Kurt Bartsch (Universität Graz)

„Immer schuldet Einer dem Anderen, immer muss alles bezahlt werden.“¹

Zu Ödön von Horváths „Tragödie“ *Niemand*

Ödön von Horváths 1924 vom Berliner Verlag „Die Schmiede“ erworbene, wegen Verlagskonkurses 1928 bis zur (günstigen) Ersteigerung durch die Wienbibliothek im Jahr 2015 verschollene „Tragödie in sieben Bildern“ mit dem Titel *Niemand* wurde 2016 im Wiener Theater in der Josefstadt uraufgeführt. Aufführungen im Landestheater Linz und am Deutschen Theater Berlin folgten, in Salzburg ist es für 2018 angekündigt. Als Hörspiel wurde *Niemand* in einer Bearbeitung von Helmut Peschina als Gemeinschaftsproduktion von WDR III (Ursendung am 24.11.2016) und ORF (14.01.2017) von Annette Kurth inszeniert.²

Die Frage drängt sich auf nach dem Kontext der Tragödie sowohl innerhalb des Werks von Horváth als auch in dem des zeitgenössischen Theaters, die Frage, wie das Stück dasteht im Vergleich mit der zeitnah entstandenen Komödie *Zur schönen Aussicht*, für Herbert Gamper „Horváths komplexestes und schwierigstes Stück“ (Gamper 1987, 211), aber auch mit den durch ihre jeweilige raffinierte Dramaturgie bestechenden Volksstücken *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Glaube Liebe Hoffnung*.

Niemand ist das einzige Stück Horváths, für das er die Gattungsbezeichnung „Tragödie“ gewählt hat. In der *Gebrauchsanweisung* zu *Kasimir und Karoline* allerdings behauptet er: „Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind.“ (Horváth 1988, 220) Tatsächlich

1 Ödön von Horváth: *Niemand*. Tragödie in sieben Bildern. In: *Theater heute* 58 (2017), H.6, Beilage. Aus diesem Abdruck wird in der Folge im Fließtext mit einfacher Seitenangabe zitiert. Hier: 19. Die historisch-kritische Edition im Rahmen der „Wiener Ausgabe“ ist für 2019 in Band 1 („Frühe Stücke“) vorgesehen.

2 2 Zit. nach Andreas Matzdorf in: Media Korrespondenz vom 12.12.2016 beziehungsweise nach Ö1 7Tage.

enden die genannten Stücke im engeren (Tod Elisabeths im „Kleinen Totentanz“ *Glaube Liebe Hoffnung*) oder weiteren Sinn tragisch. Letzteres gilt speziell für Marianne in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, die, wie es Dieter Hildebrandt pointiert ausgedrückt hat, den „grausamsten, quälendsten Tod, den es bei Horváth gibt: den langsamen Tod in der Ehe“ (Hildebrandt 1975, 73) stirbt. Dramaturgisch unterstreicht die für die Volksstücke charakteristische Kreisstruktur die „tödliche“ Ausweglosigkeit. Ein Happy Ending findet sich bei Horváth nicht (wie noch bei Raimund und Nestroy als ein mehr oder weniger erzwungenes). Für die Moderne und auch für Horváth kennzeichnend ist die Unsicherheit genremäßiger Zuordnungen, die Problematisierung traditioneller Gattungen (vgl. Melzer 1976). Horváth war durch fünf Semester Studium der Theatergeschichte und Germanistik wohlinstruiert über „die dramatischen Formungsmöglichkeiten, wie sie sich in der Geschichte und in der zeitgenössischen Praxis darboten“ (Doppler 1976, 11). Die strenge klassische Form der Tragödie und was sie an Ideologie transportiert, erscheinen ihm jedenfalls ebenso obsolet wie das bürgerliche Trauerspiel oder auch der Rückgriff expressionistischer Dramatiker auf das Genre des Stationendramas. Schon oberflächlich erweist sich die Distanzierung Horváths von der Tradition in der (allerdings nicht grundsätzlichen) Aufgabe der herkömmlichen Gliederung der Tragödie in Akte. Dieser Begriff legt die Betonung auf Aktion, der Begriff „Bild“ hingegen impliziert eher Statisches. Der Autor nennt *Niemand* ja eben eine „Tragödie in sieben Bildern“, präsentiert genrehafte Bilder. Die Handlung kommt denn auch nur recht zaghaft in Gang und verläuft phasenweise schleppend, etwa in einem ausufernden Disput von Handwerkern oder auch von nicht oder kaum integrierten Szenen, die zudem ins Lächerliche zu kippen drohen wie der kurze Auftritt eines aufgeregt an Sexliteratur interessierten Backfischs oder die nur oberflächlich gestreifte Thematik der in der neusachlichen Literatur der Zwischenkriegszeit höchst aktuellen Justizkritik.

