemen durchzogen, und nur deren Beachtung und Deutung erschlosse den Sinn der Werke.²³ Verblüffend ist freilich, daß derart ein zweiter Sinn in Texte eingetragen wird, die für sich selbst »bereits differenziert und lückenlos motiviert« sind. Der psychologisch-realistischen Lektüre, die der Handlungsvordergrund anbietet, ist ein »hermetisches System von Anspielungen« beigeordnet, das dramaturgisch insofern als redundant zu gelten hat, als es sich »höchstens bruchstückweise« auf der Bühne realisieren läßt. Gamper konstatiert: »So bleiben »reales« Geschehen und Deutung, statt daß diese jenes in sich aufheben, es beseelen würde in durchgängiger Transparenz des Symbols, getrennt, wie sehr auch artifiziell untereinander verwoben.«²⁴ Zwar sieht Gamper in dieser »ästhetische(n) Problematik« den »direkte(n) Reflex der Sinnferne und Heillosigkeit der dargestellten Welt«. Doch auch so bleibt das Paradigma symbolischer Totalität und Identität die problematische Folie seines Literaturbegriffs. Nur darum kann Gamper seine Interpretation der Komödie »Zur schönen Aussicht« als »Mysterienspiel bzw. das Negativ eines solchen«²⁵ umstandslos dem Stück selbst als dessen »Deutung« zuschreiben und dieser Deutung die dramatische Handlung als Ebene des »Realen« vor- und unterordnen. An literarischen Texten kann jedoch nichts als an sich »real« gelten, was nicht auch »bedeutend« wäre. Erlaubt also Horváths Dramaturgie eine doppelte Lektüre, so sind beide Lektüren als gleichrangige – und gleich deutungsbedürftige – Entwürfe

²³ Vgl. Herbert Gamper, Die Zeichen des Todes und des Lebens. Zu bisher kaum beachteten Konstruktionselementen in Horváths vier »Fräuleinstücken«. In: Theater Heute 15, 1974, H. 3, S. 1-6. Ders., »Sinds nicht tierisch?« In: Ödön von Horváth, »Geschichten aus dem Wiener Wald«. Programmbuch 7. Staatstheater Stuttgart 1975, S. 8-70. Ders., Todesbilder in Horváths Werk. In: Horváth-Diskussion. Hg. von K. Bartsch / U. Baur / D. Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 67-81, und vor allem, ders., Horváths komplexe Textur. Zürich 1987.

²⁴ Gamper, Textur (Anm. 23), S. 211.

²⁵ Ebd. S. 211.

vom Sinn des Textes aufzufassen. Bleiben diese Entwürfe prinzipiell voneinander getrennt, dann ist *Deutung* im von Gamper angestrebten Sinne nicht möglich. Dann ist das paradoxe Zugleich der Inanspruchnahme bedeutsamer Zeichen mit der Verweigerung *symbolischer* Vermittlung als die eigentlich ästhetische Problematik von Horváths Dramaturgie zu exponieren.

»Das Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein«²⁶: Schlaglichtartig macht diese Notiz deutlich, daß hier weder die Idiosynkrasie eines Autors, noch die ästhetische Defizienz seiner Texte zur Debatte steht, sondern ein zentrales Problem literarischer Rede in der Moderne. Von *verschönernder* Vereinsmeierei vereinnahmt, wird am Zeichen des Kreuzes alles zerstört, was es als seinen symbolischen Sinn verbindlich aussprechen sollte. Damit ist ihm sein Zeichencharakter jedoch nicht genommen: Weiterhin ruft das Kruzifix all jene Kontexte auf, in denen es als Symbol einmal seinen Sinn hatte. Und so signifiziert das Kreuzeszeichen auf präzise Weise jenen mittelständischen *Verein*, dessen Gedankenlosigkeit es seine Errichtung verdankt. Es wird zum undialektischen Zeichen transzendenzloser Vergänglichkeit. Derart entstehen jene »Todeszeichen«, die Gamper überall in Horváths Stücken aufspürt.²⁷ »War das jetzt symbolisch?« fragt Alfred. Doch »es war nur so überhaupt« (G 151). Die beliebige Verfügbarkeit aller Signifikanten, die einen Sinn als symbolischen einst garantiert hatten, zeigt nurmehr darauf, daß es einmal einen Sinn gegeben haben mag, der nicht der des allgemeinen *Überhaupt* gewesen ist. Wo Gamper den Dramen konsistente allegorische Subtexte unterlegen möchte, herrscht darum allenfalls ein Modus allegorischer Erinnerung. Dessen arbiträrer Charakter ist freilich in keiner Konvention der Lektüre mehr aufzuheben. Darum schwillt das virtuell Signifikante in Horváths Dramaturgie auf unkontrollierbare Weise an. Zeichen und Bedeutung »berühren« sich allenfalls, »ohne je zur Deckung zu gelangen«.²⁸

Die Vielfalt der Zeichenbezüge kann nie zur Totalität eines *wahren* oder *ganzen* Sinns der Dramen werden. Und jeder Versuch der Auslegung muß den Duktus der Horváthschen Figurenrede assoziativ verlä-

²⁶ Horváth, *Der Mittelstand* (Anm. 1), S. 184.

²⁷ Gamper, *Todesbilder* (Anm. 23), S. 67.

