Eleonora Pascu

Re-Humanisierung Don Juans am Beispiel von Ödön von Horváths Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg*

1. Rezeption des Schauspiels

Verfolgt man die Rezeption des untersuchten Theaterstücks, angefangen von der Uraufführung bis zu den letzten Inszenierungen, die ziemlich rar geworden sind, überrascht die widersprüchliche Aufnahme, insbesondere seitens der Theaterkritiker.

Die Uraufführung vom 12. November 1952 im Theater der Courage in Wien, in der Regie von Edwin Zbonek unter dem Titel **Don Juan kommt zurück,** wird in Wien total abgelehnt, während die Aufführungen in Graz und anderen österreichischen Städten Begeisterung auslösen. (Vgl. Lechner: 1978)

Die Reaktion der Wiener Kritiker auf die Premiere des Stücks vom 4.11.1964 im Ateliertheater, im Vergleich zur Uraufführung, weist auf die Akzeptanz der kritischen Instanzen, die es inzwischen als einer "seiner schönsten und originellsten (Nachlaß)Dramen, ein Drama voller Dramen" bezeichnen. (Lechner: 1978,205)

Harald Sterk kommentiert 1964 in der "Wiener Arbeiterzeitung": "Ein Stück aus Zynismus und Melancholie, der Kreuzweg Don Juans in 24 Stationen. Ein Zeitstück, ein überholtes Heimkehrerschicksal, weil es Don Juan in die Zeit der Inflation von 1921 bis 1923 hineinstellt, er gleichsam Zeitpunkt ist, ein zeitloses Stück."(Sterk: 1978,206)

Gertrude Obzyna hebt in ihrer Rezension besonders hervor: "Nicht das Don Juan Motiv an sich ist das Interessanteste an diesem Stück. Faszinierender ist die Gestaltung des Milieus, dieser Trümmerwelt nach 1918, des Inflationstaumels, des Brodelns eines Vulkans, der bis jetzt noch nicht zur Ruhe gekommen ist. Und die Prägnanz, mit der Horváth in wenigen, oft genug ganz banal klingenden Sätzen, Menschen und Schicksale umreißen konnte." (Gertrude Obzyna: 1980,274)

Eine neue Vision des überlieferten Mythos wird dramatisch verarbeitet und durch die Inszenierungen dem Publikum näher gebracht. "Die Art, in der Horváth das 'ewige' Don-Juan-Thema anpackt, verrät weit mehr als nur dramatisches Geschick, es ist der auf weite Strecken geglückte Versuch, auch das Hintergründige des 'Falles' Don Juan vordergründig zu bewältigen." (Lechner: 1978,213)

Die Inszenierung Rudolf Kauteks mit dem Max Reinhardt Seminar löst ein anerkennendes Kommentar aus: "Vielleicht die menschlichste Version des in der Weltliteratur immer wieder verarbeiteten Themas vom Mann, der 'sein Ideal' sucht und sich selbst nicht gefunden hat, nie finden wird, es sei denn im Tod, lebt - bei aller Direktheit der Horváthschen Sprache- letztlich vom Unausgesprochenen, von 'Zwischentönen', vom 'Zwischenzeiligen'."(Lechner: 1978,339)

Die Berliner Bühne der Kammerspiele bringt 1993 in der Regie von Michael Gruner einen "reuigen" Don Juan, aber keine aktuelle Lesart. Im Vordergrund befindet sich

gewissermaßen die Humanisierung des Helden, jedenfalls dem Vorbild entsprechend, auf Kosten der Frauen. (Ebert: 1993) Der Regisseur folgt Horváths männerfreundlichen Deutung des klassischen Verführers als eines stets Verführten. (Vgl.Wiegenstein: 1993)

Das Jahr 1995 verzeichnet zwei Inszenierungen des immer seltener gespielten Schauspiels, nämlich in Würzburg, wobei der Titelheld als "verlorenes, verträumtes Individuum", das in einer anderen Daseinsdimension auftritt, erscheint (Hiltrud Leingang: 1995) und in München eine eher "effektvolle Bebilderung" des legendären Frauenhelden, der durch den Krieg ein besserer Mensch geworden zu sein glaubt, eine Illusion, die schnell gesprengt wird. (Barbara Reiter: 1995)

