

JOACHIM SCHÄTZ (WIEN)

Multiplikation der Masken

Aus dem filmischen Nachleben Ödön von Horváths

I. TOTENMASKE: FILM BEI ÖDÖN VON HORVÁTH

Am Ende lag der Ast auf der Avenue des Champs-Élysées, und was kurz davor kam, ist auch schon lang in die Folklore zu Ödön von Horváth eingegangen: ein Kinobesuch von Walt Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs*¹ sowie ein Treffen mit dem exilierten Filmemacher Robert Siodmak, der eine mögliche Verfilmung von Horváths *Jugend ohne Gott* besprechen wollte. Der Film kam nicht zustande. Realistisch denkbar wäre er wohl erst im Rahmen der Hollywoodwelle von Antinazifilmen ab 1940 gewesen. Die eigenen, wenig erfolgreichen Bemühungen, in der deutschen Filmindustrie der dreißiger Jahre Fuß zu fassen, verurteilte Horváth später als seinen »moralische[n] Tiefstand«.² Das Kino hat mit ihm auch seither nur sporadisch etwas anzufangen gewusst.

Wenn in Horváths Texten vom Film die Rede ist, dann als Teil jenes Bildungsjargons, mit dem das Kleinbürgertum seine Abstiegsängste kompensiert oder sich die Ausbeutungsverhältnisse schön zu sehen versucht.³ Kino ist hier ein Feld der Expertise: sei es die Fan-Fachkundigkeit der Näherin Agnes Pollinger, die nicht nur ihre

1 *Snow White and the Seven Dwarfs*, R.: David Hand [u. a.], US 1937.

2 Zit. n. Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell, »Geborgte Leben. Horváth und der Film«, in: *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, hrsg. v. Klaus Kastberger, Wien: Zsolnay 2001, S. 193–261, hier S. 256.

3 Vgl. Johann Sonnleitner, »Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth«, in: Kastberger (Hg.), *Ödön von Horváth*, S. 52–62, hier S. 61f. Zur Rolle des Kinos in Horváths Texten, vgl. Martin Hell, »Kleinbürgerlicher Kunstgenuß: Kino und Trivilliteratur im Werk Horváths«, in: *Horváths Stücke*, hrsg. v. Traugott Krischke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 181–193; sowie: Polt-Heinzl/Schmidjell, »Geborgte Leben«, S. 202–214.

Filmdiven aus dem Effeff kennt,⁴ sondern vor dem Spiegel auch »so ein Lächeln wie die Hollywooder Stars« zu lernen versucht;⁵ oder sei es die Bildungshuberei des Studenten Erich in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, der zwischen Puccini und buddhistischer Religionsphilosophie auch die zeitgenössische Debatte »über den vermeintlichen Siegeszug des Tonfilms«⁶ im Mund führt.

Über ein solches Interesse am Kino als sozialem Phänomen hinaus lassen aber schon die Begrifflichkeiten, mit denen Horváth und seine späteren Exegeten seine Verfahren beschrieben haben, – Demaskierung, böser Blick, Zeigen und Verbergen – eine Affinität zum Film und den medienästhetischen Fragen vermuten, die ihn in den zwanziger und dreißiger Jahren begleitet haben. Wenn Horváth in seinen beiden Stücken *Eine Unbekannte aus der Seine* (1934) und *Mit dem Kopf durch die Wand* (1935) den Topos der ›Inconnue de la Seine‹ aufnimmt – die als Kitschartikel zirkulierende angebliche Totenmaske einer Unbekannten aus dem Paris der Jahrhundertwende –, dann kreuzen sich in diesem Objekt zwei wirkmächtige Stränge der damaligen Filmtheorie: das Moment der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst einerseits und die Frage nach dem spezifischen Wirklichkeitscharakter des (fotografischen) Abdrucks andererseits.⁷ In Horváths Komödie *Mit dem Kopf durch die Wand* (bzw. deren Erstfassung *Das unbekannte Leben*) führt jedes vermeintliche Wiedererkennen der Toten aus der Seine in die Irre. Die Kluft zwischen Kamera/Masken-Realität und Alltagswahrnehmung, die Walter Benjamin 1935 deklariert,⁸ erklärt sich die Protagonistin als eine Grenze zwischen Leben und Tod: Die Unbekannte wäre »erst im Tod so schön geworden – – drum kann sie keiner erkennen.«⁹

In ihrer Konstellation von Maske und Weiblichkeit rufen die beiden Horváth-

4 Vgl. Ödön von Horváth, *Herr Reithofer wird selbstlos (Endfassung, emendiert)*, in: ders., *Der ewige Spießker, Wiener Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 14, hrsg. v. Klaus Kastberger/Kerstin Reimann, Berlin [u. a.]: de Gruyter 2010, S. 713–773, hier S. 728.

5 Ebd., S. 728.

6 Ödön von Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen*, in: ders., *Geschichten aus dem Wiener Wald*, hrsg. v. Traugott Krishke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 101–207, hier S. 123.

