

Das Oktoberfest als Labor: Ödön von Horváths Kasimir und Karoline (1932) und Mozarts “V-Effekte”

Karoline Sprenger

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Sprenger, Karoline. 2017. “Das Oktoberfest als Labor: Ödön von Horváths Kasimir und Karoline (1932) und Mozarts ‘V-Effekte’.” Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik 18 (2017/2018): 187-203.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



Karoline Sprenger

Das Oktoberfest als Labor

Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline* (1932)
und Mozarts »V-Effekte«

Über Ödön von Horváths Mozart-Rezeption weiß man bisher nur wenig und nichts Genaues. Wenn es um die literarische Adaption des großen Komponisten und seines Werkes geht, denkt man an E. T. A. Hoffmann, an Eduard Mörike, unter den Autoren des 20. Jahrhunderts an Ingeborg Bachmann, Peter Shaffer und Thomas Bernhard, während der letzten Jahre an Hanns-Josef Ortheil,¹ aber nicht unbedingt an Ödön von Horváth. Dass er sich sogar recht umfassend und gründlich mit der Musik Mozarts beschäftigte, ist allerdings nichts Neues – die Titel seiner beiden Dramen *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* sind plakativ und eindeutig genug. Jedoch ausgerechnet diese beiden Werke interessierten viele Jahre lang fast niemanden. Horváth hatte sie 1936 fertiggestellt, der *Figaro* wurde 1937 in Prag in verkürzter Form erstmals aufgeführt, die Urfassung erst 1960 am Deutschen Theater in Göttingen. *Don Juan* wurde 1952 in Wien uraufgeführt; im Druck erschien er sogar erst 1961.

Das Wesentliche der beiden Stücke ist schnell zusammengefasst: Während Gioachino Rossini in seiner Oper *Il Barbiere di Siviglia* sozusagen im Nachhinein die Vorgeschichte zu Mozarts *Le nozze di Figaro* erzählt, führt Horváth sie mit *Figaro läßt sich scheiden* weiter – der Titel stellt es bereits in den Raum. Die Staffage der Mozart-Oper bleibt erhalten. Die Revolution, die mancher schon in *Le nozze di Figaro* kommen sieht,² ist nun tatsächlich ausgebrochen, und Graf Almaviva, als Vertreter der »alten Ordnung«, muss mit Gattin und dem Dienerehepaar Figaro und Susanna fliehen. Zunächst geht es ihnen auch fern der Heimat recht gut. Als die finanziellen Mittel aufgebraucht sind, eröffnet Figaro einen eigenen Friseursalon. Susanne allerdings fehlt das feine Leben, vielleicht auch der Graf Almaviva. Nur ihr Kinderwunsch lässt sie zunächst bei Figaro bleiben. Als dieser ihn nicht erfüllt, verlässt Susanna ihn. Daraufhin kehrt Figaro in die Heimat zurück, arrangiert sich mit den Machthabern und wird sogar Verwalter des Anwesens Almavivas. Indes vermisst er Susanna. Als sie den Wunsch äußert, gemeinsam mit dem Grafen Almaviva, der das Leid der Exilanten am eigenen Leibe kennen gelernt hat, zurückkehren zu dürfen, heißt er sie willkommen. Der Schluss endet also, wie bei Mozart, in einer großen Versöhnung.

Den Ort des Geschehens lokalisiert Horváth in *Don Juan kommt aus dem Krieg*, dem zweiten »Mozart-Drama«, nicht, der Titel jedoch macht unmissverständlich klar, dass es sich um ein Kriegsheimkehrer-Drama handelt. In diesem Sinne also steht es in einer Reihe mit Ernst Tollers *Die Wandlung*, Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* und vielen anderen. Damit sind wir bei einem der wichtigsten literarischen Themen der Weimarer Republik angelangt. Nach *Figaro* wird abermals die aktuelle politische Situation reflektiert. Aus dem einstigen Frauenheld Don Juan ist ein gebrochener Heimkehrer geworden. Ihm begegnen nun insgesamt 35 Frauen, und alle glauben ihn wiederzuerkennen. Doch er sucht nicht das Abenteuer mit ihnen, sondern möchte in ihnen seine frühere Braut wiederentdecken. Er hatte sie vor dem Krieg verlassen und ihr so das Herz gebrochen. Die Braut ist an ihrem Leid gestorben und Don Juan stilisiert sie im Nachhinein zum Ideal der Frau. Die 35 Frauen können ihn nur vorübergehend, nur für einen kurzen Augenblick, an sich binden, weil er getrieben ist von der Suche nach der vermeintlich vollkommenen Braut. So folgt beinahe zwingend, dass Don Juan im Tod Erlösung sucht. Gleichzeitig meint er, durch den eigenen Tod den der Braut zu sühnen. Vor den Hintergrund des Ersten Weltkrieges und der erstarkenden NS-Bewegung gestellt, kommt dieser Denkweise eine geradezu kathartische Funktion zu: Seine Wandlung lässt Don Juan zu einem Gegenentwurf »nationalsozialistischer Sucher-Gestalten«³ werden, die einem völkischen Mythos nachhängen, wohingegen er zur Menschlichkeit bekehrt ist.

Doch bei dem Schauspiel *Don Juan kommt aus dem Krieg* sieht es, die Fährte zu Da Ponte und Mozart betreffend, ein wenig anders, nämlich wesentlich differenzierter aus als in *Figaro lässt sich scheiden*: Die Bezüge zur Oper Mozarts sind, ganz anders etwa als in Ortheils *Don-Giovanni-Adaption Die Nacht des Don Juan*,⁴ nicht so explizit, Horváth erzählt nicht einfach die Oper fort, sondern er abstrahiert. In seinem Vorwort spricht er vom »Typus Don Juan«⁵, den er weiterdenkt und in die Weimarer Republik versetzt. Dementsprechend wird das große Werk, in Bezug auf Horváths Schauspiel, auch nicht als direkte Anregung gesehen.⁶ Dennoch liegt hier nicht, wie sonst oft in der Literatur, nur der Don-Juan-Mythos im Allgemeinen zugrunde.⁷ Deutliche Bezugnahmen auf *Don Giovanni* zeigen unverkennbar, dass Horváth sehr wohl von der Oper beeinflusst ist und den »Typus« Don Juan allenfalls aus der von Da Ponte und Mozarts Adaption vermittelten Form extrahierte.