²⁸ Herbert Gamper spricht freilich ungenau von »Gestalt und spirituelle(r) Bedeutung« (Textur [Anm. 23], S. 288).

gern, um dennoch vor der Fülle evozierter Bedeutungen stets im Hintertreffen zu bleiben.²⁹ Eben jene *Todeszeichen*, denen Gamper nachspürt, verweisen stets an weitere, vieldeutige (weil selbst zeichenhafte) Bedeutungen. Sie alle umkreisen das *factum brutum* des Todes, aber sie transzendieren es nicht: Schließlich steht der Tod tautologisch für alles, und damit, ganz adäquat, für nichts. Ein »Widerspruch« zwischen »erotischer Mystifizierung des Todes und christlicher Ethik«³⁰ kann in dieser Tautologie gar nicht erst aufkommen.

Daß jenes Sprechen, das Nolting in die Negativität der totalen Satire bannen will, Gamper in einem vollendet hintersinnigen System von Bedeutungen artikuliert erscheint, ist nur scheinbar ein Widerspruch. Innerhalb jener *Semantik der Moderne* nämlich, die Horváths Dramen bestimmt, handelt es sich um komplementäre Effekte. Wo alle Nachfrage vergeblich bleibt, *wer spricht*, und wozu, muß das Signifikante unübersehbar zunehmen. Darum sind Horváths Figuren selbst schon hilflose Hermeneuten. Die Vervielfältigung der Bedeutungen hat das Versagen all jener Zeichenkünste zur Folge, die eine Hermeneutik des Individuellen versprochen. In den »Geschichten aus dem Wiener Wald« wird die Kunst des Handlesens von der blinden [!] Schwester der Baronin betrieben. Und Oskar berichtet:

Das Weib ist ein Rätsel, Havlitschek. Eine Sphinx. Ich hab mal der Mariann ihre Schrift zu verschiednen 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. (G 142)

Die Mariann repräsentiert *das Weib*, aber sie tut es *nur so überhaupt*. Anstatt daß der Gattungsbegriff die Sicherheit einer Rollenzuschreibung vermittelte, zerfällt er in sich selbst und setzt inkompatible Bedeutungen frei. So wird das einzelne zum Zeichen des Ganzen und dieses Ganze zum Rätsel. Marianne ist ein Engel so gut wie ein Vampir; die Buchstaben

²⁹ Beispiele für eine Technik mehr oder weniger freier Assoziation liefert die Horváth-Forschung zuhauf. Eine polemisch zitierende Kritik dieses Verfahrens bliebe freilich selbst vordergründig; denn Horváths Texte restringieren den Bedeutungshorizont der in ihnen zitierten Zeichen nicht und fordern damit einen assoziativen Zugriff heraus. Zeichendeutung an Horváths Texten kann nicht anders verfahren. Dementsprechend schwierig ist es, einzelne Deutungsvorschläge als unrichtig abzuweisen (noch problematischer freilich, sie als zwingend auszugeben).

³⁰ Gamper, *Textur* (Anm. 23), S. 348.

ihrer Schrift lösen sich ebenso wie die Wörter ihrer Rede in heterogenen Interpretationen auf.

IV. Apokalypse

Die Problematik eines Sprechens in Zeichen, die als *Symbole* längst ausgedient haben, kann demnach als das geheime Problemzentrum des Horváth'schen *Volksstücks* verstanden werden. Darum wird in diesen Dramen ein allegorischer Subtext alludiert, der christliche Symbolik zitiert und sie zugleich in ihrem Sinn zerstört, oder genauer: deren Sinn als zerstörten zeigt. In Horváth's späten Dramen freilich drängt sich dieser Subtext irritierend in den Handlungsvordergrund. Das vormalige »Negativ« eines »Mysterienspiels«³¹ scheint undialektisch ins Positive verkehrt. Doch gegen den Anschein sind die späten Stücke gerade dort, wo sie christlichen Exempelspielen sich anzunähern scheinen, nichts anderes als bewußt konzipierte Experimente mit der Tragfähigkeit symbolischer Rede. Daß zwei der späten Stücke mit den Zeichen der *Apokalypse* spielen, ist nicht allein thematisch begründet.³² Nicht der Gehalt, sondern vor allem die Form der *Offenbarung* wird ihnen zum intertextuellen Bezugspunkt, von dem her sie als Kontrafakturen der zitierten religiösen Symbolik lesbar werden. Die *Apokalypse* selbst, als buchstäblicher Urtext christlicher Symbolik wird mit einer qualitativ neuen Semantik konfrontiert. Wenn Horváth den jüngsten Tag herbeizitiert, wird der Rätseltext der Tradition mit der Unverständlichkeit der Moderne überschrieben.

Die Geschichte, die Horváth in »Der jüngste Tag« erzählt, ist düster genug, erscheint jedoch zunächst eher banal als endzeitlich. Der Stationsvorstand Thomas Hudetz, »ein selten strammer Mensch« (J 12), tyrannisiert von einer eifersüchtigen, dreizehn Jahre älteren Frau, wird von der jungen Anna, Tochter des Gastwirts vom »Wilden Mann« und noch »ein halbes Kind« (J 14) mit einem Kuß provoziert. Unterdessen vergißt Hudetz, ein Signal zu stellen; zwei Züge stoßen zusammen, 18 Menschen kommen ums Leben. Nur weil Anna einen Meineid zu seinen Gunsten schwört, wird Hudetz freigesprochen. Doch als der Stations-

³¹ Ebd. S. 211.