7 Vgl. Julia Bertschik, »Das Gesicht als mediales Artefakt. Die Totenmaske der ›Inconnue de la Seine‹: faciale Kontexte und Schreibweisen«, in: *Horváth lesen*, hrsg. v. Nicole Streitler-Kastberger/Martin Vejvar, *Maske und Kothurn*, 59. Jg., 3/2013, S. 89–102. Zur Zirkulationslogik von Horváths Texten vgl. Helmut Lethen, »Horváths Biotope und die ›Weltoffenheit‹ in der Anthropologie der Zwischenkriegszeit«, in: Kastberger (Hg.), *Ödön von Horvath*, S. 5–17.

8 »So wird handgreiflich, daß es eine andere Natur ist, die zur Kamera als die zum Auge spricht.« Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 136–169, hier S. 162.

9 Ödön von Horváth, *Das unbekannte Leben*, in: ders., *Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke*, hrsg. v. Traugott Krishke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 215–324, hier S. 323.

Stücke auch – weniger zeitnah – zentrale Positionen der feministischen Filmtheorie ins Bewusstsein: In seinem ersten, ersten Totenmasken-Stück *Eine Unbekannte aus der Seine* erzählt Horváth die Tragödie der Stillstellung einer Frau. Aus der mysteriösen Unbekannten mit ihrem unbotmäßigen Begehren wird nach dem Tod, als Maske, ein massenhaft reproduzierbares Spektakel von Intimität. Die patriarchalische Domestizierung für das Kleinbürger_innen-Auge, die Horváth schildert, ähnelt verblüffend jener voyeuristischen Blickstruktur, die Laura Mulvey 1975 im feministischen Schlüsseltext *Visual Pleasure and Narrative Cinema* als Grundlage des Erzählkinos beschrieben hat.¹⁰ *Das unbekannte Leben* dagegen, das Satyrspiel zu *Die Unbekannte aus der Seine*, entfaltet an der Totenmaske Spielräume, die eher an die ermächtigende Rede feministischer Filmtheorie von Weiblichkeit als Maskerade denken lassen.¹¹ Mittellose Schauspieler_innen gaukeln hier einem Filmproduzenten vor, die verstorbene Unbekannte per Séance heraufbeschwören zu können. Sogar einen *screen test* haben sie mit dem falschen Gespenst schon gedreht, um den Produzenten vom Photogenie der Unbekannten zu überzeugen.¹² Die falsche Geisterbeschwörung unter der Leitung eines Magiophysikers, die dem Filmproduzenten zu Beginn des Stücks vorgespielt wird, beschwört eine Vision vom Kino als einer arbeitsteiligen Unternehmung von Wissenschaft, Kunst und Metaphysik, wie sie in Kinotheorien der zwanziger Jahre hoch im Kurs stand.¹³ Aber, und das ist entscheidend, diese Vision ist hier nicht mehr als ein Schmierentheater gefälschter Akzente und aufgeklebter Bärte, das einen Arglosen adressiert.¹⁴ Darin mag man bereits jene Skepsis gegen das Kino ausgedrückt sehen, die Horváth später bestätigen sollte, als er sich sowohl von seiner Arbeit für den Film als auch vom Filmstück *Das unbekannte Leben / Mit dem Kopf durch die Wand* entschieden distanzierte.¹⁵ Im Folgenden wird es aber nicht darum gehen, wie Horváth das Kino zum Theater macht, sondern was Film und Fernsehen in einigen exemplarischen Fällen mit Horváths Dramen angefangen haben. Der solchermaßen zum Nachleben Erweckte erscheint auch hier stets als ein Anderer wieder, aber keineswegs immer als Fälschung.

10 Vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Feminism and Film*, hrsg. v. E. Ann Kaplan, Oxford/New York: Oxford University Press 2000, S. 34–47.

11 Vgl. Mary Ann Doane, »Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator«, in: Kaplan (Hg.), *Feminism and Film*, S. 418–436.

12 Vgl. Horváth, *Das unbekannte Leben*, S. 250.

13 Vgl. exemplarisch Jean Epstein, »Bonjour Cinéma«, in: *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*, hrsg. v. Nicole Brenez/Ralph Eue, Wien: Synema 2008, S. 28–26.

14 Vgl. Horváth, *Das unbekannte Leben*, S. 240.

15 Vgl. Heinz Lunzer/Victoria Lunzer-Talos/Elisabeth Tworek, *Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*, Salzburg/Wien/Frankfurt a. M.: Residenz 2001, S. 128.

