

Übungen im Leben und im Sterben.

Ödön von Horváths dramatischer Totentanz

Glaube Liebe Hoffnung im Zeichen einer Ethik des Subjekts

In den letzten Lebensjahren vor seinem unerwartet-tragischen Tod 1938 im Pariser Exil nimmt die schriftstellerische Tätigkeit Ödön von Horváths einen auffallend ethisch-religiösen Zug an.¹ Die Hinwendung zu theologisch geprägten Motivkomplexen lässt sich späten Texten wie *Jugend ohne Gott* (1937), *Der jüngste Tag* (1936) oder *Glaube Liebe Hoffnung* (1933) bereits am Titel ablesen. Aber auch schon Horváths frühere Texte zeigen deutliche Spuren eines religiösen Einflusses. Der pseudo-kultivierte Bildungsjargon (so Horváths eigene Bezeichnung), den das kleinbürgerliche Figurenpersonal der Kurzprosa und volksstückhaften Komödien ab Mitte der 1920er-Jahre zu sprechen pflegt, ist durchsetzt von theologischen Gemeinplätzen und biblischen Plattitüden – profanisierten Redeweisen also, deren kultische Provenienz aber auch dann noch evident ist, wenn die Figuren selbst gar kein Bewusstsein dafür besitzen.² Horváth, der als Jugendlicher mit dem Gedanken spielt, Priester zu werden, und 1930 seinen Austritt aus der römisch-katholischen Kirche erklärt,³ weist selbst auf die religiöse Dimension insbesondere seiner dramatischen Texte hin: »Glaube Liebe Hoffnung«, heißt es in der sogenannten *Randbemerkung*, die dem Volksstück von 1933 als kurze Programmschrift vorangestellt ist, »könnte jedes meiner

1 Vgl. die werkbiographische Skizze von Jürgen Schröder: Ödön von Horváth, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hg. von Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 452–464, hier S. 452.

2 Auf die religiösen Versatzstücke in Horváths Dramatik weist Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken, Zürich 1976 in seiner einschlägigen Untersuchung der frühen Dramen hin. Zum Bildungsjargon vgl. den nicht weniger als grundlegenden Aufsatz von Dieter Hildebrandt: Der Jargon der Uneigentlichkeit. Zur Sprache Ödön von Horváths, in: Akzente. Zeitschrift für Literatur 19, 1972, S. 109–123.

3 Vgl. Peter Baumann: Ödön von Horváth. ›Jugend ohne Gott‹ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke, Bern 2003, S. 15 f.

Stücke heißen.«⁴ Das Bekenntnis, dass der titelgebende Vers aus dem ersten Korinther-Brief des Paulus paradigmatische Bedeutung über das damit bezeichnete Stück hinaus hat,⁵ lässt freilich den Schluss zu, dass Horváth dem Stück selbst einen besonderen Modellcharakter einräumt. Diese Zuordnung wirft allerdings Fragen auf. Wie ernst kann es Horváth mit der im Titel apostrophierten christlichen Tugendethik sein angesichts der Handlung um die arbeits- und mittellose Korsettwarenvertreterin Elisabeth, endet doch Elisabeths Ringen mit einem erbarmungslosen Disziplinarapparat unausweichlich im Suizid. Unausweichlich? Die Forschung hat den Umstand bislang nur wenig berücksichtigt,⁶ dass Horváth in einer frühen Fassung des Stücks an einem alternativen Ende arbeitet, in dem Elisabeth überlebt. Doch auch dieser Entwurf verspricht allem Anschein nach keine Versöhnung mit dem christlichen Tugendkatalog. Im Gegenteil: Elisabeth überlebt, gerade weil sie sich mit den repressiven Praktiken des Disziplinarapparats arrangiert und zur moralischen Verbrecherin wird.

Welche Rückschlüsse lassen sich aus der Existenz von zwei komplementären Varianten des Endes von *Glaube Liebe Hoffnung* ziehen? Horváth vermisst an der Figur der Elisabeth, die dem unter Arbeitslosigkeit, behördlicher Gängelung und Hunger darbedenden Kleinbürgertum der Zwischenkriegsjahre ein Gesicht gibt, den Handlungsspielraum des sozioökonomischen Prekariats. An den Handlungsszenarien von Elisabeths Überleben und Sterben spielt Horváth infolgedessen zwei unterschiedlich erfolgreiche soziale *coping strategies* durch: eine der Assimilation und eine der Individuation. Die sozialpolitisch wie tugendethisch bittere Pointe dieser Versuchsanordnung kann darin gesehen werden, dass Überleben offensichtlich nur dort gelingt, wo das Individuum den Anspruch einer autonomen Lebensführung aufgibt und die Kollektivierungslogik des Disziplinarapparats adaptiert. Tatsächlich schafft Horváth in der Gegenüberstellung dieser beiden Sozialisierungsszenarien eine Konstellation, die frappierende Ähnlichkeit mit den zwei

4 Ödön von Horváth: *Glaube Liebe Hoffnung*, in: ders.: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020, S. 297. Forthin wird im Text aus dieser Ausgabe unter der Sigle WA zitiert.

5 »Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.« (1, Kor 13, 13) Alle Bibelstellen werden nach der auch von Horváth verwendeten Übersetzung der Lutherbibel zitiert.

6 Eine im Folgenden noch wichtige Ausnahme stellt die Studie von Jürgen Schröder dar: Ödön von Horváths kleiner Totentanz *Glaube Liebe Hoffnung*, in: *Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne*, hg. von Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Tübingen 2003, S. 283–295.

Übungsmodellen hat, die Christoph Menke in Foucaults Überlegungen zu den Technologien des Selbst bzw. der Mikrophysik der Macht unterscheidet: Übungen im Rahmen eines »ästhetisch-existentialen Selbstverhältnisses« einerseits, als »Technik der Disziplinierung« andererseits.⁷ Beide Übungsmodelle laufen auf eine Konzeption von Subjektivität hinaus, die Foucault als Effekt der sozialisierenden und auf das Subjekt gerichteten Ausführung bestimmter Tätigkeiten – Selbstpraktiken – versteht.⁸

Nicht nur zwei Sozialisierungsmodelle werden also in *Glaube Liebe Hoffnung* dramatisch ausgestellt, sondern zugleich zwei Subjektivierungsmodelle. Die bei Horváth poetologisch so wichtige Kategorie des (vergesellschafteten) Individuums erhält damit eine Ergänzung: Mit Elisabeth wird das Individuum als ein Subjekt in Szene gesetzt, dessen Handeln auf die eigene Lebensführung gerichtet ist und in diesem Selbstbezug eine zutiefst ethische Dimension hat. Das gilt umso mehr, als die sozialen Umstände der Zwischenkriegszeit dem Individuum nur einen minimalen Handlungsfreiraum für die eigene Fürsorge zugestehen. Wo Elisabeth als Individuum nicht (anders als unter sozialem Druck) handeln kann, testet Horváth an ihr als Subjekt die Möglichkeiten eines wirksamen Selbstbezugs in der Handlungs-ohnmacht einer sozial prekären Existenz. Die Ethik des Subjekts, die Horváth in *Glaube Liebe Hoffnung* entwirft, ist folglich gerade keine Ethik des Handelns, sondern der Handlungs(un)fähigkeit. Auf der einen Seite wird Elisabeths Assimilation an den Disziplinarapparat so als disziplinierende Subjektivierung lesbar: Die ohnehin kaum vorhandenen Möglichkeiten selbstbestimmter Lebensführung werden gegen die staatliche Wohlfahrt eines Straf- und Überwachungssystems eingetauscht, zu dessen Vollzugshelferin Elisabeth sich macht, um zu überleben. Auf der anderen Seite stirbt Elisabeth nicht zuletzt deswegen einen einsamen Tod, weil sie gar nicht erst die Möglichkeit bekommt, sich im Sinn des Disziplinarapparats zu assimilieren. Auch dieses Sozialisierungsszenario der (gezwungenen) Individuation lässt

7 Christoph Menke: Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz, in: Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299, hier S. 284.

8 »Subjektivität heißt Handlungsmacht, und Handlungsmacht ist eine doppelte, die zur Aus- und zur Selbstführung. In dieser doppelten Macht besteht Subjektivität. Wirksam ist sie in jeder Tätigkeit, gewonnen wird sie durch Übungen. Indem wir die Fähigkeit erwerben, eine bestimmte Tätigkeit auszuführen, gewinnen wir auch eine neue Dimension der Selbstführung. Übungen sind Medien der Herstellung und Erweiterung eines Selbstbezugs, Medien der Subjektivierung. Zugleich sind Übungen Medien der Sozialisierung.« (Menke (Anm. 7), S. 288) – Dazu grundlegend Michel Foucault: Der Gebrauch der Lüste, Frankfurt a.M. 1989, S. 40f. und passim.

sich als Subjektivierungsübung lesen, über die ein in seiner Handlungsfreiheit eingeschränktes Individuum ein gewisses Maß an subjektiver Handlungsmacht ausbilden kann. Auffälligerweise unterlegt Horváth gerade diese Subjektivierungsübung um Elisabeths Sterben, die der Untertitel der Endfassung mit der Gattungsbezeichnung *Ein kleiner Totentanz* versieht, mit einer liturgischen Zeichenebene. Der Rückgriff auf die Formsprache des christlichen Kultus gibt dieser Subjektivierung ein bestimmtes ethisches Profil: Als Alternative zur Disziplinierung durch den Macht- und Disziplinarapparat profiliert Horváth eine christlich konnotierte, aber säkular gewendete Ethik des Leidens. Das Subjekt dieser Ethik, das die Verantwortung für sich selbst nicht aus der Hand gibt, erfährt im tätig-leidenden Selbstbezug – gewissermaßen über den Tod hinaus – eine zumindest partielle Erlösung.

Diese Interpretation von *Glaube Liebe Hoffnung* will ich im Folgenden in drei Schritten entfalten: (I) Nach einer kurzen Rekapitulation der Dramenhandlung entlang der allegorischen Lesart des Totentanzes arbeite ich aus Horváths poetologischer *Randbemerkung* eine theologische Vollzugebene heraus. Diese bildet die ambivalente ethische Basis für die Subjektivierungsübungen, die Horváth an Elisabeth dramatisch testet. (II) Daran anschließend werde ich in den textgenetischen Schichten des Stücks die Fäden eines eucharistischen Verweissystems freilegen, die in Elisabeths Sterbeszene im stilisierten Vollzug der Kommunion zusammengeführt werden. Horváth entwirft dort die Möglichkeit eines existentiellen Selbstverhältnisses des Subjekts, das noch im Sterben die Würde einer ethischen Grundhaltung bewahrt. (III) Im letzten Schritt analysiere ich die Disziplinierungstechniken des Machtapparats, die Elisabeth übernehmen wird, um zu überleben, und die sich im Stück in der kollektiven Vollzugsform der Polizeiparade vergegenwärtigen.