³² »Der jüngste Tag« zitiert einen anderen Namen der Apokalypse schon im Titel; »Pompeji. Komödie eines Erdbebens« läßt die bekannte Welt im Ausbruch des Vesuv untergehen und verbannt die wenigen Überlebenden in die römischen Katakomben.

vorstand ins Dorf zurückkehrt, erklärt ihm Anna, sie wolle »nicht mehr leben« (J 50). Ein nächtliches Rendezvous führt zu einer erneuten Umarmung. Danach bleibt Anna verschwunden. Als ihre Leiche entdeckt wird, gibt Hudetz, ihr Mörder, lächelnd die Auskunft, er habe sich mit Anna verlobt (J 58). Jeder *Realismus* scheint spätestens durchbrochen, als der tote Lokomotivführer des Unglückszuges auftritt, um den Flüchtigen in seiner Selbstmordabsicht zu bestärken. Die tote Anna hält Hudetz im letzten Moment zurück; er stellt sich der Polizei.

Das namenlose Dorf »unsere(r) Tage« könnte auch den Schauplatz für eines von Horváths *Volksstücken* abgeben.³³ Anna orientiert sich am Schönheitsideal des Films (J 20); Sensationen vermittelt die *Illustrierte Volksstimme* (J 59). Die derart uniformierte öffentliche Meinung ist zu raschen Verurteilungen nur allzu bereit. Hudetz freilich beharrt auf seiner Unschuld mit der stereotyp wiederholten Wendung: »Ich war immer ein pflichttreuer Beamter« (J 23). Die sprachliche Fixierung Hudetz' in den Rollen des Beamten und Ehegatten wurde von Annas Kuß für einen katastrophalen Moment zwar durchbrochen, sie stellt sich aber umstandslos wieder her: »Ich hab noch nie ein Signal versäumt« (J 29). Diese allgemeine Regel läßt sich vom einzelnen Faktum des Unglücks nicht erschüttern. Auch seine »innere Stimme«, mit der Hudetz in der Einzelhaft »dischkuriert«, wiederholt nur gebetsmühlenartig die Unschuldsbeteuerung (J 51). Dieselbe Bewußtlosigkeit zeigt sich nach der Ermordung des Mädchens. »Ich weiß, daß ich sie umgebracht hab, aber ich weiß nicht, wie – wie?« (J 66). Ganz ernsthaft erhofft Hudetz von der Zeitung Auskunft über den Tathergang (J 66). Er war – als mögliches Subjekt seiner Handlungen – »nicht dabei« (J 67).³⁴ So kann der treue Beamte von Anna geradezu als deren »Pflicht und Schuldigkeit« (J 50) einklagen, mit einem Meineid die von ihr verursachte Unterbrechung des regulären Gangs der Dinge ungeschehen zu

³³ Vgl. Johanna Bossinade, Kleinbürger (Anm. 16), S. 87 ff. Zur Forschungsdiskussion über Kontinuität und Diskontinuität zwischen »Jüngstem Tag« und *Volksstücken* vgl. dort S. 85 ff.

³⁴ »Ich kann nichts dafür« (J 65), beteuert Hudetz. Daß eine Stimme des Gewissens ihm seine Schuld zu Bewußtsein bringe, davon kann auch nach Annas Tod nirgends die Rede sein. Diese Stimme ist und bleibt mit Hudetz' sprachlich fixiertem Selbstverständnis gleichgeschaltet. Vgl. dagegen Johanna Bossinade, Kleinbürger (Anm. 16), S. 91 ff.

machen. Für Hudetz stellt der juristische Frei-Spruch die gewohnte sprachliche Ordnung in der Tat wieder her.³⁵

Wenn Hudetz sich nach dem Mord an Anna schließlich doch der Polizei stellt, scheint es freilich, als rücke Horváth von der moralischen Indifferenz ab, die seine *Volksstücke* kennzeichnet; als beginne er, »was er sich bisher versagt hatte (oder was ihn bisher nicht interessiert hatte), über seine Figuren ein Urteil zu fällen.«³⁶ Doch worin bestünde Hudetz' Schuld, und worin die Schuld Annas, der gegenüber Hudetz sarkastisch den Staatsanwalt zitiert: »Wer wär denn sonst noch schuld außer Ihnen? (...) Vielleicht gar der große Unbekannte?« Anna antwortet, indem sie wiederum Hudetz zitiert: »Vielleicht« (J 50, vgl. J 30). Zu einem Schuldbekenntnis kommt es nicht: Das *autonome Subjekt* bleibt diesen Figuren ebenso ein *Unbekannter* wie der *Gott* vor dem ein Subjekt sich verantworten könnte. Anna hat nämlich auch als Wiedergängerin keine Möglichkeit wahren, authentischen Sprechens gewonnen. Sie widerruft ihren Meineid im gleichen Tonfall, in dem sie die Falschaussage gemacht hatte, »als würde sie eine Schulaufgabe aufsagen«:

Er hat das Signal vergessen, weil ich ihm einen Kuß gegeben hab, aber ich hätt ihm nie einen Kuß gegeben, wenn er nicht eine Frau gehabt hätte, die er nie geliebt – (J 74)