Nun jedoch soll es um ein weiteres, drittes Drama Horváth's gehen, um das Volksstück *Kasimir und Karoline*, das eine intensive Mozart-Rezeption nahelegt, nämlich die von *Così fan tutte*, der dritten Oper Mozarts, zu der Da Ponte das Libretto schrieb. Dieses war wohl im Sommer des Jahres 1789 fertiggestellt.⁸ Denkt man an *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* und betrachtet beide vor dem Horizont der Opern Mozarts, wirkt dies schlüssig. Warum soll sich der Autor nicht auch mit der dritten Oper, die mit den beiden anderen eine gewisse Einheit bildet, befasst haben?

Doch verschafft man sich einen ersten Eindruck, überwiegen die Zweifel: Die eher kontemplative Szenerie von *Così fan tutte*, in der nicht viel mehr passiert, als dass zwei Paare in anderer Konstellation neu zueinander finden und sich am Schluss offenbar wieder versöhnen, scheint nicht viel mit der Rummelplatz-Atmosphäre in *Kasimir und Karoline*, in der sich Unruhe und Hektik verdichten, gemeinsam zu haben. In dieser Hinsicht wäre man vielmehr geneigt, an die anderen beiden Da-Ponte-Opern Mozarts zu denken: Hier herrscht turbulentes Treiben und teilweise wildes Durcheinander.⁹ Oft sind mehrere Handlungsstränge ineinander verwoben, es werden Räume ausgemessen, es wird lauthals gestritten, in den Garten gesprungen, getanzt, gemordet, schließlich in die Hölle gefahren. Nicht so in *Così fan tutte*, sieht man einmal von der Szenerie des Aufbruchs zum Kriegsdienst und der vermeintlichen Selbstvergiftung der Kavaliere und der darauffolgenden Rettungsaktion ab.

Doch auch im Hinblick auf *Kasimir und Karoline* hebt die Forschung hervor, dass das lärmende Oktoberfest, dem die rasche Abfolge der komprimierten Szenen des Stücks entspricht, einen in sich abgeschlossenen, einheitlichen Spielraum darstellt.¹⁰ Es bildet den Hintergrund, vor dem etwas demonstriert wird und Paare getrennt und zusammengeführt werden;¹¹ genauso wie in *Così fan tutte*. Dem Oktoberfest kommt innerhalb des Stücks, wie zu zeigen sein wird, große Bedeutung zu. Horváth beachtete ursprünglich sogar, es explizit im Titel zu nennen.¹²

Ein mögliches zweites Argument gegen eine Rezeption *Così fan tutte* wäre, dass Horváth sich in seltsam großem zeitlichen Abstand mit den Werken Da Pontes und Mozarts beschäftigt hätte. Schließlich wurde *Kasimir und Karoline* 1932 bereits uraufgeführt, die beiden anderen Dramen waren erst 1936 abgeschlossen. Dieser Einwand lässt aber die Tatsache außer Acht, dass sich Horváth bereits in den frühen 1930er Jahren mit *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* befasst hatte,¹³ also zeitnah zur Entstehung von *Kasimir und Karoline*. Alle drei Stücke sind in ihrem Ursprung Produkte der Weimarer Republik und spiegeln in erster Linie deren Gesellschaft; ein Faktum, dem bisher viel zu wenig Beachtung

geschenkt wurde. *Kasimir und Karoline* ging dem Autor recht gut von der Hand und hatte gleich Erfolg, wie die Volksstücke von Horváth grundsätzlich von größerer Durchschlagskraft waren als seine übrigen Werke. Betrachtet man die drei Stücke also von ihrer Genese her, gehören sie sogar recht eng zusammen. Mozart war ihm in dieser Zeit ein wichtiges Thema. Eine – vielleicht bald aus den Augen verlorene – Absicht, sich in drei Theaterstücken zeitnah allen drei Da-Ponte-Opern Mozarts in jeweils sehr eigener Weise zu widmen, erscheint also durchaus plausibel.

Kasimir und Karoline ist eines der am häufigsten rezipierten und auch aufgeführten Volksstücke Ödön von Horváths. Diese traditionelle Gattung wollte der Autor weniger wiederbeleben als vielmehr neu definieren: »Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich das alte Volksstück – formal und ethisch.«¹⁴ In diesem Zusammenhang trifft der von Alfred Doppler und Jürgen Hein gleichermaßen verwendete Terminus der Kontrafaktur zu:¹⁵ Die Tradition des Volksstücks wird nun, in der Nachkriegsgesellschaft, auf den Kopf gestellt, dieser angepasst, umfunktioniert, seine konstituierenden Elemente in ihr Gegenteil verwandelt. Es gibt weder ein glückliches Ende noch eine moralische Institution. Damit geht einher, dass keine Lösungen der Grundkonflikte präsentiert werden. Das Volksstück hat epischen Charakter, seine Form sei, so Horváth, »mehr eine schildernde als eine dramatische«.¹⁶ Parodie als darstellendes Mittel lehnt er strikt ab,¹⁷ das Volksstück ist nicht mehr in traditionellem Sinne unterhaltend. Handelte es sich einstmals um eine kritisch-realistische Selbstdarstellung des Volkes,¹⁸ an der es sich freute, so wird es nun auf eine Weise dargestellt, wie es sich selbst nicht sehen will.¹⁹ Das heißt, aus einer Gattung für das Volk wird eine über das Volk, und die negativen Aspekte überwiegen nicht selten. Die wichtigsten Motive entnimmt Horváth dem zwischenmenschlichen Alltag. Für ihn ist es unabdingbar, dass seine Staffage aus »heutigen Menschen«²⁰ – *Kasimir und Karoline* spielt 1930 – besteht. Dies führte in der Forschung zu Missverständnissen: Wenn Hans Joas dem Stück zugute hält, dass darin ein äußerst präzises Bild der gesellschaftlichen Probleme von 1930 gezeichnet werde, davon allerdings ableitet, dass es im Stück um die Liebe, allerdings nicht um die Liebe an sich, sondern speziell und nur um die des Jahres 1930 mit all seinen politischen Verwerfungen gehe,²¹ dann greift dies zu kurz. Horváth selbst betont, dass die »sogenannten ewig-menschlichen Probleme« nach wie vor virulent seien, sie müssten aber »anders« dargestellt werden, nämlich mit »für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes«.²² Sonst könne sich ihnen nicht mehr angemessen genähert werden. Das ist sein neuer Ansatz, jedoch nicht gleichbedeutend mit einer Reduktion auf das Aktuell-Alltägliche. Hellmuth Karasek bringt dies auf den Punkt: Horváths Figuren

folgen, ganz wie ganze Menschen, den Gesetzen, die in die Kreatur eingesenkt sind, meiden Schmerz, suchen Lust, sind, je nach äußerem Reiz und innerem Bedarf, gut oder böse, entwickeln Treue im Festhalten an ihrem Selbst, die sich manchmal geradezu bis zum sogenannten Charakter steigert.²³

