

Klaus Kastberger / Nicole Streitler

Vampir und Engel

Zur Genese und Funktion
der Fräulein-Figur im Werk
Ödön von Horváths

Praesens Verlag

Literaturwissenschaft | Sprachwissenschaft
Musikwissenschaft | Kulturwissenschaft

Wien

2006

Verlorenheit und gespenstischer Präsenz sich artikulierende Körperlichkeit der Figuren ihren Ausdruck.

Die Komposition der dramatischen Texte Horváths ist durch Zäsuren bestimmt, durch Unterbrechungen, durch Schnitte, Cuts. Der Zwischenraum, der Raum zwischen Schnitt und Schnitt, ist auch jener der „Stille“.

Die Auslassung, Aussparung, das Nicht-Gesagte wird zum Formprinzip. In diesem Kontext wäre auch die Dimension des Unheimlichen in Horváths Texten zu diskutieren, angesiedelt zwischen Komik und Tragik, zwischen Grotteske und Pathos. Das Unheimliche, das ursprünglich Heimliche, Vertraute, Nahe, das durch das Präfix „un-“ eine Entfernung vom Ursprung markiert.

Die aneinander gereihten, durch Stille-Zäsuren voneinander getrennten Bilder, die zahlreichen Schauplatzwechsellern entsprechen, bestimmen das Montage-Prinzip, man könnte auch sagen, die Schnitttechnik von Horváths Dramaturgie und Artistik. Es ist kein auf psychologische Motivation zu reduzierendes Aussetzen, vielmehr ist von einem geradezu filmischen Verfahren zu sprechen. Die durch das genetische Material belegte Produktionsweise Horváths macht die Konstruktion der Texte und Figuren transparent. Klaus Kastberger fasst dies zusammen: „Von der Art seines Schreibens war Ödön von Horváth ein immens moderner Autor; ein Monteur, der an seinem Textmaterial herumgeschnitten und es immer wieder neu zusammengeklebt und vielfach überarbeitet hat.“⁷⁰

Horváths szenische Technik ist eine der Montage: die in ihre Bausteine zerlegte Dramaturgie zeigt, wie weit entfernt von konventioneller Bühnen-Erzählung die Texte zu positionieren sind. Die Fräulein-Figuren der Volksstücke sind hochgradig konstruiert, das Nachlassmaterial bringt die Brüche, Sprünge, Diskontinuitäten in den Blick und ermöglicht neue Einblicke in Horváths ästhetische Verfahrensweise.

70 Klaus Kastberger: Ödön von Horváth: Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe. In: Bernhard Fetz/Klaus Kastberger (Hrsg.): Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition. Wien 2000. S. 77.

Erwin Gartner

„Es wimmelt von Lustmördern – –“

Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth

Mit Ingrid Haag¹, Johanna Bossinade² und Herbert Gamper³ sind drei prominente Horváth-Forscher von unterschiedlichen methodischen Ansätzen ausgehend zum selben Ergebnis gekommen, nämlich, daß die weibliche Hauptfigur der *Geschichten aus dem Wiener Wald* symbolisch geschlachtet wird. Alle drei stützen ihre Lesart dabei auf jene Passagen, in denen Marianne vom Fleischhauer Oskar und dessen Alter-Ego Havlitschek sprachlich zur Sau gemacht wird. Spätestens mit Mariannes Nackt-Auftritt im Maxim, den sie ihrem Verführer Alfred zu verdanken hat, erfolgt ihr „Einzug unter die Fleischwaren“⁴, wie Fritz Hackert es in seiner Analyse des Stückes formuliert. Mit Ausnahme von Johanna Bossinade argumentieren die Untersuchungen überwiegend textimmanent und lassen sozio-, psycho- und kulturhistorische Aspekte außer acht. Dies soll im folgenden ansatzweise geleistet werden, indem das Stück und andere Texte Horváths mit dem Diskurs des Lustmords konfrontiert werden, der Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre in Deutschland besonders virulent war. Im folgenden soll gezeigt werden, daß Horváth an diesem Diskurs, der auch mit ästhetischen Diskursen korreliert, bewußt und unbewußt, thematisch und strukturell partizipierte.