II. BLICKLENKUNG: KASIMIR UND KAROLINE (BRD 1959) UND GESCHICHTEN AUS DEM WIENERWALD (AT 1961)

Die Wiederentdeckung und Aufwertung Ödön von Horváths in den sechziger Jahren hat nicht der Kinofilm wesentlich mitgetragen, sondern eine andere, bildungsbeffissener und weniger kapitalintensive Massenkunstform: das Fernsehspiel.¹⁶ Den Anfang machte 1959 Michael Kehlmanns Inszenierung von *Kasimir und Karoline* für den Bayerischen Rundfunk;¹⁷ bis Ende der sechziger Jahre folgten dreizehn weitere Fernsehinszenierungen von Horváth-Stücken im deutschen und österreichischen Fernsehen (fünf davon von Kehlmann) sowie eine Adaption seines Romans *Jugend ohne Gott*.¹⁸ Unter den Fernsehspielen im ORF wurden vor allem Erich Neubergs prominent besetzte *Geschichten aus dem Wienerwald* von 1961¹⁹ zu einem Prestigeerfolg.²⁰

Neuberg und Kehlmann hatten sich schon am Theater um den wenig gespielten Horváth bemüht.²¹ Seine Attraktion fürs Fernsehspiel – eine sich aufgeklärt republikanisch wie volksbildnerisch verstehende Form, Teil des Bildungsauftrags des öffentlich-rechtlichen Fernsehens²² – lag wohl nicht zuletzt in der Mischung aus volksstückhafter Anmutung (sowie dankbaren Rollen für prominente Volksschau-

16 Vgl. »Erinnerungen eines Zeitgenossen. Sylvia Szely im Gespräch mit Peter Huemer«, in: *Spiele und Wirklichkeiten. Rund um 50 Jahre Fernsehspiel und Fernsehfilm in Österreich*, hrsg. v. Sylvia Szely, Wien: Filmarchiv Austria 2005, S. 227–237, hier S. 230f.; »Michael Kehlmann. Interview. Mit dem künstlerischen Fernsehfilm ist es zu Ende«, in: *Fern-Sicht auf Bücher. Materialienband zu Verfilmungen österreichischer Literatur*, zusammengestellt u. hrsg. v. Ulrike Diethardt/Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell, Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1995, S. 26 (= Zirkular Sondernummer 37).

17 *Kasimir und Karoline*, R.: Michael Kehlmann, BRD 1959 (Fernsehzeichnung ORF2 vom 14. 05. 1992).

18 Für eine Liste vgl. Christof Schmid, »Horváth audiovisuell – Zur filmischen Dramaturgie seiner Stücke am Beispiel der Fernsehinszenierung von ›Kasimir und Karoline‹ durch Michael Kehlmann«, in: *Materialien zu Ödön von Horváths ›Kasimir und Karoline‹*, hrsg. v. Traugott Krischke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 284–292, hier S. 285f.

19 *Geschichten aus dem Wienerwald*, R.: Erich Neuberg, AT 1961 (Fernsehzeichnung 3sat vom 12. 02. 2005).

20 Zu den hymnischen Pressekritiken für Neubergs Inszenierung, vgl. Gerlinde Ulm Sanford, »Ödön von Horváths bitterböse ›Geschichten aus dem Wiener Wald‹. Zur Fernsehzeichnung Erich Neubergs und zur Verfilmung Maximilian Schells«, in: *Modern Austrian Literature*, 32. Jg., 4/1999, S. 189–203, hier S. 190ff.

21 Vgl. Hans Weigel, »Horváth, Wien und die Wiener«, in: *Über Ödön von Horváth*, hrsg. v. Dieter Hildebrandt/Traugott Krischke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 7–15, hier S. 14.

22 Vgl. »... gleichzeitig habe ich mich immer nach dem Film gesehnt«. Sylvia Szely im Gespräch mit Wolfgang Glück, in: Szely (Hg.), *Spiele und Wirklichkeiten*, S. 33–41, hier S. 39ff.

spieler_innen) und analytischer Schärfe, die in das einsetzende Aufarbeitungsklima der frühen sechziger Jahre passte. In Kehlmanns *Kasimir und Karoline* zeigt ein mit Kreide aufs Oktoberfestdekor gekritzelt Hakenkreuz die Zeichen der deutschen Depressionszeit an.

Dem Fernsehspiel wiederum attestiert Christof Schmid in einer luziden Analyse von Kehlmanns *Kasimir und Karoline*, eine verblüffend adäquate mediale Form für die Dramentexte Horváths abgegeben zu haben. Diese Eignung beschreibt er zuerst als eine Art Verzichtleistung von Kehlmanns Fernsehspiel-Inszenierung dem schlechthin Filmischen gegenüber: Kehlmann schlage sowohl die realistische Tendenz des Films aus (»filmische Suggestion von Wirklichkeit«) als auch die formgebende (»Überstilisierung«, »virtuoses Ausspielen der technischen Möglichkeiten des Mediums«). »Statt dessen ein ruhiges, sicheres Vorzeigen von Einzelbildern«;²³ das heißt: wenig Statisterie, andeutungshafte (aber eben noch nicht: abstrakte) Studiokulissen, Konversationen in lang ausgehaltenen Nahaufnahmen und simplen Schuss-Gegenschuss-Auflösungen. Diese geschlossene Inszenierungsweise umschiff, den Anweisungen in Horváths »Gebrauchsanweisung« folgend, Milieunaturalismus wie parodistische Überzeichnung, legt das Gewicht ganz auf Reden und Schweigen der Figuren.²⁴ »Es muss jeder Dialog herausgehoben werden – ein stummes Spiel der anderen, ist streng untersagt«,²⁵ lautet Horváths siebente Forderungen an Regisseure seiner Stücke. Danach führt er aus, wie Nebenfiguren und Statisterie die Bühne nach Erfüllen ihrer Funktion prompt zu verlassen hätten. Seinem Wunsch einer möglichst klaren Lenkung des Blicks entsprechen Kehlmann und Neuberger mit einer Bildgestaltung, die Körper (häufig zu zweit) und Köpfe (in Großaufnahme) isoliert. Die Kamera wird zum *cache*, zur Maske, die sich auswählend über das Geschehen legt.