Die im Juli 1996 angesetzte Premiere des Deutschen Staatstheaters aus Temeswar bildet den Anlaß der vorgeschlagenen Untersuchung, wie auch die Auseinandersetzung mit der Inszenierung bzw. die Besprechungen mit den Absolventen der Schauspielklasse, die mit dem Don Juan Stück den theoretischen und praktischen Teil ihrer Lizenzprüfung, teilweise unter der Betreuung der Unterzeichneten, bestritten haben. Die textgetreue Inszenierung des jungen Regisseurs Martin Eickel schenkt das Hauptaugenmerk der Darstellung der verschiedenen Frauenschicksale; nur gegen Ende verlagert er den Akzent auf die Tragik der Don-Juan Gestalt, dessen Suche nach Vollkommenheit auf Erden erfolglos bleibt und somit sich für das Übertreten ins Jenseits entschließt (Vgl. Heidrun Henresz: 1996).

2. Absicht des Dramatikers, Suche nach Ausdrucksform

Angekündigt ist die Absicht des Autors, den Don-Juan Stoff aufzuarbeiten, bereits am Anfang der dreißiger Jahren, in den Notizbüchern, Einzelblättern, Skizzen und Entwürfen, die unvollständig geblieben sind. Im Nachlaß sind einzelne Blätter, verschiedene Typoskripten geblieben, die vom formellen Aspekt her eine Komödie mit dem Titel **Ein Don Juan unserer Zeit** plante, ein Konzept, das fünf bzw. sieben Teile vorsah. Diesem Konzept folgte das Filmexposé **Ein Don Juan unserer Zeit oder Die Sage von Don Juan in unserer Zeit**. Es taucht auch eine Bearbeitung des Don Juan Stoffs unter dem Begriff 'Schauspiel' auf, das einer früheren Idee für eine dramatische Ballade entstammt. Erwähnenswert ist auch eine Manuskriptseite mit der Überschrift **Don Juan unserer Zeit. Roman von Ödön von Horváth**. Die sämtlichen Varianten der Vorarbeiten, die noch erhalten geblieben sind (Vgl. Horvath: 1987), verweisen auf die Absicht des Dramatikers, das Drama des Don Juan stark zu verallgemeinern, zu komprimieren, zugunsten der Aussagekraft der Sprache und der Darstellung. Horváth verzichtet auf viele Details, Reduktionsverfahren, die den Helden menschlicher erscheinen lassen und ihn nicht als degradierten Haushälter bzw. skrupellosen Nutznießer präsentieren.(Vgl.DJ, 107 und 108)

Alle Konzepte sehen den Tod des Helden vor, als einzige Lösung des von Schuldgefühlen geplagten Menschen, dessen Resignation und Enttäuschung nach der gescheiterten Hoffnung auf einen Neuanfang zum Ausdruck gebracht wird. Die Müdigkeit Don Juans, die wiederholt hervorgehoben wird, deutet auf den psychischen Tod der Gestalt hin, deren physisches Ende durch den Freitod vervollkommnet wird. Eine der Varianten verlautet sogar in einem geschickten Wortspiel das (Un)Recht Don Juans zu leben:

Du hättest recht, wenn du gestorben wärst,
aber du lebst und somit hast du unrecht. (DJ, 120)

BDD-A13297 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:06 UTC)

Der Briefwechsel Horváths mit seinem Freund Franz Theodor Csokor ist ein anderer Beweis der langjährigen und intensiven Auseinandersetzung mit dem Don Juan Mythos, dessen erste literarische Behandlung für das Jahr 1624 nachgewiesen ist, nämlich das Schauspiel **Der Spötter von Sevilla und der Steinerne Gast** von Tirso de Molina.
Die Forschung ergibt, daß der österreichische Dramatiker mit größter Sicherheit das dramatische Gedicht **Don Juan** (1844) von Nikolaus Lenau als Grundmodell heranzieht, wie auch die filmische Don Juan Version aus dem Jahre 1926 mit John Barrymore, ein Tonfilm, den Horváth in Berlin 1928 gesehen haben dürfte.
Horváths Freund Csokor schätzt den Don Juan als "seine reifste Arbeit bisher, ein unheimliches, an die Graphik von Goya und Kubin erinnerndes Schauspiel, darin eine unbeglichene Schuld an der Vernichtung eines Menschen den Täter über alle Frauen, die irgendwie seinem Opfer gleichen, weg an das Grab der einst Geliebten treibt, wo er im Schnee, also an der Kälte von außen und innen erfriert. Ich bin glücklich darüber, denn ich halte sehr viel von ihm. Allerdings weiß ich nicht, ob er die große Anerkennung noch erleben wird."(Csokor: 1980,222) Die letzte Bemerkung ist berechtigt, da dieses Stück erst sechzehn Jahre nach seinem Beenden das Rampenlicht erleben wird.
Das nach Abschluß des Dramas konzipierte "Vorwort" synthetisiert die Existenz des Don Juan Typus als Folie des allbekannten Mythos, aber versucht zugleich klarzulegen, daß diese Gestalt reaktualisiert wurde, durch ihre Projektion in "unsere" Zeit.

