

Stefan Leßmann

Abteilung für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Hausarbeit

„Don Juan kommt aus dem Krieg“ – Der Don Juan-Stoff und die Inflation
bei Ödön von Horváth

HS : Don Juan und Blaubart – zwei erotische Mythen im Vergleich

SS 1997

Inhalt

I. DER DON JUAN-MYTHOS BEI HORVÁTH.....	3
II. DER ZEITGESCHICHTLICHE HINTERGRUND.....	4
A. Horváths Einstellung zur Inflation	4
B. Einordnung im Vorwort.....	5
C. Das Kriegsende und die Inflation	6
III. DIE AUSWIRKUNGEN DER INFLATION	9
A. Die Frauen in der Inflation	9
1. <i>Emanzipierte Frauen</i>	9
2. <i>Die Frauen und Don Juan</i>	16
B. Don Juan und die Inflation	18
1. <i>Don Juans „Veränderung“</i>	18
2. <i>Don Juans Sicht der Frauen</i>	20
3. <i>Don Juans Ende</i>	21
4. <i>Don Juan in der Inflation</i>	24
IV. EIN DON JUAN UNSERER ZEIT	25

I. Der Don Juan-Mythos bei Horváth

Der Don Juan-Mythos ist ein in der Weltliteratur seit seiner Entstehung im 17. Jahrhundert immer wieder gern aufgenommener, aber auch oftmals veränderter Stoff. Don Juan stellt bei seinem „Erfinder“, Tirso de Molina, noch einen in seiner Selbstherrlichkeit ungetrübten Lebemann dar, der letztlich wohl nicht wegen seiner aus der Sicht des 19. Jahrhunderts und auch unserer Zeit für die Gesellschaft unmoralischen Lebensweise buchstäblich zur Hölle fährt, sondern wegen der Störung der Totenruhe vom steinernen Gast aufgesucht wird. Schon bei Mozart und verstärkt dann in den Bearbeitungen des 19. und 20. Jahrhunderts erfährt dieser Don Juan eine deutliche Veränderung hin zu einem quasi degenerierten Frauenhelden, der zwar nach dem, in der bürgerlichen Gesellschaft dieser Zeit zum unerhörten und erotisch empfundenen Mythos gewordenen Don Juan-Typus gebildet wird, diesen Typus aber zugleich immer weniger in sich trägt, sondern vielmehr diese Wesensart mehr oder weniger zielstrebig zu Grabe trägt. Mit dieser Entwicklung einher geht die Frage, wie denn der Typus des Don Juan, ein unbekümmerter Lebemann also, der seinen Lebenszweck allein im grenzenlosen Auskosten aller Genüsse, die ihm das Leben bieten kann, sieht und dabei noch mit der Zahl seiner Liebschaften prahlt, wie dieser egoistische und in kein soziales Schema einzuordnende männliche Traum in die jeweils aktuelle Zeitproblematik einzupassen sein könnte. Problematisch wurde dies vor allem, als Don Juan nicht nur eine Negativschablone für die bürgerliche Gesellschaft, die aufgrund ihrer Moralvorstellungen diesen Typus ja strikt ablehnen mußte, darstellen, sondern gerade diese Gesellschaft, diese Moralvorstellungen anklagen sollte.

Horváths Don Juan spielt nun, wie Horváth selbst in seinem „Vorwort“ zu dem Stück schreibt, *„während der großen Inflation 1919-1923, also in einer Zeit, in der sich, auch im banalsten Sinne des Wortes, alle Werte verschoben haben“* (III, S. 435).¹ Don Juan tritt hier also in eine Welt, in der sich nicht nur der Wert des Geldes und damit die soziale Position weiter Bevölkerungsschichten, vor allem aber des bürgerlichen Mittelstandes verändert hat, in der die gesamte soziale Schichtung der Bevölkerung, die aus dem Kaiserreich „überliefert“ wurde, als System in sich zusammenfällt. Auch die mora-

¹ Bandzählung und Seitenangaben beziehen sich hier und im folgenden auf: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke, Hg. v. Traugott Krischke, Frankfurt/M. 1988.

lischen Grenzen sind zu Beginn dieses Stückes schon weitgehend gefallen. So will es zumindest die kurzfristig dominierende Ideologie dieser Zeit den Leuten vermitteln, wobei diese Ideologie, getragen von der Mehrheitssozialdemokratie, zur Entstehungszeit des Stückes 1935, schon wieder im Abschwung begriffen ist und von Kräften abgelöst wird, die die alten bürgerlichen Werte aus dem Kaiserreich teilweise wiedereinführen und geradezu überspitzen, teilweise aber auch radikal umwerten und ersetzen.

Diese Arbeit versucht nun die Frage zu klären, was einen „Don Juan unserer Zeit“ bei Horváth ausmacht, was den Don Juan dieses Stückes eigentlich zu einem Don Juan nach dem oben beschriebenen Schema macht. Hierzu muß zunächst der zeitgeschichtliche Hintergrund und seine Auswirkungen auf die Figuren des Stücks, jeweils getrennt nach den Frauen und Don Juan, betrachtet werden, es gilt also zu fragen, was diese „Inflation aller Werte“ ausmacht und bewirkt. Voraussetzung hierfür wiederum ist ein kurzer Blick auf Horváths eigene Einstellung und Haltung zu den Vorgängen während der Inflation. Aufgrund dieser Analysen kann man dann schließlich der Frage nachgehen, wieso Horváth gerade den alten Don Juan-Mythos wiederaufnahm, um daraus ein Stück über die Inflationszeit und das gesellschaftliche Selbstverständnis der Weimarer Republik zu schreiben.

II. Der zeitgeschichtliche Hintergrund

A. Horváths Einstellung zur Inflation

Ödön von Horváth stellt selbst immer wieder heraus, daß sein Leben vom Krieg stark beeinflußt war: „*Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung*“ (Autobiographische Notiz, IV, S. 825). Der erste Weltkrieg bestimmt das Denken Horváths, bestimmt für ihn auch die Zwischenkriegszeit und die Voraussetzungen für den Nationalsozialismus.² So verwundert es nicht, daß viele seiner Stücke in der Nachkriegszeit spielen, in einer Zeit also, in der die Folgen des Krieges den Menschen erst richtig bewußt werden, da der Kriegstaumel der ernüchternden Realität gewichen ist. Das Bild dieser Zwischenkriegszeit ist geprägt vom Verlust der ökonomischen Basis und des sozialen Ansehens,³ bei-

² Axel Fritz: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen, München 1973, 29.

³ Fritz: Horváth als Kritiker, 120.

des bei Horváth eine Folge der Inflation. Durch die Inflation – hier noch ganz beschränkt auf den monetären Bereich, also den sinkenden Gegenwert der Reichsmark – sinkt der Mittelstand sozial auf die Stufe des Proletariats ab, verbleibt aber in seiner Mittelstandsmentalität, bleibt vor allem für das Proletariat ein positiver Zielpunkt, nach dem man sich ausrichtet.⁴ Horváth betont in seiner *Gebrauchsanweisung*, daß „*Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern*“ bestehe (IV, S. 861). Das bedeutet, daß er nicht etwa über eine unbedeutende Randgruppe schreiben will, wenn er eben diesen Mittelstand, diese Kleinbürger in den Mittelpunkt seines Werks stellt, sondern daß er über das Publikum seiner Stücke selbst schreibt, eben dieses Publikum auf der Bühne darstellen läßt. Sein Anliegen ist es, „*Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen*“ (ebd.) zu zeigen, was besonders in den „Volksstücken“ deutlich wird. Aber auch in *Don Juan kommt aus dem Krieg* entstammen die Frauen vor allem diesem Kleinbürgermilieu, auch hier zeigt die Inflation eine Wirkung. Und zwar nicht nur im sozialen Niedergang bestimmter Schichten – dieses Thema kommt im *Don Juan* sogar eher selten vor, in der Kunstgewerblerin, der Dentistin und der Dame aus Bern werden hingegen regelrechte „Inflationsgewinnler“ gezeigt – sondern hier zeigt sich die Inflation wie in den meisten Stücken Horváths „existentiell als Aushöhlung der Werte und Vorstellungen, eben des Bewußtseins“.⁵

B. Einordnung im Vorwort

In seinem Vorwort zu *Don Juan kommt aus dem Krieg*, das Horváth wohl erst nach der Fertigstellung des Stückes selbst verfaßt hat,⁶ und mit dem er unter anderem die Verwendung des *Don Juan*-Mythos begründen will, bezieht sich Horváth ausdrücklich auf die literarische Tradition des Stoffes. Der zeitgeschichtliche Hintergrund spielt, so Horváth, aus rein praktischen Gründen in dieses Stück hinein: „*Ich habe es mir also erlaubt, einen Don Juan unserer Zeit zu schildern, weil uns die eigene Zeit immer näher liegt*“ (III, S. 435). Jedoch bleibt es nicht bei einer so einfachen Einordnung. Horváth läßt an dieser Stelle einen weiteren Punkt einfließen, der in den bisherigen *Don Juan*-Stücken

⁴ Fritz: Horváth als Kritiker, 120.