1. Totentanz, Eschatologie und das Formproblem der Bestialität

Der paratextuelle Hinweis auf die spätmittelalterliche Gattungstradition der Totentänze, die eine bis in die Gegenwart anhaltende Konjunktur in Kunst, Literatur und Musik erfahren,⁹ legt eine bestimmte Lesart von Horváths *kleinem Totentanz* nahe: Die allegorische Darstellung von Figuren

9 Allgemein zur Bild- und Texttradition des spätmittelalterlichen Totentanzes vgl. die kommentierte und eingeleitete Anthologie *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, hg. von Gert Kaiser, Frankfurt a.M. 1983. Zur produktiven Rezeption des Totentanzes in Kunst und Literatur der Moderne vgl. exemplarisch die einzelnen Beiträge des Sammelbandes *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. von Franz Link, Berlin 1993.

des Todes, die mit Vertreter*innen der Ständepyramide einen Reigen tanzen, versinnbildlicht Elisabeths Todeskampf. Ohne sich bisher ernsthaft mit der Frage nach den konkreten Vorlagen von Horváths dramatischem Totentanz beschäftigt zu haben – neben literarischen Vorbildern wie Strindbergs *Dödsdansen* (1900) wäre hier vor allem an das Wandgemälde in der Berliner St. Marien-Kirche zu denken –,¹⁰ stellt die Horváth-Forschung vor allem zwei Aspekte von *Glaube Liebe Hoffnung* in produktiven Bezug zur Totentanz-Gattung: die zyklische Struktur des Stücks und seine omnipräsente Todessymbolik.¹¹ Beides zeigt sich bereits in einem kurzen Handlungsabriss: Das erste der insgesamt fünf Bilder der Endfassung beginnt zu den Tönen des »beliebten Trauermarsch[s] von Chopin« (WA, S. 298) auf dem Schauplatz *Vor dem anatomischen Institut*, wo die mittellose Elisabeth noch zu Lebzeiten ihren Körper verkaufen möchte, »das heißt: Wenn ich einmal gestorben sein werde, daß dann die Herren da drinnen mit meiner Leiche im Dienste der Wissenschaft machen können, was die Herren nur wollen – daß ich aber dabei das Honorar gleich ausbezahlt bekomme. Schon jetzt.« (WA, S. 299) Der Verweis auf die Wissenschaft kann über die sexuell aufgeladene und bis ins Nekrophile gesteigerte Semantik der Selbstprostitution nicht hinwegtäuschen – die Überblendung der Themenbereiche Tod und (Gelegenheits-)Prostitution ist ein zentraler und wiederkehrender Zug, der bereits die frühesten Vorarbeiten des Stücks charakterisiert.¹²

Noch bevor Elisabeth ihr Anliegen dem Präparator – einem Angestellten des Instituts, der ihr kurz darauf unter Annahme falscher Tatsachen das Geld für einen kommerziellen Gewerbeschein leihen wird – vorbringen

10 Eine Besonderheit, die den sog. *Berliner Totentanz* von anderen (spätmittelalterlichen) Totentanzdarstellungen abhebt, ist die Kreuzigungsszene Christi im Zentrum des monumentalen Wandgemäldes. Vgl. Peter Walther: *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*, Berlin 1997. Horváth hätte während seiner langen Aufenthalte in Berlin ausreichend Gelegenheit gehabt, dieses Ende des 19. Jahrhunderts wieder freigelegte und restaurierte Wandgemälde zu sehen.

11 Vgl. u. a. Herbert Gamper: *Todesbilder in Horváths Werk*, in: Horváth-Diskussion, hg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, Kronberg i. T. 1976; Johann Bauer: *Totentanzadaption im modernen Drama und Hörspiel: Hofmannsthal, Horváth, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth*, in: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. von Franz Link, Berlin 1993, S. 463–488; Ingrid Haag: *Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form*, Frankfurt a. M., Berlin und Bern 1995, insb. S. 71–106.

12 Vgl. die Einleitung der historisch-kritischen Edition des fünften Bandes der *Wiener Ausgabe* von Martin Vejvar: *Vorwort*, in: *Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020, S. 1–26, hier insb. S. 6.

kann, trifft sie vor dem Gebäude auf den Schutzpolizisten Alfons Klostermeyer, ihren späteren Verlobten, mit dem es einen kurzen Wortwechsel gibt:

SCHUPO (*lächelt.*) Gebens nur acht, Fräulein – Da drinnen stehen die Köpfe in Reih und Glied.

ELISABETH Ich habe keine Angst vor den Toten.

SCHUPO Ich auch nicht.

ELISABETH Mir graust es noch lange vor nichts.

SCHUPO In diesem Sinne – (*Er salutiert legere und ab.*) (WA, S. 298)

Beim Präparator und dem Schupo Klostermeyer, den zentralen männlichen Antagonisten des Stücks, handelt es sich um Agenten des Todes. Nicht nur tragen beide maßgeblich zu Elisabeths Niedergang bei, in ihnen personalisiert sich auch die Todessymbolik des Stücks. Mit beiden gibt es ein Wiedersehen im letzten Bild: Nachdem der Präparator Elisabeth fälschlicherweise der Lüge bezichtigt (zweites Bild), woraufhin sie zu einer Haftstrafe verurteilt wird, und der Schupo die ihm Angelobte aus Angst um seine Karriere ob der Verbindung zu einer verurteilten Straftäterin ohne zu zögern verlässt (viertes Bild), sieht die gesellschaftlich isolierte und vor allem körperlich ausgehungerte Elisabeth keinen anderen Ausweg als den nächtlichen Sprung in den winterlichen Fluss. Ein Passant zieht sie aus dem Wasser und bringt sie auf die nahegelegene Polizeiwache, wo sowohl der Schupo als auch der Präparator anwesend sind. Auch die Szenerie dieses Bildes beginnt zu den Klängen des »beliebten Trauermarsch[s] von Chopin« (WA, S. 319) und endet mit dem Tod Elisabeths, den der anwesende Vizepräparator unter Verweis auf die anstehende Obduktion der Leiche lapidar kommentiert, sie habe »es überstanden. Wahrscheinlich das Herz. Na, wir werden es ja morgen sehen –« (WA, S. 327). Diese Sterbeszene trägt sich derweil unter allgemeinem Zeitdruck zu, denn wie der Tag dämmert, müssen die diensthabenden Schutzpolizisten zur morgendlichen Parade: »SCHUPO Die Parade – (*Er setzt sich seinen Helm auf.*) Höchste Eisenbahn.« (WA, S. 326) Damit schließt sich, motivisch wie handlungsbezogen, der Kreis, den das erste Bild eröffnet hat: Elisabeth, die als »lebendige[] Tote[]« (WA, S. 300) vergeblich Eingang in die Anatomie verlangt, wird im Nachgang des Stücks als nun tatsächlich Tote in die Rechtsmedizin gebracht werden, während die Polizisten in paradiegender »Reih und Glied« und zu den Klängen eines Militärmarschs an der Toten vorüberziehen.

Die Rollen in diesem Ende sind vermeintlich klar verteilt: Elisabeth ist das Opfer einer sozialen Ordnung, an deren Rand sie steht und die keine

Möglichkeit der Integration zulässt.¹³ Jürgen Schröder meldet in einem hell-sichtigen Aufsatz jedoch Bedenken gegen diese beinahe schon klassische Lesart des Stücks an, die Elisabeths Individualismus gegen die Normzwänge des als krisenhaft wahrgenommenen kapitalistischen Wirtschafts- und Sozialsystems moralisch überhöht.¹⁴ Schröders überzeugende Interpretation, dass Horváth vielmehr eine Kritik am Individuum übe, setzt bei einem Begriff an, den Horváth in der *Randbemerkung* poetologisch für die Deutung seiner Dramatik insgesamt profiliert: die Bestialität. Horváth geht vom Grundkonflikt des »gigantischen Kampf[s] von Individuum und Gesellschaft« aus, spezifiziert allerdings, dass der in der Tat »aussichtslose Kampf des Individuums auf bestialischen Trieben basiert, und daß also die heroische oder feige Art des Kampfes nur als Formproblem der Bestialität, die bekanntlich weder gut ist noch böse, betrachtet werden darf«. (WA, S. 296) Die Frage, wie das Individuum seinen Kampf mit der Gesellschaft führt, wird als reines Formproblem diskreditiert. Vom Standpunkt der Bestialität aus, so lässt sich Horváth verstehen, gibt es keinen moralisch richtigen oder falschen Kampfstil. Ganz im Gegenteil: Weder gibt es für das Individuum einen Ausweg aus dem Kampf mit der Gesellschaft noch unlautere Mittel. Es gilt allein das Ziel, (so lange wie möglich) zu überleben.

Vor dem Hintergrund von Horváths Bestialitätsbegriff erscheint Elisabeth nicht notwendigerweise als tragische Einzelkämpferin, deren Schicksal moralisch zu verklären wäre. Ihr Tod zeigt sich vielmehr als Resultat falscher Entscheidungen, als Ergebnis einer schlechten Strategie unter vielen, mit denen das Individuum seinen Kampf gegen die Gesellschaft führen kann. Horváth macht in der Folge klar, dass sein darstellerisches Interesse nicht auf der Seite der Gesellschaft liegt, anders als es etwa drameninterne Aussagen wie diejenige Elisabeths suggerieren: »Das seh ich schon ein, daß es ungerecht zugehen muß, weil halt die Menschen keine Menschen sind – Aber es könnt doch auch ein bißchen weniger ungerecht zugehen.« (WA, S. 315) Stattdessen gilt sein vorrangiges Darstellungsinteresse dem Individuum, und zwar dem Individuum, wie es sich in seinen »Gefühlsäußerungen« zeigt, nämlich »verfälscht, verniedlicht und nach masochistischer Manier geil auf Mitleid, wahrscheinlich infolge geltungsbedürftiger Bequemlichkeit« (WA, S. 296f.). Horváth begreift das Individuum nicht als authentischen Ausdruck einer sozialen Existenzform, sondern als gesellschaftliche Larve, die im zwischenmenschlichen Umgang die eigenen bestialischen Triebe ka-

13 So etwa bei Haag (Anm. 11), S. 84–86 als eine der Konsequenzen von Horváths Fassaden-Dramaturgie.

14 Vgl. Schröder (Anm. 6), S. 284f.

schiert. »Erkenne Dich bitte selbst!«, lautet daher Horváths poetologische, an das Individuum gerichtete Aufforderung, »[a]uf daß Du Dir jene Heiterkeit erwirbst, die Dir Deinen Lebens- und Todeskampf erleichtert, indem Dich nämlich die liebe Ehrlichkeit gewiß nicht über Dich (denn das wäre Einbildung), doch neben und unter Dich stellt« (WA, S. 296).

Aus dieser poetologisch-soziologischen Perspektive heraus betrachtet, scheint es für Horváth keine Ethik über die der kritisch-heiteren Selbsterkenntnis hinaus zu geben, und schon gar keine Ethik des tugendhaften Handelns, die den bestialischen Überlebenskampf des Individuums moralisch nobilitieren könnte. Umso überraschender ist es daher, dass Horváth die agonale Ausgangssituation am Ende der *Randbemerkung* in ein theologisches Vollzugsmodell überführt, dessen Fundament er mit dem titelgebenden Verweis auf die christlichen Tugendethiken bereits gelegt hat. Horváth stellt den Konflikt von Individuum und Gesellschaft auf biblischen Boden, indem er *Glaube Liebe Hoffnung* als Motto die Erzählung vom Ende der Sintflut voranstellt:

Und der Herr roch den lieblichen Geruch und sprach in seinem Herzen: Ich will hinfort nicht mehr die Erde verfluchen um der Menschen willen, denn das Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf; und ich will hinfort nicht mehr schlagen alles, was da lebet, wie ich getan habe. So lange die Erde stehet, soll nicht aufhören Samen und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht. (Mos. I. 8, 21) (WA, S. 297)

Anders als es das Vorwort der *Wiener Ausgabe* beschreibt, handelt die Passage aus der *Genesis* nicht vom (neuen) Bund, den Gott nach der Sintflut mit den Menschen eingeht.¹⁵ Dieser wird (als einer der Bünde des Alten Testaments) erst im nächsten Kapitel geschlossen, wenn Gott im Bundeszeichen des Regenbogens Noah und seine Söhne segnet und spricht: »Siehe, ich richte mit euch einen Bund auf und mit euren Nachkommen« (1. Mos 9, 1). Der Bundschluss wird in der zitierten Bibelstelle – wohlgermerkt unter dem Geruch des von Noah dargebrachten Brandopfers – zwar vorbereitet, aber nicht vollzogen. Von allen denkbaren Möglichkeiten wählt Horváth als biblisches Setting seines Stücks also ausgerechnet ein Szenario, das die Teilhabe Gottes am Weltgeschehen suspendiert oder das – mit heilsgeschichtlichem Optimismus gesprochen – zumindest vor Gottes Wiedereintritt ins weltliche Kampfgeschehen situiert ist. Gerade aber der (gekappte) Bezug zur Heilserwartung ist relevant. Denn erst über den Bund des Alten Testaments und –