Die Schuldfrage führt in einen infiniten Regress. Annas Redegestus verweist auf die Unvollständigkeit auch dieser Rekonstruktion. Wenn jeder schuldig ist, so ist zugleich, wie in den »Geschichten aus dem Wiener Wald« »überhaupt nie jemand schuld« (G 201). Darum kann Hudetz sich bis zum Ende weigern, seine Verantwortung anzunehmen, bleibt er »eigentlich unschuldig« (J 74). Und wenn er am Ende, nach der Intervention der Wiedergänger, formuliert: »Die Hauptsach ist, daß man sich nicht selber verurteilt oder freispricht –« (J 76), so ist dies ein aporetisches und moralisch noch immer indifferentes Resümee. Hudetz weiß in der Tat nicht, ob und woran er schuldig ist. Die Katastrophe des Anfangs war aus nichts anderem als aus dem bewußtlosen Gerede aller entstanden: nicht weniger zufällig *und* zwangsläufig als Leben und

³⁵ Ein früher Entwurf Horváths ist mit dem Arbeitstitel »Freigesprochen« überschrieben. Vgl. die Edition bei Meinrad Vögele, Ödön von Horváth. Der jüngste Tag. Bern/ Frankfurt/ New York 1983, S. 267.

³⁶ Urs Jenny, Ödön von Horváths Größe und Grenzen. In: Über Ödön von Horváth. Hg. von Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 1972, S. 71-78, hier S. 77.

Sterben des *kleinen Leopold* im *Volksstück*. Anna hat Hudetz als Agentin des herrschenden Geredes geküßt, indem sie nämlich zitierte, was »die ganze Welt« über Hudetz sagt (J 22). Hudetz könnte durchaus (wie der Mörder in »Die Unbekannte aus der Seine«) als vom Jargon Freigesprochener – womöglich an der Seite Annas – im Dorf weiterleben. Die Zirkelstruktur des *Volksstücks* bliebe dann erhalten, es wäre nichts geschehen.³⁷

Dieser Zirkel wird erst durchbrochen, wenn Anna das stillschweigende Einverständnis des allgemeinen Sprechens mit einem gänzlich anderen Modus der Rede konfrontiert. Ihre irritierende Selbststilisierung zur *Eva* steht zunächst befremdlich mitten im Dialog mit Hudetz. Doch als wahnhafter Ausdruck von Schuldgefühlen ist sie nicht abzutun. Spätestens wenn am Ende des Dramas die Toten in die Realität der Bühne zurückkehren, rückt auch die vermeintliche Banalität der Dramenexposition ein in ein dichtes Feld christlicher Symbole und Typologien, erhalten die allgegenwärtigen Todesbilder, die Tages- und Jahreszeiten-, die Farb- und Zahlensymbolik einen neuen Stellenwert.³⁸ Auf mitunter aufdringliche Weise suggeriert der Text eine Bedeutsamkeit jenseits des Alltäglichen. Er erzwingt jene doppelte Lektüre, die an den *Volksstücken* als virtueller Hintersinn nur zu vermuten war. Was sich psychologisierender Deutung als ein Stück über Eheelend, sexuelle Verdrängung, Schuldgefühle und ihre psychischen Folgen – bis hin zu Wahnvorstellungen – darzubieten schien, wird derart reflektiert als ein transhistorisches Exempelspiel zwischen Mann und Frau, Adam und Eva. An diesen beiden müßte sich exemplarisch der »jüngste Tag« als ein Tag des Gerichts statuieren. Wiederholte der anfängliche Kuß, der zur Katastrophe führt, typologisch den Sündenfall, so opferte sich am Ende *Eva*-Anna durch ihren Tod für *Adam*-Hudetz und gäbe ihm Gelegenheit zur Sühne. Der eschatologische Sinn des Dramas wäre der einer modernen Legende: Ausgerechnet den in seinen *Volksstücken* parodierten Trivial-Mythos der *Erlösung des Mannes durch das Weib* hätte

³⁷ Gleiches läßt sich auch von »Pompeji« sagen: Mit den ersten vier Bildern der Komödie wäre ein virtuelles Volksstück abgeschlossen. Lemniscelenis ist zum Sklavenhändler zurückgekehrt, sogar mit einer gewissen Heiterkeit, und Toxilus hat die Möglichkeit, das gestohlene Geld in die Kasse seines Herrn zurückzulegen.

³⁸ Auf Einzelheiten der von Horváth zitierten symbolischen Diskurse kann hier nicht eingegangen werden. Nachweise in Fülle liefert Meinrad Vögele, allerdings auf problematische Weise verquickt mit einer psychologisierenden Deutung.

