

Ödön von Horváth Kasimir und Karoline

Das Grundprinzip Desillusionierung und Demaskierung

Diesem Prinzip arbeitet in dem letztlich bitterbösen Stück alles zu, von der Gesamtthematik bis ins szenische Detail, denn Horváth zeigt eine durch und durch marode, ‚kaputte‘ Gesellschaft.

In Horváths Volksstück sind Bewusstseins- und Gesellschaftskritik so verschränkt, dass das Demaskierungsgebot in zwei Richtungen weist.

1. Die **erste Richtung** betrifft das **Bewusstsein, insofern es als Fassade** dient, hinter der sich unbewusste Triebansprüche als das 'eigentliche' Motiv der Person verbergen. Es wird ein Menschenbild gezeigt, das radikal auf Desillusionierung und Demaskierung angelegt ist. Keine der auftretenden Personen verkörpert menschliche Integrität, die zu mehr Identifikation als (streckenweisem) Mitleid bewegen könnte. Wenn punktuell ein Eindruck von Würde sich einstellen will, wird er sofort wieder gekappt (s.u.: Beispiel Erna). **Die negativen Persönlichkeitsmerkmale** dominieren:
 - Grobheit und Brutalität im Umgang,
 - Triebhaftigkeit,
 - Genuss-Sucht und
 - krasser Egoismus sind Dominanten.Einige davon selbst bei Kasimir, den manche Interpreten (z.B. Oelkers, S.133) als uneingeschränkt positive Figur sehen wollen.
2. Die **zweite Richtung** betrifft das **Bewusstsein, insofern es ein verfälschtes Klassenbewusstsein ist**, aufgrund dessen die Dramenpersonen ihre soziale Lage verkennen. Von den **Krisenerscheinungen der Weimarer Zeit**: Rezession, Inflation, Arbeitslosigkeit, aufkommendem Faschismus sind Horváths Kleinbürgergestalten bedroht. Für etwas Besseres denn Proletarier halten sie sich gleichwohl, für "richtige" Bürger eben. Es ist daher nicht abwegig, die **bewusstseinsmäßige Demaskierung** der Personen mit der **Dekuvrierung ihres ideologischen Selbstbilds** zusammenzusehen. Als Opfer und verkappte Heldinnen in eins treten in dieser Optik die »Fräulein« - Gestalten von Horváths Dramen hervor. Diese Frauenfiguren verkennen ihre Lage ebenfalls, doch scheinen sie wenigstens keine so aggressiven Triebwünsche zu haben, so dass ihnen ein Rest von menschlichem Anstand bleibt, für den sie allerdings mit dem Leben oder dem Anspruch auf soziale Autonomie bezahlen müssen.
3. Hinzu kommt das permanente **Scheitern aller Glücksbemühungen**. (Karolines Äußerung in der 114. Szene ist symptomatisch.) Wo immer sich die Chance einer tieferen menschlichen Bedeutung anzudeuten scheint, entpuppt sie sich als Illusion. Selbst wenn sich am Ende des Stückes zwei neue Paare gefunden haben, ist von der Stabilität dieser Verbindungen wenig zu erwarten.
4. Eine Ebene niedriger steht das **Bedürfnis nach Amüsement** - auch als kurzzeitige Flucht aus den Bedrängnissen der Zeit. Horváth zeigt, dass es sich letztlich doch nicht einstellt, allen wiederholten Eisschleckereien, Achterbahnfahrten und berechnenden Einladungen zum Trotz. In diese Rundum - Desillusionierung werden die Zuschauer mit einbezogen.
5. Demaskiert wird immer auch die **Sprache**, die Horváth in seiner **Gebrauchsanweisung** als „**Bildungsjargon**“ apostrophiert hatte. Verstärkt wurde der Begriff später durch die Formel „Jargon der Eigentlichkeit“, mit deren Hilfe **Theodor W. Adorno** den Sprachstil Martin Heideggers als ein „Asyl“ für den Faschismus angeprangert hatte. Horváths **hochgradig floskelhafte und befremdlich künstlich anmutende Dramensprache** scheint in der Tat wie geschaffen zu sein, die Autoritätshörigkeit jargonhafter Rede zu entlarven; am Ende sogar jener Form, die Heidegger seinerseits unter dem Begriff des „Geredes“ kritisiert hatte. **Kasimir und Karoline** lässt sich so als ein **Drama der entstellten Rede** interpretieren. Es lässt sich denn auch gut beobachten, in welcher tiefgründiger Weise das Schicksal des Horváthschen Liebespaars vom **Akt des entstellten Sprechens** gesteuert wird. Warum nämlich kann der Umstand, dass Kasimir „abgebaut“ worden ist, derart „automatisch“ die Trennung von Karoline nach sich ziehen? (eine Analyse bietet die Datei „Liebe.doc“). In dem Maße, wie das Sprechen unbewusst ist, kommt es von einer Stelle her, die sich den Personen entzieht. Sie können eigentlich gar nicht anders, denn in **entfremdeter Weise** reden. Horváth spitzt diesen Zwang in kunstvoller Weise zu. Im Austausch mit einem Gegenüber kehrt den Dramenpersonen die ihre eigene Rede gleichsam von außen wieder,