„Es wimmelt von Lustmördern – –“⁵ sagt Oskar in einem der frühesten Strukturpläne des Volksstücks und könnte damit neben sich selbst auch etliche andere Figuren aus Horváths Oeuvre meinen. In vielen seiner Texte wird in irritierender Beiläufigkeit von brutalen Morden erzählt, so zum Beispiel in der Posse

1 Ingrid Haag: Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer literarischen Form. Frankfurt/M. u.a.: Lang, 1995.

2 Johanna Bossinade: Eros und Thanatos in Horváths Volksstück. In: Sprachkunst, 1988, S. 43–70.

3 Herbert Gamper: „Sinds nicht tierisch?“. Einige der vorbereitenden Überlegungen zum Stück. In: Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Stuttgart: Württembergische Staatstheater, 1975. (= Programmbuch 7) S. 8–70.

4 Fritz Hackert: Geschichten vom Gefressenwerden. Zur Ästhetik des Entsetzens bei Ödön von Horváth. In: Zur Ästhetik der Moderne. Für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer 1992. S. 171–182; hier: S. 176.

5 Nachlaß Ödön von Horváth ÖLA 3/W 13 – BS 37 | [5], Bl. 3.

*Hin und Her*⁶ und der Komödie *Eine Unbekannte aus der Seine*⁷, beide aus dem Jahre 1933, oder in der Sieben-Bilder-Fassung der *Geschichten aus dem Wiener Wald*:

ALFRED Wem gehört denn diese Ruine?

DIE TOCHTER Dem Staat. Wir verwalten sie nur – – aber in der Nacht möcht ich nicht um alles hinauf, denn dann kommen die Gespenster und erschrecken die Leut.

ALFRED Was für Gespenster?

DIE TOCHTER Na so eine Art Ritter Blaubart, der wo seine Gemahlinnen im Bett mit der Schaufel erschlagen hat.

ALFRED *lächelt wieder weltmännisch* Das liegt aber nicht an uns armen Männern –⁸

Neben diesen Erzählungen von Lustmorden gibt es Passagen, in denen über das Phänomen Lustmord gesprochen wird. In der *Italienischen Nacht*, 1930 geschrieben und Anfang 1931 in Berlin erfolgreich uraufgeführt, wird der Lustmord von Betz thematisiert, der sich „in letzter Zeit mit den Werken von Professor Freud befaßt“⁹ hat. Er erwähnt in seiner unbeholfenen Zusammenfassung von Freuds Trieblehre den Lustmord als typisches Beispiel des Hervortretens der Aggressionstrieb und will seinem sozialdemokratischen Parteigenossen Martin erklären, daß diese Urtriebe der Verwirklichung des Sozialismus im Wege stehen. In Horváths Romanerstling *36 Stunden*, 1928/29 entstanden, kommen sich der Kellner Eugen Reithofer und die Schneiderin Agnes Pollinger durch ihre Unterhaltung über das Phänomen des Lustmords näher.

Agnes konstatierte, jeder Lustmord sei ein scheußliches Verbrechen und Eugen erwiderte, heute hätten es sich die Kapazitäten ausgerechnet, daß jeder Lustmord eine Krankheit wäre, ein ganz gewöhnliches Gebrechen, wie etwa ein Buckel oder ein Schnupfen. Die Lustmörder seien nämlich alle wahnsinnig, aber die Kapazitäten hätten es sich ausgerechnet, daß fast jeder Mensch ein bisserl wahnsinnig wäre. [...] Es wurde immer dunkler unter der Ulme und Eugen dachte: „Also einen Lustmord könnt ich nie machen.“ Und Agnes dachte: „Also wie ein Lustmörder sieht der nicht aus“, worauf sie ihn fragte, ob er Berlin kenne?“¹⁰

Horváth arbeitet die Geschichte von Fräulein Pollinger und Herrn Reithofer im Jahre 1930 zum zweiten und dritten Teil seines Romans *Der ewige Spießler* um. In dieser Neufassung ist der Lustmord für die beiden kein Thema mehr. Dafür taucht er im genetischen Material zum ersten Teil auf. Zum Kontext des folgenden Textausschnittes: Der Journalist Rudolf Schmitz und der Kaufmann Alfons Koberler, zwei Spießler, die zur Weltausstellung nach Barcelona unterwegs sind, warten im Kinosaal eines Marseiller Bordells auf die Vorführung eines Pornofilms:

6 Vgl. dazu KW 7, S. 97f.

7 Vgl. dazu KW 7, S. 38.

8 KW 4, S. 90.

9 KW 3, S. 73.

10 KW 12, S. 22.

„So ein Bordell die Atmosphäre regt mich immer an“, sagt Schmitz. „Es wirkt auf mich irgendwie künstlerisch. Haben Sie die kleine Blonde unten gesehen mit dem vermatschten Gesicht und den blassen Vergißmeinnichtaugen, eine Dänin war das. Wissen Sie, was das für ein Gesicht war. Ein Lustmordgesicht. Haben Sie das nicht bemerkt, daß die Opfer von Lustmördern alle eine geheime Ähnlichkeit haben? Mir erzählte mal eine ein Zusammenreffen, das fällt mir jetzt ein und darüber werd ich morgen ein Feuilleton schreiben: Der Mond hat einen Hof, die Bäume sind kahl, November. Die Fabrikarbeiterin Elisabeth Bisinger geht nach Hause, durch eine leere Straße, plötzlich löst sich von der Mauer eine Frau los, eine große Frau mit schwarzem Kleid und großen Schuhen, ein verkleideter Mann. Die Frau spricht sie an, ob sie sie begleiten dürfe? Elisabeth sagt nein und die Frau ist ihr sehr unheimlich. Die Frau verfolgt sie und sagt: ‚Es geht ein kalter Wind, ein Nordwind.‘ Elisabeth läuft, die Schwarze hintendrein: ‚Sie haben schöne Beine‘, sagt sie, ‚aber auch ich kann rasch gehen, ich kann Sie auch einholen – –‘ So ähnlich werd ich das Feuilleton machen.“¹¹

Vier Aspekte dieses Abschnittes sind für die folgenden Ausführungen von besonderem Interesse:

1. Der Lustmörder dieses Feuilleton-Entwurfes verwendet ähnliche Worte, wie der Schupo Alfons Klostermeyer in Horváths Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*. Der Schupo, der die weibliche Hauptfigur Elisabeth bereits über eine längere Zeit beobachtet hat, weil sie ihn an eine „liebe Tote“¹² erinnert, sagt zu ihr: „Sie können schnell gehen, aber ich kann auch schnell gehen.“¹³ Es handelt sich hier wie bei Oskars Worten „Du wirst meiner Liebe nicht entgehen“¹⁴ aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald* um eine auf Verfolgungswahn abzielende Drohung und im Verein mit anderen szenischen Zeichen um eine Todesversicherung. Der Lustmörder des Feuilletons ist nämlich mit klassischen Attributen des Todes versehen; er ist schwarz angezogen und ein androgynes Wesen.
2. Der Lustmörder spricht einen bestimmten Teil des Körpers an, und zwar die Beine.
3. Der Journalist Schmitz, hinter dem, wie bei keiner anderen Figur des Romans der Autor Horváth sichtbar ist, wird zu dieser Geschichte durch das Lustmordgesicht einer Prostituierten angeregt, das als vermatscht beschrieben wird, also eine Zerstückelung geradezu fordert.
4. Horváth hat diese Episode gestrichen. In der Endfassung des Romans bezeichnet Schmitz beim Stierkampf die Tötung des Stiers durch den Matador als Lustmord. Er verfasst daraufhin einen Zeitungsartikel gegen die Vivisektion.¹⁵ Beiläufig wird erwähnt, daß sich gleich neben dem Hauptportal der

11 KW 12, S. 308f.

12 KW 6, S. 39.

13 KW 6, S. 40.

14 KW 4, S. 207.

15 KW 12, S. 223.

Arena die Stierkampfmetzgerei befindet: „hier wurden die Stierleichen von gestern als Schnitzel verkauft.“¹⁶ Lustmord, Schlachtung und Verzehr werden hier von Horváth enggeführt.

In der ersten Fassung der Historie *Sladek*, 1928 entstanden, kommt Lustmord in musealisierter Form zum Vorschein: Auf einem Rummelplatz kann neben etlichen Abnormitäten „das Bett von Haarmann, dem bekannten Massenlustmörder“¹⁷ besichtigt werden. Bei Fritz Haarmann handelt es sich wohl um den berühmtesten Lustmörder der Zwischenkriegszeit. Zwischen 1923 und 1924 brachte er 24 junge Männer um, teilweise durch einen Biß in den Hals. Die Leichen zerlegte er. Es war sogar davon die Rede, daß der Schlächter von Hannover, wie er genannt wurde, das Fleisch verkaufte. Von den Medien wurde er als Vampir und als Werwolf bezeichnet. Daran zeigt sich, daß die Zeitgenossen mit seinen Taten das verwirklicht sahen, was in den Horrorfilmen der Zeit wie zum Beispiel *Nosferatu* vorgespielt wurde. Werwölfe und Vampire treiben in der frühesten Fassung der Ausflugsszene der *Geschichten aus dem Wiener Wald* ihr Unwesen. In dieser Phase ist Oskar noch kein praktizierender Metzger, er drängt aber die weibliche Hauptfigur, die hier noch den Namen Agnes trägt, in die Rolle des Opferlamm:

OSKAR Agnes wird sicher mal ein Lamm. Agnes heisst ja auch – Lamm Gottes –.