Diese Inszenierungsweise verdankt sich wesentlich auch den technischen und organisatorischen Gegebenheiten des frühen Fernsehspiels, beginnend bereits bei der verhältnismäßig geringen Größe der Fernsehbildschirme, die beim Drehen Großaufnahmen begünstigte. Bis etwa 1960 wurden Fernsehspiele außerdem nach ausführlichen Proben live gesendet, was räumliche Konzentration und lange Einstellungsdauern zur Folge hatte. Auch als die Aufzeichnung im Voraus möglich wurde, war es Usus, ganze Akte in einem Durchlauf zu spielen und mit mehreren Kameras gleichzeitig aufzunehmen.²⁶

23 Schmid, »Horváth audiovisuell«, S. 287.

24 Vgl. Ödön von Horváth »Gebrauchsanweisung«, in: ders., *Sportmärchen, andere Prosa und Verse*, hrsg. v. Traugott Kruschke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 215–221, hier S. 216–219.

25 Ebd., S. 220.

26 Vgl. »... gleichzeitig habe ich mich immer nach dem Film geseht«, S. 36ff.



Das hat allerdings nicht eine neutrale, ausdruckslose *Mise-en-Scène* zur Folge. Es nimmt im Gegenteil wunder, wie leichtfüßig die Kamera in Kehlmanns *Kasimir und Karoline* durch das Oktoberfest streift, Gruppen begleitend und zwischen ihnen wechselnd. Die trianguläre Struktur des Stücks, in der das Begehren nach einer dritten Person die verschiedenen Paare (Kasimir und Karoline, Merkl und Erna, Schürzinger und Karoline, Rauch und Speer) belastet, wird wiederholt übersetzt in symmetrische *two-shots* mit einer dritten Person im mittigen Bildhintergrund. Diese Dreiecksbilder, die eine Figur in den Hintergrund verbannen, schichtet Kehlmann in einer Szene elegant: Während der ersten Unterhaltung zwischen Karoline und Rauch ist zuerst Schürzinger, dann der von ihm zunächst noch verdeckte Kasimir zwischen den beiden zu sehen. (Abb. 1–2)

So baut Kehlmann, wie auch Neuberg in *Geschichten aus dem Wienerwald*, einen Bildraum, der zwar in vielem – etwa der Hörweite von Dialogen zwischen Personengruppen oder Momenten der Mauerschau – Bühnenkonventionen verpflichtet ist, aber die filmische Mobilisierung der Zuschauerposition schlau nutzt. Statt in den Kader auf- und daraus abzutreten, werden Figuren häufig durch einen Schwenk oder einen Umschnitt auf eine andere Perspektive ins Bild geholt: Der Bildrahmen bleibt so, bei aller Hermetik, ein Stück weit Fenster in eine fiktionale Welt.

Neuberg steigert dieses Prinzip in *Geschichten aus dem Wienerwald* zu einem Spiel des Zeigens und Verbergens, das nicht dem Triebleben der Figuren gilt,²⁷ sondern verschiedenen Ordnungen des Sozialen (Paar, Familie, Nachbarschaft). Wenn Marianne und Alfred am Donauufer miteinander ertappt werden, erscheinen erst der

27 Vgl. Ingrid Haag, »Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren«, in: Horváths ›Geschichten aus dem Wiener Wald‹, hrsg. v. Traugott Krischke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 138–153.



düpierte Oskar und dann die anderen Verlobungsgäste jeweils durch einen Schnitt wie aus heiterem Himmel mitten in der Szene: Sie treten nicht auf, sie werden eher ins Bild addiert. (Abb. 3–5) Diese nüchterne Vermehrung richtender Instanzen präpariert aus dem Geschehen heraus, was das Gemeinwesen der »stillen Straße im achten Bezirk« in Horváths Stück zusammenhält: ein dichtes Netz der gegenseitigen Beobachtung und moralischen Buchführung.