während die Rede überdies zu einem Diskurs, zum überindividuellen Wirkungsbereich von Sprache und Gesellschaft verallgemeinert erscheint. Für *Kasimir und Karoline* muss man dabei den historischen Diskurs der späten Weimarer Republik voraussetzen.

Antisemitische Tendenzen im Umfeld der erst kaiserlichen, dann „republikanischen“ Justiz deckt Horváth zum Beispiel mit dem einzigen Wort „**Juden!**“ auf. Landgerichtsrat Speer ruft es im Hinblick auf Richter aus, denen der Offiziersrang fehle, und der Sprecher muss die Diffamierung von jüdischen Berufskollegen insoweit nicht als skandalös empfinden, als er sich auf **gesellschaftlich tief verwurzelte Redeformen** berufen kann (s. auch [Sprache*](#).*).

Ein **Beispiel**: Die immer wieder eingesetzte ‚**Stimmungsmusik**‘ steht nicht nur in weitgehend **ironischem Kontrast** zu den Handlungsabläufen. Ihr häufiges abruptes Abbrechen befördert selbst den Eindruck des Stimmungsbruchs; zudem erhalten die Folgeszenen dadurch einen Nummerncharakter wie in einem Zirkus. (Haag, Fassaden-Dramaturgie, S.142 wählt den Begriff des „**circus mundi**„ für Szenenfolge und Handlungsablauf des Stücks insgesamt.)

„Und die Liebe höret nimmer auf“

Als **Motto** für sein Stück hat Horváth den Paulinischen Preis der Liebe gewählt. Dessen vollständige Fassung verheißt: „**Die Liebe höret nimmer auf, so doch die Weissagungen aufhören werden und die Sprachen aufhören werden und die Erkenntnis aufhören wird.**« (1. Kor. 13,8)

Für das Stückmotto ist das auf den lapidaren Kern: „Und die Liebe höret nimmer auf“ zurückgestutzt worden. Kasimir **entstellt** diesen Kern, indem er den Signifikanten „Liebe“ aufgreift und ihn neu ergänzt: „**[...] und sie höret nimmer auf, solange du nämlich nicht arbeitslos wirst**“. Das Verfahren ist evident: Ein Teil des Satzes wird substituiert und der nunmehr vorliegende Wortbestand zu einem neuen Text verknüpft. Damit hat er den Apostel Paulus korrigiert - schien der doch nicht die ganze Wahrheit zu wissen oder doch nicht zu sagen

Das vorangestellte **Motto** des Stückes gehört also bereits in den desillusionistischen Kontext, und dies mehrfach:

- Zum einen ist es blanke **Ironie**, da hier permanent gezeigt wird, dass die Liebe keinen Bestand hat.
 - Zum zweiten lässt sich der idealistische Begriff ‚**Liebe` durch `Sex` oder `Libido` ersetzen**. Und wie der Paarungsreigen des Stückes beweist: In diesem Sinne hört die „Liebe,“ wirklich „nimmer auf“.
- Jenseits des Sexuellen lässt sich jedoch eine weitere Deutung geben: Hinter all den oberflächlich - hektischen Paarungsversuchen darf noch etwas anderes vermutet werden - die Sehnsucht nach einem wirklichen Partner. Auch sie scheint „nimmer aufzuhören“ d.h. unstillbar zu sein.