15 Vgl. Vejvar (Anm. 12), S. 15.

in dessen Extension durch das Selbstopfer Christi – den Bund des Neuen Testaments erfährt das zyklische Kreislaufmodell der Schöpfung (»Samen und Ernte«) die Ausrichtung auf eine eschatologische Endzeit. Horváth setzt also genau an der Stelle einen Schnitt, an der das zyklische Strukturmodell christlicher Zeitlichkeit an seine heilsgeschichtliche Erfüllung geknüpft werden würde. Die Folgen, die dieser Eingriff zeitigt, sind beträchtlich. Denn ohne eschatologischen Vorbehalt perpetuiert sich sowohl der ewige Kreislauf der Schöpfung als auch der darin eingebettete gigantische Kampf des Individuums mit der Gesellschaft, den Horváth zum Movens seiner Dramatik macht. Auch aus theologischer Perspektive scheint es damit keinen Ausweg aus dem Problem der Bestialität zu geben: Die Frage von Leben und Sterben wird entkoppelt vom Heilsversprechen des Bundesschlusses – die christlichen Tugenden von Glaube, Hoffnung und Liebe gewähren keine Aussicht auf jenseitige Erlösung. Es ist somit vollkommen plausibel, wenn Schröder vorschlägt, dass es Erlösung in *Glaube Liebe Hoffnung* nur in der Negation geben kann: als einen »Zustand totaler Unerlöstheit und Unerlösbarkeit, der ohne eschatologische Maßstäbe nicht mehr zu fassen ist«. ¹⁶

Es ist jedoch fraglich, ob eine Deutung, die das biblische Motto allein durch die Brille der Unmöglichkeit von Erlösung liest, die ethische Dimension erfasst, die in Horváths Aufforderung zur Selbsterkenntnis steckt. Immerhin erzählt der *Genesis*-Vers von einem Menschen, der von Grund auf böse ist. Jenseits aller gesellschaftlichen Zwänge und Missstände – die Stelle setzt ja gerade nach dem gewaltsamen Zivilisationsbruch ein – ist der Mensch selbst die Ursache seines Unglücks. Schröders kritischer Fokus auf das Individuum ist mithin auch theologisch gerechtfertigt. Das allerdings schließt die Möglichkeit der Erlösung einem positiven Sinn nach nicht gänzlich aus. Denn mit dem Rückzug Gottes aus dem Schöpfungsgeschehen wird das Schicksal des Menschen in dessen eigene Hände gelegt. Der Verlust des eschatologischen Jenseitsbezugs führt zu einer radikalen, weil tatsächlich alternativlosen Verpflichtung des Menschen auf das Diesseits mit seinen zyklischen Wechseln von »Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht«. Dem tut es keinen Abbruch, dass die Bibelstelle das menschliche »Trachten« als böse darstellt. Auch in der Negativität dieser Zuschreibung wird darin ein ethisches Profil des Menschen erkennbar. Die Einsicht in die eigene Schlechtigkeit trägt das Potential einer ethischen Neubestimmung des Individuums, das die Verantwortung seines Handelns bei sich und nicht der Gesellschaft sieht. Es ist daher gerade die von Horváth geforderte Selbsterkenntnis, die dem Menschen die Freiheit er-

16 Schröder (Anm. 6), S. 295.

öffnet, sich im Zweifel auch gegen die Schlechtigkeit seines Trachtens entscheiden und entsprechend handeln zu können. Der Begriff des Trachtens, den Horváth hier nach der Übersetzung der Lutherbibel zitiert, führt beides semantisch zusammen: eine ethische Grundhaltung und ein dieser Haltung entsprechendes Handeln. In der Bibelstelle wird somit ein streng aufs Diesseits bezogener Möglichkeitsraum ethischer Lebensführung konstituiert. Die Verabschiedung der Hoffnung auf jenseitige Erlösung impliziert daher nicht notwendigerweise die Verabschiedung einer Hoffnung auf diesseitige Erlösung. Im grundlegenden Perspektivwechsel von einer eschatologischen Endzeit auf eine zyklische Jetztzeit ist Erlösung durchaus möglich, allerdings säkular gewendet als das Telos einer ethischen Grundhaltung des Menschen sich selbst gegenüber. So hält das Formproblem der Bestialität wieder Einzug in Horváths Dramenpoetik, ironischerweise aber in der Form einer christlichen Ethik, deren radikaler Gegenwartsbezug in der Frage kulminiert, wie ein redliches Leben gelingen kann, das sich gerade nicht jenseitig zu verantworten hat.

2. Existentielle Subjektivierung: Eucharistie und die Ethik des Leidens

Mit der Bestialität und dem Formproblem der Bestialität bietet Horváth in der *Randbemerkung* zwei Lesarten des Stücks an: eine materialistische und eine ethische. Nach ersterer muss das Individuum tun, was es kann, um zu überleben. Den pragmatischen Opportunismus, der sich daraus als Überlebensstrategie ableiten lässt, demonstriert Horváth in einer frühen Fassung des Stücks. Aus dem textgenetischen Material lässt sich ein Ende rekonstruieren, in dem Elisabeth letztlich überlebt, weil sie sich mit dem Disziplinarapparat arrangiert und zum Spitzel für die Polizei wird. Bekanntlich bleibt es aber nicht bei diesem Ende. Wenn Horváth für die letzte Fassung des Stücks auch den Schluss noch einmal grundlegend umgestaltet und Hunger und Verzweiflung Elisabeth in den Selbstmord treiben lässt, scheint aus materialistischer Perspektive der Kontrapunkt eines fehlgeschlagenen Überlebenskampfes gesetzt. Jedoch stirbt Elisabeth nicht einfach, indem sie in den Fluss springt. Nachdem sie aus dem Wasser gezogen und auf die Polizeiwache gebracht wird, erhält die ausgezehrtc Elisabeth ein Brötchen, an dem sie noch knabbert, ehe die Lebensgeister sie verlassen. Nicht von ungefähr erinnert diese Sterbeszene an die Eucharistie. Tatsächlich wird, wie gleich noch gezeigt werden soll, das eucharistische Motiv des Brots/Brötchens schon früh in der Textgenese angelegt und langsam aufgebaut, bevor es in der Endfassung im szenischen Empfang der Sterbekommunion gipfelt. Materialistisch gelesen, mutet diese freilich stark verfremdete, viel-

leicht sogar ridikülisierte Szene einer Eucharistie wie ein zynisches Stück Sozial- und Religionskritik an: Vom Leib Christi wird das ausgezehrte Individuum nicht satt. Allerdings erschöpft sich der theologische Gehalt der Szene nicht in dieser Persiflage. Mit der Eucharistie schließt sich nämlich der christliche Rahmen, den das *Genesis*-Motto in der *Randbemerkung* geöffnet hatte. Horváth setzt am Ende des Stücks dort an, wo er zu Beginn abgebrochen hatte: beim göttlichen Bundesschluss. Im liturgischen Vollzug der Eucharistie erneuert und bekräftigt sich der neue Bund, den Jesus beim letzten Abendmahl mit seinen Jüngern schließt, und infolgedessen auch das neutestamentarische Heilsversprechen eines kommenden Himmelreichs. Elisabeths Tod steht damit unter ganz anderen ethisch-theologischen Vorzeichen als ihr Überleben als Polizeispitzel. Jenseits aller Sozialromantik erfährt Elisabeth am Ende ihres Leidenswegs so eine ethische Anerkennung ihres Leids. Aus der Delinquentin/Kollaborateurin des Disziplinarapparats wird eine Erlöste. Insofern ist es nur zwingend, dass diese untrennbar mit den Umständen ihres Todes verknüpfte christliche Erlösungstopik den Blick auf die Lebensumstände lenkt, die eine solche Erlösung möglich machen: Nicht die, die die Moral dem Überleben opfert, sondern die im Überlebenskampf Scheiternde empfängt das Sakrament der Kommunion. In der doppelten Versuchsanordnung von Leben und Sterben werden folglich zwei komplementäre Modelle praktischer Lebensführung und Subjektivierungsweisen dramatisch erprobt und auf ihren ethischen Gehalt hin untersucht. Von Elisabeths Tod her betrachtet, verschiebt sich damit der Fokus von einer materialistischen Ethik des Überlebens zu einer christlich durchformten Ethik des Leidens am und im Leben. Dieses eucharistische Subjektivierungsmodell will ich im Folgenden zuerst analysieren.

Dank Martin Vejvars akribischer Edition des textgenetischen Materials von *Glaube Liebe Hoffnung* lässt sich relativ leicht nachvollziehen, wann Horváth im Verlauf des Produktionsprozesses auf die Idee kommt, sein Stück Totentanz zu nennen.¹⁷ Grundsätzlich unterscheidet Vejvar in dem Textkonvolut aus Horváths Nachlass drei Konzeptionsstufen, von denen trotz stellenweise lückenhafter Überlieferung plausibel angenommen werden kann, dass sie nahezu vollständig ausgearbeitete Versionen des Stücks darstellen. An ihnen lässt sich der grundlegende Umbau der Form des Stücks ablesen: Verspricht der Untertitel der ersten Konzeption noch ein *Volks-*

17 Dazu grundsätzlich Vejvar (Anm. 12). Zur Textgenese vgl. ebenfalls Klaus Kastberger: Ödön von Horváth: ›Glaube Liebe Hoffnung‹, in: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien 1999, S. 49–57.

stück in zwei Teilen, hat sich diese Angabe in der dritten Konzeption zum finalen *kleinen Totentanz in fünf Bildern* modifiziert. Was ist unterwegs passiert? Die zweite Konzeption dokumentiert primär eine Reinschrift mit dem Untertitel *Volksstück in sieben Bildern*, die allerdings nach dem sechsten Bild abbricht. Horváth überführt hier die lose Schauplatzfolge der ersten Konzeption in eine konventionellere Struktur, ohne dabei vom bereits ausgearbeiteten Text maßgeblich abzuweichen. Nur für den Schluss, der in der ersten Konzeption in Form eines Epilogs vorliegt, existieren verschiedene Skizzen und Entwürfe eines gänzlich neu konzipierten szenischen Bildes. Dieses Bild ersetzt die volksstückhaft-komödiantische Auflösung des ursprünglichen Epilogs durch ein zunehmend düsteres Ende. Hier, im Kontext der Szenenfolge des neuen siebten Bildes, das mit verschiedenen Todes-szenarien experimentiert, findet sich erstmals im genetischen Material die Bezeichnung Totentanz (vgl. WA, S. 235).

Aus der Textgenese wird also eine enge konzeptuelle Verbindung von Elisabeths Tod, seiner eucharistischen Rahmung und der Strukturvorlage des Totentanzes ersichtlich; enger, als es sich allein aus der Todessymbolik des Figurenpersonals und der zyklischen Rahmung des Stücks erklären würde. Es lohnt sich daher, einen genauen Blick auf die Umstände von Elisabeths Tod zu werfen. Elisabeths »*tollkühner Lebensretter*« (WA, S. 321), eine Figur namens Joachim, hat in der Endfassung seinen einzigen Auftritt, wenn er die leblose Elisabeth aus dem Fluss rettet. Aus den vorherigen Konzeptionen ist er aber als Sohn der Irene Prantl bekannt, Elisabeths früherer Arbeitgeberin, die sie nach den falschen Anschuldigungen des Präparators kurzerhand vor die Tür setzt. Erwartungsgemäß kann Elisabeth – »Ich bin doch nur ins Wasser, weil ich nichts mehr zum Fressen hab« (WA, S. 325) – der Tat ihres Lebensretters wenig abgewinnen. Für sie ist die Errettung aus dem Fluss die Verlängerung ihrer existentiellen Not: »Jetzt war ich schon fort, und jetzt gehts wieder los, und niemand ist zuständig für dich, und du hast so gar keinen Sinn –« (WA, S. 323). Angesichts des quälenden Hungers, der sie in den Freitod treibt, ist es keineswegs unplausibel, dass ihr einer der anwesenden Schutzpolizisten etwas zur Stärkung anbietet:

VIZEPRÄPARATOR Was knurrt denn da?