Horváth kommt so vom konkreten Fall seiner Zeit, vom Geschick seines »heutigen Menschen«, zum Allgemeinen. Er demonstriert in seinen Volksstücken jene umfassenden Gesetzmäßigkeiten, nach denen sich menschliches Leben vollzieht, über das Einzelne hinaus. Es geht um ein prononciertes Vorzeigen. Niemals, so Elizabeth Gough über *Kasimir und Karoline*, »hat Horváth den Menschen in einem schonungsloseren, ekelhafteren Licht gezeigt«.²⁴ Er zerrt ihn sozusagen vor der Kulisse des Oktoberfestes ins Rampenlicht, entkleidet ihn, analysiert ihn und führt ihn vor. Das Oktoberfest ist von diesem Aspekt aus betrachtet ein, wie Karasek sich ausdrückt, »Laboratorium«, in dem mit Automatismen der Liebe experimentiert wird.²⁵ Auf den ersten Blick scheint das Oktoberfest ein eher gesellschaftsfreier Raum zu sein, der in Aussicht stellt, die multiplen sozialen Probleme im Vergnügen des Rummels für eine kurze Zeit zu vergessen. Tatsächlich jedoch verdichtet sich hier die Gesellschaft der Weimarer Republik, um so vorgeführt werden zu können und gleichzeitig zur Abstraktion auf Allgemeines zu gelangen. Nicht umsonst hatte Horváth in seinen frühesten Plänen zu *Kasimir und Karoline* als einen von mehreren Schauplätzen ein anatomisches Institut vorgesehen;²⁶ ein solches, das schon in Gottfried Benns Gedichtzyklus *Morgue* als Demonstrationsanstalt dient und in Horváths »kleinem Totentanz« *Glaube, Liebe, Hoffnung* wiederkehren wird. Das Oktoberfest also ist ein Versuchslabor, das der Gewinnung und Darstellung neuer Einsichten in die Natur des Menschen dient. In seinen Untiefen wird dem Publikum ein Experiment vorgeführt, vor dem aktuellen Hintergrund der Nachkriegsgesellschaft. Es werden Mechanismen zur Schau gestellt, die das Leben in seiner Gesamtheit durchschaubar machen. Das hat den Charakter des Aufklärerischen, fast Wissenschaftlichen.

Es gibt in der Tradition nur ein Werk, in dem ebenso stringent mit menschlichen Gefühlen und Schwächen experimentiert wird, und zwar in *Cosi fan tutte*. Dies ist die bedeutungsvollste Entsprechung zwischen Horváths Volksstück und der Oper, sie ist weit wichtiger als die Personenkonstellation, die markante Neubildung von Paaren²⁷, die Horváth wohl gleichfalls übernimmt, allerdings, es wird zu zeigen sein, modifizierend fortführt, indem er sie bricht.

In der Oper wie in Horváths Drama geht es um die Liebe oder besser: um die Natur der Liebe, die sich zunächst hinter gesellschaftlichen

Konventionen und »Wunschbildern«²⁸ verbirgt, durch Sozialisation aus den Augen gerät und sich in Illusionen verliert, die nun zerstört werden sollen. Dazu macht sich Don Alfonso ans Werk. Was in Horváths Volksstück implizit vollzogen werden wird, geschieht hier programmatisch explizit. Eine Wette wird abgeschlossen und offenkundig ein geradezu behavioristisch anmutendes Experiment zelebriert. Man könnte von Revolutionärem und geradezu Modernem in der Oper des späten 18. Jahrhunderts, von einem konkret angewandten Anti-Idealismus in diesem »unter die Haut gehenden Gegenwartsstück«²⁹ sprechen, der beispielsweise in der Oper des Belcanto wieder komplett zurückgenommen wurde.³⁰ Dieses Neuartige wurde in der Forschung wiederholt betont, am nachdrücklichsten wohl von Stefan Kunze. Er spricht von der »Theorie der Determiniertheit allen Handelns«³¹, von »mechanischen Gesetzlichkeiten der Liebe«.³²

Das Ganze mutet wie eine Versuchsanordnung zur Durchführung des theatralischen Experiments an. Wie weit ist dieses mechanistische, artistische Spiel mit den Figuren, die wie Spielmarken sind, entfernt von den prallen Aktionen in *Le nozze di Figaro* und im *Don Giovanni*, wo alle Personen stets herausgefordert sind, sich zu entscheiden, wo sie so oder auch anders handeln könnten, wo die Handlungsfreiheit als Grundprinzip menschlicher Beziehungen zum Vorschein kommt!³³

Das »Labor«, in dem dies geschieht, wird bei Horváth das Oktoberfest sein, dessen Lautstärke und obskures Personal verschleiert, dass es sich um eine hell ausgeleuchtete Bühne, einen klinisch-hermetischen Raum des Demonstrierens in der Art eines anatomischen Instituts handelt; schlaglichtartig treten die Figuren in den kurzen, rasch aufeinanderfolgenden Szenen auf – es sind insgesamt 117! – und offenbaren in ihren knappen und klaren Dialogen ihr Seelenleben, ihre Unfähigkeit zu kommunizieren³⁴ und damit die Mechanismen, denen sie ausgesetzt sind, ohne es zu wissen. Es passiert in diesen vielen knappen Szenen eigentlich nicht viel. Zwar werden die Requisiten des Oktoberfestes vorgeführt, aber sie bleiben Beiwerk. Das Drama wirkt fast statisch, fixiert auf die Dialoge der Hauptpersonen, die, abgesehen davon, dass einmal ein Eis gegessen und Schnaps und Bier getrunken, letzteres einmal auch einer Frau übergegossen wird, nicht viel tun, außer zu sprechen.