⁵ Walter Huder: Inflation als Phänomen der Existenz, In: Traugott Krischke (Hg.): *Materialien zu Ödön von Horváth*, Frankfurt/M. 1970, 174.

⁶ vgl. Maria Marshall: Gedanken zu Ödön von Horváths «*Don Juan kommt aus dem Krieg*», In: Armin Arnold, C. Stephen Jaeger (Hg.): *Der gesunde Gelehrte. Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen*, Herisau 1987, 130.

Stücken nicht so stark wie in *Don Juan kommt aus dem Krieg* in Erscheinung trat, nämlich die Inflation, die Verschiebung aller Werte, in diesem Fall der Werte der kaiserlich-bürgerlichen Gesellschaft Deutschlands oder auch, das läßt sich aus dem Stück nicht sicher entnehmen, Österreichs. Er dehnt die Zeitspanne der Inflation sogar noch über die der rein monetären hin aus, indem er feststellt, daß die Werteverchiebung auch zur Entstehungszeit des Stückes noch kein Ende gefunden habe: „[...] von einer etwas höheren Warte aus gesehen, leben wir noch immer in der Inflation, und es ist nicht abzusehen, wann sie zu Ende gehen wird“ (III, S. 435).

Horváth, der selbst von Anfang an den Bedarf sieht, die Verwendung der doch so alten und scheinbar veralteten Figur des Don Juan in einer Umgebung des 20. Jahrhunderts gegenüber dem Leser und Zuschauer zu verteidigen, stellt hier also das Umfeld und Spielfeld des Stückes als wichtige Grundlage für seinen Verlauf heraus und beginnt folgerichtig auch von der ersten Szene des Stückes an, diese Grundlage aufzubauen.

C. Das Kriegsende und die Inflation

Während die erste Szene sich zeitlich sehr genau einordnen läßt – in der Regieanweisung ist vom Spätherbst 1918 die Rede, die beiden Soubretten sprechen vom am selben Tag eintretenden Waffenstillstand, womit also diese Szene am 3. November (Österreich/Ungarn) oder 9. November (Deutsches Reich) spielen würde – wird als Ort lediglich ein Theater in unmittelbarer Nähe zur Front genannt. Auch hier wird wieder deutlich, daß es Horváth nicht auf eine scheinbar realistische Schilderung der Menschen und Ereignisse zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort ankommt, daß er kein Historiendrama zu schreiben beabsichtigt, sondern daß er vielmehr an den Figuren seines Stückes interessiert ist, die er doch weniger als Individuen wie als Typen versteht.⁷ Dementsprechend treten in dieser Szene auch zwei Frauen auf, die zwei unterschiedliche Positionen vertreten, die Ende 1918 im Volk bestanden haben: Die erste Soubrette ist an den Kriegereignissen lebhaft interessiert, drückt die damalige politische Stimmung aus, indem sie ihre Hoffnung auf einen baldigen Frieden richtet, die zweite sieht hingegen das Kriegsende lediglich als eine Rahmenbedingung für ihr tägliches Auskommen. Vielleicht ist es deshalb auch kein Zufall, daß sich Don Juan gerade an die zweite Soubrette wendet und die erste völlig ignoriert, da auch er ja keinerlei Interesse

⁷ vgl. Angelika Steets: Die Prosawerke Ödön von Horváths. Versuch einer Bedeutungsanalyse, Stuttgart 1975, 65.

an den konkreten Vorgängen um ihn herum zeigt, soweit sie nicht seine persönlichen Lebensumstände ganz konkret betreffen.

Die nächste Szene zeigt nicht nur die Enttäuschung des Volkes über die Ergebnisse des Friedens („*Kein Brot, kein Salz, kein Fett – ist das der Friede?*“ III, S. 441) sondern auch schon, wie sich die Gesellschaft während des Krieges verändert hat, wie die Inflation einsetzt: die Frauen unterhalten sich über die Repressionen durch ihre Ehemänner und zeigen Ansätze eines neuen Selbstbewußtseins, das durch die geänderten Anforderungen an sie im Laufe des Kriegs entstanden ist und nun im Frieden hervorzubrechen scheint. Erstmals wird in dieser Szene auch der „*große Sieg bei Gorlice*“ angesprochen, bei dem Don Juan ja immer betont, dabeigewesen zu sein, ohne dann näher auf seine Kriegserlebnisse in diesem Zusammenhang einzugehen. Allerdings interessieren sich die Frauen auch nicht für etwaige „Heldengeschichten“, die Erste reagiert auf Don Juans Bemerkung lediglich mit den abweisenden und jedes weitere Gespräch zu diesem Thema unterbinden Worten: „*So? Na, hin ist hin!*“ (III, S. 443). Die hier gezeigten Frauen interessiert also nicht mehr die Kriegspropaganda, das Heldentum der Soldaten, die große Politik, sie leben in ihrem privaten Bereich, der zwar vom Krieg und Frieden beeinflußt wird, etwa durch den Mangel an Brot, Salz, Fett und Männern, der aber doch zugleich einen Schutz bildet, indem er die Frauen dazu zwingt, sich auf ihr Überleben und Auskommen zu konzentrieren. So ist es dann zwei Szenen später den zwei „losen Mädchen“ völlig gleichgültig, ob die „Roten“ oder die „Weißen“ bei den bürgerkriegsähnlichen Zuständen die Oberhand gewinnen, „*Es ist alles nur lilablaßblau*“ (III, S. 445). Eine ganz ähnliche Konstellation verwendet Horváth ja auch in weiteren seiner Stücke, die in einer Revolutionszeit spielen, etwa in *Figaro läßt sich scheiden*. Auch hier stellt er das Interesse und die Begeisterung des ersten Grenzbeamten für die revolutionären Ereignisse im Nachbarland der Teilnahmslosigkeit der restlichen Beamten gegenüber, die sich scheinbar nur für eine Frau interessieren: „*Nur anderthalb Kilometer von uns gebiert sich eine neue Welt in sich selbst, ein Orkan der menschheits-historisch bedeutungsvollsten Ereignisse fegt Jahrhunderte über den Haufen, aber ihr spielt da Schach und kümmert euch um die langen Ohren einer Kellnerin!*“ (III, S. 361). Horváth kontrastiert hier also das revolutionäre Selbstverständnis, das sich selbst in den Vordergrund des täglichen Lebens der Menschen stellen will, mit der viel realistischeren Ausrichtung der Menschen auf ihre konkreten Probleme und Bedürfnisse. Und so stellt sich auch im *Figaro* sehr bald die Frage, was die Revolution denn für den einzelnen konkret verbessert hat, wenn auf Pedrillos Feststellung „*Überall auf der Welt gehts rapid ab-*

wärts, nur bei uns gehts aufwärts“ Antonio bemerkt: „Schön wärs, wenn mans auch spüren tät“ (III, S. 393). Den politisch noch nicht festgelegten Teil der Bevölkerung interessieren nicht die politischen Parolen der derzeitigen Machthaber als vielmehr ihr eigenes Auskommen im nun einmal bestehenden und scheinbar nicht veränderbaren System.

Während die Figuren dieser Szenen also eher dem Typus der zweiten Soubrette zuzuordnen sind, steht bei der Großmutter und der Magd wie bei der ersten Soubrette eine grundsätzliche, politische Diskussion im Vordergrund, beide repräsentieren die sich gegenüberstehenden neuen „Fronten“ der Nachkriegszeit, die der „Alten Zeit“, der Restauration des alten Systems, und die der „Neuen Zeit“, der sozialen Revolution. In diesen beiden Figuren wird exemplarisch die Frage behandelt, ob sich durch den Krieg politisch und sozial etwas ändert, wie es die Magd fordert: „Jetzt gibt’s eine andere Zeit, auch bei uns, und auch eine Magd will jetzt anders behandelt werden, verstanden?!“ (III, S. 444), oder ob sich die alten bürgerlichen Kräfte der Kaiserzeit nicht von ihren Machtpositionen vertreiben lassen, sondern den Ansturm der Revolution ruhig aussitzen, wie es die Großmutter vertritt: „Ich wird mir wegen deiner neuen Zeit keinen anderen Ton angewöhnen! Sechundsiebzig Jahr bin ich alt geworden und hab schon alles hinter mir, Kriege und Frieden und Revolutionen – ich änder mich nicht! Es wird alles verriegelt!“ (III, S. 444). Diese Frage läßt sich jedoch nicht auf die moralischen Grundsätze, die Werte, die Stärke und Dauer der „Inflation“ beziehen: Am Ende des ersten Akts läßt Horváth die „Neue Zeit“ durch die Großmutter quasi zu Grabe tragen: „Deine »Neue Zeit« ging rasch vorbei. Bettler bleibt Bettler. In der Zeitung steht, es kommen wieder die alten Zeiten –“ (III, S. 452), der Magd bleibt nur noch ein leises, resignierendes, aber gewiß nicht mehr revolutionäres Murren. Die Frage nach dem Bestehen der gesellschaftlichen Grundsätze läßt Horváth in *Don Juan kommt aus dem Krieg* jedoch offen, erst die historische Rückschau aus größerem zeitlichem Abstand zeigt, daß die Inflation die alten Werte wirklich dauerhaft beseitigt hat, die zunächst in der Politik durch ein neues demokratisches Bewußtsein ersetzt wurden, während im Volk eher ein Vakuum an Werten sich auftat, das schließlich durch die, vom Nationalsozialismus propagierten und in vielen Bereichen durchaus „neuen“ Werte ausgefüllt wurde.