AGNES Man leidet oft unter seinem Namen und wird falsch eingeschätzt. Ich denke mir, dass ich überhaupt nicht den richtigen Namen hab. Aber man kann ja nichts für seinen Namen. Was ist eigentlich ein Vampir?

VATER Das ist Film.

OSKAR Ein Vampir ist ein Werwolf.¹⁸

Auch der zweite berühmte Lustmörder der Zwischenkriegszeit, Peter Kürten, wurde als Vampir bezeichnet.¹⁹ Der 40jährige Düsseldorfer soll von Februar 1929 bis zu seiner Verhaftung im April 1930 insgesamt 35 Frauen, darunter auch einige junge Mädchen, mit Schere und/oder Hammer ermordet haben.²⁰ An der Jagd auf den Mörder nahm fast die gesamte Bevölkerung Düsseldorfs teil, wobei die Massenhysterie auch einige perverse Neigungen der Bürger zu Tage brachte. Einige Männer verkleideten sich zum Beispiel als Frauen, um den Täter anzulocken und zu überwältigen. Die Gerichtsverhandlung begann im April 1931, also zu jener Zeit, da Horváth an den *Geschichten aus dem Wiener Wald* arbeitete. Der Fall weckte internationales mediales Interesse, was durch-

16 KW 12, S. 220.

17 KW 2, S. 87.

18 Nachlaß Ödön von Horváth IN 221.000/1 – BS 37 a [1], Bl. 2.

19 Vgl. dazu <http://www.nrw2000.de/weimar/kuerten.htm> (11. 6. 2004).

20 In Wirklichkeit dürfte die Zahl der Opfer wesentlich geringer gewesen sein. Diesen Hinweis verdanke ich Georg Büttel, der sich eingehend mit dieser Thematik befasst hat.

aus eines der Tatmotive Kürtens war. Kürten war offensichtlich bewußt, daß brutale Serienmorde der Struktur der modernen Sensationsberichterstattung entgegenkamen. An Kürten faszinierte vor allem der Widerspruch zwischen seinem biederem Auftreten und seinen brutalen Taten.

Haarmann und Kürten fanden Aufnahme in Kunst und Unterhaltungsindustrie. Sie standen zum Beispiel Robert Musil für die Figur Moosbrugger im *Mann ohne Eigenschaften* Modell.²¹ Moosbrugger ist seit den frühesten Entwürfen des Romans als Alter-Ego der männlichen Hauptfigur angelegt und komplettiert gewissermaßen Ulrich. Ich lasse jedoch Moosbruggers Stellung im Roman außer acht und konzentriere mich auf den Tathergang. Moosbrugger wird von seinem späteren Opfer lange verfolgt und ist kurzzeitig unsicher, welchem Geschlecht diese Person angehört: „[K]am sie ihm nicht wie ein verkleideter Mann vor?“²² In Wirklichkeit ist die Person, die Moosbrugger nicht abzuschütteln vermag, eine Prostituierte. Ein ähnlicher Verfolgungswahn treibt auch den Kindermörder Hans Beckert in Fritz Langs Film *M* zu seinen Taten: „Manchmal ist mir, als ob ich selber hinter mir herliefe“. Aber ich kann nicht! Kann mir nicht entkommen!“²³ Dieser Film, der ebenfalls den Fall Kürten verarbeitet, lief am 11. Mai 1931, also noch während des Gerichtsverfahrens, an. Die Hauptrolle des „infantilen Kleinbürgers“²⁴, wie Siegfried Kracauer Beckert bezeichnet, spielte der aus Ungarn stammende und in Wien aufgewachsene Schauspieler Peter Lorre, der damit über Nacht zum Filmstar und auf die Rolle des unschuldigen Täters festgelegt wurde.

Es ist wohl kein Zufall, daß Lorre von Horváth sowohl in einem Strukturplan zur *Schönheit aus der Schellingstraße*²⁵ als auch in einer frühen Figurenliste zur Sieben-Bilder-Fassung des Stückes²⁶ als Besetzung für die Figur des Metzgers Oskar genannt wird. Einige Elemente, die Horváth im Mai 1931 einführte, wie zum Beispiel das Taschenmesser Oskars, das gleich zu Beginn der ersten Fassung zu sehen ist, die Puppenklinik und die Figur der 14jährigen Ida, könnten durch den Film angeregt worden sein. In der Inszenierung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* im Deutschen Theater spielte Peter Lorre dann nicht den Metzger Oskar sondern den Hallodri Alfred, der Marianne verführt und verläßt.