Wirft man einen Blick auf die Dramaturgie, die Konstruktion von *Così fan tutte*, so werden Analogien erkennbar. Die Oper verfügt über zwei Akte, aufgeteilt jedoch in eine beachtliche Zahl einzelner Szenen, insgesamt immerhin 34. Zum Vergleich: *Le Nozze di Figaro* hat, verteilt auf vier Akte, insgesamt 44 und *Don Giovanni*, zählt man die »scena ultima« mit, 36, also

nur zwei mehr als *Cosi fan tutte*; aber doch mit dem gravierenden Unterschied, dass diese beiden Opern wesentlich handlungsreicher sind. So also erhält auch das Experiment Don Alfonsos etwas Abruptes und gleichfalls Schlaglichtartiges, geprägt von raschen Perspektivenwechseln innerhalb eigentlicher Handlungsarmut. Dies wird verstärkt durch eine beträchtliche Zahl an Schauplätzen, die von der kargen Handlung nicht vorgegeben werden. Es sind Plätzchen der Idylle und der Ruhe³⁵, sie suggerieren Entspannung: Die Handlung beginnt in einem Kaffee, setzt sich fort in einem Garten am Meer, um dann in ein vornehmes Zimmer verlegt zu werden. Es geht weiter in einem gleichfalls vornehmen Gärtlein, wieder folgt ein neues Zimmer, das von einem weiteren mit verschiedenen Türen und Spiegeln abgelöst wird. Dann kommt nochmals ein anderes Zimmer: »altra camera«. Schließlich begibt man sich in einen reich ausgestatteten Festsaal. Von hier aus werden wieder, in verschiedener Personenkonstellation, diverse Zimmer aufgesucht.³⁶ Fast scheint es so, als würden die Protagonisten durch die Kulissen, durch diesen »Gegensatz von Architektur und Natur«³⁷, gezerrt, als Versuchsobjekte von einem Stadium des Experiments in das nächste. Bei *Kasimir und Karoline* herrschten da ohnehin nie Zweifel, aber es scheint auch bei *Cosi fan tutte* so zu sein, dass die Form, obwohl sie höchst artifiziell und bewusst konstruiert ist³⁸, dem »modernen« Inhalt Ausdruck verleiht, nicht zuletzt durch die stetig wachsende Beschleunigung, die beiden Werken eigen ist. Die klassische Einheit des Ortes, die mit der von Zeit und Handlung korrespondiert, ist aufgelöst. Die Oper ist zwar nicht offen wie vielfach das Drama seit Georg Büchner, sie verfügt jedoch nicht mehr über alle »Bausteine« klassisch-idealistischer Kunst und weist damit über sich hinaus. Das Oktoberfest wie auch die Szenerie in *Cosi fan tutte* stehen jedoch insofern in der Tradition, als beide das »theatrum mundi« verkörpern, das das »große Ganze« repräsentiert, allerdings zunehmend zu einem »circus mundi« wird. Es wird Theater im Theater gespielt, diese Theatralität permanent demonstriert³⁹, mit dieser Mehrschichtigkeit gleichwohl die Realität integriert. Ein Rückzug in die reine Spielwelt von einst ist nicht mehr möglich. Die Wirklichkeit bricht in sie herein.⁴⁰ Sie kann nicht mehr ferngehalten, jedoch bewusst integriert und demonstriert werden.⁴¹

Warum vollzieht dieses Experiment gerade Don Alfonso? Weil er, im Gegensatz zu den beiden Paaren, eben, um mit Horváth zu sprechen, kein »heutiger Mensch« ist, sondern einer anderen Zeit entstammt. Er ist vorangeschrittenen Alters und erfahren in Liebesdingen. Doch da er das Leben nun weitgehend hinter sich hat, hat er auch Distanz zu ihm gewonnen, die ihm seinen analytischen Einblick gewährt. Die einzige Freude, die er noch hat, ist durchaus eine subversive: Er will sein Wissen mitteilen, so

zur »Aufklärung« beitragen⁴², schlauer machen. Bei denjenigen, die diesen Erkenntnisprozess nachvollzogen haben, führt dies jedoch zum Verlust einer gewissen Instinktsicherheit; das Leben wird mit diesem Wissen komplizierter, jegliche naive Unmittelbarkeit und Unbeschwertheit schwindet dahin. Wenn Kunze Don Alfonso also vor diesem Hintergrund als »skeptischen, spöttisch witzelnden und zynischen Drahtzieher«⁴³ bezeichnet, so übertreibt er nicht.

Auch hinsichtlich der Figurenkonstellation beider Werke gibt es, abgesehen davon, dass jeweils zwei Paare auftreten, erhebliche Unterschiede. In *Kasimir und Karoline* findet ein Paar tatsächlich neu zueinander, Kasimir und Erna nämlich⁴⁴, doch beim zweiten klappt das nicht. Der gewalttätige Merkl Franz, der Erna das Bier ins Gesicht schüttete, landet nicht, wie es sein müsste, wäre die Konstellation aus *Così fan tutte* identisch übertragen, bei Karoline, sondern er muss verschwinden, und Karoline lässt sich auf Schürzinger ein.⁴⁵ Diese Modifikationen haben aber ihren guten Grund, sie deuten zurück auf die Figur des Don Alfonso. Er ist Inszenator des Experiments, Kommentator der Oper, der fast schon Züge eines Bänkelsängers annimmt. Zu einer solchen Person allerdings gibt es in *Kasimir und Karoline* kein Pendant. Die Forschung jedoch verweist darauf, dass im Stück aber eigentlich eine solche Figur nötig wäre. Deren Fehlen werde kompensiert durch jene flüchtig-plakative Folge an Bildern, die sich unmittelbar an den Zuschauer richte.⁴⁶ Doch die bewusst exponiert gestaltete Szenenfolge alleine trägt nur einen Teil des experimentellen Inhalts und dessen Zurschaustellung. Es geht nicht gänzlich ohne eine Figur, die für eine Theorie, eine Weltansicht steht, die im Wesentlichen der Don Alfonsos entspricht und die mitgeteilt wird. Es ist jener zwielichtige Schürzinger, der, Don Alfonso sehr ähnlich, gleich bei seinem ersten Auftritt zu erkennen gibt, dass er, angereichert durch die Horváth eigene gesellschaftskritische Komponente, weiß, wie die Welt und das Leben funktionieren:

Die Menschen sind weder gut noch böse. Allerdings werden sie durch unser heutiges wirtschaftliches System gezwungen, egoistischer zu sein, als sie es eigentlich wären, da sie doch schließlich vegetieren müssen.⁴⁷

Schürzinger, der eigentlich nie Alkohol zu sich nimmt⁴⁸, um einen klaren Kopf zu behalten, ist ein »berechnender Mensch«, sein Verhalten ist »taktisch«, insofern unterwürfig seinem Chef Rauch gegenüber.⁴⁹ Seine Beziehung zu ihm, dem Kriegsgewinnler, ist rein geschäftsmäßig, jeder ist auf den eigenen Vorteil bedacht. Wie auch Don Alfonso, der die jüngere, aber lebenserfahrene Despina⁵⁰ bezahlen muss, damit sie mit ihm gemeinsame