In Kehlmanns *Kasimir und Karoline* wird dagegen das Zirkulieren des Begehrens bildstiftend: als Kreisen der Kamera zwischen Attraktionen und Paaren und im Ringelreihen der Dreier-Einstellungen, die Gewinner- und Verliererpositionen kennen. Wenn die Kamera mit Karoline und Schürzinger Ringelspiel fährt, scheint



sie für einen Moment selbst von dem Schwindel affiziert, der Kasimir und Karoline an diesem langen Oktoberfestabend befällt. Als das Ringelspiel anhält, verschwinden die beiden Figuren mit einem Ruck aus der Bildmitte, bevor das Objektiv sie wieder fixiert. (Abb. 6–7)

III. ÜBERZEUGUNGS-AUFWAND: *TALES FROM HOLLYWOOD* (1983) UND *GESCHICHTEN AUS DEM WIENER WALD* (1979)

»Horváth ist besser als Brecht.«²⁸ Was Peter Handke im Zuge der Horváth-Wiederentdeckung der sechziger und siebziger Jahre proklamierte, wollte der britische Dramatiker Christopher Hampton demonstrieren, indem er Ödön von Horváth nach Hollywood versetzte: Hamptons Stück *Tales from Hollywood* lässt Horváth kontrafaktisch dem tödlichen Ast entgehen und im kalifornischen Exil den Rest seines Lebens als Studioautor fristen. Für den Film als Kunstform ist Horváth auch im Stück nicht recht zu gewinnen.²⁹ Aber im Gegensatz zu Bertolt Brecht, dem er wiederholt begegnet, vermag er in den trügerischen, kitschigen Fassaden von Filmindustrie und US-amerikanischem Großstadtleben heimisch zu werden:

You see, I had always loved what was strange and half-finished. I loved gullibility, cheap religious mementoes, plastic, superstitions, pornography with spelling mistakes, girls dressed as mermaids, streets without end, the ethics of the fairground, the bright smiles of the no-hopers, motiveless friendliness, pleasures of nomads'-land.³⁰

In der Freude am Bizarren zeigt sich für Hampton Horváths dichterische Überlegenheit gegenüber Brecht. Wenn er sich mit dem Bartender seines Vertrauens in US-Slang unterhält, kann der pedantische Brecht nicht folgen.³¹ »I really think you underestimate people's intelligence«, markiert Hamptons Horváth während einer letzten großen Konfrontation ihre Unterschiede: »They don't want blueprints, they don't want instructions. [...] They want to be told what they are.«³² Und was man ist, zeigt sich am Körper und dem, was man aus ihm macht. Zum Maßstab einer gerech-

28 »Nachweise«, in: *Materialien zu Ödön von Horváth*, hrsg. v. Traugott Kruschke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 209.

29 Vgl. Christopher Hampton, *Tales from Hollywood*, London/Boston: Faber and Faber 1983, S. 37f.

30 Ebd., S. 54.

31 Vgl. ebd., S. 56f.

32 Ebd., S. 80.

ten Regierungsform erklärt Horváth, deklariertes Freund der »freaks«, die Akzeptanz von Transvestiten.³³

Ein Zug zur Körpergroteske prägt entsprechend auch die Verfilmung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* von 1979, die Hampton gemeinsam mit Regisseur Maximilian Schell verfasst hat.³⁴ Der neu geschriebene, exaltierte Prolog auf einer Pawlatschenbühne im Belvedere führt nicht nur Ort und Zeit des Stücks ein, sondern stellt dieses auch ins Zeichen eines barocken Vanitas-Motivs. Ein kleinwüchsiger Entertainer begleitet André Heller durch sein Couplet, eine nackte Fettleibige wird später im Mittelpunkt der aufwändig inszenierten Nachtclubnummern stehen, die sich in weitwinkelig aufgenommenem Dekadenz-Chic à la *Cabaret*³⁵ versuchen. Mit solchen Schlenkern ins Schaustellerhafte wollen Schell und Hampton wohl nicht nur, wie eine der zeitgenössischen Kritiken vermutet, »noch zupackender sein [...] als Horváth«,³⁶ sondern sich auch von einem älteren Modell der (Bühnen- wie Laufbild-)Inszenierung seiner Stücke abgrenzen. »Anfangs zu sehr Anzengruber«, vermerkt Schell in seinen publizierten Notizen zur ersten Aufführung des Stücks, die er gesehen hatte.³⁷ Gegen das Volksstückhafte bietet Schells Inszenierung eine Reihe von Irrealisierungseffekten auf: Wenn der Zauberkönig bei der Verlobungsfeier Marianne und Alfred miteinander ertappt, erscheint Helmut Qualtingers schwere Physis als Schattenriss in der Nebellandschaft. Ähnlich gespenstisch ist der stumme Auftritt der Baronin mit ihrer kosmetischen Gesichtsmaske in Szene gesetzt.