Aber auch wenn sich die alten Strukturen des Kaiserreiches zunächst in anderer Gestalt und unter leicht geänderten Voraussetzungen zu restituieren beginnen, so ändern sich für Horváth die inneren Werte eben doch dauerhaft und für breite Schichten der Bevölkerung, wie er in diesem Stück zu zeigen versucht, und woran dann ja auch sein

Don Juan zu Grunde geht. Jedoch zählt zu diesen inneren Werten bei Horváth nicht nur das veränderte Selbstbewußtsein der Frauen, sondern damit einhergehend und von der ja immer noch männlich dominierten Gesellschaft angeschoben, die Selbstentfremdung der Individuen, der Verlust der Persönlichkeit, der die Frauen ergriffen hat.⁸

Ein ganz ähnlicher Konflikt zwischen „Neu“ und „Alt“ wie bei der Großmutter und der Magd spielt sich bei der Professorswitwe ab. Dieser wird von ihren Töchtern Versagen vorgeworfen, sie habe nicht für *die* Welt gesorgt, die den Töchtern vorschwebt, nämlich eine sozial gerechte Welt bei der älteren Tochter, eine Welt, in der sie ihre Veranlagungen ausleben kann bei der jüngeren: „*Du hast wenigstens noch eine schöne Zeit gehabt, denn du bist schuld, du und sonst niemand!*“ (III, S. 459). Die Mutter, zunächst noch ganz in den alten bürgerlichen Werten verhaftet, steht diesen Anschuldigungen hilflos gegenüber: „*Tu deine Pflicht im Büro, ehrlich, fleißig, treu und Schluß!*“ (III, S. 463). Doch die Mutter vertritt in dieser Szene weniger die Hüterin der „Alten Zeit“ sondern an ihr verdeutlicht Horváth die soziale und moralische Unsicherheit während der Inflation. Wie alle andere Frauen dieses Stücks sucht auch die Mutter etwas, an dem sie sich festhalten kann, etwas, das ihr einen Teil der überraschend über sie gekommenen Verantwortung abnimmt.

III. Die Auswirkungen der Inflation

A. Die Frauen in der Inflation

1. Emanzipierte Frauen

Die wichtigste und auffälligste Veränderung, die der Krieg und der Frieden an der von Horváth dargestellten Gesellschaft bewirkt, von der wir ja lediglich die Frauen in dem Stück zu Gesicht bekommen – Don Juan als einziger Mann steht deutlich außerhalb dieser Gesellschaft – ist die Emanzipation der Frauen, ihr verändertes Selbstbewußtsein und Selbstverständnis. Dies zeigt Horváth nun in *Don Juan kommt aus dem Krieg* in sehr unterschiedlichen Ausprägungen, von der überzeugten Feministin, die sogar in der Liebe nicht mehr auf Männer angewiesen ist, bis zu den Frauen, die ohne Mann nur hilflos und resignierend agieren.

⁸ Marshall: Gedanken, 130.

Das erste Anzeichen, daß die Frauen nach dem Krieg nicht mehr dem Frauenbild des Bürgertums, der volkstümlichen Bewegungen und später des Nationalsozialismus entsprechen werden, findet sich schon bei den beiden Soubretten in der ersten Szene des Stücks:

ZWEITE: Mir tun nur die Weiber leid, die ohne Männer zurückbleiben.

ERSTE: Wie du redest! Ist denn ein Mann kein Mensch?

ZWEITE: Nein. (III, S. 440)

Der Mann ist hier nicht mehr der liebevolle Ehegatte oder gar ein ehrfurchtgebietendes Familienoberhaupt, sondern wird lediglich zu einem Gebrauchsgegenstand, der der Frau einen Teil ihrer Arbeit und Verantwortung abnehmen kann, aber nicht mehr über ihr steht, nicht einmal auf der gleichen Stufe, der des Menschen. So kann es der Zweiten dann auch egal sein, ob in den Minuten vor dem Waffenstillstand noch Soldaten fallen, ihr fällt dabei nicht mehr die Heldenromantik einer Kriegspropaganda, der Opfertod des Soldaten fürs Vaterland ein, sie denkt nur daran, daß eine weitere Frau nun allein für den Unterhalt der Kinder, für den Haushalt und für das Geld sorgen muß. Hier zeigt sich also schon diese neue Art der Inflation, die Horváth ja in seinem Vorwort hervorhebt: die Werte, die während des Kriegs für dessen Aufrechterhaltung notwendig waren, sind wie das Papiergeld „entwertet“ worden.

Die Frauen in der Schlange vor dem Lebensmittelgeschäft sind noch nicht zu solch radikalen Schlüssen gelangt, wie die Soubrette an der Front. Auch hier gibt es ein erstes Aufbegehren gegen die Männerwelt („*Ich pfeif auf die Herren der Schöpfung!*“ III, S. 443), aber es fehlt das Selbstvertrauen, die Überzeugung, auch als Frau etwas leisten zu können, was bisher nur den Männern zugetraut wurde: „*Sie werden erst fühlen, wie Ihnen die Prügel abgehen werden, wenn Sie keinen Prügler mehr haben werden.*“ (III, S. 442). Die Frauen akzeptieren zwar, daß der Krieg es mit sich bringt, daß Frauen die Arbeit von Männern übernehmen, sie bleiben dennoch in der autoritär patriarchalischen Vorstellungswelt der Kaiserzeit gefangen: „*Es hat sich halt alles verändert durch den Krieg. Die Herren Dentisten sind gefallen und die Weiber haben studiert, aber ich persönlich hätt als Patient kein Vertrauen zu einem Weib*“ (III, S. 443).

Horváth erläutert in seinem Stück, warum sich das Selbstbewußtsein der Frauen verändert und wie sich damit zugleich auch ihr Bild von den Männern wandelt. Das Bild, das die zweite Prostituierte von den Männern hat, beruht auf der Erfahrung mit ihren Kunden, Männern, die nicht zur Front eingezogen sind: „*Ich hab noch keinen Solchen getroffen, wie dich. Aber vielleicht kenn ich auch keine richtigen Männer, weil die Richtigen alle im Krieg waren, wie ich angefangen hab*“ (S. 449). Zugleich aber mißt

sie diese Männer an dem einzigen „richtigen“ Mann, den sie kennengelernt hat, ihrem Vater, der, wie Don Juan, in Gorlice gekämpft hat. An dieser Überfigur müssen ihre Freier zwangsläufig scheitern: *„Ihr Männer verdient keine Frauen – Oh Gott, was seid ihr doch alle neben meinem armen Vater! Nichts. Lauter Nichts – [...] Man sollt euch wegwerfen. Eigentlich haß ich euch alle“* (III, S. 450). Wieder werden die Männer gegenüber den Frauen auf eine niedrigere Stufe herabgesetzt, erscheinen der Zweiten nur noch als Gegenstand, der nach Gebrauch wegzuwerfen ist. Es gilt jedoch zu bedenken, daß sich zwar bei der Prostituierten durch die Inflation das Männerbild geändert hat, die Inflation aber offensichtlich keinen Einfluß auf ihre gesellschaftliche Position hatte. Wie in seinen Volksstücken zeigt Horváth auch an ihr die neue Freiheit der Frauen nur als eine neue Möglichkeit für die Männer, diese auszubeuten.⁹ Um zu überleben, muß sich diese Frau, wie so viele in Horváths Werken, so etwa auch die Verkäuferin in *Ein Kind unserer Zeit*, an die Männer verkaufen und bleibt so in Abhängigkeit von ihnen: *„Wenn sie nicht verhungern will, wird sie sich wohl verkaufen müssen“* (IV, S. 662).

Auch die zweite Tochter der Professorenwitwe wünscht sich sehnlichst, „richtige“ Männer kennenzulernen. Sie posiert deshalb immer wieder vor dem Spiegel, bezieht sich auf eine männliche Autorität, ihren Vater, den sie doch zuletzt mit zehn Jahren gesehen hat und ist deshalb auch sofort fasziniert von Don Juan, erschrickt aber selbst unbewußt vor dieser Faszination. Bei ihr scheint die Anziehung Don Juans in einem Vaterbild zu liegen, das sie auf ihn projiziert, sie will diesen Vater, den sie durchaus auch schon als erotisches Objekt zu sehen beginnt, nachdem sie ihn so lange entbehren mußte, ganz für sich haben und klagt deshalb Don Juan am Ende aus Enttäuschung, daß er diese Vaterfigur nicht auszufüllen gedenkt – trotz der Geschenke, die er ihr macht – der Verführung an.