Sache macht⁵¹, und der ansonsten keine soziale Kontakte hat, ist Schürzinger ein »einsamer Mensch«⁵², von den anderen getrennt durch seinen Erkenntnisvorsprung. Wie Don Alfonso, dies könnte in seiner Deutlichkeit beinahe eine direkte Reminiszenz an *Cosi fan tutte* sein, hat Schürzinger explizit »Mann und Frau entzweit«.⁵³ Und wie Don Alfonso ist er – explizit – ein »Zyniker«⁵⁴, der aber die Aufgabe hat, in Zusammenhang mit Horváths neuer Konzeption des Volksstücks Erkenntnisse zu vermitteln. Diese Erkenntnisse beziehen sich in erster Linie auf das, wie der Literaturwissenschaftler Hein es formuliert, »asoziale Triebleben« der Figuren: Horváth demaskiere das Bewusstsein seiner Figuren.⁵⁵ Er selbst spricht am 6. April 1932 in einem Interview mit Willi Cronauer für den Bayerischen Rundfunk von einem »mehr oder minder bewußten, höchst privaten Triebleben«⁵⁶, das die Menschen und speziell die Figuren seiner Volksstücke bestimme. Er setze es sich zum Ziel, wie er im Interview mitteilte, »die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist«.⁵⁷ Vor diesem Hintergrund lässt Horváth Schürzinger, jene ein wenig schäbige Variante Don Alfonsos, Karoline die Gesetzmäßigkeiten der Liebe erklären: »Sie haben doch vorhin gesagt, daß wenn der Mann arbeitslos wird, daß dann hernach auch die Liebe von seiner Frau zu ihm nachläßt – und zwar automatisch. [...] Das liegt in unserer Natur. Leider.«⁵⁸

Horváth baut also in seiner Variante des *Cosi-fan-tutte*-Stoffes mit Schürzinger Don Alfonso in die Paarkonstellation ein, weil er ihn benötigt. Er hat ihm durch die Eliminierung des Merkl Franz dort Platz geschaffen als steter Kommentator der »Welt, wie sie ist«. Eine weitere raffinierte Anspielung auf *Cosi fan tutte* besteht darin, dass der Merkl Franz zuvor Schürzinger und Karoline mit denselben Worten verabschiedet wie Dora-bella und Fiordiligi ihre Zukünftigen, als sie vermeintlich in den Krieg ziehen: »Buon viaggio!«⁵⁹ heißt es bei Da Ponte und Mozart, »Glückliche Reise!«⁶⁰ bei Horváth, der die Oper damit in sein Werk gewissermaßen hineinschreibt. In beiden Szenen wird den Scheidenden nachgeschaut, man sieht sie entschwinden.⁶¹

Aus Schürzingers Blickwinkel ist sich nun den anderen Figuren zu nähern, und wieder stechen im Vergleich mit der Oper Mozarts frappierende Entsprechungen ins Auge. Zu Beginn der Oper frönen die beiden Paare einer völlig ungetrübten, traditionellen Vorstellung von Liebe und ziehen daraus für sich einen entsprechenden Ehrenkodex. Als Don Alfonso die Treue der Bräute hinterfragt, wollen ihm Ferrando und Guglielmo gleich an den Kragen.⁶² Bei der fingierten Trennung glauben die beiden Schwestern vor Kummer zu sterben.⁶³ Ihren Höhepunkt findet dieses Liebesverständnis in Fiordiligis Arie *Come scoglio immota resta*, in der sie sich als musterhaftes Beispiel an Standhaftigkeit in Treue und Liebe feiert,⁶⁴

und, korrespondierend damit, in Ferrandos *Un'aura amorosa*⁶⁵, dem »Gravitationszentrum« der Oper, kommentiert mit nicht schöner zu denkender Musik, die »ihre eigene Wahrheit zum Vorschein« bringt.⁶⁶ Hier akkumuliert, was dann im Folgenden »demaskiert« wird: »die Reinheit der Empfindung, das Rührende und nicht zuletzt die Moral als bürgerliche Tugend«.⁶⁷ Schaut man auf die Figuren Horváths, so ist zu erkennen, dass sich die Zeiten, vor allem tatsächlich in politisch-gesellschaftlicher Hinsicht, geändert haben, was einer deutlichen Akzentverschiebung gleichkommt: Die Paare aus *Così fan tutte* sind, verkürzt gesagt, *Seria*-Figuren, sie sind gehobenen Standes, die Männer Offiziere und frei jeglicher finanzieller Sorgen. Diese Lebenssicherheit hat Kasimir, dem es einst auch gut ging, nicht mehr. Zwar stammt er nur aus dem unteren Bürgertum, doch als Chauffeur hatte er sein Auskommen und sich, auf dieser Basis, ein entsprechendes Selbstbewusstsein angeeignet. Nun aber ist er arbeitslos geworden; offensichtlich unverschuldet. Ihm geht es so wie vielen im Jahre 1930 und in der Zeit nach der Weltwirtschaftskrise: Er wurde »abgebaut« und muss »stemeln«⁶⁸, eigentlich sollte er sich den Besuch auf dem Oktoberfest gar nicht leisten. Er ist nachdenklich, mürrisch, zu einem »Pessimisten« geworden.⁶⁹ Das entzweit ihn von Karoline. Als sie, in rührselig-romantischem Liebesanflug, dem über dem Oktoberfest kreisenden Zeppelin nachschaut, fährt er sie an: »Geh halt doch dein Maul mit dem Zeppelin!«⁷⁰

In Karoline vereint Horváth alle Eigenschaften, die Mozarts beide Paare zu Beginn der Oper auszeichneten. Auch sie hängt einem traditionellen Liebesbegriff nach, den sie nicht hinterfragt. Sie ist ein »Kind des Mittelstands« mit den entsprechenden bürgerlichen Normen, die die menschlichen Beziehungen definieren. So hat man ihr beigebracht, dass Liebe nichts mit Geld zu tun haben dürfe,⁷¹ eine Ansicht, die sie eifrig nachplappert: »Eine wertvolle Frau hängt höchstens noch mehr an dem Manne, zu dem sie gehört, wenn es diesem Mann schlecht geht.«⁷² Sie betont, gleich mehrmals, dass sie auch einen pensionsberechtigten Beamten hätte haben können, jedoch »nicht von dir gelassen hab und immer deine Partei ergriffen hab«.⁷³ Allen Lippenbekenntnissen zum Trotz ist ihr das Streben nach sozialem Aufstieg eingeboren.⁷⁴ Unterschwellig spürt sie, dass sich ihre Wertvorstellungen nicht unbedingt mit dieser Sehnsucht nach mehr gesellschaftlichem Ansehen, den ihr nicht zuletzt die politische Situation eingibt, vereinen lassen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, definiert sie ihren Begriff von Liebe neu. So ist sie es, die, ganz anders als in *Così fan tutte*, das Paar trennt.