Solche Akzente sozialen Grusels gelingen überzeugender als die kommentierenden Zwischenschnitte auf böswillig zerquetschte Käfer oder trostlos über den Himmel treibende Luftballons (Stichwort: »hoch droben in der Ewigkeit«), die am Dekor enthüllen wollen, was die Dialoge bereits offen legen. Schells *Geschichten aus dem Wiener Wald*, die prominenteste Kinoverfilmung eines Horváth-Stücks, wirkt gerade

33 Vgl. ebd., S. 80f.

34 *Geschichten aus dem Wiener Wald*, R.: Maximilian Schell, BRD/AT 1979 (DVD, Wien: Hoanzl 2007). Schell und Hampton hatten zuvor, als Regisseur und Übersetzer, die erfolgreiche englischsprachige Erstaufführung des Stücks am Londoner National Theatre im Jänner 1977 verantwortet – »the first major production of a Horváth play in English anywhere«. Albert-Reiner Glaap, »Translating, Adapting, Rewriting: Three Facets of Christopher Hampton's Work as a Playwright«, in: *Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, hrsg. v. Nicole Boireau, Basingstoke [u. a.]: Palgrave Macmillan 1997, S. 215–230, hier S. 221. Vgl. weiters Ödön von Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Ein Film von Maximilian Schell*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 2 und 19.

35 *Cabaret*, R.: Bob Fosse, US 1972.

36 Sibylle Becker-Grüll, »Selbst die Zärtlichkeit wird zur Bedrohung«, in: *fAZ*, 01. 09. 1979, *Feuilleton*, S. 25.

37 Vgl. Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Ein Film von Maximilian Schell*, S. 9.



dort ungenlenk, wo Kamerafahrten und Zooms für filmisches Fließen sorgen sollen, etwa während der unter freiem Himmel versinkenden Verlobungsfeier.

Zur halbherzigen Stilisiertheit des Films passt gut, dass Bernd Eichinger als Herstellungsleiter verantwortlich zeichnete und sich 1979 als Produzent gerade im Übergang vom Neuen Deutschen Film zu den

gefälligen, stargespickten Prestigeadaptationen (*Der Name der Rose*, *The House of the Spirits*³⁸) seiner späteren Karriere befand. In den sarkastischen Zwischenschnitten und der Mise-en-Scène der Fensterrahmen und Spiegel ist der deutsch-österreichischen Koproduktion gar ein andeutungshafter Fassbinderismus anzusehen: Eine Kamerafahrt vorbei an Zinnsoldaten im Geschäft des Zauberkönigs erinnert etwa an die Schokoladenmännchen am Fließband, über die Rainer Werner Fassbinder im Vorjahr eine Szene in *Despair*³⁹ aufgelöst hatte. Wie Fassbinders geplanter Durchbruchfilm *Despair* – ebenfalls eine Literaturadaption durch einen prominenten britischen Dramatiker (Tom Stoppard) – hätte auch *Geschichten aus dem Wiener Wald* ursprünglich parallel in deutscher und englischer Sprache gedreht werden sollen.⁴⁰ Dass Schells Stilmittel-Maskerade den Blick auf die Figurendynamiken eher verstellt, scheint eine seiner Szenen unwillkürlich zuzugeben: Als Alfred bei der ersten Begegnung mit Marianne an das Schaufenster des Zauberkönigs klopft, hebt sie die Hand eines Skeletts, das sie putzt, und sieht ihn an. Der Gegenschuss zeigt ihn, durch Mariannes Achsel hindurch, eingeklemmt zwischen Schattenflecken. (Abb. 8)

IV. KRISENKONJUNKTUR: KASIMIR UND KAROLINE UND MARY & JOHNNY (BEIDE 2011)

Danach folgte erst 2007 mit Peter Payers *Freigesprochen* (basierend auf *Der jüngste Tag*) die nächste österreichisch (ko-)produzierte Kinoadaptation eines Horváth-

38 *Der Name der Rose*, R.: Jean-Jacques Annaud, IT/BRD/FR 1986; *The House of the Spirits*, R.: Bille August, PT/D/US 1993.

39 *Despair*, R.: Rainer Werner Fassbinder, BRD/FR 1978.

40 Vgl. Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Ein Film von Maximilian Schell*, S. 24.

Texts. Horváths poetologisches Erbe, samt den Aporien seiner Rezeption zwischen ›Demaskierung des Bewusstseins‹ und selbstgenügsamem Behagen am Grotesken, hat aber Ulrich Seidl im österreichischen Gegenwartskino überzeugender für sich reklamiert: Die Teile seiner *Paradies*-Filmtrilogie hat er *Glaube, Liebe und Hoffnung* betitelt und in Interviews seine Affinitäten zu Horváths Analyse »gesellschaftliche[r] Ausnutzungsprozesse« bekräftigt.⁴¹