Horváth wieder zu Ehren gebracht, um den Stationsvorstand Hudetz zum Subjekt oder doch immerhin zu einem *Menschen* zu läutern, der seine Schuld annehmen und die Bewußtlosigkeit des allgemeinen Sprechens durchbrechen kann.³⁹

Doch diese Lektüre wird nicht weniger irritiert als ein psychologisierender Zugriff. Wohl alludiert Annas Kuß den Sündenfall und das *zweite Bild* des Dramas die Paradiesvertreibung.⁴⁰ Doch aus welchem Paradies waren die Figuren auf Horváths Bühne zu vertreiben? Klar ist, wohin sie gelangen: in das Jenseits einer Gespensterwelt, die eine banale Fortsetzung des Diesseits ist, nur »ewig, ewig« (J 75). Und neben den am Unglück gewiß unschuldigen Opfern gehört schließlich auch Anna zur Bevölkerung dieser Welt, in der es nach ihren eigenen Worten »furchtbar« ist (J 76). War ihr Tod ein Opfer zur Rettung von Hudetz, so war dieses Opfer umsonst. Ihre Totenexistenz ist ebenso perspektivlos wie die Hudetz', der leben bleibt. Die These, das Zugunglück sei notwendig, um Anna und Hudetz zur Selbsterkenntnis zu bringen, gerät so zum einigermaßen zynischen Versuch einer Theodizee.⁴¹ Anna ist eben kein Gretchen – das Drama ruft diese Konnotation so nachdrücklich auf, wie es sie dementiert. Aber ist sie eine Eva, Hudetz ein Adam? Schon vor dem Mord fragt das Mädchen: »Erkennst du mich wieder?« (J 53) Später werden in ihrer Rede Sündenfall, Vertreibung und Kainsschicksal kontaminiert. Lächelnd sagt sie:

Oh, wie oft hast du mich schon erschlagen, und wie oft wirst du mich noch erschlagen – es tut mir schon gar nicht mehr weh –

Hudetz reagiert unerwartet trocken: »Tuts dir wohl?« Anna schrickt zusammen und starrt ihn entsetzt an« (J 75). Es hat Anna wohlgetan.

³⁹ Die These, der hier widersprochen wird, markiert weitgehend den Konsens der Forschung. Vgl. Gamper, *Textur* (Anm. 23), S. 70; Bossinade, Kleinbürger (Anm. 16), S. 93-98; Vögele, Horváth (Anm. 35), S. 246 ff.

⁴⁰ Gamper, *Textur* (Anm. 23), S. 70.

⁴¹ Vgl. Vögele, Horváth (Anm. 35), S. 107, S. 208 u.ö. Auch wenn die problematische Rolle der Frau in dieser Konstellation kritisch reflektiert wird, fällt die Opfertheorie als solche nicht überzeugender aus. Die »innere Stimme« ist als »Ausdruck der »menschlichen Solidarität« mit den Opfern der Katastrophe« weder psychologisch noch theologisch einleuchtend interpretiert (Bossinade, Kleinbürger [Anm. 16], S. 92). Auch hier stehen die These von der Autonomie des männlichen Subjekts und die Einsicht in die mythische Stilisierung der Figuren, die keine Autonomie zuläßt, einander im Weg und zwingen zu einer Verharmlosung der im Drama offen artikulierten Kontingenz-Problematik.

Ihre Beziehung zu Hudetz ist von Anfang an durch eine Mischung von erotischer Neugier und masochistischer Faszination bestimmt. Nicht zufällig ist Anna Tochter des Gastwirts vom ›Wilden Mann‹. Ihre Einlassung, Hudetz müsse nach dem Freispruch »vielleicht noch etwas Größeres anstellen«, damit er »bestraft werden« könne (J 52), stützt nur vordergründig die These vom Opfertod. Denn gerade Annas Ende kommt jenem Selbstmord aufgrund einer Selbstverurteilung sehr nahe, den zu vollziehen das Mädchen Hudetz hindern wird.

Die beiden Lektüren, die das Drama anbietet, kommen nicht zur Deckung; sie treten sogar in offenen Widerspruch. Im Mord an Anna wiederholt sich typologisch das Kainsschicksal, zugleich aber vollendet sich in ihm die geheime sado-masochistische Komplizenschaft des Paares. Diese *Verlobung* spielt sowohl auf den Topos des Liebes- wie auch auf den des Sühnetodes an, doch die Szene konterkariert sie beide. Anna versucht, von Hudetz ein Urteil zu erzwingen, doch sie erwirkt dessen Vollstreckung mit sehr irdischen Mitteln. Sie appelliert so vergeblich an Hudetz wie dieser später an eine andere als die menschliche Gerechtigkeit:

Wenn ich vor Gericht gestellt werden soll, dann möchte ich aber gleich vor die höchste Instanz. Wenn es einen lieben Gott gibt, der wird mich schon verstehen – (J73)

»Wenn es einen lieben Gott gibt...« – das sind Worte Mariannes aus den »Geschichten aus dem Wiener Wald« (G 169). Der hypothetische Gott bleibt auch hier stumm und überläßt Lebende wie Tote sich selbst. Darum wäre ein Selbstmord, vor allem ethischen Zweifel, schlicht sinnlos. Die Einmischung der Gestorbenen ins dramatische Geschehen steht nicht für Transzendenz, sondern für die vollendete Transzendenzlosigkeit der Bühnenwelt. Dorf und Totenreich sind nicht voneinander zu unterscheiden, beide gleich banal, beide gleich furchtbar. Nur ein Urteilsspruch von anderer, höchster Instanz – und fiel er auch negativ aus – bedeutete die Horváths Figuren immer versagte Anerkennung ihrer Individualität. Darum wird die Apokalypse in Horváths späten Dramen – paradox genug – zu einem Gegenstand der Sehnsucht. Am Ende des Dramas verdichten sich die apokalyptischen Zeichen:

Nimm Dich in acht und hüte dich
Was ich am jüngsten Tag über Dich
Für ein Urteil sprich – (J 68)

Diese Mahnung auf Annas Sterbebildchen erscheint dem gehetzten Hudetz, das zeigt seine Reaktion, nicht als Drohung, sondern als ein – auch am Ende des Stückes noch leeres – Versprechen. »Der jüngste Tag« hat sich als christliches Zitat an diesem Ende selbst dementiert.