Wiederum ähnlich ist die Situation bei der ersten Kunstgewerblerin. Sie lebt in einem lesbischen Verhältnis, das sie aber aufgibt, sobald sie einem „richtigen“ Mann begegnet, den es eben während des Krieges in der Heimat nicht gab, sie folgt damit deutlich dem männlichen Verständnis einer lesbischen Beziehung, begibt sich aber zugleich auch aus einer Position der Überanpassung: Die beiden Kunstgewerblerinnen haben sich nicht nur gesellschaftlich an die veränderte Situation angepaßt, indem sie ein Gewerbe betreiben, sie haben auch in der Liebe mangels Männern eine männliche Position eingenommen und sich damit von sich selbst entfremdet, was, wie oben festgestellt, ebenfalls

⁹ Alan Bance: Ödön von Horváth: Sex, politics and sexual politics, In: German Life and Letters 38 (1985), 254.

eine Form der Inflation bei Horváth ist. Sie reden sich mit männlichen Vornamen an und verabscheuen alles, was sie als „weibisch“ ansehen: „*Du hast gesagt, Locken sind weibisch und Spitzen sind weibisch und hohe Absätze sind weibisch, und ich hab getragen, was du wolltest und wie du es wolltest [...]*“ (III, S. 476f). Zugleich wird aber deutlich, daß dies auf Druck der Zweiten ausging, die bemerkenswerterweise auch die einzige Frau ist (einmal abgesehen von der Großmutter), die sich von Don Juan nicht angezogen fühlt, in ihm auch nichts Bekanntes wiedererkennt, wie die anderen Frauen! Bei ihr hat also die Inflation tatsächlich eine völlige „Umwandlung“ bewirkt, die auch ein Don Juan nicht mehr rückgängig zu machen vermag.

Die Mutter findet sich in ihrer Position als Witwe ohne die Autorität ihres Mannes nicht zurecht und ist somit ein Beispiel für eine fehlende oder mangelhafte Anpassung an die Zeitumstände. Während die jüngere Tochter immer wieder auf ihren Vater verweist, indem sie ihre Mutter mit „Frau Professor“ anspricht und damit die gesellschaftliche Identität der Mutter allein auf ihren Gatten zurückführt, weiß die Mutter sich nicht nur beim Haushalten mit dem schwindenden Inflationsgeld sondern auch in der Erziehung der Tochter nicht mehr zu helfen und fleht: „*Oh, Mann, Mann – schau vom Himmel herab!*“ (III, S. 460). Erst ihr Verhältnis mit Don Juan läßt sie ihren Mann vergessen, macht sie deshalb aber noch nicht unabhängiger.

Eine Zwischenstufe bilden die Frauen, die in der Wohnung des Inflationsgewinners zusammenkommen. Die Frau des Hauses sowie die Freundin des Pferdehändlers begründen ihren sozialen Status allein durch ihre Ehemänner, verbleiben in dieser Beziehung also in den bürgerlich geprägten Gesellschaftsvorstellungen:

DRITTE: [...] ich stamm aus einem prima Haus und mein Freund hat Stacheldraht geliefert, capisco, Sie Zahnstocher?!

ERSTE: Aber meine Damen! Ich bitte, es doch zu berücksichtigen, daß Sie sich im Hause eines Syndikus befinden, der seit vierzehn Tagen die rechte Hand der Regierung –

DRITTE *fällt ihr ins Wort*: Wer hat ihn denn zur Regierung gebracht? Der Meine! (III, S. 468)

Horváth stellt die Frauen auch in seinen anderen Stücken, vor allem in den Volksstücken immer wieder auf diese Art dar: „It is only through Martin that Anna in *Italienische Nacht* sees herself acquiring an ‘Inhalt’, some content to her life, a borrowed identity [...] which could not be sustained without him”.¹⁰ Erst im Don Juan beginnt dieses

¹⁰ Bance: Sexual politics, 254f.

Bild zu bröckeln, die Dentistin hat diesen Beruf eben nicht aufgrund eines Mannes, ebenso die Kunstgewerblerinnen.

Obwohl die erste und die dritte Dame des „Kaffeekränzchens“ sich hier nach Horváth's altem Frauentypus noch sozial von ihren Männern her definieren, sitzen sie mit Frauen zusammen, die alle den gleichen Geliebten haben (eine Art Selbsthilfegruppe?), um gegenüber den anderen mit einer „Besonderheit“ der eigenen Beziehung mit Don Juan zu prahlen. Dies findet scheinbar mit dem Ziel statt, in einer Aussprache eine rationale Lösung des Problems zu finden, was dem Bild der zänkischen Frau, die zu einer rationalen Problemlösung von allein nicht fähig ist, widerspricht. Dieser Dialog scheitert jedoch am Ende. Zwar gelangen die Frauen zu dem Schluß, daß sie von Don Juan nur ausgenutzt worden sind – ob dies so richtig ist, soll im Kapitel III.B geklärt werden – selbst die scheinbar so emanzipierte Zahnärztin verfällt dann aber doch in das Klischee der hysterischen Frau, den vier Frauen gelingt es nicht, sich gegen den Ausbeuter Don Juan zusammenzutun – etwa in der Art des „Rächertrios“ Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* – vielmehr verzanken sie sich wieder heillos.

Horváth teilt die fünfunddreißig Frauen dieses Stücks in nur wenige Grundtypen ein, wie er auch selbst im Personenverzeichnis des Stückes feststellt. Die nähere Untersuchung und der Blick auf die Art, wie die Frauen in *Don Juan kommt aus dem Krieg* mit der neuen Rollenverteilung in der Gesellschaft umgehen, läßt dann auch verschiedene Abstufungen der Anpassung erkennen. Diese Abstufungen reichen von der Großmutter, die sich jeglicher Anpassung verweigert, über die Professorenwitwe, die noch keinen Weg gefunden hat, ihr Leben ohne ihren Mann zu meistern, die erste Kunstgewerblerin, die es bereits normal findet, einen Mann zum tanzen aufzufordern, bis hin zur zweiten Kunstgewerblerin, die die Anpassung bis zur Verleugnung ihrer Weiblichkeit getrieben hat. Das Phänomen der Inflation zeigt in *Don Juan kommt aus dem Krieg* anhand der Frauen also eine Gesellschaft in Bewegung, in verschiedenen Stadien des Werteverfalls und der Neubildung von Werten. Natürlich lassen sich die Figuren auch nach stereotypischen Menschenbildern unserer Zeit einordnen, in die Gruppen der Tragischen, der Leichtsinigen, der Tiefgründigen, der Erwachenden usw.,¹¹ jedoch wird dann das Stück lediglich zu einem Beispiel für die Verführbarkeit eines jeden Typus von Frauen, während die Inflation der menschlichen Werte bei dieser Betrachtungsweise in den Hintergrund tritt und bloße Ausschmückung wird. Dann läuft das Stück tat-

sächlich „vorprogrammiert und langweilig, jedoch unentrinnbar für alle“ ab,¹² da die Frauenfiguren statisch bleiben, stets „definierbar durch das, was man ihnen genommen oder vorenthalten hat“.¹³

In einer Vorstufe des Stücks werden die Frauen als stark, entschlossen handelnd und sich nun auch politisch engagierend gezeigt, indem sie auf einer Großdemonstration der Frauen den Krieg verurteilen und den Männern die Schuld daran geben: „Sagen wir es laut und offen, daß alles so entsetzlich kam, 12 Millionen Tote, und daran sind die Männer schuld! Was hatten wir Weiber zu sagen? Nichts! Die Männer sind schuld!“ (III, S. 518). Die zweite Rednerin zieht hieraus die Konsequenz und fordert die Mitbestimmung und Emanzipation der Frauen: „[...] die hier versammelten achtzigtausend Frauen fordern schärfstes Mitbestimmungsrecht, das Wahlrecht, sie haben kein Vertrauen mehr zu den Männern!“ (ebd.). Die Frauen scheinen hier also tatsächlich, wie Kahl schreibt, „wie stets den Autor auf ihrer Seite“ zu haben.¹⁴ Jedoch bröckelt die Front der Frauen sehr schnell wieder, als Don Juan auf dieser Demonstration auftaucht, was Horváth regelrecht genüßlich beschreibt. Die 1. Rednerin entdeckt ihn perplex, läßt ihn schnell durch „die Junge“ von der Tribüne entfernen, und diese Junge endet natürlich gleich in der nächsten Szene mit Don Juan im Bett. Einerseits sind die Frauen, Don Juan gegenüber, immer noch die gleichen, es scheint Don Juan nicht schwerer als früher zu fallen, diese zu verführen, andererseits stellt er aber auch selber fest, daß sich die Frauen verändert haben: „[...] wenn ich mir überlege, wie vor dem Krieg die jungen Mädchen reagiert haben und jetzt? Ja, es ist auch ein Unterschied, ihr seid alle männlicher“ (III, S. 520). Die Frauen zeigen in diesem Stück eine Ambivalenz zwischen ihrem Anspruch, ohne Männer auskommen zu können, und der Realität, in der sie der Reihe nach einem Sinnbild der Männlichkeit, Don Juan verfallen.¹⁵

Die erste Tochter scheint zunächst der extremen Position der lesbischen ersten Kunstgewerblerin zuzurechnen sein. Sie steht den „richtigen“ Männern von der Front im Gegensatz zu ihrer jüngeren Schwester prinzipiell ablehnend gegenüber, da sie sie als Repräsentanten und Verursacher des Kriegs ansieht. Sie lebt ganz in einer Welt, die sie im Sinne des dialektischen Geschichtsprozesses, der Ausbeuter und Ausbeuteten

¹¹ vgl. Marshall: Gedanken, 131.