Das Experiment besteht darin, die Figuren in eine gesellschaftliche Lage zu versetzen, in der sich die Gesetzmäßigkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen offenbaren. Doch es ändert sich nur die Perspektive, nicht die

zugrunde liegende Wahrheit. Auch in der Oper sind pekuniäre Gesichtspunkte nicht ganz unwichtig. Die abgeklärte Despina, die die Liebe auch als schlichtes Naturgesetz – »È legge di natura«⁷⁵ – betrachtet, und Don Alfonso heben hervor, dass die neuen Freier nicht nur wohlhabend, sondern sogar »ricchissimi«⁷⁶, finanziell also eindeutig besser situiert sind als die Verlobten, was zu ihrer Anziehungskraft beitragen dürfte.

Wie Karoline in Horváths Stück ihre »Romantik« auf den Zeppelin projiziert, halten Dorabella und Fiordiligi Bilder ihrer Verlobten in den Händen und schwelgen bei ihrem Auftrittsduett in ihren vermeintlich vollkommenen Liebesbeziehungen:

Se questo mio core
Mai cangia desio,
Amore mia faccia
Vivendo penar!⁷⁷

Das Motiv dieses Bildes wird später wieder aufgenommen und überraschend weitergedacht. Denn die Frauen, bzw. Dorabella stellvertretend für beide, werden Lügen gestraft. Geradezu vordergründig-mechanisch, entsprechend den nüchternen Mechanismen, die die Liebe bestimmen, nimmt ihr Ferrando die Miniatur als »symbolon« des Verlobten vom Hals und schafft so Platz für das Zeichen seiner Liebe, ein Herz: »Oh, cambio felice!«⁷⁸ Der alte Liebesbegriff wird im Duett *Il core vi dono* ersetzt durch einen neuen, vermeintlich grausamen, zerstörerischen, der jedoch der Wirklichkeit eher entspricht. Nicht zuletzt wird dies in der Oper an anderer Stelle verdeutlicht durch direkte sexuelle Anspielungen,⁷⁹ die denjenigen in Horváths *Kasimir und Karoline* in nichts nachstehen.⁸⁰ Wieder ist es Mozarts betörende Musik, die dazu ihre eigene Wahrheit spricht.

Dies alles geschieht in *Kasimir und Karoline* vordergründiger, durch die ökonomischen Implikationen direkter. Karoline vertritt bald einen neuen Liebesbegriff: Sie will sich nicht länger von ihren Gefühlen leiten lassen. Stattdessen will sie die Gefühle anderer, wieder mit Hinweis auf die wirtschaftliche Situation der Weimarer Republik, ihren Zwecken dienstbar machen: »Sei doch nicht so sentimental. Das Leben ist hart und eine Frau, die wo etwas erreichen will, muß einen einflußreichen Mann immer bei seinem Gefühlsleben packen.«⁸¹ Daran ändert auch Karolines abstruser Katholizismus, den sie strikt beibehält, nichts: Sie ist stolz, schon dreimal in Oberammergau gewesen zu sein,⁸² und will auch noch nach Altötting.⁸³

Im Volksstück finden also folgende Paare zueinander: Zum einen der arbeitslose und desillusionierte Kasimir, der sich durch seine steigende

Aggressivität die Rückkehr in die Gesellschaft verbaut und die vorbestrafte Erna, also »Ausschussware«, aus der nichts Rechtes mehr werden wird. Zum anderen die nun vom Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg getriebene Karoline und der abgeklärte Schürzinger, der sich von ihr gewiss nicht »bei seinem Gefühlsleben packen« lässt. Umgekehrt aber weiß er nur zu genau, dass Karoline auch ihn, der nur ein kleiner Angestellter, ein »Zuschneider«⁸⁴ ist, verlassen wird, wenn sich eine bessere Partie findet. Schließlich hat er sie ja überhaupt nur »erobern« können, weil sein Chef Rauch von ihr abgelassen hat. Die Figuren sind also nicht besser dran als am Anfang, das Stück ist kreisförmig angelegt,⁸⁵ das »Karussell« des Oktoberfestes hat sie wieder an ihren Ausgangspunkt zurückgebracht. Die Situation ist nicht vielversprechend, ebenso wenig wie in *Così fan tutte*, selbst wenn dies durch das für die Da-Ponte-Opern obligatorische versöhnliche Ende relativiert wird.

Don Alfonso rät hier barsch: »Abbracciatevi e sposi«⁸⁶ und führt die Paare zusammen. Aber welche denn eigentlich? Wieder die Paare vom Beginn oder die neu gebildeten? Das wird, wenn man genau hinschaut, im Libretto nicht klar, es bleibt dem Regisseur überlassen, und es ist, nach Abschluss des Experiments, eigentlich auch egal. In beiden Werken geht es um die Auflösung von Strukturen und Beziehungen, nicht um deren dauerhafte Neubildung. Was Don Alfonso gleich am Anfang ankündigte, dass nach der Demonstration die Personen mit ihrer neuen Erkenntnis zu »jämmerlichen Figuren«⁸⁷ werden, ist zur bitteren Realität geworden. Daran ändert die gute Laune am Schluss, das »lieta fine«, nichts. Und so enden beide Werke auch in einer ihrer wichtigsten Entsprechungen: Es fehlt die Lösung, die »Moral von der Geschichte«, die Utopie.⁸⁸ Der Erkenntnisgewinn führt nicht weiter. Was bleibt, ist ästhetischer Gewinn und – Beklemmung.