BUCHHALTER Dem Fräulein ihr Magen.

DRITTER SCHUPO (zum KAMERADEN) Hast nichts dabei?

KAMERAD Doch – (Er gibt aus seiner Manteltasche ELISABETH ein Brötchen.)

ELISABETH (nimmt es apathisch und knabbert daran.)

DRITTER SCHUPO (*zieht sich ebenfalls seine weißen Handschuhe an.*)
Schmeckts?

ELISABETH (*lächelt apathisch – plötzlich lässt sie das Brötchen fallen und sinkt über den Tisch.*) (WA, S. 326)

Es ist allerdings kein Zufall, dass es sich gerade um ein Brötchen handelt, denn dieses szenische Detail wird im Verlauf des Stücks bereits vorbereitet. Im dritten Bild der Endfassung *Vor dem Wohlfahrtsamt* kommt es in Bezug auf Elisabeths Hunger zu einem ähnlichen Verweis auf ein Nahrungsmittel, in diesem Fall ein Schinkenbrot. Die betreffende Szene spielt sich zwischen Elisabeth und der ebenfalls arbeitslosen Maria ab, die vor dem Amt auf die Gelegenheit eines Unterkommens warten: »MARIA (*erhebt sich plötzlich.*) Geh komm mit! Schaun wir mal da vor – da sitzt schon einer drin, der uns ein Schinkenbrot kauft! ELISABETH Also nur das nicht (*Stille*) MARIA Warum? ELISABETH Nein. Aus Selbsterhaltungsprinzip nicht.« (WA, S. 309)

Nun lässt sich am Motiv des Schinkenbrots sehr anschaulich die spezifische Faktur der Horváthschen Dramentexte festmachen, die, wie Martin Vejvar beschreibt, das Resultat gezielter Kürzungen, Einschnitte und Konzentrationen sind. Aus ehemals vollständigen Dialogsequenzen werden so die offen zutage liegenden Fragmente misslingender Kommunikation. Der übrig bleibende und oftmals zusammenhangslose Jargon der Figurenrede wird zum Indikator des unter ihm Verborgenen und Ausgestrichenen:

Die Ursachen von Friktionen und Konflikten verschwinden zunehmend unter der Oberfläche des Textes, zurück bleiben einzelne Repliken und ambivalente Motive, die nun wie Eisberge in der (Nicht-)Kommunikation der Figuren treiben. Unter der dramatischen Wasserlinie verbergen sich die ursprünglichen und nun nur noch indirekt benannten Gründe eines bestimmten Zerwürfnisses ebenso wie die konventionellen bis trivialen Muster, aus denen sie entstanden sind. [...] Die schlussendlich gesprochenen Worte sind nur mehr, als Spitzen der Eisberge, die im Schreibprozess gekürzt, verstellt und sublimiert hervorragenden Konflikte, in deren gefährliche Fahrwasser Horváth Figuren wie Publikum entlässt.¹⁸

18 Martin Vejvar: *Fassade, Messer, Eisberg. Zu Sprache und Textgenese bei Ödön von Horváth*, in: »Ich denke ja garnichts, ich sage es nur.« Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik, hg. von Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar, Salzburg 2018, S. 117–129, hier S. 128f. In diesem Sinn spricht auch Jürgen Schröder von

Das Schinkenbrot, so zeigt sich aus dieser Perspektive, die die verschiedenen Materialsichten und Textstufen konstruktiv aufeinander bezieht, ist ein solcher Eisberg. Bereits in den fragmentarisch überlieferten Entwürfen der ersten Konzeption taucht das Schinkenbrot auf, in einer Weise, die es deutlich als Motiv für (Gelegenheits-)Prostitution ausweist: »MARIA Habens denn keinen Hunger? Könnens ein Schinkenbrot essen -- der ist garnicht so! Nur bares Geld gibt er nicht her! Der möcht gleich immer sehen, zuschaun, wie mans frisst! ELIS Ist das aber komisch (*sie lacht*)« (WA, S. 93). Im Vergleich zu dieser frühesten Textstufe ist leicht zu erkennen, wie sich in der Endfassung die Semantik der Prostitution merklich abschwächt und nur über Elisabeths entschiedene Weigerung (»Aus Selbsterhaltungsprinzip nicht!«) in diesen Bedeutungskontext eingerückt werden kann. Die palimpsesthafte Bedeutungsdimension des Schinkenbrots wird dadurch nur noch tief- und abgründiger.

Horváth entwickelt für die erste Konzeption ein Bild, das maßgeblich um das Schinkenbrot herum organisiert ist. Zwar wird dieses Bild in den späteren Fassungen restlos gestrichen werden, dramatisch, sprachlich und motivisch kondensiert es aber in anderen Bildern. Der Schauplatz *Im blauen Schiff* stellt eine studentische Nebenhandlung in einer Kneipe vor. Elisabeth und Maria lassen sich von zwei Männern, darunter eine Figur namens Pascha, ausführen, alle sind schwer betrunken. Die Szene beginnt unvermittelt mit einem Schinkenbrotraub:

MARIA (*umarmt plötzlich heftig Elisabeth -- die Musik bricht ab mitten im Takt -- und gibt ihr einen längeren herzhaften Kuss*)

ELISABETH (*reißt sich von ihr los und stürzt an den Tisch*) Mein Schinkenbrot! Mein Schinkenbrot!

BARON Aber ich habe doch nur genascht!

PASCH Noch ein Schinkenbrot! Noch zwei Schinkenbrot!

MARIA Drei Schinkenbrot!

BARON Vier Schinkenbrot! Lächerlich! Prost Ihr Mädchen! (WA, S. 136)

Auch im Folgenden bleibt das Schinkenbrot der zentrale motivische Bezugspunkt der Szene. In ihm manifestiert sich die (finanzielle) Abhängigkeit der beiden Frauen von ihren Gastgebern bzw. ihrem Gastgeber. Denn auch der Baron pumpt sich Geld bei Pascha – für Sex. Die Geschlechterasymmetrie verfestigt sich über den ökonomischen Graben hinweg. Dabei erregt der seltsame Name ihres Gönners Elisabeths Neugier: »ELISABETH Pascha? Ist

den Schlussfassungen der Horváthschen Dramen als »Verdichtungen reiner Negativität« (Schröder (Anm. 6), S. 286).

denn das ein Araber? MARIA Nein. Da hast ja noch ein Schinkenbrot. Friss!« (WA, S. 137) Der Name bleibt Gesprächsthema: »MARIA Pascha! Die fragt mich da, ob Du ein Araber bist? PASCHA Warum? MARIA Halt wegen Deinem Spitznamen! PASCHA (*nähert sich wieder dem Tisch*) Ich heiße Pascha, weil ich eben ein Pascha bin. Fata morgana, Gummi arabicum. Tausend und eine Nacht!« (WA, S. 138) Tatsächlich handelt es sich bei Pascha weder um einen Araber noch um einen hohen Beamten, wie ihn der Titel in der Nomenklatur des Osmanischen Reichs eigentlich bezeichnet, sondern um den Sohn der Irene Prantl, der Elisabeth in der Endfassung unter dem Namen Joachim aus dem Fluss ziehen wird und hier mit beiden Händen das Geld seiner Mutter ausgibt.

Pascha/Joachim ist also eine durch und durch profane Erscheinung. Dennoch setzt er sich über die Worte, die Jesu nach dem Zeugnis der Evangelisten bei der Kindersegnung spricht,¹⁹ als quasi-messianische Figur in Szene. Man muss einer einzelnen biblischen Redewendung in den Texten Horváths keine herausgehobene Bedeutung beimessen, hier aber wird das anzüglichenentstellte Christus-Zitat in direkten Bezug zu einer bestimmten Handlung gesetzt – der Stiftung von Schinkenbrot:

PASCHA (*streichelt Elisabeth und grinst*) Lasset die Kleinen zu mir kommen --

BARON Der Dirne lass ich die Wege nicht frei, halli und hallo! Wauwau!

ELISABETH Ich geh nicht mit.

MARIA So sei doch nicht so feig!

ELISABETH Nein. Aus Prinzip nicht.

BARON Aus was für Prinzip nicht?

ELISABETH Aus Selbsterhaltungsprinzip.

PASCHA Aber unsere Schinkenbröter, die kannst fressen, was?! Da stört Deine Selbsterhaltung nicht, ha?! (WA, S. 138)

Natürlich fügt sich das Schinkenbrot über den dramatischen Kontext und die sexuell aufgeladene Sprache motivisch in den für *Glaube Liebe Hoffnung* zentralen Themenkomplex der Alltags- und Gelegenheitsprostitution ein.²⁰ Es geht darin aber nicht gänzlich auf. Gerade Elisabeths Weigerung, der implizierten Aufforderung zur Prostitution zu folgen, lenkt den Blick auf das (damit unterbrochene) ritualisierte Programm der Szene, das über die Gabe der Schinken-

19 »Lasset die Kinder zu mir kommen und verwehret ihnen nicht, denn solchen gehört das Reich Gottes« (Mk 10, 14).

20 Vgl. Vejvar (Anm. 12), S. 6.

brote und den in diesem Zusammenhang geäußerten Sprechakt (»Lasset die Kleinen zu mir kommen«) vollzogen wird und offensichtlich einem bewährten Ablauf folgt. Liest man das Schinkenbrot-Motiv durch die Brille der hier angedeuteten rituellen Vollzugshandlung, wird die Frage nach der Bedeutung der Figurenbezeichnung Pascha relevant, die Elisabeth im Stück ja selbst aufwirft. Im genetischen Material finden sich keine Anhaltspunkte für die Provenienz des auffälligen Namens. Sucht man allerdings in einem zunächst von Horváth unabhängigen, spezifisch theologischen Kontext, etwa im Umfeld der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils (1962–65), ergibt sich eine regelrechte Inflation des vom hebräischen *pesach* abgeleiteten Worts.²¹

Es sind maßgeblich die liturgiewissenschaftlich wegweisenden Studien Odo Casels aus den 1920er- und -30er-Jahren, die die katholische Liturgie wieder verstärkt auf die Vergegenwärtigung des sog. Pascha-Mysteriums verpflichten und in dieser Kapazität zu zentralen ideengeschichtlichen Bezugspunkten der offiziellen Liturgiereform des II. Konzils werden.²² Im Anschluss an Casel ist es vor allem im Kontext der katholischen Liturgie/-wissenschaft gebräuchlich geworden, Passion und Auferstehung Christi unter dem Begriff des Pascha-Mysteriums zu fassen. Als österliche Heilstat, die sich im Martyrium Christi zwischen letztem Abendmahl (dem Zeichen des neutestamentarischen Bundes), Kreuzigung und Wiederauferstehung vollzieht, bildet es – zumal in der durch das II. Konzil ins Werk gesetzten Rückbesinnung der heiligen Liturgie auf ihre wesentlichen Strukturmomente und Glaubensinhalte – das rituelle Zentrum und den Fluchtpunkt des liturgischen Geschehens. Bezieht sich demnach die (katholische) Liturgie in ihrer Gesamtheit auf das Gründungsereignis des Opfertods Christi, konzentriert sich die tatsächliche kultische Vergegenwärtigung von Jesu Leiden, Sterben und Auferstehen maßgeblich in der Eucharistie, die – je nach theologischem Kontext unterschiedlich interpretiert – in der Gabe und der Wandlung von Brot und Wein dem neuen Bundesschluss im Opfer Christi gedenkt und ihn im erinnernden Nachvollzug des Opfermahls erneuert.²³

Kehrt man mit diesen Eindrücken zur Totentanz-Endfassung zurück,

21 Hierzu und nachfolgend vgl. Adolf Adam und Winfried Haunerland: Grundriss Liturgie, Freiburg i.Br. 192014, insb. S. 398–400 und passim.