Als kennzeichnend für den Horváth der genannten Stücke wurden die „Uminstrumentierung“ und der „Funktionswechsel von vertrauten Volksstückelementen“ (ebd., 17) genannt. Ansätze dazu finden sich schon in der Tragödie *Niemand*. Dies gilt in erster Linie für die in der *Gebrauchsanweisung* explizierte Auffassung des Autors bezüglich der sozialen Zugehörigkeit seiner Dramengestalten:

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. (Horváth 1988, 219)

Diese Intention lässt sich durchaus auch in der Tragödie *Niemand* erkennen, in deren Exposition (erstes Bild) bereits typisch Horváthsche Dramenfiguren, eben durchwegs kleinbürgerliche, eingeführt werden. In der Thematisierung der ökonomischen Bedingtheit von Gefühlen und von zwischenmenschlichen Beziehungen, insbesondere Liebesbeziehungen, sind sie vergleichbar dem Personal der Komödie *Zur schönen Aussicht*: Einerseits der zahlungskräftigen, abgelebten Ada in der Komödie nicht unähnlich ist der „unerbittlich[e]“ (4), wucherische Hausbesitzer und Pfandleiher Fürchtgott Lehmann, der aufgrund der angeborenen Verkrüppelung der Beine auf seinem Stockwerk gefangen ist und durch pekuniäre Machtausübung – alle haben bei ihm Schulden – über seine Mieter und Pfandnehmer sein Handicap zu kompensieren versucht. Andererseits werden Kleinbürger und Kleinbürgerinnen vorgeführt, die – wie die Männergestalten im abgewirtschafteten Hotel „Zur schönen Aussicht“ – sich in mehr oder weniger prekären finanziellen Verhältnissen befinden: Der unbemittelte Geiger Klein, die Prostituierte Gilda Amour, das verarmte, von Hunger geplagte, daher zur Prostitution bereite (typische Horváth-)Fräulein Ursula, in weiterer Folge die Hausmeisterin, die gekündigte, aus Not, wie das Horváth in der *Spießler*-Prosa Bezeichnung nennen wird, „praktisch“ (Horváth, 2010, 830) werdende, das heißt, sich prostituierende, sich nun auch Gilda nennende Kellnerin, ein ironisch „groß“ genannter, jedenfalls unbarmherziger Wirt, die Nachfolgerin der Kellnerin, des Namens Ursula, der einen Mord verübende brutale Zuhälter Wladimir, ein Fremder, der sich als Bruder Kaspar des Hausbesitzers herausstellen wird, ein „Uralter Stutzer“ namens Max Maria Lehmann, eine „Uralte Jungfrau“ und einige weitere für den Handlungsverlauf weniger relevante Personen, wie vier abgestumpfte Leichenbestatter, ein vor Selbstmitleid tiefender Konditor, der Doppelgänger des brutalen Zuhälters. Es wiederholt sich einiges in der Tragödie, „Doppelgänger motive und -nebenhandlungen durchziehen