Denn Anna und Hudetz werden weder gerichtet, noch gerettet. Die Muster typologischer Repräsentation, exemplarischer Stellvertretung des Ganzen im Schicksal der einzelnen werden zitiert, aber sie sind nicht tragfähig. Die Kontingenz der Anfangskatastrophe läßt sich nicht in jene Transzendenz aufheben, die die vom Text bemühten Zeichen so nachdrücklich anrufen. Und Geschichte wird schon darum nicht ins Mythische aufgehoben, weil auch hier am Ende *nichts geschehen* ist. Auch Vögele, der energisch und mitunter gewaltsam die möglichst vollständige Entschlüsselung der dramatischen Zeichen- als Symbolstruktur betreibt, muß schließlich feststellen, daß der Sinn des Dramas an ihr nicht zu gewinnen ist; Horváths »Symbolik«, heißt es kryptisch, trage »letztlich nur noch dazu bei, deren Ambivalenzcharakter zu unterstreichen.«⁴² Dann aber ist Horváths Zeichensprache auch in diesem Drama nicht als *symbolische* zu bestimmen. Horváths Experiment mit Zitaten religiöser Sprache hat als Effekt wiederum deren Verkehrung, und das umso nachdrücklicher, als die Figuren sich an ihren Sinn zu klammern versuchen. Die Erinnerung an das, was die herangezogenen Symbole in ihrem religiösen Kontext einmal bedeutet haben, bestreitet mit fast brutaler Konsequenz, daß sie an den Figuren von Horváths Stück noch irgendetwas zu bedeuten hätten. Neben der Geschwätzigkeit des allgemeinen Geredes steht vielmehr ein unablässiges, am Ende aber enttäushtes Prätendieren von Bedeutung: symbolisierende Geschwätzigkeit. Die Vervielfältigung des Signifikanten stiftet auch hier keinen Sinn, sondern nur ein Zuviel an Verweisen. Die Beziehung zwischen dem typologischen Formular und den von ihm Bezeichneten bleibt zufällig. Anna und Hudetz werden aus dem einen System sprachlicher Zwänge

⁴² Vögele, Horváth (Anm. 35), S. 261 f.

in ein anderes vertrieben, ohne die in seinen Zeichen versprochene Erlösung zu finden.

Horváths verändertes dramaturgisches Verfahren bleibt also der Intention seines *Volksstücks* treu. Steht freilich dort die vollendete Vordergründigkeit des Dialogs weitgehend unvermittelt der vollendeten Hintergründigkeit alludierter Bedeutungen gegenüber, so kommt es in »Der jüngste Tag« zu einem Vexierspiel zweier möglicher Lektüren. Diese bleiben einander inkommensurabel, sie heben sich aber deswegen nicht gegenseitig auf. Statt einer doppelten ist an diesem Drama letztendlich gar keine zureichende Lektüre mehr möglich, weder eine psychologisch-realistische, noch eine symbolisch-religiöse. – Kontinuität und Diskontinuität zum *Volksstück* lassen sich gerade dort explizieren, wo auf bedeutungsame Weise nicht gesprochen wird. Horváths späte Dramen sind von einem Netz körpersprachlicher Zeichen durchzogen, deren gehäufte Verwendung mancher seiner Figuren – vor allem seinem »Don Juan« – einen fast holzschnittartigen Charakter verleiht: Ein unvermutetes Lächeln, der Griff ans Herz, vor allem aber das vom Kommentar vorgeschriebene *Aufhorchen* artikulieren immerhin die Frage, für die dem Sprechen der Figuren die Worte fehlen. Horváths Text aber legt sich auf eine Deutung solcher Momente nicht fest; er bewahrt jene Diskretion, die Horváths Interpreten oft abgeht. Ein »Wind« ist es schließlich, der den Figuren am Ende des »Jüngsten Tages« in den Ohren klingt »wie Posaunen in weiter Ferne« (J 73); irritierend, dann sogar »unangenehm« (J 74). Steht dieser apokalyptische Wind für einen Geist jenseits jener *Luft*, die nur Buchstäblichkeiten zuläßt? Der Text läßt diese Frage offen, aber anders als das *Volksstück* ermöglicht er eine Negation – freilich im ungebrochenen Tonfall des Jargons. »Es war nur der Wind«, sagt Alfons. »Hudetzn nickt Alfons lächelnd zu: »Das glaubst du ja selber nicht.«« (J 77)

V. Sprechen und Schweigen

Nicht glauben zu *müssen*, daß es nichts zu glauben gibt, das ist das äußerste an Sinn, das der »späte« Horváth seinen Figuren in den Mund legt. Und so steht auch Horváths letztes Drama »Pompeji. Komödie eines Erdbebens« einer urchristlichen Idylle so fern wie nur möglich. Das antike Milieu ist lediglich Zitat, ein *lebendes Bild*, das sich schon eingangs als Repräsentation einer Wirklichkeit »unserer Tage« demas-

kiert. Und auch der »neue Gott«, von dem überall gemunkelt wird, bleibt ein unbekannter Gott: »Nichts Gewisses weiß man nicht!« (P 254). Der Zuschauer kann ihn historisch als den Gott des Christentums identifizieren und hätte damit schon verfehlt, was der Streit der Götter in Horváths Komödie bedeutet. Den *neuen Gott* zeichnet einzig und allein aus, daß er (noch) nicht so unablässig und wirkungslos vom Gerede bemüht werden kann wie die alten Götter. Nichts als seine Abwesenheit und Unbenennbarkeit macht ihn zu einem Gott der Hoffnung.

