

Ödön von Horváth, Kasimir und Karoline

Dramaturgie und Architektonik des Stückes

Die vermutlich in den Grundzügen schon anlässlich der Leipziger und Berliner Aufführungen entstandene „**Gebrauchsanweisung**“ Horváths kann als grundlegender theoretischer Text zu seiner Dramaturgie verstanden werden. (Wichtig: Die Klett-Textausgabe weist nur eine gekürzte Fassung auf, in der die so wesentliche Kleinbürger-Definition fehlt! Vollständiger Text in GW 8, S.659ff.; KW 11, S.215ff.; verschiedene Fassungen und Lesarten in Materialien, S.99ff.). In ihr äußert sich der Autor zu seinem Anliegen, **das traditionelle Volksstück durch eine Art produktiver Zerstörung zu erneuern**. Klotz (Dramaturgie des Publikums, S.177ff.) geht davon aus, dass es sich demgemäß um eine „**Reagenzdramatik**“ in Absetzung von **Raimund, Nestroy** über **Anzengruber** bis **Thoma** handele; man wird jedoch auch die regionalen Volksbühnen (heutiger Typ „**Komödienstadt**“) in die Gegenüberstellung mit einbeziehen können. Im Unterschied zu den überkommenen Formen des Genres will Horvath „*heutige Menschen aus dem Volke [...] auf die Bühne bringen*“ (Interview-Äußerung, Klett-Textausgabe, S.82).

„Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten, zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit die große Masse. Das ganze Deutschland muss es sein!“(GW 8, S.662)

Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muss ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus -- und so entsteht der Dialog des neuen Volksstücks, und damit der Mensch und damit erst die dramatische Handlung -- eine Synthese aus Ernst und Ironie.

Mit vollem Bewusstsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch -- und versuche die neue Form des Volksstücks zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke. Und nun kommen wir bereits zu dem Kapitel Regie. (...)

Dialekt. Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muss hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden (...)

Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit 'Stille' bezeichne -- hier kämpft das Bewusstsein oder Unterbewusstsein miteinander, und das muss sichtbar werden. (...)

Alle meine Stücke sind Tragödien -- sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muss da sein.“

Bei diesen neunzig Prozent diagnostiziert der Autor also „*eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte [...] durch den **Bildungsjargon**. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muss ich also den Bildungsjargon sprechen lassen.*“ (GW 8, S. 662f.).

Volksstück

Im Verlauf der 2. Hälfte des 18. Jh.s kam es zu einer Literarisierung des Wiener Volkstheaters, das dann seinen Höhepunkt im 19. Jh. in den Volksstücken **Ferdinand Raimunds** und **Johann Nepomuk Nestroys** fand. Parallelen gab es in einigen anderen Städten, in denen das Volksstück in **der 1. Hälfte des 19. Jh.s** als „Lokalposse“ gepflegt wurde: Frankfurt a. M. (Karl Maiß), Darmstadt (Ernst Elias Niebergall), Berlin (Julius v. Voß, Louis Angely, Karl v. Holtei, David Kalisch).

In der **2. Hälfte des 19. Jh.s** nahm das Volksstück vielfach Züge moralisierender Unterhaltung an, und mit den Dramen **Ludwig Anzengrubers**, **Ferdinand Raimunds** und **Johann Nestroys** (Biedermeier - Zeit) löste sich das Volksstück von der Institution des Volkstheaters und begann ein Eigenleben als literarische Gattung, die dann nach einer Periode der Sentimentalisierung in den 20er-Jahren des 20. Jh.s zeitkritische Schärfe gewann (**Carl Zuckmayer**, **Brecht**, **Marieluise Fleißer**, **Ödön v. Horváth**). Hier wiederum knüpfte in den 60er-Jahren das „kritische Volksstück“ der Gegenwart an,

das z. T. auch wieder den Dialekt als charakteristische Ausdrucksform einführte (Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder, Thomas Strittmatter, Peter Turrini u. a.).