das Stück“ (Wille 2017, 22): Die ehemalige Kellnerin erscheint im Outfit einer Prostituierten und nennt sich Gilda, ein wiederum brutaler Zuhälter heißt auch Wladimir und die Nachfolgerin der Kellnerin nennt sich – wie gesagt – Ursula: Denn „immer spielt Einer des Anderen Rolle weiter“ (18), so konstatiert Kaspar, der seinerseits in die Fußstapfen seines Bruders zu schlüpfen beabsichtigt. Die Identitäten sind fragwürdig, auch die des Fürchtegott Lehmann, für den das Statement Adas in der Komödie *Zur schönen Aussicht* Gültigkeit hat: „Ich bin nämlich eigentlich ganz anders aber ich komme nur so selten dazu“ (Horváth 1985, 200), wenn er konstatiert: „und mein Hirn ist doch nicht ich“ (13).

Horváth siedelt die Tragödie *Niemand* im Flur eines mehrstöckigen Mietshauses an und rekurriert damit auf ein altes, insbesondere in der Volksstücktradition wichtiges Konzept (vgl. Hinck 1973, 66). Die Doppelstöckigkeit trennt in der Altwiener Volkskomödie ein Oben, das Reich der Geister, vom irdischen Unten, demonstriert derart den Einfluss eines Zauberberapparats auf die Menschen. Nestroy bedient sich dieses Modells noch in der „Zauberposse“ *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, unterzieht es aber dann einem Säkularisierungsprozess. Es dient ihm zu karnevalistischer Umkehrung von Herrschaftsverhältnissen. Unter anderem greift er in der „Lokalposse“ *Zu ebener Erde und im ersten Stock oder Die Launen des Glücks* und in der „Posse“ *Kampl oder das Mädchen mit den Millionen und die Nähterin* auf die eben aus den Zauber- und Besserungsstücken des alten Wiener Volkstheaters vertraute Doppelbödigkeit zurück, jedoch nicht mehr wie in diesen, um den Einfluss transzendentaler Mächte auf den Menschen, vielmehr um soziale Vorgänge und Widersprüche im Gegeneinander von und Changieren zwischen Erdgeschoss und Beletage zu veranschaulichen. Dieses sinnbildliche Verfahren wird dann auch von Zeitgenossen Horváths, von Ferdinand Bruckner in seinem Schauspiel *Die Verbrecher* (1928), von Karl Schönherr in *Herr Doktor, haben Sie zu essen?* (1930) oder von Elias Canetti in seinem 1931/32 entstandenen Drama *Hochzeit*, ebenfalls eine „Art Volksstück“ (Hein 1991, 505), zur Darstellung simultaner Vorgänge angewandt. Ebenfalls um Simultaneität, aber ohne auf die Metapher „Haus“ zu rekurrieren, geht es in Georg Kaisers in dem im Titel genannten Jahr des Höhepunkts der Inflation und des ersten Hitler-Putsches entstandenen Drama *Nebeneinander. Volksstück 1923*.

Man kann drei Handlungsstränge erkennen, die miteinander zu verschränken Horváth nur ansatzweise gelingt: Die tragisch endende Beziehung zwischen Lehmann und Ursula, die wenig relevante Handlung um das Zerschlagen eines Bierkrugs, das zur geradezu existentiellen Frage hochgespielt wird, und um Bezahlung von Bier beziehungsweise käuflicher Liebe, sowie die etwas verworrene Geschichte um einen Verlobungsring mit dem eingravierten biblischen Spruch „und die Liebe höret nimmer auf“ (8, passim). Die Tragödie *Niemand* spielt – wie gesagt – durchgehend auf verschiedenen Stockwerken im Flur eines Mietshauses, das wie das Hotel „Zur schönen Aussicht“ in seinem heruntergekommenen Zustand sinnbildlich steht für eine gesellschaftliche und kulturelle Krisensituation in Zeiten wirtschaftlicher Not. Anders als bei Nestroy und den Zeitgenossen Horváths gestattet dieser keinen Blick in die Wohnungen der Personen. In Parenthese sei erinnert, dass in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* ebenfalls kein Blick in den Intimbereich der agierenden Personen gestattet wird, dass vielmehr die Begegnungen mit Ausnahme im Vergnügungsetablisement außerhalb der Häuser stattfinden. In *Niemand* ist eben ausschließlich der Hausflur der Aktionsraum. Der Hausherr bewohnt zwar, seinem sozialen Status angemessen, den ersten Stock, allerdings ist dieser für ihn keineswegs die Beletage, vielmehr aufgrund der erwähnten Verkrüppelung seiner Beine ein Gefängnis.