22 Casels *Die Liturgie als Mysterienfeier* erscheint 1923, 1932 – im selben Jahr, in dem Horváth die Arbeit an *Glaube Liebe Hoffnung* aufnimmt – folgt *Das christliche Kultmysterium*. Vgl. Irmgard Pahl: Das Paschamysterium in seiner zentralen Bedeutung für die Gestalt christlicher Liturgie, in: Liturgisches Jahrbuch 46, 2, 1996, S. 77–81.

23 Vgl. dazu grundlegend die liturgiewissenschaftlich wegweisende Studie von Dom Gregory Dix: *The Shape of the Liturgy*, London 2015 [1945].

zeigt sich, dass die eucharistische Prägung des Schinkenbrot-Motivs stark eingedampft wurde. Der namentlich mit dem Christusmysterium überschriebene Pascha erhält lediglich am Ende des Stücks einen kurzen Auftritt als Lebensretter Joachim. Das Schinkenbrot ist bis auf eine einzige Nennung im dritten Bild zusammengestrichen. Jedoch bleibt der eucharistische Hintergrund des Motivs salient, auch wegen des wie beiläufig getätigten Ausspruchs eines Buchhalters – der rätselhaftesten Todesfigur des Stücks – im gleichen Bild, nur wenige Szenen vorher: »Unser täglich Brot gib uns heute.« (WA, S. 307) Es ist dieser Buchhalter, der später als unscheinbarer Passant in einer Art Botenbericht auf der Polizeiwache einen Selbstmordversuch melden wird und den die delirierende Elisabeth, aus ihrer Ohnmacht erwachend, vor allen anderen Anwesenden anspricht:

ELISABETH (*zum BUCHHALTER*) Wer bist du?

BUCHHALTER Wer? Meine Wenigkeit?

(*Stille*)

DRITTER SCHUPO (*hält ihr die Schnapsflasche hin.*) Da, Fräulein –

ELISABETH (*starrt den BUCHHALTER noch immer an.*) Wer bist du?

VIZEPRÄPARATOR (*zum BUCHHALTER*) So redens doch!

BUCHHALTER Ich? Nichts.

ELISABETH (*lächelt.*) Nichts – (*Sie sieht sich plötzlich ängstlich um.*) Bin ich denn noch? (WA, S. 323)

Elisabeths Reaktion auf die Antwort des Buchhalters, die sie als die erhoffte Bestätigung ihres Todes miss-/versteht, und die schockartige Erkenntnis ihres Überlebens legen die verdeckte Dramatik der Szene frei: Die bereits Totgeglaubte kehrt nur widerwillig ins Leben zurück. In ihrer Rettung erkennt sie keine Wohltat, sondern die wieder neue Finte eines Disziplinar- und Strafapparats, der seine Delinquenten weder selbstständig leben noch selbstbestimmt sterben lässt: »Grün, grau, silber – Habt ihr mich denn schon wieder? Was hab ich denn schon wieder verbrochen?« (WA, S. 323) Dabei erinnert das dramatische Setting des Bildes – Elisabeths Selbstmordversuch, ihre Rettung, kurz darauf ihr endgültiger Tod – aus der christologisch-liturgischen Perspektive nicht von ungefähr an das im Pascha-Mysterium vergegenwärtigte Ostergeschehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Joachim als sprechender Name verstehen, dem der hebräische Gottesname Jahwe innewohnt: Der Herr hat erstehen lassen.²⁴ Ebenso deutet die

24 Vgl. Wilhelm Gesenius: Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament, hg. von Herbert Donner, Berlin und Heidelberg 182013, S. 448.

explizite Angabe des Vizepräparators, man werde »morgen« (WA, S. 327) nach der Obduktion wissen, woran die Tote gestorben sei, angesichts des anbrechenden Tages auf einen bestimmten Zeitpunkt der Handlung hin: Es ist Sonntag.

Horváth drängt also die Strukturelemente des Pascha-Mysteriums, des, wie man wörtlich übersetzen könnte, Ostergeheimnisses – Kreuzestod, Wiedergeburt, Himmelfahrt –, in einem Sonntagmorgen zusammen. Mit dem angeknabberten Brötchen und der Frage »Schmeckts?«, die als freilich sehr freie Anverwandlung der liturgischen Einsetzungsworte verstanden werden kann, treten die beiden notwendigen Strukturmomente – *elementum* und *verbum* – für den kultischen Vollzug der Eucharistie zusammen. Das Opfer, das damit vergegenwärtigt wird, ist aber niemand anderes als Elisabeth selbst. Horváth legt mit dem Vollzug einer solchermaßen entstellten Eucharistie den Finger genau in die Wunde von Elisabeths zutiefst profaner Existenznot, ihrem Hunger. Im Empfang der Kommunion kann diese Not aber nicht adressiert, geschweige denn gelindert werden. Die bis ins Zynische gesteigerte Diskrepanz zwischen dem im Brot (nach katholischem Verständnis) realpräsentisch vergegenwärtigten Leib Christi und dem Brötchen, das ein Tropfen auf den heißen Stein von Elisabeths Hunger ist, ist nur bedingt Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit des modernen Individuums. Vielmehr legt es Zeugnis ab vom sehr realen Leidensdruck des sozioökonomischen Prekariats. Die eucharistische Form wird materialistisch gegen den Strich gebürstet. Angesichts Elisabeths erdrückender Existenznot erscheint das christliche Heilsversprechen, das im Vollzug der Eucharistie rituell erneuert wird, schal.

Das Versprechen auf jenseitige Erlösung, so könnte man die Sozialkritik hinter der persiflierten Eucharistie auf den Punkt bringen, schafft keine Abhilfe gegen den diesseitigen Leidensdruck des Individuums. Das allein erfasst aber noch nicht die volle Funktionsweise der eucharistischen Szene. Das zeigt sich an Elisabeths auffälligem Stimmungs- und Mentalitätswechsel nach dem Empfang der Kommunion. Ihre zuvor noch geäußerte Verzweiflung ob der Fortdauer ihrer Existenznot (»Bin ich denn noch?«) verkehrt sich ausgerechnet in ihren letzten Worten, mit denen sie ihr eigenes Sterben kommentiert, in einen regelrechten Zwangsoptimismus: »Es soll ja noch schlechter werden, aber ich lasse den Kopf nicht hängen – (*Sie schlägt mit der Hand in die Luft, als würde sie Fliegen abwehren.*) Na! Da fliegen lauter so schwarze Würmer herum – (*Sie stirbt sanft.*)« (WA, S. 326) Das nämlich ist keine im Delir dahingesagte Floskel. Horváth legt Elisabeth hier ein Selbstzitat in den Mund. Bereits im ersten Bild rechtfertigt sie ihren Plan, die eigene Leiche zu verkaufen, gegenüber dem Präparator mit eben den Worten:

»Jetzt habe ich eigentlich nichts. Es soll ja noch schlechter werden. Aber ich lasse den Kopf nicht hängen.« (WA, S. 299) Die wiederaufgegriffene Aussage, den Kopf nicht hängen zu lassen, spannt einen Bogen um das ganze Stück. Elisabeths am Ende allesamt erfolglose Versuche, zu einer selbstbestimmten Existenz zu gelangen, erhalten auf diese Weise eine sprachliche Rahmung, in der sich einerseits die für den Totentanz charakteristische zyklische Struktur von Leben und Tod widerspiegelt. Angesichts dieser Verschränkung resümiert auch Jürgen Schröder: »Im Vergleich zur traditionellen christlichen Gattung des Memento mori und des Totentanzes – der Tod als Übergang von dieser in jene Welt und als Vorwegnahme des Jüngsten Gerichts – ist sie [die Totentanz-Struktur; K.S.] bei Horváth fast restlos säkularisiert. Der Lebenskampf erscheint mehr und mehr als Todeskampf.«²⁵

Auf der anderen Seite enthält die Aussage aber auch ein unverkennbares Bekenntnis zum Leben bzw. zu einer bestimmten Lebensweise. Die Durchhalte-Losung ist eine an sich selbst gerichtete Handlungsdirektive, mit der Elisabeth in die Vergeblichkeit einer selbstbestimmten Lebensführung hinein interveniert. Sie erschöpft sich jedoch nicht – das wird über die Rahmung deutlich – im Vollzug dieses Sprechakts. Denn diese Verhaltenslehre, falls man sie so nennen kann, hat ein grundlegendes Ethos, das über den einzelnen Sprechakt hinausgeht. Elisabeth formuliert mit ihrer Selbstverpflichtung das Programm einer ethischen Lebensweise, nämlich einer, die ein positives, weil selbstbestimmtes Verhältnis zum Leiden hat. Nicht umsonst zielt die Losung weniger auf eine konkrete Strategie zur Vermeidung weiteren Leids als vielmehr auf eine bestimmte Haltung der Existenznot gegenüber. Bezeichnenderweise drängt daher der Sprechakt, mit dem sich Elisabeth in dieser Haltung bestärkt, weder zur Tat noch beschreibt er einen Zielhorizont des Handelns; sein Telos gründet allein in sich selbst, das heißt: in der Fähigkeit und der Bereitschaft, existentielle Not hinzunehmen und zu ertragen. Die Leidensfähigkeit wird so zum Medium eines existentiellen Selbstbezugs: Elisabeth erfährt sich im Leiden als Leidende. In dieser reflexiven Geste verliert das Leiden (im Sinne des Erleidens) seine Passivität und wird als Praktik der Lebensführung re-funktionalisiert. Leben und die Erfahrung von Leid werden gleichgesetzt. Die Säkularisierung der eschatologischen Teleologie, die Schröder an der dramatischen Struktur von Horváths Totentanz beobachtet, vollzieht sich in der Schlusszene somit auch auf der Ebene der eucharistischen Form. Der liturgisch vergegenwärtigte Opfertod Christi und das dramatisch ausgestellte (Selbst-)Opfer Elisabeths werden enggeführt. Während aber in der Eucharistie der sterbliche

25 Schröder (Anm. 6), S. 289.

Körper Christi mit Blick auf den heilsgeschichtlichen Fluchtpunkt einer Erlösung nach dem Tod vergegenwärtigt wird, ist Elisabeths Passion sozusagen konsequenzlos im Diesseits verankert. Gemessen an ihren letzten Worten, erscheint selbst der Selbstmord nicht mehr als Endpunkt oder Ausweg eines Leidenswegs, sondern schlichtweg als eine weitere Station, der Elisabeth nolens volens mit der gleichen Grundeinstellung begegnet wie den anderen Leidensprüfungen zuvor. Die Teleologie des christologischen Heilsmodells wird in den diesseitigen Handlungs- und Leidenshorizont des Individuums überführt. Sofern in diesem säkularisierten Modell also überhaupt noch davon die Rede sein kann, besteht die Möglichkeit auf Erlösung nicht mehr in der Erlösung vom Leid, sondern resoniert in der freiwilligen Annahme des Leids als einem der letztmöglichen Akte selbstbestimmter Lebensführung.