¹² Marshall: ebd.

¹³ Siegfried Kienzle: Ödön von Horváth, Berlin 1977, 9.

¹⁴ Kurt Kahl: Ödön von Horváth, Hannover 1966, 73.

¹⁵ vgl. Fritz: Horváth als Kritiker, 39.

versteht: „Auch Sie sind nur ein Produkt Ihrer Klasse und es gibt nur zwei Klassen: Ausbeuter und Ausgebeutete [...]“ (III, S. 483). Die Phrasen aus dem kommunistischen Wortschatz führt sie gleich selbst ad absurdum, indem sie Don Juan, den sie als Kapitalisten, also als Verbildlichung des schlimmsten Feindes ihrer Sache bezeichnet, um Geld für eben diese Sache anfleht: „Es fällt mir schwer, Sie zu bitten, aber ich überwinde mich gerne, denn es geht um das Wohl und Wehe einer Genossin, und Sie sind der einzige Kapitalist, den ich kenne –“ (III, S. 482). Sie begibt sich damit wissentlich in Abhängigkeit einer Klasse, die sie doch eigentlich bekämpft. Und auch ihre Selbstachtung, die sie aus ihrer Ideologie schöpft, die das Individuelle und damit auch die Liebe in den Hintergrund rückt („Die Beziehung der Geschlechter ist für uns überhaupt kein Problem mehr, ist ja nur eine Funktion, wie Essen und Trinken!“ III, S. 484) geht verloren, wenn Don Juan ihr sagt, daß sie häßlich sei und ihn beleidige, da er ja gerade die Individualität betont und alles, was die Individualität aufhebt verachtet:

DON JUAN: [...] Ist sie hübsch?

ERSTE *perplex*: Wer?

DON JUAN: Ihre Genossin –

ERSTE *starrt ihn an*: Was Sie alles fragen –

DON JUAN *fällt ihr ins Wort*: Das Natürlichste von der Welt.

ERSTE: Man merkt, daß sie es nicht kennen, das ungeheure Leid der breiten Masse –

DON JUAN: Masse, Masse, Masse! Wenn ich das nur schon hör! (III, S. 482f)

Während es der Ersten hier um das Wohl ihrer Genossin und den Erfolg ihrer Sache geht, fragt Don Juan nach einem persönlichen Merkmal der Verfolgten, will ihre Anonymität hinter dem Wort „Genossin“ aufheben, was ja nicht nur für Don Juan das „Natürlichste von der Welt“ ist, sondern auch für den Zuschauer gleichsam eine soziale Pflicht darstellt. Die Masse ist für Don Juan hingegen etwas, mit dem er nicht agieren kann. In der Masse kann er sein Idealbild nicht finden, in der Masse findet er auch keinen Teil von ihm wieder. Daß das Thema der Entindividualisierung bei Horváth eine wichtige Rolle spielt, zeigt sich auch in seinen anderen Werken, etwa in *Ein Kind unserer Zeit*, wo der Soldat erkennt, daß er in der Menge der Soldaten, als Teil des Überbegriffs „Vaterland“, mit seinen, seine Persönlichkeit ausmachenden Problemen verschwindet: „Das Vaterland ruft, und nimmt auf das Privatleben seiner Kinder mit Recht keine Rücksicht“ (IV, S. 616). Das gleiche Motiv wie im Don Juan verwendet Horváth ebenfalls wieder in *Figaro läßt sich scheiden*. Pedrillo als radikaler Repräsentant der Revolution verleugnet die Individualität, da das Individuelle scheinbar dem Gleichheitsanspruch widerspricht: „Liebe ist ein privates Problem der individuellen Anarchie und

alles Individuelle interessiert uns politisch einen Dreck“ (III, S. 397). Dabei ist er natürlich genauso wenig frei von dieser Individualität der Liebe, wie die erste Tochter im *Don Juan*, da ihn die vermeintliche Vergewaltigung seiner Frau sehr wohl interessiert, während die politischen Gründe für eine Verhaftung des Grafen in den Hintergrund treten (III, S. 418).

Indem die Erste, nachdem Don Juan sie stehen gelassen hat, weinend zusammenbricht, erweisen sich die von ihr verwendeten Phrasen nur als ein brüchiges Schutzschild, das sie vor sich gehalten hat, das sie zumindest teilweise auch von ihrer eigenen Natur und ihren Wünschen entfremdet hat, wobei Horváth aber keine grundsätzlich negative Wertung der Ziele des Kommunismus abgibt. Auch diese Entfremdung ist wieder als ein Zeichen für die Inflation zu sehen, und Don Juan kann diesen Schutzschild ohne Anstrengung in sich zusammenfallen lassen.

2. Die Frauen und Don Juan

Wie begründet sich nun diese Fähigkeit Don Juans, was macht seine Ausstrahlung auf die Frauen aus? Der Don Juan dieses Stückes bezeichnet sich nicht selbst als ein Vertreter dieses Typus, er erklärt in keiner Szene den Genuß der Frauen öffentlich zu seinem Lebensziel und -sinn, auch wenn er im fiebernden Zustand gegenüber der Schwester seine Taten doch nicht so recht zurückzunehmen sich überwinden kann: *„Er sprach zuvor mit seiner Braut, er hätt alles bereut – es waren lauter Todsünden, so entsetzliche, wie ich noch nie welche gehört hab, aber während er sie aufzählte, wurde er wieder stolz und brüstete sich damit –“* (III, S. 450). Jedoch kommt es ihm im Verlauf des Stückes nicht darauf an, wie der Don Giovanni bei Mozart das Register der Liebschaften an einem Tag um möglichst viele Namen zu erweitern. Der „Titel“ des Don Juan wird ihm eigentlich erst von den Frauen selbst verliehen:

ERSTE: [...] Das war mal eine stadtbekannte Persönlichkeit mit lauter erotischen Skandalaffären! [...] – na, wenn dieser Don Juan mein Bräutigam gewesen wär, den hätt ich erwürgt!
DRITTE *boshaft*: Aber gepfiffen hätten Sie nicht auf ihn?
ERSTE *grinst*: Das ist ein anderes Kapitel. (III, S. 443)

Don Juan wird erst von den Frauen in diese Position gestellt, und mit dem Bild des Don Juan aus dem Mythos verbinden die Frauen dann eine erotische Erfahrung, die sie aufgrund des Männermangels dieser Zeit anders nicht zu erreichen wähen: *„Horváths Don Juan ist der Mythos einer Kompensation, einer Ersatzbefriedigung“*.¹⁶ Jedoch ist das

¹⁶ Kienzle: Horváth, 66.

Vorleben dieses Frontheimkehrers nicht allen Frauen, die ihm verfallen bekannt. Don Juan hat also durchaus eine Aura der Verführung um sich, die die Frauen dazu bringt, sich von sich aus auf ihn zuzubewegen und seine Nähe und Liebe zu suchen.

Doch was meinen die Frauen bei Don Juan finden zu können? Es ist mit Sicherheit nicht nur der sexuelle Trieb, der die Frauen in Don Juans Arme treibt. Bei Horváth bleibt dieser Aspekt sogar konsequent ausgeblendet, indem keine einzige Liebesszene gezeigt wird. Horváth stellt hingegen bei Don Juan eine *„besonders innige und ausschließlich ausgeprägte metaphysische Bindung dieser Sexualität“* fest (III, S. 436), die Frauen fühlten einen inneren Zwang, Don Juan zu beweisen, daß sie seine Suche nach Vollkommenheit an ihr Ziel führen könnten (ebd.).

Doch ist es tatsächlich noch Don Juans erotische Ausstrahlung, die die Frauen an ihn bindet? Wenn die zweite Prostituierte feststellt, daß Don Juan ein besonderer Mann ist, so macht sie diese Tatsache sofort wieder an ihrer mangelnden Erfahrung mit „richtigen“ Männern von der Front fest (III, S. 449). Immer haben die Frauen, die dann Don Juan tatsächlich verfallen, noch einen weiteren Grund: die Kunstgewerblerin verspürt den Drang, die ihr von ihrer Freundin aufgedrängte Unterdrückung ihrer Weiblichkeit zu durchbrechen. Als sie von sich aus Don Juan anspricht, verbleibt sie noch in ihrer „männlichen“ Rolle: *„Es wundert Sie, daß Sie eine Frau zum Tanzen auffordert, aber die Welt hat sich gedreht, mein Herr, und warum sollen nur die Männer Don Juane sein dürfen?“* (III, S. 456). Am Ende ihrer Beziehung mit Don Juan hat sie zwar ihr Selbstverständnis als Frau wiedergefunden: *„Ich heiße nicht Peter! Ich heiße Alice!“* (III, S. 477). Zugleich ist sie aber eines Teils ihrer körperlichen Weiblichkeit beraubt: *„Hör her: unser Kind ist weg, jaja, es ist weg, verschwunden, und ich werd nie wieder eines bekommen können, nie wieder, verstehst du? Pech – –“* (ebd.).