Die Exposition zeigt die Mieter und Verpfänder „nebeneinander leben[d]“ (4), aber eigentlich im Gegeneinander, „wünscht“ doch „Einer des Anderen Tod“. Einig sind sie sich ausschließlich in Angst vor, Verachtung für, ja Hass auf Fürchtgott Lehmann. Eine Wende – gewissermaßen das erregende Moment – erfährt der Handlungsengang, da der Hausherr die 17-jährige Ursula, die aus finanzieller Not und aus Angst zu verhungern im Begriffe ist, sich zu prostituieren, aus für ihn untypischer Mitleidsregung zu sich zum Essen einlädt. Er reagiert auf die einfühlsame Bekundung von Mitleid ihrerseits, obwohl er „auf Mitleid“ zu „pfeife[n]“ (5) vorgibt, erweist sich ihr gegenüber aber nicht als „unerbittlich“. Sie vermag vielmehr unerwartet Gefühle, sein Begehren nach einer Beziehung zu wecken. In der Folge geht er mit ihr eine Ehe ein, die allerdings von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, heiratet sie ihn doch nur des „Fressens“ willen und wohl ein wenig auch aus „Mitleid“ (9). Während der ersten Begegnung der

beiden „erklingt die arme Sünderglocke“ (5), die zu Hinrichtungen geläutert wird. Ähnlich lässt Horváth Marianne und Alfred in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* einander im Zeichen eines Skeletts erstmals begegnen (vgl. Horváth 2015, 714). Die Ursula zuliebe bekundete Absicht Lehmanns, ein anderer, besserer Mensch zu werden, scheitert – ebenso wie Ada in der Komödie *Zur schönen Aussicht* – in jeder Hinsicht. Im Rückblick auf die Volksstücktradition könnte man bei *Niemand* auch von einem ansatzweise negativen Besserungsstück sprechen. Sinnbildlich stehen einerseits für einen momenthaften Hoffnungsschimmer einer sich positiv entwickelnden Beziehung zwischen Lehmann und Ursula eine vorübergehende Helligkeit im sonst dunkel und düster erscheinenden Hausflur, andererseits der Abbruch der begonnenen Restaurierungsarbeiten am Haus. Das Erlöschen des Lichts macht die Entzweiung augenscheinlich: Liebe ist im bestimmenden ökonomischen Kalkül nicht vorgesehen. Zudem erfährt die Beziehung eine Störung durch Fürchtegott Lehmanns Bruder Kaspar. Die Anagnorisis der beiden Brüder führt nicht zu freudigem Wiedersehen, vielmehr werfen sie sich gegenseitig vor, aneinander in Kindheit und Jugend gelitten zu haben: Fürchtegott erinnert, vom Bruder geschlagen worden zu sein, Kaspar hat nicht verwunden, dass er von den Eltern gegenüber dem Bruder benachteiligt wurde. Kaspars Aussage über den Zustand des Hauses, dass sich „eigentlich [...] nichts verändert“ (9) habe, trifft auch auf die brüderliche Beziehung zu. Nicht nur söhnen sich die beiden nicht aus, die Kluft zwischen ihnen vertieft sich noch, da Ursula ihren Ehemann zugunsten Kaspars verlässt.