VOLKSSTÜCK - alt

"Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater(...) Da gibt es derbe Späße, gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen werden bestraft, und die Guten werden geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft, und die Faulen haben das Nachsehen. Die Technik der Stückeschreiber ist ziemlich international (...) Um in den Stücken zu spielen, muss man nur unnatürlich sprechen können und sich auf der Bühne in schlichter Eitelkeit benehmen." (B. Brecht: Anmerkungen zum Volksstück Bd.17)

Volksstück - neu

"Unterdesen sind dem Volksstück neue Kräfte zugewachsen (...) Das Volksstück schlägt um ins Antivolksstück.(...) Die alten Volksstückfiguren, der saftige Prachtkerl, die mannstolle Tochter, die heuchlerischen Honoratioren lassen wie im Angsttraum sich wiedererkennen. (...) Die neue Geborgenheit, die da vorgestellt wird, explodiert und offenbart sich als Kleinhölle. Die heile Welt, von der die Ideologie faselt, mit dem schmiedeeisernen Aushängeschild vom Weißen Lamm und dem Giebeldach aus Märchenillustrationen, ist die des vollendeten Unheils, die Volksgemeinschaft der Kampf aller gegen alle." (T. W. Adorno: Reflexion über das Volksstück)

- Der ursprüngliche **Untertitel** lautete „**Sieben Szenen von Liebe, Lust und Leid und unserer schlechten Zeit**“ (Krischke, Ö.v.H., 1998, S. 135). [Dies entspricht den schauplatzorientierten sieben „Bildern“ der Typoskriptfassung (KW 5, S.10-65).] Die letzte Fassung (Klett-Textausgabe und KW 5, S.67-137) weist mehr Schauplätze auf. Wie die an Brecht gemahnende Aufteilung in „Bilder“ dokumentiert auch die spätere durchgehende Szenennummerierung (1 - 117) den modernen, ‚epischen‘ Charakter des Stückes. Auch wenn sich die Ereignisse im Laufe der Handlung zuspitzen, greifen doch die traditionellen Begriffe wie Exposition, Peripetie usw. nicht mehr; besonders das Ende darf angesichts der Personen, ‚die sich gefunden haben‘, zweifellos als offen begriffen werden. (Sack, S.1 7f, spielt Fortsetzungsvarianten durch.)
- Die **Musik- und Gesangseinlagen** erhalten durch die Nummerierung szenischen Eigenwert. Sie setzen - häufig - als ironisch-satirischer Kommentar zur vorausgegangenen oder Folgeszene wirkungsvolle Akzente im desillusionistischen Gesamtkonzept. Ein Extrembeispiel: 102. Szene, wenn die Prügeleiopfer zu der Melodie „Bist du's, lachendes Glück?“ aus der Sanitätsbaracke humpeln.
- Die **Gruppengesänge** simulieren bloß Gemeinsamkeit. „Ihr grölendes oder sentimentales Unisono gibt Leuten, die sich nichts zu sagen haben, das Gefühl, dass sie alle das Gleiche fühlten oder dächten.“ (Karasek, Materialien, S.69) Zu beachten ist allerdings, wer bei welchen Liedern nicht mit einstimmt (z.B. 71. Szene). Manche Lieder wiederum offenbaren den Charakter des Sängers (Rauch, 79. Szene).
- Bisweilen deutet das **Bühnenbild** selbst im Voraus die nachfolgende **Polarisierung** an: In der 2. Szene ist links der Eismann positioniert (Karolines zeitweilige Zuflucht vor Auseinandersetzungen oder Nachdenken - Müssen; hinzu kommen die sinnträchtigen Luftballons), rechts ein ‚Haut - den - Lukas‘ (wo Kasimir seine Wut abzureagieren versucht). Ähnlich die 21. Szene: links erneut der Eismann (Karoline), rechts die Hühnerbraterei (für die im doppelten Sinne Fleisch „fressenden“ Oberschichtler Speer und Rauch). Dazwischen liegt die ‚fleischliche‘ Hauptattraktion: eine entsprechende Einblicke gewährende Tobogan - Rutschbahn.