›Wie soll ich leiden?‹ lautet daher die ethische Grundfrage, auf die Elisabeth mit ihrer Losung ›Aber ich lasse den Kopf nicht hängen‹ antwortet. Aus offensichtlichen Gründen steht diese Praktik des Leidens in keinem Widerspruch zu den nicht vorhandenen Möglichkeiten des Individuums, aus seiner sozioökonomisch prekären Lage heraus zu agieren. Im Gegenteil: Gerade dort, wo Elisabeth zur faktischen Handlungsunfähigkeit verurteilt ist, wird im Leiden eine alternative Möglichkeit aufgeworfen, tätig zu sein. Freilich folgt dieser Tätigkeitsmodus keinem starken Konzept von Handlung. Im Leiden tätig zu sein, bedeutet in Elisabeths Kontext, in ein existentielles Verhältnis zu sich selbst einzutreten und dieses Selbstverhältnis angesichts immer neuer Notlagen immer wieder aufs Neue zu aktualisieren. Insofern diese Leidenstätigkeit also vollständig selbst-zentriert ist, lässt sie sich nicht mehr unter dem Begriff des Individuums fassen, der bei Horváth seine Kontur aus der Dichotomie zur Gesellschaft erhält. ›Aber ich lasse den Kopf nicht hängen‹ ist Elisabeths subjektive, weil auf die Sorge um sich selbst bezogene Entsprechung ihrer Klage, dass es in der Welt ›doch auch ein bißchen weniger ungerecht zugehen‹ (WA, S. 315) könnte. Agens und Patiens des hier artikulierten existentiellen Selbstbezugs fallen im grammatischen Subjekt der ersten Person Singular zusammen und konstituieren – sogar bzw. gerade dann, wenn das Individuum im Todeskampf die Segel streicht und Hand an sich selbst legt – ein in seiner Leidensfähigkeit autonomes Subjekt.

Wie ernst es Horváth mit diesem subjektivistischen Gegenentwurf zum Individuum meint, zeigt sich tatsächlich erst nach Elisabeths Tod. Es ist die rätselhafte Todesfigur des Buchhalters, die über Elisabeths totem Körper die folgenden Verse eines bekannten mittelalterlichen Spruchs zitiert:

Ich lebe, ich weiß nicht wie lang,
 Ich sterbe, ich weiß nicht wann,
 Ich fahre, ich weiß nicht wohin,
 Mich wundert, daß ich so fröhlich bin – (ab) (WA, S. 327)

Diese »Krone aller Priamelvierzeiler des Mittelalters«,²⁶ wie es in einer literaturwissenschaftlichen Abhandlung von 1905 heißt, kann auf eine reiche Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte zurückblicken.²⁷ Im Kontext von *Glaube Liebe Hoffnung* deutet Heinrich Küntzel den Spruch als Ausdruck der »Gottverlassenheit« in einer ansonsten »von einem Gefühl ebenso gnadenloser wie gedankenloser Daseinszufriedenheit« gefärbten Tragödie.²⁸ Diese Lesart ist überraschend, ja irritierend: die akute Mittellosigkeit, die den Verkauf der eigenen Leiche motiviert, der quälende Hunger, der Selbstmordversuch – alles im Zeichen eines selbstzufriedenen Lebensentwurfs? Tatsächlich ist diese Deutung gar nicht abwegig, allein sie steht auf dem Kopf. Anders als von Gottverlassenheit kann zumal von gedankenloser Daseinszufriedenheit in Elisabeths Fall schon deswegen nicht die Rede sein, weil sie unentwegt an einer Verbesserung ihrer ökonomischen Notlage arbeitet. Interessanterweise führt der Spruch des Buchhalters als Schlussakkord des Stücks beide Momente zusammen und bildet sie aufeinander ab: die (proto-moderne) Erfahrung religiöser Desintegration aus dem teleologischen Ordnungszusammenhang der Heilsgeschichte und eine heitere Gelassenheit, die angesichts dieser Erfahrung existentiell-transzendentaler Unsicherheit geradezu leichtfertig anmutet. Eben weil diese Heiterkeit dem Ich der Sprechsituation selbst so bemerkenswert erscheint, ist sie aber weder unvermittelt noch gänzlich unmotiviert. Die als Verwunderung über die eigene Fröhlichkeit artikulierte Selbstbeobachtung der Sprechinstanz schiebt sich zwischen die Trias von Leben, Sterben, Auferstehung und den Affekthaushalt des Ich. Als reflexive Atempause unterbricht sie die syntaktisch parallelgeschaltete Zwangsläufigkeit der Unsicherheitserfahrung in ihrer Wirkung auf das Ich. Sie ermöglicht es dem Spruch-Ich, sich emotional von dieser krisenhaften Erfahrung zu distanzieren und damit nicht nur

26 Karl Euling: Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie, Breslau 1905, S. 408.

27 Vgl. dazu Gerd Dicke: Mich wundert, das ich so fröhlich bin. Ein Spruch im Gebrauch, in: Kleinstformen der Literatur, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1994, S. 56–90; Heinrich Küntzel: »Mich wundert, daß ich fröhlich bin«. Marginalien zu einem alten Spruch, in: DVjs 61, 1987, S. 399–418.

28 Küntzel (Anm. 27), S. 403.

einen affektiven Kontrapunkt gegen die in die Zukunft projizierte meta-/physische Verunsicherung zu setzen, sondern auch einen temporalen. Das Selbstbekenntnis ankert nämlich im Hier und Jetzt der Aussage: Das Ich der Sprechsituation ist fröhlich und, solange es fröhlich ist, offensichtlich auch am Leben. Der mittelalterliche Vierzeiler hat damit eine auffallend säkulare, und zwar säkular-optimistische Pointe. Er zeichnet, um mit Küntzels Begriffen zu sprechen, eine Transition von der Gottverlassenheit zur Daseinszufriedenheit nach, die aber nicht automatisch passiert, sondern über ein seiner selbst bewusstes Ich vermittelt wird. Die Selbstreflexion wird zur Chance, den Verlust christlich-metaphysischer Heilsgewissheiten affirmativ umzudeuten in die Erkenntnis vom Wert des Lebendigseins.

Welche Funktion also erfüllt der Spruch im Nachtrag zu Elisabeths Tod? Gewissermaßen parallelisiert der erstaunliche Reflexionsprozess, den der Spruch abbildet, Elisabeths Sterbeszenario: die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation und das fraglos überraschende Leidens- und Lebensbekenntnis im Moment ihres Todes. Es bleibt aber nicht bei der bloßen Analogie. Wenn Horváth an Elisabeth die Möglichkeit eines im Leiden tätigen Selbstbezugs dramatisch exerziert, abstrahiert der Spruch diesen Selbstbezug vom leibhaftigen Subjekt und überführt ihn in eine ent-anthropomorphisierte Vorstellung reiner Subjektivität. In der abschließenden Selbstvergewisserung des Spruch-Ich, trotz allem fröhlich zu sein, spiegelt sich Elisabeths Leidensethos, wird dort aber nicht länger namentlich einem tätigen Subjekt zugeordnet, sondern prozessiert rein grammatikalisch im Indikativ Präsens der ersten Person Singular: *Ich bin* fröhlich. Die asketische Selbstverpflichtung zum Leiden geht im affirmativen Einverständnis eines gottverlassenen Lebens auf.²⁹ Die subjektive Tätigkeit wird in diesem Ausdruck einer Gefühlslage zwar auf das Minimum eines expressiven Sprechakts reduziert. Nichtsdestoweniger macht der gleichwohl einen existentiellen Unterschied: Im dreifach selbstbezüglichen Sprechen – selbst von sich zu sich sprechend – setzt sich das Ich zugleich als Subjekt, Objekt und Adressat seiner Rede. Das Selbstgespräch wird zur ethisch-existentiellen Selbstpraktik schlechthin.

29 Vgl. dagegen Hajo Kurzenberger: Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens, München 1974, S. 108, der aus dem Vergleich beider Fassungen das abwegige Urteil zieht, die Endfassung schließe »einfallslos konventionell und oben-drein gefährlich larmoyant mit dem Selbstmord der Heldin«.

3. Subjektivierung und Disziplin: Polizeiparade

Elisabeths Tod gibt einem Subjektivierungsszenario die Bühne, dessen Voraussetzung *und* Folge die Vereinzelung des Subjekts im gesellschaftlichen Sozialgefüge ist. Die Existenznot, die an Elisabeth exemplarisch ausgestellt wird, mag eine kollektiv geteilte Erfahrung der Zwischenkriegszeit sein. Sie bleibt aber für sich selbst genommen eine hochgradig persönliche, ja einsame Erfahrung. Gleichwohl wird das Leiden genau dadurch zur Praktik eines tätigen Subjekts, das darin einen Widerstand aufbaut zur sozioökonomischen Handlungssohnmacht des Individuums. Die Eucharistie, in deren Zeichen Elisabeth stirbt, bildet dieses Verhältnis von solitärer Erfahrung und kollektivem Ereignis in der eigenen Struktur ab. Mit ihr steht ein (theologisches) Vollzugsmodell zur Verfügung, in dem die soziale Vereinzelung konstruktiv gewendet und als Selbsterfahrung zugänglich gemacht wird. Vor dem Hintergrund dieses eucharistischen Subjektivierungsmodells wird deutlich, dass die frühe Fassung des Stücks gegenüber der letzten nicht einfach einen materialistischen Gegenentwurf darstellt. Sie inszeniert einen grundlegend anders operierenden Subjektivierungsmechanismus: Subjektivierung geschieht hier nicht im Modus der passionsartigen Individuation, sondern der disziplinierenden Kollektivierung. Das Vollzugsmodell, das dieser Subjektivierungsübung Pate steht, ist die Polizeiparade, mit der beide Fassungen mehr oder weniger deutlich schließen – in der Endfassung im szenischen Hintergrund der Polizeiwache, in der frühen Fassung aber als großes Spektakel im Bühnenvordergrund. In der Parade kulminieren die Subjektpraktiken des Disziplinarapparats, dessen Wirken sich nicht auf die Unterwerfung der Subjekte unter der geltenden Norm der Dressur beschränkt, sondern der die Subjekte mit einer der Disziplin konformen Handlungsmacht ausstattet. Die unterworfenen Subjekte setzen sich auf diese Weise in ein tätiges Verhältnis zu der sie kollektivierenden Disziplin.

Auch Jürgen Schröder stellt im Vergleich der beiden Fassungen fest, dass Elisabeth überlebt,

weil sie die einzig mögliche Art des Überlebens in der gegebenen Situation wählt, nämlich die scheinbar zynische Anpassung an den Staatsapparat, die Kapitulation ihres offenen Kampfes und die Preisgabe ihres Selbstständigkeitsanspruchs; deshalb wird sie beim großen Finale, der Polizeiparade, die der Herr Polizeipräsident mit seinem Stabe abschreitet, in das ebenfalls angepaßte uniforme Figurenensemble eingereiht.³⁰