Ein von unreflektierten Gefühlen dominierter Dialog, der, wenn auch sprachlich weniger ausgefeilt, wiederum an die *Geschichten aus dem Wiener Wald*, und zwar an die Begegnung von Marianne und Alfred in der Szene „An der schönen blauen Donau“ erinnert (vgl. Horváth 2015, 723), sowie der Tanz von Ursula und Kaspar zum Hochzeitsmarsch signalisieren eine letztlich unheilvolle Wende. Fürchtegott steigert sich aus Eifersucht und Verzweiflung ob seines Gefangenseins und der neuerlich drohenden Einsamkeit in seinem Gefängnis in einen wirren Monolog und stirbt, von Frau und Bruder im Stich gelassen. In existentialistischer Manier stellt Ursula, die sich schuld am Tod Fürchtegotts fühlt („Ich rief seinen Tod“ –18), die unbeantwortet bleibende Sinnfrage und empfindet

das Dasein als „Hölle“ (19). Ihr resignatives Schlusswort in Bezug auf die Zukunft: „Nicht fragen“ (ebd.). Das Ende nimmt schon Finalisierungen von Volksstücken Horváths vorweg: Ursula, die von Kaspar wie Marianne von Oskar gebissen statt geküsst wird, droht auch der „langsame Tod in der Ehe“.

„Der Tod ist allgegenwärtig in Horváths Werken“ (Gamper 1976, 67) – diese vor allem auf die Komödie *Zur schönen Aussicht* und die Volksstücke bezogene Feststellung Gampers findet ihre Bestätigung auch in der frühen Tragödie. Der Schauplatz ist ein Haus des Todes, Leichenbestatter gehen aus und ein, ein Leitmotiv ist die Rede vom mehrmals vorfahrenden schwarzen Wagen, der nicht nur als Leichen-, sondern auch als Hochzeitswagen fungiert und der ebenso Sinnbild für die Engführung von Hochzeit und Sterben/Tod (vgl. 5, passim) ist wie die Arbeit eines Schreiners an einem Ehebett und einem Sarg oder die Gleichsetzung von „Brauthemd“ und „Totenhemd“ (18) durch Fürchtegott Lehmann. Dieser findet es „entsetzlich“, „wenn man leben muss“ (9), stirbt einen rätselhaften Tod, gegen den er sich folgerichtig nicht wehrt.

Ursula ist die einzige Person, die sich wenn schon nicht aus Liebe, sondern hauptsächlich des „Fressens“ wegen und um der Prostitution zu entgehen, jedenfalls nicht des Geldes willen mit Fürchtegott Lehmann einlässt. Alle anderen sind berechnend: Geld beziehungsweise das Fehlen von Geld ist der Motor ihres Handelns, die Beziehungen untereinander sind verdinglicht. Der Literatur- und Medienforscher Jochen Hörisch konstatiert in seinem Buch *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes* apodiktisch: „Die universale Mobilmachung der Neuzeit steht im Zeichen des Geldes“ (Hörisch 1996, 111). Das ist zwar kaum bezweifelbar, lässt aber die Frage offen, ob Geld als „Leitmedium“ (ebd., 53) nicht schon früher (seit dem Alten Testament und antiken Autoren wie Sophokles und Horaz, bei Luther, Lichtenberg und Goethe³), jedenfalls bei Ferdinand Raimund (man denke an seine „Zaubermärchen“ *Der Bauer als Millionär* oder *Der Verschwender*) sowie mit besonderem Nachdruck bei Nestroy in seiner Wirkkraft erkannt wurde. Der spricht in seiner späten „Poesie“ *Nur keck!* vom „categorischen Imperativ des Geldes“ (Nestroy 1989, 49), formuliert damit einen für ihn grundlegenden Gedanken. Mit seiner