Eine erstaunliche Konjunktur erlebte zuletzt das Depressionsstück *Kasimir und Karoline*, das 2011 gleich zweimal – als deutsches Fernsehrama und Schweizer Low-Budget-Kinofilm – in die Rezessionsgegenwart geholt wurde.⁴² Der von ZDF und Arte kofinanzierte Fernsehfilm *Kasimir und Karoline*⁴³ verlegt die Handlung aufs Oktoberfest 2010; *Mary & Johnny*⁴⁴ in den Sommer desselben Jahres vor den Hintergrund von Züri Fäscht und Fußball-WM. Beide Filme behalten die Figurenkonstellationen, teils auch Dialogpassagen des Stücks bei. Die Unterhaltungskultur des Fests hat sich aber bereits weiter in das Leben der Figuren hinein ausgebreitet: Aus dem Kommerzienrat Rauch ist im deutschen Fernsehrama ein Musikproduzent, im Schweizer Film ein niederrangiger »Fußballmanager« geworden. Johnny verkaufte vor seiner Entlassung bei einer Elektronikette Fernseher; in *Kasimir und Karoline* kreisen die Streitigkeiten des Titelpaares nicht zuletzt um einen kürzlich erstandenen 3D-Fernseher. Mit der Proliferation der Bilder haben sich auch die Aufstiegsfantasien verschoben: Karoline trägt ihre Pop-Gesangsaufnahmen mit sich herum und hofft auf Entdeckung. (Wie das im Studio des Produzenten böse endet, lässt sich leicht ausmalen.) Auch Johnny in *Mary & Johnny* hat eine Band. Dass der Arbeitslose mit seiner Kunst sein Glück versuchen soll, wird ihm hier aber nur von außen eingeredet, von Mary und, perferderweise, von seinem ehemaligen Vorgesetzten: »Mach was anderes, du bist doch Künstler!«, heißt es aufmunternd zur Kündigung.

Prägnanter als die einzelnen Übertragungen und Variationen der Figuren ist aber die Beziehung, die beide Filme zu ihren Schauplätzen unterhalten. Während Kehlmanns Fernsehspiel von 1959 seinen raumzeitlichen Rahmen durch die Live-Über-

41 Andreas Lehmann, »Paradies« – eine Ausstellung von Ulrich Seidl«, <http://www.paradies-trilogie.at/blog/detail/paradies-eine-ausstellung-von-ulrich-seidl> 2013 (10. 10. 2014).

42 Eine dritte zeitgenössische Variation auf den Stoff, wieder mit Akzent auf Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit, versucht der Schweizer Filmemacher Sébastien Kühne mit dem sechsminütigen Kurzfilm *Luftschiffe* (2012), vgl. <http://www.vimeo.com/57005609> 2012 (10. 10. 2014).

43 *Kasimir und Karoline*, R.: Ben von Grafenstein, DE 2011 (Fernsehauzeichnung Arte vom 19. 09. 2011).

44 *Mary & Johnny*, R.: Samuel Schwarz/Julian M. Grünthal, CH 2011 (DVD, Zürich: Praesens-Film 2012).



tragung erhielt, sind die Dreharbeiten der beiden neuen Filme an die tatsächlich stattfindenden Feiern gebunden. Kleine Drehteams mit mobilen Kameras schwärmen in die Feste aus. Das Ergebnis sind Bilder an der Kippe zum Dokumentarischen, die Menschenmassen und monumentale Aufbauten als Statisterie und Kulisse verwalten, ohne sie ganz steuern zu können. In *Mary & Johnny* suggeriert etwa der erst entnervte, dann souverän lächelnde Blick eines Sitzbügelverschleißers in die nahe Kamera ein poröses Verhältnis von Fiktion und Drehsituation. (Abb. 9 und 10) Die Impressionen, die *Kasimir und Karoline* vom Oktoberfest einfängt – Passanten stehen um Zusammengebrochene, ein Rabe verzehrt Erbrochenes –, sind zumindest für die offizielle Bildergalerie des Oktoberfests nicht zu gebrauchen. (Andererseits: Wer weiß, nach einer Imagekorrektur in Richtung ›urban und rüdig‹ ...) Sich ganz an die Situation verlieren wollen aber beide Filme nicht: Noch die impressionistischen Unschärfen in den Aufnahmen von Grafensteins *Kasimir und Karoline* scheinen nicht zuletzt ein Mittel, um den Bereich des Sichtbaren möglichst beschränken und einfacher kontrollieren zu können. Die vorschriftsmäßig gefühlige Fernsehfilm-musik bügelt die Bilder dieses Films zusätzlich nieder.

Auch in *Mary & Johnny* ist die Tonspur damit beschäftigt, allfällige Löcher in den Bildern, Spuren des Unfertigen nach einem extrem kurzen Dreh von neun Tagen⁴⁵ zu kitten, aber auf eine Weise, die Bedeutung nicht stillstellt: Der Film fängt in Dunkelheit an, mit der Erzählstimme von Mischa, der kleinkriminellen Merkel-Figur dieses Films. Dieser rekapituliert die Geschehnisse aus seiner Gefängniszelle heraus, die aus dem Dunkel allmählich als abstraktes Bühnensetting mit Videoprojektion erscheint. Im Verlauf des Films liefert Mischa nicht nur die Exposition und hält das Szenengefüge über kleine Risse hinweg zusammen, er kommentiert auch die Kameraführung des Films (»Einfach draufhalten, nicht so ein Gewackel wie bei den Dänen.«), sein Casting (»Für sie bräuchten wir eine Miss«, so wie Mary-Darstellerin