Freilich herrscht auch in »Pompeji« kein Mangel an apokalyptischen Referenzen. Und am Ende steht ein Untergang, wenn auch nur der einer ganz und gar nicht realistischen Bühnen-Welt. Aber nach der (topischen) Rettung des Liebespaares aus der Katastrophe des Vesuv-Ausbruchs geht das Gerede weiter; »eine andere Welt« läßt sich nicht durch den Wechsel des Lokals erreichen. »Jaja, ein Vesuv ist kein Witz«, weiß der verliebte Toxilus. Und die Dienerin Matrosa kann nur zustimmen:

In aller Früh hab ich mich schon geärgert, dann hab ich die ganze Suppe verschüttet, dann bin ich auf der Treppe ausgerutscht, und dann das, dann das! (P 291)

Lemniselenis findet zu einer lyrischen Liebeserklärung, die eine entsprechende frühere Rede des Toxilus zitiert (P 263) und Naturschönheiten beschwört (P 292). Wo aber »oben«, wo Natur einmal war, »alles aus, alles hin« (P 291) ist, zeigt sich unten in den Katakomben erst recht die Hilflosigkeit des Sprechens in und nach der Katastrophe: Die Signifikate der im Klischee verknüpften Signifikanten sind endgültig verschwunden.⁴³ Wenn es denn wahr wäre, daß Lemniselenis nun vom Egoismus zu wahrer, »unendlich[er]« [sic!] (P 284) Liebe gefunden hat, so sind die Phrasen doch die altbekannten.

Zweimal muß ein mysteriöser *Herr* erscheinen und um Ruhe bitten.

Ich muß mich nämlich sammeln, ich schreib hier nebenan einen Brief. (...) Es ist unmöglich, bei euerem Lärm, einen richtigen Satz zu schreiben. (P 292)

⁴³ Bossinade weist darauf hin, Horváth zitiere hier möglicherweise Stifters Vorrede zu den »Bunten Steinen« (Kleinbürger [Anm. 16], S. 259f.). Ob dieser Bezug direkt oder auch nur durch die Trivialisierung Stifters vermittelt ist – er macht schlagend (und gegen Bossinades Interpretation) deutlich, daß in der Katastrophe weder Autonomie noch Authentizität gewonnen wurden.

Arntzen besteht zu Recht darauf, daß diesen Herrn »nur eine ganz perspektivlose Interpretation eindeutig als Apostel Paulus feststellen kann«,⁴⁴ auch wenn Matrosa zu berichten weiß, daß dieser Herr Briefe schreibt, »so gleich an ganze Städte, zum Beispiel, an die Korinther –« (P 292). Denn der »richtige Satz« wird in den Katakomben nicht ausgesprochen, so wenig wie an anderer Stelle ein »Urteil« über Hudetz und Anna. Der fremde Herr verweist die Geretteten an ein Schweigen, in dem das Drama endet. Dieses Schweigen ist als Beharren auf der Sprachlosigkeit der Figuren in gleicher Weise negativ beredt wie der Schlußsatz in »Der jüngste Tag«. Die Antwort auf die stumme, ja aphatische Frage dieses Schweigens ist nicht einfach in »Briefen an die Korinther« nachzulesen. Wie es auch nach Pompejis Untergang um *Glaube, Liebe, Hoffnung* steht, hatten Horváths *Völkstücker* längst notiert.

Kruzifix, errichtet vom Verschönerungsverein. – Dieser Dialektik der Aneignung entgehen auch Horváths späte Dramen nicht. Sie versuchen jedoch ebensowenig, sie zu hintergehen und sich die Sprache symbolisch verbindlicher Bedeutungen wieder zu erschleichen. Vielmehr beschwören sie fast schmerzlich, wie wenig auf alle Artikulation in Zeichen Verlaß sein kann. Das lenkt den Blick auf die *Völkstücker* und späten Dramen gemeinsame Übergänglichkeit der verschiedensten Zeichensysteme. Die vielbeschworene *Zahlensymbolik* der Horváthschen Dramen, ein Lieblingskind der Zeichendeuter, steht in unübersehbarer Parallele zu jenen Zahlenspielen der Lotterien und Pferdewetten, auf die die Figuren des *Völkstücker* ihre Sehnsucht nach Glück projizieren. Und nicht weniger ist Horváths *Farbsymbolik* erhaben und trivial zugleich: religiös kodiert und doch nur Illustrierten-Weisheit. Die emphatischen Zeichen

⁴⁴ Arntzen, Horváth (Anm. 9), S. 268.