3 Eine Fülle von bemerkenswerten Zitaten zum Thema Geld findet sich bei Enzensberger 2015.

Auffassung geht er über das sprichwörtliche „non olet“ hinaus, fügt auch der geläufigen Ansicht, Geld regiere die Welt, eine bemerkenswerte Nuance hinzu. Der Kantische Kategorische Imperativ, auf den Nestroy ja zweifelsohne anspielt, fordert bekanntlich die Übereinstimmung des subjektiven Handelns mit dem allgemeinen Sittengesetz. Wenn nun das Geld zum „categorischen Imperativ“ der Zeit wird, dann regiert es nicht nur die soziale und ökonomische Ordnung, sondern erhebt den Anspruch, Quintessenz des moralischen Handelns zu sein. Also: Erst kommt das Geld, dann die Moral. Offensichtlich verabschiedet Nestroy mit Aussagen wie dieser, häufig nur so nebenbei, nichtsdestoweniger entschieden, idealistisches Denken zugunsten eines illusionslosen materialistischen Blicks auf die sozialen, politischen, ökonomischen, aber eben auch moralischen Gegebenheiten seiner Zeit. Geld vor Moral: das ist auch ein nicht zu überschätzender Motor des dramatischen Geschehens in Horváths Stücken. Und für beide Autoren gilt, dass sie das Durcheinander, die wirtschaftliche Labilität, die soziale Unsicherheit, die fragwürdigen zwischenmenschlichen Beziehungen ihrer Zeit aufdecken, wie sie vor allem das Kleinbürgertum betreffen. Es ist – bei Horváth in *Niemand*– die Inflation mit ihrem Höhepunkt im Jahr 1923, die nicht nur ökonomische Folgen für das Kleinbürgertum hat, sondern – wie Walter Huder treffend erkannt hat – auch eine Inflation der Werte impliziert (vgl. Huder 1970, 173).

Der Handlungsstrang um das Zerschlagen des Bierkrugs und die (Nicht-)Bezahlung von Bier und käuflicher Liebe unterstreicht das ohnehin schon offenkundige lauende Gegeneinander der Hausbewohner und läßt die Frage nach der Schuld in lächerlicher Weise mit existentieller Bedeutung auf, die sie nicht hat. In den späteren Dramen Horváths wie in der Komödie *Zur schönen Aussicht* oder in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* und vor allem im *Jüngsten Tag* demaskieren sich die Personen gerade in der Schuldfrage als verlogen. Auch auf dieser Ebene des Stücks regiert Geld, regieren Unterschlagung, Betrug und Übervorteilung die zwischenmenschlichen Verkehrsformen. Gleiches gilt – jedoch gewichtiger – für den dritten Handlungsstrang um den Ring mit dem eingravierten Paulinischen Zitat „und die Liebe höret nimmer auf“ (1Kor13, 8). Dieser Bibelvers wird dann als Motto über *Kasimir und Karoline* (vgl. Horváth

2009, 464) stehen, gleicherweise konterkariert von der Handlung des Volksstücks wie der der Tragödie.