*

Ödön von Horváth kennt sich aus in der Opernwelt. Verschiedene Einschübe gerade in den Volksstücken speisen sich aus ihr, von Puccinis *Che gelida manina*⁸⁹ bis Offenbachs *Barcarole*.⁹⁰ Darüber hinaus finden sich immer wieder Anspielungen auf klassische Werke, in *Kasimir und Karoline* z. B. eine auf Franz Schuberts Lied *Erstarrung* aus der *Winterreise*.⁹¹ Im Speziellen ist er aber ein außerordentlich profunder Kenner der Opern Mozarts, zumindest dieser drei, für die Lorenzo Da Ponte das Libretto verfasste. Horváth erzählt in *Figaro lässt sich scheiden* offenkundig Mozarts *Le nozze di Figaro* weiter, und in *Don Juan kommt aus dem Krieg* integriert er

eine Vielzahl direkter Anspielungen auf *Don Giovanni*, die außer Zweifel stellen, dass hier die Oper die Quelle der Anregungen ist und nicht der Don-Juan-Stoff im Allgemeinen. Dies sind zweifellos interessante, aber nicht überaus belangvolle Aspekte einer Mozart-Rezeption des Autors. Dies sieht im Falle des Volksstücks *Kasimir und Karoline* anders aus: Auf den ersten Blick kaum erkennbar, lässt Horváth sich in ganz wesentlichen Punkten und grundlegend von der letzten der Da-Ponte-Opern inspirieren: Er übernimmt das Experimentelle, das Zurschaustellende von Mechanismen menschlichen Miteinanders. Die Bühne ist beiden Werken antiidealistischer, »klinischer« Schauplatz, auf dem, Dank Mozarts und Da Pontes Vorlage, episiert und verfremdet wird, unabhängig von Brechts Theatertheorie, die er gerade zu dieser Zeit vervollkommnete. Auch die Figurenkonstellation übernimmt Horváth und passt sie seiner Intention an. Dabei treten die Figuren hinter jene moralfrei zu vermittelnden Einsichten zurück. Wie bei Mozart handelt es sich nicht um Individuen, um Charaktere, sondern um Typen, die erst durch die Handlung ihr Profil gewinnen.⁹² In dieser Hinsicht sind auch Kasimir, Karoline, Schürzinger und Erna keine Dramenfiguren in klassischem Sinne mehr, sondern zeitgemäße »Symptomträger«, anhand derer etwas demonstriert wird.⁹³

Dies alles aber gewinnt eine weitere Dimension, weil es, über das Einzelstück hinaus, auf die Gattung deutet. Die artifizielle Theatralität und der Wirklichkeitsbezug von *Così fan tutte* prägten *Kasimir und Karoline*. Darüber hinaus beeinflussten sie entscheidend die neue Auffassung, die Ödön von Horváth vom Volksstück hatte und damit wohl das Wichtigste, das er in Theorie und Praxis des Theaters vorlegen konnte. Fast gleicht sie einer Anleitung zum Schreiben moderner Dramen. Dazu bedurfte es keiner Vorbilder wie Georg Büchner und auch nicht des Verfremdungseffektes im Sinne der Theatertheorie Bertolt Brechts.

Anmerkungen

¹ Vgl. hierzu: Heinz Gockel: Vom Poetischen und dem Element der Musik. In: Stefanie Catani, Friedhelm Marx, Julia Schöll (Hrsg.): Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils. Göttingen 2009, S. 95–109.

² Vgl. Stefan Kunze: Mozarts Opern. Stuttgart ²1996, S. 231–234.

³ Vgl. Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn 1988, S. 76–78.

⁴ Vgl. hierzu: Gockel: Vom Poetischen und dem Element der Musik, S. 103–105.

- ⁵ Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke, Dieter Hildebrand. Bd. 2. Frankfurt/Main 1978, S. 591.
- ⁶ Vgl. Kurt Bartsch: *Ödön von Horváth*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 140.
- ⁷ Vgl. hierzu die grundlegende Arbeit von Beatrix Müller-Kampel: *Dämon. Schwärmer. Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*. Berlin 1993.
- ⁸ Vgl. Richard Bletschacher: *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung*. Salzburg 2004, S. 139.
- ⁹ Vgl. Anna Amalie Abert: *Die Opern Mozarts*. Wolfenbüttel, Zürich 1970, S. 92f.
- ¹⁰ Vgl. Jürgen Hein: *Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline*. In: *Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Bd. II: *Von Gerhart Hauptmann bis Botho Strauß*. Hrsg. v. Harro Müller-Michaels. ³1996, S. 40–65, hier S. 55.
- ¹¹ Vgl. ebd.
- ¹² Vgl. Traugott Krischke: *Notizen zur Entstehungsgeschichte von Kasimir und Karoline*. In: *Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1973, S. 77–82, hier S. 81; vgl. hierzu auch: Ingrid Haag: *Ödön von Horváths Fassaden-Dramaturgie*. Frankfurt/Main 1995, S. 140f.
- ¹³ Vgl. Bartsch: *Ödön von Horváth*, S. 135 und S. 138.
- ¹⁴ Horváth 1, S. 12.
- ¹⁵ Vgl. Alfred Doppler: *Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths*. In: *Horváth-Diskussion*. Hrsg. v. Kurt Bartsch, Uwe Baur, Dietmar Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 11–21, hier S. 17; vgl. Hein: *Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline*, S. 46.
- ¹⁶ Horváth 1, S. 12.
- ¹⁷ Vgl. ebd., S. 13; vgl. hierzu auch Doppler: *Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths*, S. 17.
- ¹⁸ Vgl. Hein: *Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline*, S. 40.
- ¹⁹ Vgl. Doppler: *Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths*, S. 19.
- ²⁰ Vgl. Horváth 1, S. 11.
- ²¹ Hans Joas: *Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline*. In: *Materialien zu Ödön von Horváths Kasimir und Karoline*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1973, S. 47–62, hier S. 47.
- ²² Horváth 1, S. 11.