30 Schröder (Anm. 6), S. 287.

Allerdings argumentiert Schröder ausschließlich vom Standpunkt der Bestialität. Die Anpassung an den Disziplinarapparat, die dramaturgisch wie motivisch in der Polizeiparade gipfelt, ist für Schröder insofern nur eine »scheinbar zynische«, als auch die moralisch vermeintlich integre Elisabeth der Endfassung nichts anderes tut als ihren bestialischen Trieben zu folgen. In jedem Fall treten die ethischen Implikationen des bestialischen Handelns hinter der Überlebensproblematik selbst zurück.³¹ Das lässt jedoch außer Acht, dass Elisabeth trotz aller Überlebenspragmatik sehr wohl eine ethische Grundhaltung hat, die sie mit ihrem Durchhalte-Credo im Rahmen der eucharistischen Schlusszene auch artikuliert. Eine solche ethische Haltung wird ebenfalls im Rahmen des disziplinierenden Subjektivierungsszenarios formuliert, bezeichnenderweise aber nicht von Elisabeth, sondern von einem Vertreter des Disziplinarapparats. Es ist der Schupo Klostermeyer, der Elisabeth mit der Phrase »Pflicht ist Pflicht« (WA, S. 314) erst zu imponieren versucht, nur um ein Bild später unter Verweis auf eben diese Pflicht sein Verlobungsgelübde zu lösen: »SCHUPO Du hast mich belogen, und das ist für mich der entscheidende Punkt. ELISABETH Nein, deine Karriere, das ist er, dein entscheidender Punkt. SCHUPO Nein! Aber zuerst kommt die Pflicht, und dann kommt noch Ewigkeiten nichts! Radikal nichts!« (WA, S. 318) Sowohl Elisabeths Leidens- als auch Klostermeyers Pflichtethos sind in hochgradig selbstbezüglichen Sätzen formuliert. Wie Elisabeth auf der ethischen Grundlage einer Selbstverpflichtung leidet, so handelt auch Klostermeyer auf der ethischen Grundlage einer Pflicht, auch wenn es nur die Pflicht ist, die eigene Karriere zu retten. Anders aber als in Elisabeths Fall liegt in Klostermeyers tautologischer Formulierung die Referenz des Selbstbezugs nicht im Subjekt der Rede, sondern in einer abstrakten Entität. Nicht das Ich, sondern die Pflicht ist der Ausgangs- und Zielpunkt von Klostermeyers Handeln: Die Pflicht, der er vorgibt zu folgen, ist nur sich selbst verpflichtet. Aus diesen zwei unterschiedlichen ethischen Haltungen heraus – der Selbstverpflichtung und der Verpflichtung gegenüber der Pflicht – entstehen zwei dichotome Subjektivitätswürfe. Ähnlich sind sich diese Subjekte darin, dass sie eine gewisse Handlungsmacht haben – auch wenn es, wie in Elisabeths Fall, nur die Macht ist, das eigene Leiden affirmativ anzunehmen. Sie unterscheiden sich darin, wie sie ihre Handlungsmacht ethisch rechtfertigen und auf welche Infrastrukturen der Macht sie zurückgreifen (können), um ihr Ethos durchzusetzen.³²

31 Vgl. Schröder (Anm. 6), S. 287–289.

32 Zur Frage der Haltung als dem Zünglein an der Waage zwischen existentiellen und disziplinierenden Übungen vgl. Menke (Anm. 7), S. 299.

Der paradigmatische Vollzug der Disziplinartechniken des Machtapparats zeigt sich in der Polizeiparade, die im fünften und letzten Bild der Endfassung den Hintergrund des Bühnengeschehens bestimmt. Die ganze zweite Hälfte des Bildes auf dem Polizeirevier – von dem Moment an, da Elisabeth zwischen allen Umstehenden ihren ehemaligen Verlobten erkennt, bis zu ihrem Tod – ist unterlegt von einem zunehmenden Zeitdruck aufgrund der anstehenden morgendlichen Polizeiparade. Was sich im Verlauf der einzelnen Szenen zu einem kollektiven Ereignis entwickelt, an dem alle anwesenden Polizisten partizipieren (müssen), beginnt als fast schon intimes Zwiegespräch zwischen Elisabeth und Klostermeyer:

SCHUPO (*zieht sich seine weißen Handschuhe an.*) Ich habe Dienst. Ich muß zur Parade.

ELISABETH Parade?

SCHUPO Vor der Residenz. Es wird bald Tag.

ELISABETH Es ist noch dunkel, Alfons.

SCHUPO Zwischen uns ist alles klar. (WA, S. 325)

Klostermeyer, dem das Aufeinandertreffen mit Elisabeth sichtlich unangenehm ist, bringt die Parade als Ausrede vor, um sich der Situation zu entziehen, wird aber von Elisabeth gestellt, die das Manöver als solches durchschaut. Die Szene imitiert die motivische Konstellation des ersten Bildes, wo direkt zu Beginn der Marsch der Toten als Folie für Elisabeths Vorhaben aufgeworfen wird, ihre Leiche zu verkaufen: »SCHUPO (*lächelt.*) Gebens nur acht, Fräulein – Da drinnen stehen die Köpfe in Reih und Glied. ELISABETH Ich habe keine Angst vor den Toten. SCHUPO Ich auch nicht.« (WA, S. 298) Im Licht des letzten Bildes zeigt sich nicht nur der proleptische Charakter des Totenmarsch-Motivs, es wird auch dessen Zuschreibung an die Figur des Schupos deutlich. Jedoch ist die Parade per definitionem ein kollektives und kein individuelles Ereignis – die Zuschreibung betrifft also nicht Klostermeyer allein, sondern wird auf die Gesamtheit der anwesenden Polizisten erweitert, die auf Klostermeyers Drängen anfänglich zwar noch beschwichtigend reagieren, dennoch aber als Funktionsträger und Repräsentanten der Staatsgewalt nach und nach im uniformierten Kollektiv aufgehen: »SCHUPO Die Parade – (*Er setzt sich seinen Helm auf.*) Höchste Eisenbahn. KAMERAD Ist noch Zeit, Klostermeyer. Wart auf uns – (*Er zieht sich seine weißen Handschuhe an.*)« (WA, S. 326) Die in der Parade figurierende Kollektivierungsdynamik ist derart umfänglich, dass sich das Geschehen in der letzten Szene der Endfassung in den Paratext verlagert und die Regieanweisungen übernimmt: »Und nun marschierst draußen eine Formation mit

Musik vorbei – und zwar abermals auf den Marsch ›Alte Kameraden‹. DIE DREI SCHUPOS setzen sich ihre Helme auf und verlassen das Polizeirevier, denn sie müssen bekanntlich zur Parade. Nur ALFONS KLOSTERMEYER wirft noch einen letzten Blick auf seine tote Braut ELISABETH. Vorhang.« (WA, S. 327) Diese letzte Szene steckt voller latenter Gewalt. Indem sie Klostermeyers Perspektive auf die Tote als dessen Braut adaptieren, schlagen die Regieanweisungen Elisabeth, die sich nicht mehr wehren kann, gewaltsam einem Vertreter des Disziplinarapparats zu. Dass zudem der Schupo ironischerweise nicht über seine amtliche Funktionsbezeichnung, sondern als bürgerliches Individuum mit Vor- und Zunamen adressiert wird, offenbart den zynischen Charakter der Macht, die sich im Angesicht des Todes sentimentale Züge anzunehmen gestattet.

Die Parade, so lässt sich dieses Ende interpretieren, entfaltet eine tödliche Vollzugsdynamik. In ihr figuriert eben jene Disziplinarmacht, die von Beginn des Stücks an Elisabeths Handlungsspielräume kontrolliert und sukzessive limitiert, bis ihr buchstäblich kein Raum mehr bleibt. Jedoch zeigt sich in der Parade auch ein dem entgegen gelagertes Vollzugsmoment, das dem Individuum unter den Bedingungen des Disziplinarapparats Handlungsspielräume eröffnen kann. Die volle Bedeutungsdimension der Parade erschließt sich erneut erst über den Vergleich der einzelnen Konzeptionsschichten von *Glaube Liebe Hoffnung*. Dabei lässt sich im Fassungsvergleich exakt der Moment benennen, an dem sich für Elisabeth die Möglichkeit eines dramatischen Glückwechsels ergibt. Alles beginnt mit einem Oberinspektor, der im vierten Bild der Endfassung die verurteilte Straftäterin trotz Ableistung ihrer Strafe zur unangekündigten Kontrolle in ihren Privaträumen überrascht: »OBERINSPEKTOR Geduld bringt Rosen. (*Er sieht sich um und deutet auf das unordentliche Bett.*) Ich habe Sie wohl im Schlaf gestört?« (WA, S. 316) Unterstreicht die Jovialität im Auftritt des Kriminalbeamten den autoritären Gehalt der durch ihn repräsentierten Disziplinarmacht, prozessiert diese Macht im Performativ einer Vollzugsform, die sich selbst ihre Handlungsbefugnis gibt:

OBERINSPEKTOR Keine Hetzreden bitte! Polizeiwidrig ist nicht, wer kein Unterkommen hat, polizeiwidrig ist nur, wer dadurch die öffentliche Ordnung gefährdet.

ELISABETH Aber ich gefährde doch nicht die öffentliche Ordnung!

OBERINSPEKTOR Solange Sie sich nicht über Ihre Einkünfte ausweisen können, ist dies fraglich. (WA, S. 315f.)

Diese Aussage freilich bedeutet einen Blankoscheck für den Kriminaler, denn natürlich liegt es hier im Ermessensspielraum der Polizei, zu entscheiden, wer die öffentliche Ordnung gefährdet und damit polizeiwidrig ist. Das Individuum wird so zu einer Delinquentin, deren soziale Existenzform allein den Anlass repressiver Praktiken gibt.³³ Dabei ist die Kontrolle, das Sich-Zeigen und Sich-Sichtbarmachen des Disziplinarapparats selbst schon ein repressiver Akt, der sich im Vollzug sein eigenes Recht gibt. Es ist ein Zirkel repressiver Machtausübung: Erst über die Kontrolle kann sich ein Verdacht bestätigen, der seinerseits der Auslöser einer Kontrolle ist. Ganz im Foucault'schen Sinn haben diese Disziplinartechniken einen doppelten Effekt: Sie sammeln (und erzeugen) ein Wissen vom Individuum und üben, auf Grundlage dieser Erkenntnis des Individuums, eine Unterwerfung aus.³⁴

Elisabeth, die den Schaden hat – der Schupo Klostermeyer verlässt sie aufgrund der Intervention des Oberinspektors –, braucht daher nicht auch noch für den Spott zu sorgen:

OBERINSPEKTOR Sie wollen doch nicht behaupten, daß Sie unschuldig sind?

ELISABETH Oh nein, das habe ich mir schon längst abgewöhnt. Entschuldigungs, aber jetzt muß ich lachen – (*Sie setzt sich auf den Bettrand und lacht lautlos.*)

OBERINSPEKTOR Lachens Ihnen nur ruhig aus. (*ab*) (WA, S. 319)

Als Reaktion auf ihr mehr oder weniger unverdientes Unglück wirkt Elisabeths geräuschloses Lachen – das Wortspiel des Kriminalers hebt es hervor – merkwürdig unpassend. Dabei ist es nicht das erste Mal, dass Elisabeths Affektregulation fehlschlägt. Im dritten Bild fährt ihr ausgerechnet in dem Moment ein Lächeln übers Gesicht, als ihr Klostermeyer von seiner (ersten) verstorbenen Verlobten erzählt, was dieser denn auch prompt bemerkt: »Warum lächeln Sie da?« (WA, S. 311) Wäre es einerseits vorstellbar, dass Elisabeth angesichts des unbeabsichtigten Kalauers in Klostermeyers Rede – »Wir waren nämlich ein Herz und eine Seele. Aber sie hatte es mit der Leber zu tun« (WA, S. 311) –, nicht anders kann als zu lachen, zeigt sich andererseits in diesem »Motiv des makabren Lächelns«³⁵ ein wenig vorteilhafter Charakterzug: die Missgunst anderen Frauen gegenüber. Der

33 Vgl. Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1994, S. 323.

34 Vgl. Foucault (Anm. 33), S. 380f.

35 Haag (Anm. 11), S. 101. Auf den für Horváths Todessymbolik topischen Zusammen-

Auslöser des Aufeinandertreffens von Elisabeth und Klostermeyer ist ein öffentlicher Vorfall, als Maria vom Baron denunziert und vor dem Wohlfahrtsamt verhaftet wird:

MARIA (*fixiert den BARON.*) Du hast mich verschuftet?

KRIMINALER Sind Sie augenblicklich ruhig!

MARIA Du? Dem ich drei Mark geliehen hab? Drei Mark?

KRIMINALER Halten Sie den Mund.