21 Karl Corino: Ein Mörder macht Literaturgeschichte. Florian Großrubatscher, ein Modell für Musils Moosbrugger. In: Josef Strutz (Hg.): Musil-Studien II. München: Fink, 1983. S. 130–147; hier: S. 145.

22 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes und zweites Buch. Hrsg. v. Adolf Frisé. Neu durchgesehene und verbesserte Ausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. S. 73.

23 Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984. S. 232.

24 Ebda., S. 232.

25 Nachlaß Ödön von Horváth ÖLA 3 / W 11 – BS 37 i [3], Bl. 1.

26 Nachlaß Ödön von Horváth IN 221.000/44 – BS 38 d [1].

Doch auch die aufgeführte zweite Fassung des Stückes beginnt mit Lorre und einem Messer und zwar *Draußen in der Wachau*.

Vor einem Häuschen am Fuße einer Burgruine. Alfred sitzt im Freien und verzehrt mit gesegnetem Appetit Brot, Butter und saure Milch – seine Mutter bringt ihm gerade ein schärferes Messer. [...]

DIE MUTTER sieht Alfred zu – plötzlich ergreift sie seine Hand, in der er das Messer hält und schaut ihm tief in die Augen.²⁷

Dechiffriert man das Messer, nur als Phallussymbol, so würden diese Handlungen bedeuten, daß die Mutter Alfreds Sexualleben steuert, seine Potenz gleichzeitig zu fördern und zu disziplinieren versucht. Eine inzestuöse Beziehung der beiden zueinander könnte abgeleitet werden. Damit bliebe jedoch das Messer auf seine stechende Funktion beschränkt. Die Schärfe, von der Horváth in der Szenenanweisung ausdrücklich schreibt, wäre nicht von Belang.

Um die Schnittfunktion des Messers zu verstehen, mache ich abermals einen Umweg über Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Moosbrugger fügt seinem Opfer nicht nur 35 Stiche zu, sondern schneidet ihm auch den Hals durch und die Brüste ab. Aber wichtiger als die Beschreibung des Resultates ist jene der Tat: „Da fühlte er etwas Hartes in ihrer oder seiner Tasche; er zerrte es hervor. Er wußte nicht recht, war es eine Schere oder ein Messer; er stach damit zu. [Er] stach so lange auf sie ein, bis er sie ganz von sich losgetrennt hatte.“²⁸ Hier findet sich das beschrieben, was Maria Tatar in ihrer Untersuchung des Phänomens des Lustmordes in der Zwischenkriegszeit als Muttermord bezeichnet hat. Genauer gesagt handelt es sich um den ersatzweisen Versuch einer Abnabelung von der Mutter, durch Zerstörung der Genitalien und Brüste einer beliebigen Frau.²⁹

Warum gerade in der Zwischenkriegszeit derart aggressive Phantasien zum Vorschein kamen, kann mit dem kriegsbedingten Fehlen der Väter erklärt werden, das Horváth in seiner *Autobiographischen Notiz* zum Stigma seiner Generation erklärt. Der Psychohistoriker Eli Sagan stellt in seinem Werk *Cannibalism, Human Aggression and Cultural Form* die These auf, „daß das Kind um so mehr Aggression zur Loslösung von der Mutter braucht, je weniger der Vater präsent ist.“³⁰ Alfreds Vater hat sich zu Tode getrunken, von Oskars Vater ist nie die Rede. Alfred bekommt das Messer von seiner Mutter. Oskar hat die Fleischhauerei samt den dazugehörigen Messern ebenfalls von seiner Mutter übernommen. Beide Männer, die zur Generation Horváths zählen, sind, wie dies

27 KW 4, S. 103.

28 Musil 1978, S. 74.

29 Maria Tatar: *Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany*. Princeton: University Press, 1995.

30 Alf Gerlach: *Kannibalische Liebe, kannibalischer Haß. Psychoanalytische Überlegungen zu kannibalischen Phantasien und Ritualen*. In: *Kannibalismus und europäische Kultur*. Hrsg. v. Hedwig Röckelein. Tübingen: diskord, 1996. S. 207–232; hier: S. 228.