- ²³ Hellmuth Karasek: *Kasimir und Karoline*. In: Materialien zu *Kasimir und Karoline*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1973, S. 63–76, hier S. 64.
- ²⁴ Elizabeth Gough: Möblierte Zimmer, Stille Straßen. Zur Dramaturgie des Schauspielplatzes in Ödön von Horváths Stücken. In: Dieter Hildebrandt, Traugott Krischke (Hrsg.): Über Ödön von Horvath. Frankfurt/Main 1972, S. 107–122, hier S. 118.
- ²⁵ Vgl. Karasek: *Kasimir und Karoline*, S. 64 f.
- ²⁶ Vgl. Krischke: Notizen zur Entstehungsgeschichte von *Kasimir und Karoline*, S. 78.
- ²⁷ Wolfgang Wilaschek weist darauf hin, dass die Personenkonstellation in *Così fan tutte*, jenseits des Charakters des Experimentellen, markante Entsprechungen zu Shakespeares Komödie *As You like it* habe; vgl. Wolfgang Wilaschek: *Mozart-Theater. Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte*. Stuttgart, Weimar 1996, S. 252 f.
- ²⁸ Ebd., S. 249.
- ²⁹ Vgl. ebd., S. 293.
- ³⁰ »Mozarts vielleicht extremstes Werk mußte dem 19. Jahrhundert und, wie nicht zu übersehen ist, vielen Zeitgenossen fremd bleiben« (Kunze: *Mozarts Opern*, S. 434).
- ³¹ Ebd., S. 444.
- ³² Ebd., S. 438.
- ³³ Ebd., S. 445.
- ³⁴ Vgl. Gough: Möblierte Zimmer, Stille Straßen. Zur Dramaturgie des Schauspielplatzes in Ödön von Horváths Stücken, S. 109.
- ³⁵ Vgl. Kunze: *Mozarts Opern*, S. 492.
- ³⁶ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*. Stuttgart 1992, S. 10, 18, 34, 66, 80, 118, 136, 144.
- ³⁷ Willaschek: *Mozart-Theater*, S. 248.
- ³⁸ Vgl. Kunze: *Mozarts Opern*, S. 491.
- ³⁹ Don Alfonso greift immer wieder in die »Regie« seines Experiments ein und hält z. B. Ferrando und Guglielmo dazu an, ihm dabei zu helfen: »Secondatemi!«; Mozart: *Così fan tutte*, S. 52.
- ⁴⁰ Vgl. Hein: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*, S. 50.
- ⁴¹ Das scheint etwa hundert Jahre später, in der kleinen Verismo-Oper *Pagliacci* (1892) von Ruggero Leoncavallo, ähnlich zu sein: Hier wird die Theatralität, das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, eigens in einem Prolog thematisiert, das Stück vom Protagonisten beendet, der sich dazu explizit an die Zuschauer richtet. Hier allerdings werden weniger Gesetzmäßigkeiten und Typen als ein spektakulärer Einzelfall demonstriert; vgl. Ruggero Leoncavallo: *Pagliacci. Drama in due atti*. Mailand 1897, S. 7 f.

- ⁴² Vgl. Gerhard Splitt: *Così fan tutte* und die Tradition der Opera Buffa. In: Wege zu Mozart. W.A. Mozart in Wien und Prag. Die großen Opern. Hrsg. v. Herbert Zemann. Wien 1993, S. 134–158, hier S. 147.
- ⁴³ Vgl. Kunze: Mozarts Opern, S. 443 f.
- ⁴⁴ Vgl. Horváth 1, S. 323 f.
- ⁴⁵ Vgl. ebd., S. 322 f.
- ⁴⁶ Vgl. Hein: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*, S. 56.
- ⁴⁷ Horváth 1, S. 258.
- ⁴⁸ Vgl. ebd., S. 276.
- ⁴⁹ Ebd., S. 286.
- ⁵⁰ Vgl. Peter Wapnewski: *Così fan tutte* – Die sehr ernstesten Scherze eines *Dramma giocoso*. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Mozarts Opernfiguren. Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebschaften. Bern, Stuttgart, Wien 1992, S. 115–134, hier S. 126.
- ⁵¹ Vgl. Mozart: *Così fan tutte*, S. 45–47.
- ⁵² Horváth 1, S. 274.
- ⁵³ Ebd., S. 273.
- ⁵⁴ Ebd., S. 285.
- ⁵⁵ Vgl. Hein: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*, S. 47 f.
- ⁵⁶ Vgl. ebd., S. 13.
- ⁵⁷ Horváth 1, S. 13.
- ⁵⁸ Ebd., S. 274.
- ⁵⁹ Mozart: *Così fan tutte*, S. 32.
- ⁶⁰ Horváth 1, S. 270.
- ⁶¹ Vgl. ebd.
- ⁶² Vgl. Mozart: *Così fan tutte*, S. 11–13.
- ⁶³ Vgl. ebd., S. 30; vgl. hierzu auch Dorabellas erste Arie, S. 36 f.
- ⁶⁴ Vgl. ebd., S. 54.
- ⁶⁵ Vgl. ebd., S. 60 f.
- ⁶⁶ Kunze: Mozarts Opern, S. 493.
- ⁶⁷ Ebd., S. 433.
- ⁶⁸ Horváth 1, S. 257.
- ⁶⁹ Vgl. ebd., S. 256.
- ⁷⁰ Ebd., S. 257.
- ⁷¹ Vgl. Joas: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*, S. 48.

- ⁷² Horváth 1, S. 267.
- ⁷³ Ebd., S. 260.
- ⁷⁴ Vgl. Helga Hollmann: Von der Auslösung zwischenmenschlicher Konflikte durch die ökonomische Situation. Ein Beitrag zur Gesellschaftspolitik. In: Materialien zu Ödön von Horváths *Kasimir und Karoline*. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt/Main 1973, S. 39–46, hier S. 44.
- ⁷⁵ Vgl. Mozart: *Cosi fan tutte*, S. 62.
- ⁷⁶ Vgl. ebd., S. 64.
- ⁷⁷ Ebd., S. 18.
- ⁷⁸ Ebd., S. 102.
- ⁷⁹ Vgl. hierzu: Sabine Büsch: Die Psychologie der dramatischen Personen in den Da Ponte-Opern Mozarts unter besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Text und Musik. Köln 2006, S. 142–146.
- ⁸⁰ Vgl. Horvath 1, z. B. S. 273 und S. 293.
- ⁸¹ Ebd., S. 279.
- ⁸² Vgl. ebd., S. 258
- ⁸³ Vgl. ebd., S. 301.
- ⁸⁴ Vgl. ebd., S. 258.
- ⁸⁵ Vgl. Jürgen Bartsch: Scheitern im Gespräch. Beobachtungen zu typischen Kommunikationssituationen in Horváths Volksstücken. In: Horváth-Diskussion. Hrsg. v. Kurt Bartsch, Uwe Baur, Dietmar Goltschnigg. Kronberg 1976, S. 38–54, hier S. 52.
- ⁸⁶ Mozart: *Cosi fan tutte*, S. 152.
- ⁸⁷ Vgl. ebd., S. 10.
- ⁸⁸ Vgl. Hein: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*, S. 42; Doppler: Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths, S. 20.
- ⁸⁹ Vgl. Horváth 1, S. 177.
- ⁹⁰ Vgl. ebd., S. 287.
- ⁹¹ Vgl. ebd., S. 266.
- ⁹² Vgl. hierzu: Kunze: Mozarts Opern, S. 245 f.
- ⁹³ Vgl. Hein: Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline*, S. 53.