Auch die Professorswitwe sucht etwas bestimmtes in Don Juan und wird von ihm ebenso enttäuscht und in ihrer Suche zurückgeworfen, wie die Kunstgewerblerin. Sie sucht einen Halt, einen Ersatz für ihren Mann, der ihr soziale Sicherheit und Rückenstärkung gegenüber ihren Kindern bietet. Sie will das Bild ihres Mannes ersetzen durch Don Juan und hat Angst, daß dieses Bild sie mit neuen Schuldvorwürfen wiederaufsucht, wenn Don Juan sie verläßt: *„Wo du liegst, das war sein Bett – – hörst du mich? Und es war sein Schreibtisch, wo du schreibst [...] Ich hab ihn oft noch hier sitzen sehen, an diesem Schreibtisch [...] Du, du hast ihn erst von hier vertrieben. Gib acht, daß er nicht zurückkommt, daß er nicht draußen im Gang steht, wenn ich jetzt hinausgeh – –“*

– – Sie nähert sich ihm. *Du, ich möchte ihn nicht wieder sehen, nein, nie wieder*“ (III, S. 475).

Die Frauen erwarten also durchaus nicht immer nur „das Eine“ von Don Juan, jede der Frauen projiziert in die allgemeine Vorstellung eines Don Juan, die zusammen mit dem Mythos und verpackt in den Don Juan-Stücken überliefert und zu Allgemeingut wurde, auch immer eine ganz persönliche Wunschvorstellung mit hinein. Die zweite Tochter sieht in Don Juan einen geradezu dämonischen Menschen, der sie einerseits unterbewußt abstößt, von dem sie sich paradoxerweise zugleich auch angezogen fühlt, so daß sie sich die Verführung sogar wünscht.

Don Juan hingegen scheint zwar die Projektionen der Frauen wiedergeben zu können, erfüllen kann und will er ihre Wünsche jedoch nicht:

MUTTER: [...] *Sie preßt sich an ihn. Laß mich, bitte, laß – –*
DON JUAN *rührt sich nicht*: Ich laß dich doch.
MUTTER *läßt ihn plötzlich los und faßt sich an den Kopf, als würde sie erst zu sich kommen müssen*: Was ist das, was mich zu dir zieht?
DON JUAN: Nichts.
MUTTER *tonlos*: Ja, es ist nichts – – *Sie schreit ihn an*. Was machst du denn aus mir?
DON JUAN: Nichts. (III, S. 475)

Die Frauen erkennen, daß hinter der Projektion ihrer Wünsche auf Don Juan, der alles mit sich machen ließ, bloß Leere steckt, daß sie selbst am Ende dieser Beziehung leer sind, nur noch Haß verspüren. So betrachtet bleibt Don Juan tatsächlich ganz der Alte, egoistisch und skrupellos, ganz auf sich selbst bezogen.

B. Don Juan und die Inflation

1. Don Juans „Veränderung“

Von dem Don Juan vor dem Krieg werden in diesem Stück nur wenig Informationen preisgegeben, sie entsprechen jedoch weitgehend dem traditionellen Don Juan-Bild: ein Lebemann mit unzähligen erotischen Affären, der sogar seine Braut verläßt und diese dadurch unwissentlich in den Tod treibt: *„Das war mal eine stadtbekannte Persönlichkeit mit lauter erotischen Skandalaffären! Der hat seine Braut verlassen, knapp vor der Hochzeit und knapp vor dem Krieg, und hat sich mit tausend miserablen Frauenzimmern rumgetrieben in Saus und Braus*“ (III, S. 443). Doch, so schreibt Horváth in seinem Vorwort, der Krieg hat auch an Don Juan zu einer Veränderung geführt. Er *bildet sich ein*, ein anderer Mensch geworden zu sein, wie er auch immer wieder krampfhaft gegenüber den Frauen betont:

DON JUAN *langsam*: Ich glaub, ich bin durch diesen Krieg ein Anderer geworden – –
WITWE *höhnisch*: Bei deinen Talenten?
DON JUAN: Ich glaub, die hab ich verloren.
WITWE: Nein. Du bleibst wer du bist.
DON JUAN: Ich bin es müde. (III, S. 455)

Der Grund, warum Don Juan bis zuletzt an diese Veränderung glaubt, bleibt im Unge-
wissen. Einen Vorschlag zur Lösung dieser Frage versucht diese Arbeit im weiteren
anzubieten. Die Figur Don Juan scheint sich für den Zuschauer zu Beginn des Stückes
ja auch tatsächlich verändert zu haben. Bis zu der Szene mit der Witwe, einer ehemali-
gen Geliebten, der ersten Szene des 2. Akts, hat Don Juan noch keine Frau verführt,
scheint seinem eigenen Anspruch der Treue gegenüber seiner Braut gerecht zu werden.
Erste Anzeichen, daß seine vermeintliche Treue vielleicht doch nur ein Selbstbetrug
sein könnte, gibt es erst, als die Schwester ihrer Oberin berichtet, wie Don Juan mit sei-
nen Taten prahlte. Als die Witwe dann auf Don Juans Feststellung, daß er den Damen
nichts Gutes bringe, prophezeit: „*Du wirst ihnen nicht entrinnen*“ (III, S. 455), so leitet
dies auch im Stück die Wende ein, Don Juans „Aura“ beginnt wieder zu wirken, er läßt
sich mit der Kunstgewerblerin ein, da sie ihn an seine Braut, an sein Ideal erinnert.

Doch diese Umkehr Don Juans, die Rückkehr zu seiner alten Lebensweise, zu sei-
nem Ruf, wird durchaus begründet und erfolgt nicht rein zufällig. Bisher hat er noch
eine Antwort seiner Braut auf seine Briefe erwartet, die doch nur von der alten, er-
grimmten Großmutter gelesen werden. Da die Braut ihm aber keine Antwort gibt,
schließlich ist sie ja tot, meint er, seine Treue wieder aufgeben zu können, wie die zwei-
te Kunstgewerblerin in seinem Brief liest: „*Ich hab dich gerufen, aber du antwortest
nicht – – gut, dann werde ich bleiben, wer ich bin*“ (III, S. 457). Don Juan hat sich also
nicht innerlich geändert, er hat nicht ein neues Verständnis von Treue oder Liebe gefun-
den, und so kann er, als er glaubt, daß sein Ideal kein Interesse mehr für ihn hat, die
Treue, die er sich selbst, sozusagen nach dem „Sündenfall“, nachdem es bereits zu spät
ist, auferlegt hat, wieder aufheben. Zu Anfang des Stückes betont Don Juan noch ent-
schieden auch ihre Treue und begründet hiermit seine Suche nach ihr:

ZWEITE *ironisch*: Und sie blieb dir treu?
DON JUAN *stutzt; dann bestimmt*: Ja.
ZWEITE *ironisch*: Sie hat dir jeden Tag geschrieben?
DON JUAN: Nein. Nie. Mit Recht. Denn ich war schuld, daß wir uns
trennten – – aber sie wartet auf mich.
ZWEITE: Wie sicher du das sagst – –
DON JUAN: Ich weiß es. (III, S. 449)

Entgegen dem üblichen Schema der Don Juan-Literatur erkennt Horváths Don Juan hier eine Schuld an. Während der Don Juan bei Tirso de Molina oder der Don Giovanni bei Mozart es geradezu als Pflicht ansahen, nach einer erfolgreichen „Eroberung“ die beginnende Beziehung sofort wieder zu beenden, um sich einer neuen Frau zuwenden zu können und das „Register“ zu erweitern, betrachtet es dieser Don Juan im bürgerlichen Sinne als Schuld, seine Braut sitzengelassen zu haben, um seinen „Geschäften“ weiter nachzugehen. Daß seine Schuld noch weitergeht, indem er sie in den Tod getrieben hat, weiß er zu dieser Zeit noch nicht.

Diese Vorstellung der Schuld bei Don Juan ändert sich in dem Moment, als er einen Treuebruch bei seinem „Ideal“ vermutet: *„Es lebt sicher irgendwo und hat einen ehrlichen Mann geheiratet, hat Kinder und möchte seinen Frieden, drum hat es mir auch nicht geantwortet“* (III, S. 474). Dies erlaubt Don Juan, sich sein Ideal stückchenweise in den Frauen, denen er begegnet, zusammenzusuchen.