Johanna Bossinade gezeigt hat, noch immer von ihrem Mutterhaus abhängig. Sie suchen dementsprechend neue Mütter. Oskar will seine Mutter unmittelbar nach dem Verstreichen des Trauerjahres durch Marianne ersetzen, Alfred hängt sich an eine um zwanzig Jahre ältere Trafikantin, die ihn aushält.³¹

Ein für die Deutung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* nicht uninteressanter Aspekt, den Tatar aufzeigt, ist, daß viele Lustmörder, wie zum Beispiel Jack the Ripper, Prostituierte umbrachten, also Frauen, die als moralisch minderwertig betrachtet wurden und dementsprechend ungeniert geschlachtet werden konnten. Mariannes Weg in die Prostitution gehört durchaus zu Oskars Schlachtplan. Marianne ahnt das bereits zu Beginn des Stückes, wenn sie sagt: „Manchmal glaub ich schon, daß du es dir herbeisehnst, daß ich ein böser Mensch sein soll –“³² Oskars Wunsch geht dank der Mithilfe Alfreds, den er am Schluß wie einen Komplizen behandelt, in Erfüllung.

Was den Lustmord nun tatsächlich dem Schlachten annähert, ist das komplette Zerlegen des Körpers, das die bildende Kunst mit ihrer Montagetechnik auch ästhetisch umgesetzt hat, wie Kathrin Hoffmann-Curtius nachweist³³. Die Lustmord-Bilder von George Grosz und Otto Dix, die sie analysiert, entstammen der Zeit unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg, in dem die Zerstückelung von Menschen in extremem Ausmaß betrieben und erlebt wurde. In Horváths Texten wird diese Gewalt am Körper immer wieder erinnert, so zum Beispiel von Alfons Kobler, einer der Hauptfiguren des Romans *Der ewige Spießler*:

Und Kobler träumte [...] von seinem armen Bruder Alois, der im Weltkrieg von einer feindlichen Granate zerrissen worden war. Nun trat dieser Alois als toter Soldat in einem weltstädtischen Kabarett auf und demonstrierte einem exklusiven Publikum, wie ihn seinerzeit die Granate zerrissen hatte. Dann legte er sich selber wieder zusammen, und das tat er voll Anmut. Und das Publikum sang den Refrain mit: ‚Die Glieder / Finden sich wieder!‘³⁴

Die Brutalität des Krieges ist auch in Horváths Volksstück gegenwärtig. Eine gnädige Frau bestellt bei Marianne für ihren Sohn Zinnsoldaten „drei Schachteln Schwerverwundete und zwei Schachteln Fallende – auch Kavallerie bitte, nicht nur Infanterie“³⁵. In diesem Zusammenhang scheint mir auch die Kriegsmetaphorik interessant, mit der Horváth in der *Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung* 1932 den abstrakten Vorgang beschreibt, der hinter der konkreten Handlung seiner Stücke steckt: nämlich der „gigantische Kampf zwischen In-

31 Gamper 1975, S. 53 bzw. S. 62.

32 KW 4, S. 117.

33 Vgl. dazu Kathrin Hoffmann-Curtius: *Im Blickfeld: George Grosz' ‚John, der Frauenmörder‘*. Stuttgart: Hatje, 1993.

34 KW 12, S. 193.

35 KW 4, S. 113.

dividuum und Gesellschaft [...], dieses ewige Schlachten, bei dem es zu keinem Frieden kommen soll.“³⁶

In der Figur des Metzgers findet diese kollektive Erfahrung des Schlachtens in der Zwischenkriegszeit ihre Personifikation. In Georg Wilhelm Pabsts Stummfilm *Die freudlose Gasse*, aus dem Jahr 1925, spielt ein sadistischer Metzger eine wichtige Rolle. Er erpreßt eine junge Frau für ein Stück Fleisch zu Liebesdiensten, wird aber dann von ihr ermordet. Antonin Artaud schrieb im Jahre 1930 das Drehbuch zu einem Film mit dem Titel *Die Revolte des Metzgers*, in dem er sein in den Jahren zuvor entwickeltes theoretisches Konzept einer direkt unter die Haut gehenden Kunstform verwirklichen wollte, das er später in wichtigen Punkten für sein Theater der Grausamkeiten adaptierte.³⁷ Sind es bei Artaud die Bilder und Gesten, die diese subkutane Wirkung erzeugen sollen, so ist es bei Horváth eher der Dialog:

OSKAR Was denkst du jetzt?