45 Vgl. Patrick Gasser, »Samuel Schwarz. Filmemacher und Theaterregisseur«, in: *Jungfrau Zeitung*, 30. 04. 2013, jungfrauzeitung.ch/artikel/124555, (10. 10. 2014).

und Ex-Miss Schweiz Nadine Vinzens) und die Posen der Figuren (»Einer, der nur mehr so tut, als wär' er der Pete Doherty von den Babyshambles«). Noch die Streitigkeiten des Paares werden in seiner Deutung zu einer Selbstinszenierung angemessener Größe: »Habt euch zelebriert als wärt ihr fucking Promis; als wärt ihr unter Dauerbeobachtung. Steht doch an der Straße. Vielleicht findet man euch im Google Street View.«

Mit penetranter Deutlichkeit weist Mischas Stimme auf das Jargonhafte nicht nur in den Worten, sondern auch in den Bildern hin. Die Handkamera-Aufnahmen im Getümmel des Züri Fäschts (samt gelegentlicher Schnappschuss-Standfotos) haben tatsächlich weniger vom nervösen Hyperrealismus der Dogma-Dänen als von der Anmutung privater Smartphone-Impressionen für Social Media-Öffentlichkeiten. Die Frage der Adressierung und Zirkulation von Bildern nehmen die Regisseure Schwarz und Grünthal auf, indem sie im Laufe des Films immer wieder Gesichter durch Verpixelung unkenntlich machen. Was zuerst wie eine Maßnahme zum Schutz von Privatreechten Unbeteiligter wirkt, erweist sich schnell als Horváth'sches Maskenspiel. Wenn Fußballfunktionär Rauch und sein Kollege zum ersten Mal Mary und ihrer Zufallsbekanntschaft Hostettler begegnen, verpixeln die Visagen der alten Männer kurz – als müssten beide für diese unerwartete soziale Interaktion erst ein neues Gesicht laden. Entgegen Horváths kühnsten Vermutungen steckt hier unter den Masken allerdings nicht nichts,⁴⁶ sondern am Ende doch bloß das Böse: Zum Schluss stellt sich Hostettler als Triebmörder heraus. Mit einem verpixelten Blick gen Himmel, der frontal herunterblickenden Kamera entgegen, verabschiedet er sich aus dem Film. Ähnlich dem um Beistand angeflehten Gott in *Geschichten aus dem Wiener Wald* bleibt auch die Satellitenkamera in diesem Schlussbild eine schweigende Beobachterinstanz.

Ob sich hinter den zirkulierenden Masken etwas verbirgt und wenn ja, was, auf diese veritable Gretchenfrage der Horváth-Hermeneutik geben die hier besprochenen Film- und Fernsehinszenierungen seiner Stücke recht unterschiedliche Antworten. Damit geben sie auch Aufschluss über die Rezeptionsgeschichte von Horváths Stoffen. So fassen die Fernsehspiel-Inszenierungen von Kehlmann und Neuberg mit ihrer analytischen Mise-en-Scène vor allem die sozialen Relationen zwischen Figuren und Figurengruppen als bestimmende Kräfte der Maskenspiele ins Bild – eine Deutung im Einklang mit der ersten Welle der Horváth-Renaissance, die ihn vor

46 Vgl. Klaus Kastberger, »Horváth. Ein Maskenspiel«, in: *Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium Murnau 2001*, red. v. Matthias Kratz/Gabi Rudnicki-Dotzer, Murnau: Markt Murnau 2001, S. 22–34, hier S. 30. Kastberger verweist hier auf Horváths Plautus-Bearbeitung *Ein Sklavenball* (1937).

allem als Sozialkritiker Österreichs und Deutschlands an der Schwelle zur nationalsozialistischen Machtübernahme wahrnahm. Wenn Schell und Hampton dagegen in ihren *Geschichten aus dem Wiener Wald* groteske Leiblichkeit und ein barockes Denken der Hinfälligkeit als tieferen Grund aller sozialen Maskeraden hervorkehren, passen sie Horváths Stoff ein in das Ende der siebziger Jahre – nach Wiener Aktionismus und Wienerlied-Revival – exportfähige Image eines morbiden Wien. Die beiden Versionen von *Kasimir und Karoline* von 2011 schließlich, vor allem *Mary & Johnny*, betonen das massenkulturell vorgeprägte ihrer eigenen Bilder als Material zur Maskierung der Figuren. Darin schließen ausgerechnet diese jüngsten Horváth-Aneignungen wieder an seine eigene rudimentäre Filmtheorie an, wie er sie in *Das unbekannte Leben* formuliert hat: Kameras, das wussten schon Horváths Trickbetrüger, sind keine Instrumente der Einsicht in tiefere Wahrheiten. Sie stellen der Maskierung neue Bühnen bereit.