Mit Ausnahme für die Uralte Jungfrau sowie den Uralten Stutzer, ihren ehemaligen Bräutigam Max Maria Lehmann, hat für keine der Personen, insbesondere nicht für Fürchtegott Lehmann die Liebe, außer der so genannten käuflichen, je begonnen. Die Funktion des Rings erinnert an die Zaubermittel der alten Wiener Volkskomödie oder auch an Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* sowie säkularisiert an die als Schande empfundene Rothaarigkeit kaschierenden Perücken in Nestroys *Talisman*. Im Gegensatz zu diesen entfaltet der Ring in *Niemand* allerdings eine verhängnisvolle Wirkung. In der zeitlichen Rekonstruktion gesehen erscheint die Ringgeschichte übertrieben schicksalhaft: die Braut – auf der Gegenwartsebene die Uralte Jungfrau – verliert den goldenen Ring, lässt ein billiges, nur vergoldetes Blechimitat herstellen. Ihr Bräutigam vermutet Untreue als Ursache ihres ihm gegenüber schuldbewussten Verhaltens und löst die Verlobung. Den goldenen Ring findet die Hausmeisterin, unterschlägt ihn, ihr Mann, der den Betrug durchschaut, säuft sich zu Tode. Den Ring lässt sie Max Lehmann zukommen, der ihn der Prostituierten Gilda als Bezahlung für eine Nacht anbietet. Gildas Zuhälter Wladimir ermordet Max, der Gilda den Ring verweigert. Waldimir wird verhaftet, Gilda bietet den Ring Fürchtegott Lehmann an, der das Imitat als solches erkennt, aber für eine gemeinsame Nacht mit Gilda bereit ist, einen überhöhten Preis zu zahlen, nun jedoch seinerseits von ihr geprellt und ob seiner Hilflosigkeit mit der traditionellen Liebeslockung „Komm doch zu mir“ (11) verhöhnt wird. Beim Versuch, sich ihr körperlich zu nähern, stürzt er – eine Vorwegnahme des Todessturzes, den Ursulas Verweigerung intimen Kontakts auslöst.

Das indefinite Pronomen „Niemand“ gibt der Tragödie ihren Titel. Einem eindeutig erscheinenden Gebrauch in Formulierungen wie „Niemand lebt ewig“ (4), „Niemand zuhause“ (10) oder „Niemand hilft“ (18) stehen Aussagen gegenüber, in denen es zweideutig erscheint, Lehmann (vgl. 18) oder auch explizit Gott meint: „Niemand! das ist ER!“, so Lehmann, und auf Ursulas Frage „Wer 'er'?“ wiederum Lehmann: „Gott!“ (13), der gleichwohl – ein wenig unverdauter Nietzsche schwingt mit – für tot, für eine Märchengestalt gehalten wird (vgl.

ebd.). Diese Auffassungen färben auch auf den vermeintlich eindeutigen Gebrauch des Pronomens ab, provozieren die Frage, ob Lehmann „hilft“ oder Gott „ewig lebt“ usw. Horváth inszeniert ein nicht recht überzeugendes Sprachspiel. „Wer ist dieses ewige ‚Niemand‘?!“ (ebd.), fragt Lehmann genervt. Das Sprachspielerische weist zum Teil auf die Sprachhandlungen in den Volksstücken voraus, wie ein Dialog zwischen Lehmann und Ursula über dessen höllische Existenz des Eingesperrtseins und ihre Möglichkeiten:

Lehmann: Sie müssen nur wollen.

Ursula: Nur wollen?

(Stille)

Lehmann: (dumpf) Nein. Wollen kann ja jeder / auch ich / aber können kann keiner --- nur wenn er darf. Aber ich darf nie können! (6)

Das hört sich an wie eine Erprobung des Spiels mit Modalverben im Dialog zwischen Marianne und Alfred in der Szene „An der schönen blauen Donau“ in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* (vgl. Horváth 2015, 723). Horváth demaskiert in dieser Szene das verkitschte Bewusstsein als Anfang des Untergangs von Marianne. Im obigen Zitat, von Resignation und Verzweiflung Lehmanns geprägt, ist auch die Regieanweisung „Stille“ beachtenswert. Mit „Stille“ markiert der Autor Momente des Bewusstseinsumbruchs, in *Niemand* wendet er diese dramaturgische Eigenheit bereits sehr häufig, allerdings nicht immer überzeugend an.

Fazit: In der Tragödie *Niemand* sucht Horváth nach seinem Thema und einem eigenen Ton. Wille sieht Horváth „noch häufig schlingernd zwischen expressionistischem Sprachaufschwung“ – man beachte die mit Pseudobedeutung überladenen Satzzeichenorgien – und auch „schon scharf sozialempirisch fokussiert“ (Wille 2017, 22). Tatsächlich gilt sein Augenmerk bereits der prekären Situation des Kleinbürgertums, demaskiert er ansatzweise dessen Bewusstseinsverfassung in Dialogen, versucht sich in der Auseinandersetzung mit dem traditionellen Volksstück, mit der Doppelstöckigkeit, negierend mit Ansätzen des Besserungsstücks, mit dem Wirken eines säkularisierten, verhängnisvollen Zaubermittels und im Sinne Nestroys mit der Auffassung vom Geld als Motor des Geschehens.