MARIANNE Oskar, wenn uns etwas auseinanderbringen kann, dann bist du es. Du sollst nicht so herumbohren in mir, bitte –

OSKAR Jetzt möcht ich in deinen Kopf hineinschauen können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst –³⁸

Danton äußert in dem mehr als neun Jahrzehnte zuvor entstandenen Drama Büchners in ganz ähnlicher Weise den Wunsch, die menschliche Psyche anatomisch entschlüsseln zu können. Juliane Vogel zeigt in ihrem Artikel mit dem Titel *Mord und Montage*, welche Techniken seit Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, um ein möglichst blutfreies und leichtes Sezieren zu ermöglichen, den Körper in schnittfähiges Material zu verwandeln, um ihn dann aufblättern und wie ein Buch lesen zu können. In der Kunsttheorie derselben Zeit ist dagegen immer öfter vom Sezieren und Schneiden die Rede. Nach dem ersten Weltkrieg wird die Schere dann zu einem unersetzbaren Werkzeug des Kunstschaffenden. Helmuth Lethen zählt das Schneiden zu den Verhaltenslehren der Kälte. Es soll in der unübersichtlich gewordenen Welt der Zwischenkriegszeit klare Verhältnisse schaffen:

Das Schneiden ist damit nicht nur die Metapher einer Abgrenzung und Konturensicherung, sondern vor allem eine Tätigkeit. Die Zeitungen, die Bilder, die Sätze, die Wörter, die Buchstaben, die Filmstreifen, die Schnittmuster dienen ihr zum Gegenstand. Messer und Scheren entwickeln dabei nicht nur eine metaphorische, sondern eine operative Energie, die sie zu Akteuren einer auf Eingriff ausgerichteten kulturellen wie ästhetischen Praxis

36 KW 6, S. 12.

37 Wolf Kittler: *Das Theater und das Kino, sein Doppel. Bild und Ton bei Antonin Artaud*. In: Stefan Andriopoulos/Bernhard J. Dotzler: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002 (= stw 1579), S. 80–109, S. 82.

38 KW 4, S. 117.

werden läßt. Die Herstellung von Ausschnitten wird auch hier zur Grundlage einer modernen ästhetischen Kultur erklärt, die Akteure des Schneidens ernennen sich selbst zu Chirurgen.³⁹

Horváth ist ein Chirurg. Er operiert mit der Schere an seinen Typoskripten. Die Schnitte dienen zumeist der Amputation von unbrauchbarem oder stark korrigiertem Text, manchmal aber auch der Transplantation von altem Textmaterial in neue Zusammenhänge. Den Schnitten geht zwar eine Endoskopie des Geschriebenen voraus, trotzdem eignet ihnen auch das Triebhafte des Lustmords. Das vermatschte Gesicht des Textzeugen provoziert diese Schnitte.

Horváth gehört nicht zu den Schriftstellern, deren organologisches Konzept der Textentstehung sich in der Reinheit und Unzerstörtheit des überlieferten Textmaterials widerspiegelt. Sein Nachlaß zeichnet sich durch eine Vielzahl von Bruchstücken aus. Eigenartigerweise häufen sich diese Bruchstücke gerade bei den beiden Stücken, die von einer weiblichen Hauptfigur handeln, deren Schönheit von Anfang des Textes und des Arbeitsprozesses an, von einer Zerstückelung bedroht ist: In einem frühen Entwurf zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, der unter dem Titel *Die Schönheit aus der Schellingstraße* firmiert, stürzt sich die weibliche Hauptfigur Agnes von einem Dachgarten, um sich umzubringen. Sie überlebt den Sturz, ihr Gesicht ist jedoch danach vollkommen zerfressen, wie Oskar sagt.⁴⁰ Nach dem Verlust der Schönheit, die für Agnes gleichzeitig die einzige Einnahmequelle war, wird sie von Oskar geheiratet. Elisabeth, die Hauptfigur von Horváths Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*, 1932 entstanden, stirbt in Gegenwart des Präparators, den sie zu Beginn des Stückes fragte, ob sie ihren Körper zu Lebzeiten dem Anatomischen Institut verkaufen kann, was jener verneinte. Der Vizepräparator sagt angesichts ihres Todes „Sie hat es überstanden. Wahrscheinlich das Herz. Na wir werden es ja morgen sehen –“⁴¹ Was mit Elisabeths Herz und ihren anderen Körperteilen passieren wird, kann den Worten des Oberpräparators aus dem ersten Teil entnommen werden.