2. Don Juans Sicht der Frauen

Nachdem er sich nun aus seiner sich selbst abgetrotzten Treue befreit hat wird er wieder zu dem „alten“ Don Juan nach dem Schema des Don Juan-Mythos: *„[...] ich bin durch diesen Krieg ein besserer Mensch geworden und erst jetzt im Frieden finde ich mich allmählich wieder“* (III, S. 463). Er stellt nun bei jeder Frau von neuem fest, daß sie ihn an jemanden erinnern: *„Du erinnerst mich. An jemand, der mir nicht geantwortet hat – – [...] Du siehst ihr zwar gar nicht ähnlich – – Er faßt sich ans Herz“* (III, S. 458), so wie er auch ihnen bekannt vorkommt. In jeder Frau, mit der er ein Verhältnis anfängt, meint er, einen Teil der Erinnerung an seine Braut wiederfinden zu können, und zugleich mit der Erinnerung erhält er auch, geradezu lächerlich theatralisch, einen Stich ins Herz, bedauert also den Verlust seiner Liebe. Doch diese Erinnerung enttäuscht ihn immer wieder, schon nach kurzer Zeit, nachdem er den Frauen, so glaubt er, das gegeben hat, was sie wollen – hier zeigt sich wieder der völlig überspannte, egozentrische Blick des „Ur-Don Juan“, der eine einzige Nacht mit ihm als vollständige Erfüllung aller Wünsche der Frauen betrachtet – erkennt er, daß nur ein Teil seines Ideals nicht ausreicht, um das ganze Ideal in seiner Erinnerung wiederherzustellen: *„[...] sie hat mich nämlich ursprünglich an jemand erinnert, aber es bestand keine Ähnlichkeit, ich hab das nur in sie hineingedichtet. Ja, so gehts einem immer wieder. Ich find es halt nicht, mein Ideal“* (III, S. 474). Man kann sich also durchaus Marshalls Urteil anschließen, daß dieser Don

Juan ein „verführter Verführer, das Opfer seiner Opfer“ sei.¹⁷ Einerseits verführt dieser Don Juan die Frauen, indem er für sie eine Folie ist, die ihre aufprojizierten Wünsche und Sehnsüchte passiv wiedergibt und macht sie zu seinen Opfern, indem er sie verläßt, ohne diese Wünsche auch einzulösen. Andererseits haben die Frauen in dem Verführungs-„spiel“ ja durchaus auch eine aktive Rolle, sie lassen sich nicht nur verführen, sie stören sich auch nicht daran, wenn sie ihn an eine andere Frau erinnern oder wenn sie wissen, daß er zugleich auch noch mit anderen Frauen zusammen ist, wie sich in der Szene in der Wohnung des Inflationsgewinners oder im Theater mit der Frau aus Bern zeigt. Sie zeigen gegenüber Don Juan also durchaus, daß nicht nur die Männer „Don Juane“ sein können und dürfen – wenn natürlich auch nicht mit der Rücksichtslosigkeit und Kompromißlosigkeit wie Don Juan selbst – und verführen ihn aktiv, er wird auch zu ihrem Opfer, weil er in seiner Suche ja vergeblich bleiben muß, da er sein Ziel schon lange verloren hat und eigentlich nur noch im Tod finden kann. Die Begegnungen mit den Frauen in diesem Stück stellen Don Juan dieses Ende immer deutlicher vor Augen, so daß sein Tod zu einer logischen Konsequenz des Verlaufs des Stückes wird.

3. Don Juans Ende

Doch was ist nun eigentlich dieses Ideal, nach dem Don Juan strebt? Sucht Don Juan tatsächlich nach einer Frau, um sie vielleicht sogar zu heiraten, wie er gegenüber der Wirtin im letzten Akt in den Raum stellt (vgl. III, S. 491), um also ein bürgerliches Leben zu führen? In diesem Falle hätte der Krieg bei Don Juan tatsächlich etwas verändert, ihn zu einem „besseren Menschen“ gemacht. Don Juan fällt jedoch im Laufe des Stückes in seine alte Rolle zurück, er hat sie eigentlich nie aufgegeben, wurde lediglich durch die Kriegswirren und seine Krankheit zeitweise von ihrer Ausübung abgehalten. So kommt es, daß sich seine Einstellung zur Braut im Laufe des zweiten und dritten Aktes parallel zu seiner Beziehung zu den Frauen verschiebt: Während die Frauen für ihn zunehmend uninteressant werden, weil er erkannt hat, daß er in ihnen sein Ideal auch stückweise nicht zusammensuchen kann, begibt er sich nun zum Haus der Großmutter, wo er seine Braut vermutet, aber nicht, um ihr gegenüber seine Schuld zu gestehen, sondern um ihr im Gegenzug Schuldvorwürfe zu machen:

¹⁷ Marshall: Gedanken, 131.

DON JUAN *langsam*: Ich kam hierher, um ihr zu sagen, daß man einen Menschen nicht so warten lassen darf, daß man ein Verantwortungsgefühl haben muß für einen, der sich bessern möchte – –
GROSSMUTTER *unterbricht ihn*: Sie sagen das, Sie?!
DON JUAN: Jawohl, ich war ein Schuft! Aber ich wollte wiedergutmachen – –
GROSSMUTTER *fällt ihm gehässig ins Wort*: Das können Sie nicht!
DON JUAN: Das will ich jetzt auch nicht mehr! Alles wär anders geworden, hätte sie geantwortet! (III, S. 493)

Don Juan schiebt die Schuld für seinen „Rückfall“ nun der Braut in die Schuhe und versucht so regelrecht, seine Schuld mit der ihren aufzuwiegen. Hätte sie ihm geantwortet und ihn zu sich gerufen, so hätte er sich nicht auf die Suche nach Teilen von ihr in den Frauen, die ihm begegneten, begeben müssen, so ist seine verquere Logik. Die Suche unter den Frauen ist für ihn nutzlos geworden, die Welt um Don Juan hat sich geändert, wie er in einer Vorstufe des Stücks, in der Szene mit der Jungen von der Frauendemonstration, selber reflektiert: „*Manchmal denk ich, in einer anderen Welt zu leben. Es hat sich alles geändert*“ (III, S. 520). So muß seine Suche zu einem Ende kommen, da er, der sich nicht an die neue Zeit anpaßt,¹⁸ zwar noch immer Erfolg bei den Frauen für sich verbuchen kann, jetzt aber doch einem anderen Frauentyp gegenübersteht, der andere Forderungen an ihn stellt: „Don Juan als Repräsentant einer Seinsweise, die Kierkegaard die «ästhetische Existenz» nennt, muß sterben, da er sich nicht wandeln kann“.¹⁹ Die Frauen konzentrieren sich nun, wie oben erwähnt, auf ihr tägliches Auskommen, auf ihr Überleben, und eben mit dieser Tatsache vermag Don Juan nicht zurechtzukommen. Die Suche nach seinem Ideal, von dem er am Ende seines Reigens schon gar nicht mehr weiß, wie es aussieht, ist also zugleich auch eine Suche nach dem alten Frauentypus, der eher aus Liebe zu ihm in den Tod geht, als, wie die Kunstgewerblerin, sein Bild zu „erschlagen“ (vgl. III, S. 478). Somit wird nun auch die männliche Hauptfigur indirekt zu einem Opfer der Inflation, die diese Veränderungen an den Frauen bewirkt hat.

Ähnlich wie die Professorswitwe im zweiten Akt fragt Don Juan sich, was ihn zu seiner Braut hinzog: „*Wo steckt sie denn? Ich will es jetzt sehen, was mich so sehr an sie band, daß ich mich an nichts binden konnte – – was bindet mich denn noch?! Ich*

¹⁸ Hier widerspreche ich Axel Fritz, der behauptet, daß Don Juan es wie Kragler in Brechts *Trommeln in der Nacht* verstehe, „sich allmählich anzupassen und die Bedingungen der neuen Zeit zu akzeptieren“ (Fritz: Horváth als Kritiker, 38). Don Juan stellt zwar fest, daß sich die Welt um ihn herum verändert hat und akzeptiert auch Frauen in Männerberufen (vgl. III, S. 443), daß er das neue Selbstbewußtsein der Frauen respektiere oder gar anfeue, kann ich jedoch nicht feststellen, im Gegenteil: die politischen Parolen der ersten Tochter verabscheut er und von ihrer Mutter läßt er sich gerne aushalten, auch wenn er sie dafür als Untermieter bezahlt.

¹⁹ Marshall: Gedanken, 132.

weiß es ja gar nicht mehr, wie sie aussieht!“ (III, S. 493). Neben der erneuten Schuldzuweisung, daß es nicht seine Schuld war, daß er keine neuen Bindungen eingehen konnte, steht hier also auch für ihn die selbstreflektierende Frage, was er eigentlich gesucht hat. Erst am Grab erkennt er, daß seine Suche in dieser Welt ihn in den Tod führen mußte. Sein Ideal ist tot, wie es ihm die Witwe schon im Spital prophezeite, hier am Grab seiner Braut beginnt Don Juan zu bereuen, sein Versuch, die Suche zu erneuern, um so seinem Leben noch weiter einen Rest von Sinn zu geben, ist nur von kurzer Dauer, da er die Sinnlosigkeit erkennt: *„Ja, ich werde dich immer suchen, als würdest du leben. Jetzt weiß ichs ja wieder, wie du aussiehst – – – Wiedersehen – –* Er will fort, doch sein Mantel verhängt sich an dem Grabgitter. *Du hältst mich? Hast du mir noch was zu sagen?* Er lauscht und lächelt leise. *Nein, ich werd dich nie wieder vergessen*“ (III, S. 495). Dies ist also die Antwort auf die Frage, warum er so lange an eine Veränderung bei sich glaubt: er mußte sich ändern, um weiterleben zu können, in dem Moment, in dem er erkennt, daß es sich eben nicht geändert hat und nur noch immer weiter suchen kann, in diesem Moment bleibt ihm als Ausweg nur noch der Tod.