BARON (*grüßt wieder chevaleresk.*) Kompliment, Madonna! (*ab*) (WA, S. 310)

Elisabeth, die das Geschehen beobachtet hat und vom herbeieilenden Klostermeyer nach dem Vorgefallenen gefragt wird, antwortet mit einer an Niedertracht grenzenden Lakonie: »SCHUPO Was hat sich denn da abgespielt? ELISABETH (*lächelt böse.*) Nichts. Es ist bloß ein Fräulein verhaftet worden. Wegen nichts.« (WA, S. 311)

Tatsächlich ist Elisabeths abgründiges, böses Lächeln ein weiterer Eisberg in der dysfunktionalen Kommunikation von Horváths Dramenfiguren. Der Dialog, ja die ganze Szene findet sich bis in den exakten Wortlaut hinein schon in der frühen Fassung, dem *Volksstück in zwei Teilen*, dort allerdings in einem vollständig anderen Kontext. Auch hier geht dem Gespräch zwischen Elisabeth und Klostermeyer die Verhaftung Marias voraus, auch hier ist Maria verschuftet worden. Der Schuft ist jedoch nicht der Baron, sondern Elisabeth. Es ist der Oberinspektor, der Elisabeth das Angebot machen wird, als Spitzel für die Polizei zu arbeiten, was diese denn auch annehmen wird und in dieser Funktion Maria an die Polizei denunziert:

OBERINSPEKTOR Lachens Ihnen nur ruhig aus.

ELISABETH (*lacht plötzlich nicht mehr*) So sagens mir doch, was ich jetzt tun soll -- vielleicht kauft mir der Staat noch einen Strick.

OBERINSPEKTOR Na so schlimm sind wir doch auch wieder nicht -- (*er lächelt*) Ich hab mir nämlich jetzt etwas durch den Kopf gehen lassen -- [...]

OBERINSPEKTOR Kommen Sie morgen Vormittag zu mir ins Büro. [...] Dann reden wir weiter darüber -- Wiedersehen! (*ab*) (WA, S. 176f.)

In Elisabeths Figurenrede wird ihr Selbstmord – mit der Disziplinargewalt als Vollzugshelfer – als mögliches Szenario zwar aufgerufen, im Folgenden

hang von Lächeln und dem Zeigen von Zähnen weisen u. a. auch Gamper (Anm. 11) und Schröder (Anm. 6) hin.

jedoch suspendiert. Auf den zweiten Teil, der mit dem Abgang des Oberinspektors endet, folgt der Epilog, der die Handlung um Marias Verhaftung szenisch auf der Straße vor dem blauen Schiff situiert und in dem Horváth, wie gesagt, ursprünglich Elisabeth in der Rolle des Polizeispitzels vorsieht.

MARIA (*fixiert ELISABETH*) Wer hat mich denn da verschuftet? Du bist das?

KRIMINALER Sind Sie augenblicklich ruhig!

MARIA Du Sau Du dreckige – –

KRIMINALER Halten Sie Ihren Mund!

MARIA Spitzel! Polizeimensch! (WA, S. 180)

Elisabeths böses Lächeln zeugt also nicht (nur) von misogyner Missgunst, sondern auch und vor allem von der Reuelosigkeit ob ihres Verrats. Elisabeth wechselt damit die Seiten: Aus der Delinquentin wird ein spitzelnder »Polizeimensch« und folglich eine Kollaborateurin des Disziplinarapparats, der sich mit Maria eine andere Delinquentin zum Objekt seiner Repression nimmt. Ihre neue Rolle als Kollaborateurin berechtigt Elisabeth zwar nicht zur aktiven Teilnahme an der Parade – das bleibt den Schutzpolizisten vorbehalten –, aber immerhin darf sie zusehen. In der absurden Überzeichnung eines komödiantischen Volksstückendes fährt der Epilog in den letzten beiden Szenen eine Polizeiparade auf, an der alle Dramatis Personae (mit Ausnahme der verhafteten Maria) entweder direkt oder indirekt beteiligt sind.

Verwandlung:

Paradeplatz.

Rasch wird es Tag.

Aufmarsch der Schupo mit Fahnen, Trommeln und Musik. Auch Alfons Klostermeyer marschiert natürlich mit.

Dann: Aufstellung zur Parade.

Und dahinter stehen alle, nämlich: [Es folgt eine längere Aufzählung des Dramenpersonals; K.S.] der Buchhalter, die Kellnerin, der Oberinspektor, der Kriminaler und Elisabeth. Alle – ausser Maria, die zur Zeit keine Paraden sehen darf.

Szene Nummer 11

Finale:

Trommelwirbel. Präsentieren. Defiliermarsch.

Und nun schreitet der Herr Polizeipräsident persönlich die Front ab, gefolgt von seinem Stabe.

Und die Sonne scheint und der Himmel lacht. (WA, S. 181)

In diesem Ende zeigt sich die volle subjektivierende Dimension der Disziplinarstechniken. Die Dramenfiguren, die die Parade begleiten, partizipieren gemeinsam im und als Kollektiv an einer Unterwerfung unter die staatliche Disziplin. Zu der tragen sie insoweit selbst bei, als sie sich, wie an Elisabeth zu sehen, mit den Praktiken ihrer Disziplinierung gemein machen. Eine daraus abzuleitende pragmatische Verhaltenslehre produziert zwar notwendigerweise Opportunisten, Mitläufer*innen oder eben Kollaborateurinnen der Disziplinarmacht, aber eben auch Subjekte, die im begrenzten Umfang der von ihnen adaptierten Disziplinarstechniken handlungsmächtig sind. Anders als im eucharistischen Subjektivierungsszenario, dessen Handlungsmacht – im Rahmen von Praktiken wie der Selbsterfahrung und des Selbstgesprächs – auf das eigene Selbst gerichtet ist, richten sich die disziplinierenden Praktiken gegen ein anderes Subjekt. Die disziplinierten Subjekte reproduzieren damit im Kleinen die Machthierarchien, die für ihre eigene Unterwerfung ursächlich sind. Als Kollektiv zusammengehalten werden sie allein vom Kitt einer Disziplinarstechnik, der sie alle gleichermaßen ausgeliefert sind.

Dass zwischen den existentiellen und den disziplinierenden Subjektivierungsweisen selbst nur ein schmaler Grat besteht, zeigt sich indes an der Kippfigur, welche die Enden beider Fassungen zeichnen.³⁶ Die Differenz, aber auch die Nähe vom »Polizeimensch« und dem »arme[n] Menschenkind« (WA, S. 327), wie Klostermeyer in einer sentimentalischen Anwendung die tote Elisabeth bezeichnet, drückt sich in der Verschränkung aus, mit der beide über die Fassungen hinweg motivisch verflochten werden. Zum einen bleibt die Parade, obgleich nur indexikalisch angedeutet und in die Regieanweisungen verschoben, als Menetekel der Disziplinarmacht in der Endfassung permanent präsent. Und zum anderen wird die Fröhlichkeit des Spruchs, mit dem das eucharistische Subjektivierungsszenario in der Endfassung schließt, in Elisabeths deplatziert-abgründigem Lachen, aber auch im volkstückhaft-grotesken Schlussbild des lachenden Himmels (»*Und die Sonne scheint und der Himmel lacht.*«) in der frühen Fassung motivisch bereits vorbereitet und anzitiert. Der tatsächliche Unterschied zwischen beiden Subjektentwürfen scheint mithin weniger in den Praktiken zu liegen, aus denen heraus sich die Subjekte konstituieren und die in letzter Konsequenz einem kontingenten Handlungsverlauf geschuldet sind, auf den die Subjekte selbst keinerlei direkten Einfluss nehmen können. Viel entscheidender scheint für Horváth das Ethos zu sein, mit der sich die Sub-

³⁶ Eine solche Kippfigur von existentiellen und disziplinierenden Selbstübungen beobachtet auch Menke (Anm. 7), S. 285.

jekte in die Kontingenz der sozialen Umstände fügen und – trotz der Unfähigkeit, effektiv intervenieren zu können – damit womöglich auch dem eigenen Fatalismus opponieren. Auch wenn Horváth an Elisabeths Leben und Sterben beide Subjektivierungsübungen gleichberechtigt testet, so sind seine Sympathien doch klar zu erkennen. Letztlich ist es die arme und dulddende Sünderin, der jenseits aller Satire und Sozialkritik in der Eucharistie ein Rest an menschlicher Würde verliehen wird. Am Vorabend der nationalsozialistischen Machtergreifung zeigt sich Horváth, der selbst bald ins Exil gehen wird, mit den Entrechteten und Ausgestoßenen solidarisch.

Literatur

- Adam, Adolf und Haunerland, Winfried: Grundriss Liturgie, Freiburg i.Br. ¹⁰2014.
- Bauer, Johann: Totentanzadaptionen im modernen Drama und Hörspiel: Hofmannsthal, Horváth, Brecht, Hausmann, Weyrauch und Hochhuth, in: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, hg. von Franz Link, Berlin 1993, S. 463–488.
- Baumann, Peter: *Ödön von Horváth. ›Jugend ohne Gott‹ – Autor mit Gott? Analyse der Religionsthematik anhand ausgewählter Werke*, Bern 2003.
- Dicke, Gerd: *Mich wundert, das ich so fröhlich bin. Ein Spruch im Gebrauch*, in: *Kleinstformen der Literatur*, hg. von Walter Haug und Burghart Wachinger, Tübingen 1994, S. 56–90.
- Die Bibel, nach Martin Luthers Übersetzung in der revidierten Fassung von 2017, Stuttgart 2017.
- Dix, Dom Gregory: *The Shape of the Liturgy*, London 2015 [1945].
- Euling, Karl: *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, Breslau 1905.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 1994.
- *Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt a.M. 1989.
- Gamper, Herbert: *Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken*, Zürich 1987.
- *Todesbilder in Horváths Werk*, in: *Horváth-Diskussion*, hg. von Kurt Bartsch, Uwe Bauer und Dietmar Goltschnigg, Kronberg i.T. 1976, S. 67–81.
- Gesenius, Wilhelm: *Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament*, hg. von Herbert Donner, Berlin und Heidelberg ¹⁸2013.
- Haag, Ingrid: *Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form*, Frankfurt a.M., Berlin und Bern u.a. 1995.
- Hildebrandt, Dieter: *Der Jargon der Uneigentlichkeit. Zur Sprache Ödön von Horváths*, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 19, 1972, S. 109–123.
- Horváth, Ödön von: *Glaube Liebe Hoffnung*, in: *ders.: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020.
- Kastberger, Klaus: *Ödön von Horváth: ›Glaube Liebe Hoffnung‹*, in: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien 1999, S. 49–57.
- Kaiser, Gert (Hg.): *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt a.M. 1983.
- Küntzel, Heinrich: *›Mich wundert, daß ich fröhlich bin‹. Marginalien zu einem alten Spruch*, in: *DVjs* 61, 1987, S. 399–418.
- Kurzenberger, Hajo: *Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens*, München 1974.
- Link, Franz (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, Berlin 1993.
- Menke, Christoph: *Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz*, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption*, hg. von Axel Honneth und Martin Saar, Frankfurt a.M. 2003, S. 283–299.
- Pahl, Irmgard: *Das Paschamysterium in seiner zentralen Bedeutung für die Gestalt christlicher Liturgie*, in: *Liturgisches Jahrbuch* 46, 2, 1996, S. 71–93.
- Schröder, Jürgen: *Ödön von Horváths kleiner Totentanz Glaube Liebe Hoffnung*, in:

- Aufklärungen. Zur Literaturgeschichte der Moderne, hg. von Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Tübingen 2003, S. 283–295.
- Ödön von Horváth, in: Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts, hg. von Hartmut Steinecke, Berlin 1994, S. 452–464.
 - Vejvar, Martin: Vorwort, in: Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 5, hg. von Martin Vejvar unter Mitarbeit von Nicole Streitler-Kastberger, Berlin und Boston 2020, S. 1–26.
 - Fassade, Messer, Eisberg. Zu Sprache und Textgenese bei Ödön von Horváth, in: ›Ich denke ja garnichts, ich sage es nur.‹ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik, hg. von Nicole Streitler-Kastberger und Martin Vejvar, Salzburg 2018, S. 117–129.
 - Walther, Peter: Der Berliner Totentanz zu St. Marien, Berlin 1997.