OBERPRÄPARATOR [...] *Er nähert sich dicht dem Präparator und schreit ihn an.* Sie füttern schon wieder die Tauben? Was bilden Sie sich denn ein? Saustall so was! Drinnen liegen die Finger und die Gurgeln nur so herum, daß es eine wahre Freud ist! Tuns die beiden Herzen und die halberte Milz gefällt in die Schublad! Kreuzkruzifix, ist das aber eine Schlampererei!⁴²

39 Juliane Vogel: *Mord und Montage*. In: Bernhard Fetz (Hg.): *Die Teile und das Ganze. Bausteine einer literarischen Moderne* (= Profile, Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 10) Wien: Zsolnay, 2003, S. 24.

40 Vgl. dazu: ÖLA 3/W 11 – BS 37 I [3], Bl. 1.

41 KW 6, S. 68.

42 Ebd., S. 18.

Horváth unterläuft am Ende dieses Stückes das Ideal der Schönheit und Vollkommenheit der weiblichen Toten, die sich laut Elisabeth Bronfen in etlichen Texten vor allem des 19. Jahrhunderts manifestiert und diese Texte konstituiert:

Diese Idee schöner Vollkommenheit ist so verlockend, weil sie die Vorstellung von Auflösung, Fragmentierung und Unzulänglichkeit widerlegt, auch wenn sie nur als Ersatz für die tatsächliche Sterblichkeit menschlicher Existenz dient, die man fürchtet und doch akzeptieren muß. Schönheit ist paradoxerweise, wie Barbara Johnson sagt, nichts anderes als das „Bild dessen, was sie verdecken und ausschließen soll, nämlich des Todes, der Kastration und Verdrängung“.⁴³

Die vollkommene Schönheit der Toten ist in der Zwischenkriegszeit nicht mehr herzustellen. Die beliebte Totenmaske der *Unbekannten aus der Seine* befrachtet Horváth in seinem gleichnamigen Drama mit einem Kriminalfall. Das Lächeln der Unbekannten erweist sich als letztes Manöver der Vertuschung eines Mordes. Horváths Don Juan unternimmt aus dem Krieg zurückkehrend den hoffnungslosen Versuch, sich „seine große Liebe stückerweise“⁴⁴ zusammensuchen, wie eine andere Figur es formuliert. Er scheitert.

Um den wissenschaftlichen Serienlustmord, den ich mit meinen Ausführungen an Horváths Texten begangen habe, zu sühnen, stelle ich mich Horváths *Gebrauchsanweisung*, jenem theoretischen Text also, der die Horváth-Interpretation seit den 60er Jahren beschattet, ohne daß er dazu autorisiert wäre.⁴⁵ Horváth beschreibt darin in Freudscher Manier das traditionelle Theater als Ventil für die asozialen Triebe der Zuschauer. Der Zuschauer erlebt beispielsweise einen Mord auf der Bühne nicht einfach nur so, sondern er mordet mit, was zur Katharsis der Mordlust führt. Marianne und Elisabeth hätten in diesem Modell ausschließlich die Funktion eines kollektiven Opferlammes. Horváth will jedoch mehr leisten als die alte Form des Theaters, der sich zusehends die Massenmedien bedienen. Mit seiner Dramaturgie will er dem Zuschauer eben diese asozialen Triebe zu Bewußtsein bringen. Er zeigt also keinen tatsächlichen

43 Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. 2. Auflage. München: Kunstmann, 1994, S. 93.

44 KW 8, S. 43.

45 Eine philologische Untersuchung der *Gebrauchsanweisung* ergibt, daß es sich bei der in den Ausgaben und der Forschung favorisierten Fassung um die früheste handelt. Horváth hat sie im Bewußtsein geschrieben, daß es sich um keine endgültige handelt. Spätere Fassungen, die Horváth jeweils vorzeitig abbrach, wurden editorisch als Vorstufen behandelt. Außerdem wurde übersehen, daß Horváth die *Gebrauchsanweisung* bei der Ausarbeitung des Rundfunkinterviews mit Wilhelm Cronauer verwendete, das im April 1932 ausgestrahlt wurde. Das bedeutet, daß die *Gebrauchsanweisung* nicht die Reaktion auf die Uraufführung von *Kasimir und Karoline*, sondern von *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist. Motive der *Gebrauchsanweisung* greift Horváth bei der *Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung* auf, die, wenn sie auch zu Lebzeiten wahrscheinlich nicht publiziert wurde, zumindest in einer reingeschriebenen Fassung existiert.

Mord, sondern dessen mehr oder weniger geglückte Verdrängung. Das Schlachten passiert jenseits des Sichtbaren.