⁴⁵ Die These Jürgen Schröders, im Rückzug in die Katakombe werde der Wunsch nach einer Regression in den Mutterschoß der Erde besonders deutlich, bleibt äußerlich (Das Spätwerk [Anm. 17], S. 144f.). Sie verkennt die spezifische Figur der Verkehrung, wie sie Horváths Spätwerk kennzeichnet. Horváths Figuren haben, sieht man auf ihr Sprechen, immer schon in Katakomben gelebt. Darum muß gerade die Katastrophe, nach der »oben alles hin« ist, als die paradoxe Chance erscheinen, neu anzufangen. Bossinade schließt sich Schröder an und kritisiert das Ende des Stücks als einen Rückfall in die verklarte Innerlichkeit des bürgerlichen Rührstücks (Kleinbürger [Anm. 16], S. 272f.). Daß der *Herr* die Zitate biedermeierlicher Innerlichkeit in der Rede der Lemniselenis zum Schweigen bringt, ist aber als die Verweigerung einer vordergründigen Versöhnung zu verstehen. »Ist gleich wieder alles gut« (P 291), tröstet das Mädchen. Gut war es freilich schon vorher nicht. Und die Sprachlosigkeit des Dramenendes verheißt keineswegs, daß es besser werden wird.

des Lebens und des Todes sind von dem klischierten Wissen des Jargons über den Zusammenhang von Liebe und Tod,⁴⁶ vom immer enttäuschten Vertrauen auf Astrologie, Graphologie und andere Zeichenkünste nicht prinzipiell zu unterscheiden. Horváths Semantik kennt keine anderen Bedeutungen und Praetexte als die des Geredes seiner Figuren. Was Hintersinn der Dramen sein könnte, ist im Vordergrund der Bühne längst bekannt und parodiert.

Damit aber erweist sich jene Antithese von Geschwätz und kritischer Verweigerung, mit der Kultur- und Ideologiekritik zwischen Kröpfchen und Töpfchen sortieren, an der Textur der Horváthschen Dramen als obsolet. In der Verweigerung symbolischer Präntentionen, im Beharren auf der radikalen Disparität von Zeichen und Bedeutung steht Horváths Sprache wie nur irgendeine literarische Artikulation im Zeichen einer *Semantik der Moderne*. Dennoch ist sie nicht brauchbar, um den Gemeinplatz von der unaufhaltsamen Diffusion jeden Sinns zu illustrieren, bleibt vielmehr präzise bestimmt durch eine doppelte Negation: die des Individuellen im Jargon der Figurenrede, des Allgemeinen in der Flut zitierter Symbole. Nur wenn beide in Beziehung treten könnten, könnte so etwas wie ein Sinn entstehen, den Menschen sich in ihrem Sprechen teilen. An Horváths Texten aber kann keine Interpretation jene Distanz gewinnen, die ihr erlaubte, das Individuelle der Figuren oder das Allgemeine einer Symbolsprache für sich zu entschlüsseln. Die Beziehung beider bleibt in Horváths *Volksstücken* infixibel, in seinen späten Dramen auf grelle Weise dissonant. Wo es um den Sinn solcher Sprachdarstellung geht, bleibt allenfalls ein Schweigen; ein Schweigen freilich, das – wie die Geschichte der Horváth-Rezeption zeigt – kaum auszuhalten ist.

Daß Horváth selbst es auszuhalten verstand, belegt unaufdringlich sein vielleicht allerletzter Text: jenes Gedicht, das – wie der Mythos des Frühverstorbenen es will – auf eine Zigarettenschachtel gekritzelt beim toten Horváth gefunden wurde.

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

⁴⁶ Vgl. den Hinweis von Nolting, Jargon (Anm. 8), S. 151.

Was falsch ist, wird verkommen
Obwohl es heut regiert.
Was echt ist, das soll kommen,
Obwohl es heut krepirt.⁴⁷

Nur scheinbar ist dies ein hoffnungslos naiver oder sogar kitschiger Text. Denn *falsch* und *echt* zielen als Kriterien einer anderen Zukunft nicht auf ein moralisches Urteil, sondern auf eine andere Ordnung des Sprechens. Die Sehnsucht nach solch einer Zukunft ist jedoch selbst in falscher Sprache formuliert, im sentimental Klischee der *fernen blauen Tage*. Schon darin ist das Echte verschwunden und am Tonfall der heutigen Tage *krepirt*. Doch steht das Gedicht, wiederum zweideutig, im Futur. Die Sehnsucht – als echte – ist *heut* nicht präsentisch formulierbar. Und wenn sie einmal ausgesprochen werden werden soll, dann nicht von einem lyrischen Ich, sondern von den *Leuten*. »Die lieben Leut, das ist ein Fall für sich« (J 17), sagt Alfons im »Jüngsten Tag«. Er weiß, wovon er spricht, was von den Leuten zu halten ist, die Horváths Bühne bevölkern. Und dennoch kann es für diesen Autor keine andere Annäherung an den Modus lyrischen Sprechens und keine individuellere Utopie geben als jene, die das Sprechen der Leute als ein anderes imaginiert. Nur so läßt sich die Sehnsucht aller Horváthschen Dialoge fassen. Es ist gewiß die Sehnsucht Horváths selbst. Aber er wußte, wie er von dieser Sehnsucht sprach.

⁴⁷ Ödön von Horváth, Gesammelte Werke. Hg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. M. 1972. Bd. IV, S. 688.