Literatur

- Doppler, Alfred (1976): „Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths“. In: Kurt Bartsch/Uwe Baur/Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Horváth-Diskussion*. Kronberg i.T.: Scriptor, S. 11–21.
- Enzensberger, Hans Magnus (2015): *Immer das Geld! Ein kleiner Wirtschaftsroman*. Inszeniert von Franz Greno. Berlin: Suhrkamp.
- Gamper, Herbert (1976): „Todesbilder in Horváths Werken“. In: Kurt Bartsch/Uwe Baur/Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Horváth-Diskussion*. Kronberg i.T.: Scriptor, S. 67–81.
- Gamper, Herbert (1987): *Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Texten*. Zürich: Ammann.
- Hein, Jürgen (1991): „Unbewältigte Realität und Verstummen des Dialogs. Bemerkungen zum Volksstück um 1930“. In: Thomas Althaus/Burkhard Spinnen/Eckehardt Czucka (Hg.): *„Die in dem alten Haus der Sprache wohnen“*. Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte. Münster: Aschendorff, S. 501–512.
- Hildebrandt, Dieter (1975): *Ödön von Horváth*. Reinbek: Rowohlt.
- Hinck, Walter (1973): *Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Drama*. Göttingen: Vandenhoeck.
- Hörisch, Jochen (1996): *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Horváth, Ödön von (2017): „Niemand. Tragödie in sieben Bildern“. In: *Theater heute* 58 (2017), H. 6., Beilage.
- Horváth, Ödön von (1988): „Gebrauchsanweisung“. In: Ö.v.H.: *Gesammelte Werke*. Hg. von Traugott Krischke. Bd 11: *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Horváth, Ödön von (2015): *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*. Hist.-krit. Ed. Hg. von Klaus Kastberger. Bd 3,2: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Erwin Gartner und Nicole Streitler-Kastberger. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Horváth, Ödön von (2009): *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*. Hist.-krit. Ed. Hg. von Klaus Kastberger. Bd 4: *Kasimir und Karoline*. Hg. von K.K. und Kerstin Reimann. Berlin, New York: de Gruyter.

- Horváth, Ödön von (2010): Wiener Ausgabe sämtlicher Werke. Hist.-krit. Ed. Hg. von Klaus Kastberger. Bd 14,2: *Der ewige Spießler*. Hg. von K.K. und Kerstin Reimann. Berlin, New York: de Gruyter.
- Horváth, Ödön von (1985): „Zur schönen Aussicht“. In: Ö. v. H.: *Kommentierte Werkausgabe*. Hg. von Traugott Krischke. Bd 1: *Zur schönen Aussicht und andere Stücke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 133–207.
- Huder, Walter (1970): „Inflation als Phänomen der Existenz“. In: Traugott Krischke (Hg.): *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 173–179.
- Melzer, Gerhard (1976): *Das Phänomen des Tragikomischen. Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth*. Kronberg i.T.: Scriptor.
- Nestroy, Johann (1989): „Nur keck!“, In: J. N.: *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Ausgabe. Bd 34. Hg. von W. Edgar Yates. Wien/München: Hanser, S. 5–111.
- Nestroy, Johann (1989): *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Ausg. Hg. von Jürgen Hein und Johann Hüttner. Bd 34: *Nur Keck!*. Hg. von W. E. Yates. Wien, München.
- Wille, Franz (2017): „Das große Horváth-Räderwerk“. In: *Theater heute* 58 (2017), H. 6, S. 20–23.