Zur Beschreibung des Endes seines Don Juans verwendet Horváth nun zwei Motive, die er auch später in dem Roman *Ein Kind unserer Zeit* wiederaufnehmen wird: Das Motiv der Kälte und des Schneemanns. Wie der Soldat in diesem Stück stirbt auch Don Juan als eingeschneiter Schneemann den Kältetod aus eigenem Entschluß, beide sehen in ihrer, durch die Inflation in weiten Bereichen des Lebens veränderten Umwelt keinen Überlebensraum für sich, beiden schimmert am Ende ein Verständnis einer persönlichen Schuld auf. Bei dem Soldaten ist diese Erkenntnis Teil eines längeren, im Werk artikulierten Erkenntnisprozesses, in dessen Verlauf er sein eigenes Leben als „Dreck“ erkennt: *„Dann redete er weiter sein Zeug und ich höre mich, ich höre mich – [...] / Es wird mir übel vor mir selbst. / Mich ekelt vor meinem Schatten der Vergangenheit*“ (IV, S. 698f). Und auch der Soldat muß, verbildlicht in dem Wandel vom gemütlichen verwunschenen Schloß zum Autopark, erkennen, daß sich die Welt um ihn geändert hat, es stellt sich ihm unweigerlich die Frage, ob er noch zu dieser Welt gehört: *„Oder: paß ich denn auch nicht mehr in die Zeit? / Unsinn! / Ich bin da und kann nirgends heraus, ich laß mir da nicht dreinreden!*“ (IV, S. 672). Im Don Juan läßt Horváth seinen Titel, „helden“ diesen Prozeß nicht artikulieren, das Ergebnis ist jedoch das gleiche: Don Juan läßt sich für seine Schuld bestrafen und bewältigt die veränderte Welt auf die einzige Art, die ihm noch zu bleiben scheint: *„Dauerts noch lang? – – Lach nur, lach – – Was hat dir denn der Schneemann getan?* Er lächelt leise. *Schlag nur zu, morgen ist er eh*

hin“ (III, S. 496). Don Juan kann sein Ideal eigentlich nur im Tod finden, es ist unwahrscheinlich, daß, hätte er seine Braut lebend angetroffen, er sie immer noch als Ideal anerkannt hätte.²⁰ „Don Juan wird fähig zur Trauer, nur das, aber damit ist der neue Weg zur Individualität beschritten, und das heißt auch: zur Wandlungsfähigkeit des Menschen.“²¹

4. Don Juan in der Inflation

Doch wo steckt in all dem bei Don Juan eigentlich der zeitgeschichtliche Aspekt? Die Positionen der Frauen in *Don Juan kommt aus dem Krieg* sind allesamt beeinflusst und bestimmt durch den Krieg und sein Ende. Don Juan hingegen zeigt sich von den Vorgängen um ihn herum nur begrenzt beeinflusst. Für sein Schicksal bestimmend ist zunächst nur, daß er, wie der Titel ja schon sagt, den Krieg hinter sich gelassen, das Heer verlassen hat. Die Veränderung, die er an sich selbst feststellt, und die ihn für kurze Zeit zur Suche nach der Braut zwingt, wurde ja schon als Selbsttäuschung entlarvt. Alle weiteren Einflüsse des Zeitgeschehens betreffen ihn im Verlauf des Stückes lediglich am Rande oder eben indirekt über die Frauen. Finanziell muß er sich, im Gegensatz etwa zu der Professorswitwe keine Sorgen machen, eher zufällig hat er ein zu ihm passendes Gewerbe entdeckt – womit ein Teil des Don Juan-Bildes zerstört wird, das ja auch immer auf dem reichen Adligen, der sich um sein Auskommen keine Sorgen machen muß, beruhte, wobei Horváths Don Juan nie in Existenznöte kommt. Don Juan bezeichnet sich selbst als „einen Schieber, eine Hyäne der Inflation“ (III, S. 462). Er bezieht nicht nur aus der Inflation sein Geld („die Leute wollen ihr Geld loswerden, bevor es überhaupt nichts mehr wert ist“ ebd.), er nutzt als Hyäne auch die Schwächen der Frauen, die sich in dieser Zeit des Umbruchs noch zeigen.

Alle anderen Verbindungen, die sich zwischen Horváths Don Juan und seinem zeitgeschichtlichen Rahmen herstellen lassen, sind rasch aufgezählt: es bleibt nur noch seine Teilnahme an der Schlacht von Gorlice. Diese historische Schlacht Anfang Mai 1915 ist für die Entwicklung an der Ostfront nicht unbedeutend, in der Folge wird Warschau von den Deutschen besetzt. Bei Don Juan wird die Erwähnung dieser Schlacht aber zu nicht mehr als zu einem äußerst zaghaften, fast gezwungenen Versuch, seine Heldenhaftigkeit herauszustellen, was bei den Frauen der Zwischenkriegszeit jedoch nicht mehr „zieht“, das Bild des Helden ist in der Inflation untergegangen.

²⁰ vgl. Hiltrud Gnüg: Don Juan. Eine Einführung, München / Zürich 1989, 86.

²¹ Marshall: Gedanken, 132.

IV. Ein Don Juan unserer Zeit

Diese Untersuchung hat versucht nachzuweisen, daß der zeitgeschichtliche Rahmen des *Don Juan kommt aus dem Krieg* nicht nur den Hintergrund für ein weiteres Don Juan-Stück bildet, sondern eine zentrale Position in diesem Stück einnimmt. Hierauf weist schon die Tatsache hin, daß viele Motive aus diesem Bereich häufig in anderen Theater- und Prosa-Stücken Horváths wieder auftauchen und Horváth sich immer auch als ein genauer Beobachter und Kritiker seiner Zeit gesehen hat. Auffällig ist jedoch, daß Don Juan selber keine Notiz von den geschichtlichen Vorgängen um ihn herum nimmt und von Horváth auch nicht, im Gegensatz zu allen Frauen dieses Stücks, fest in das System der Inflation eingebunden wird. Don Juan bleibt den „Niederungen“ des politischen und menschlichen Geschehens um ihn herum merkwürdig enthoben.

Gegenüber dem in die Literaturgeschichte eingegangenen Bild des Don Juan zeigt sich seine Inkarnation bei Horváth in vielen Dingen doch merklich verändert. Er spielt die Rolle der Verführers nur mehr passiv: die Frauen drängen sich ihm auf, erblicken in ihm mehr das Bild eines Don Juan, als daß er es tatsächlich noch wäre. Sein Ziel ist nicht mehr der größtmögliche Genuß eines jeden Tages, wozu ja durchaus auch die bewußte Verführung von Frauen gehörte. Horváths „Verführer“ hat die Erfüllung ja bereits gesichtet, sie kann für ihn nur noch im Tod liegen. Er gibt sozusagen nur noch eine gelangweilte Abschiedsvorstellung vor der Welt, in der Hoffnung, doch noch einen anderen Weg zu seinem Ideal zu finden. Dieser Ausweg wird ihm jetzt jedoch von der Inflation verstellt, die ihn zwar nicht selbst betroffen hat, jedoch die Gesellschaft um ihn herum schrittweise verändert. Seine Suche endet, von eben dieser Gesellschaft verfolgt – er ist ja vor der Justiz, die ihn wegen Kindesverführung steckbrieflich sucht, geflohen – tatsächlich an ihrem Ziel, bei seinem Ideal auf dem Friedhof. Ein Don Juan unserer Zeit, den es, da es ihn einmal gegeben hat, laut Horváth auch heute noch geben muß, steht außerhalb der Gesellschaft, wird von ihr an den Rand gedrängt, da sie seiner nicht mehr bedarf, er taugt nicht einmal mehr als „Bürgerschreck“: am Ende wird er nicht wegen seines rücksichtslosen Umgangs mit den Frauen sondern wegen einer Tat verfolgt, die er wahrscheinlich überhaupt nicht begangen hat. „[...] und so wird er zum zynischen Opfer seiner Wirkung, aber nicht ohne Trauer“ (III, S. 436).

Literatur

Textgrundlage:

Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Traugott Krischke. Frankfurt/M. 1988.

Sekundärliteratur:

Bance, Alan: Ödön von Horváth: Sex, politics and sexual politics. In: *German Life and Letters* 38:3 (1985). 249-259.

Fritz, Axel: *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen*. München 1973.

Gnüg, Hiltrud: *Don Juan. Eine Einführung*. München / Zürich 1989.

Huder, Walter: Inflation als Phänomen der Existenz. In: Krischke, Traugott (Hg.): *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt/M. 1970. 173-179.

Kahl, Kurt: *Ödön von Horváth*. Hannover 1966.

Kienzle, Siegfried: *Ödön von Horváth*. Berlin 1977.

Marshall, Maria: Gedanken zu Ödön von Horváths "Don Juan kommt aus dem Krieg". In: Arnold, Armin; Jaeger, C. Stephen (Hg.): *Der gesunde Gelehrte. Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen*. Herisau 1987. 129-134.

Steets, Angelika: *Die Prosawerke Ödön von Horváths. Versuch einer Bedeutungsanalyse*. Stuttgart 1975.