Ich habe es mir also erlaubt, einen Don Juan unserer Zeit zu schildern,
weil uns die eigene Zeit immer näher liegt. (DJ, 11)

Das Fixieren der Don Juan Gestalt in einen spezifischen Zeitkontext läßt sich an gewissen Textstellen und Anspielungen erkennen, die im Anhang der kritischen Ausgabe, die von Traugott Krischke herausgegeben wurde, dokumentiert sind. (Vgl.Horváth: 1987,135f) Die typischen Strukturelemente des Zeitraums, der sich insbesondere auf die Inflationsjahre bezieht, sind bereits in anderen Werken ähnlich gestaltet worden (Schmidt-Dengler: 1981,57f) und avisieren Zeitgeschehen und Ereignisse, die durch Reduktion auf der Bühne dargestellt werden. Dem verblaßten Männerprototyp des Don Juan wird die Frauenemanzipation gegenübergestellt, der Frauenstaaat (Vgl. Horváth: 1987,150f), vertreten von den sich seit 1908 an Universitäten ausbildenden Frauen, die im Denken und Verhalten männliche Strategien anwenden, sogar Männerrollen korrumpieren.

Warum sollen nur die Männer Don Juane sein dürfen? (DJ, 32)

Anspielungen betreffend der bekannten Aufklärungsbücher und -filme, die in den Jahren 1916 und 1917 als populäre Grundmuster angesehen wurden, erwähnt Traugott Krischke - unter den wichtigsten Beispielen wären der Film **Es werde Licht** (1917) von Richard Oswald und der sehr beliebte dänische Stummfilm **Lieblingsfrau des Maharadscha** (1916). Dazu gehört auch die Infragestellung der Religion, der Existenz Gottes, wobei Horváth die Auslegungen Lenins, daß die Religion "Opium des Volkes" sei, sich in den Repliken des Schauspiels widerspiegeln. (Vgl. DJ,39 und 64f) Der Schein einer Christianisierung der Don Juan Figur, signalisiert durch Begriffe wie 'Schuld' und 'Reue', läßt sich dadurch erklären, insbesondere, da die Kirche verachtet, das Gottesbild trivialisiert wird von einem Menschen, der alles verloren hat, sogar seinen Halt im Leben. Das Motiv der Gottesexistenz als Illusion erlaubt eine Paralelle zu dem Werk **Jugend ohne Gott**, das diese Problematik noch mehr vertieft.

3. Aspekte der (Re)Humanisierung

Die Replik der Don Juan Figur:

Ich bin durch diesen Krieg ein besserer Mensch geworden und erst jetzt
*im Frieden finde ich mich allmählich wieder. (*DJ, 39)

kündigt die mögliche Wende in der Einstellung bzw. Lebenshaltung des neuzeitlichen Helden an. Es stellt sich die Frage, inwieweit sich die legendäre Figur in das Paradigma einer "Re-Humanisierung" eingliedern läßt.
Vom Titel ausgehend, fällt es gleich auf, daß der Außenseiter, der Heimkehrer angekündigt wird, der sich dem Krieg unterziehen mußte und als "Geläuterter" zurückkehrt. Das Motiv des Heimkehrers bringt verschiedene Konnotationen mit, die gleich am Anfang des dramatischen Nebentextes durch Signalwörter markiert werden:

Don Juan tritt ein; er steckt in einer verdreckten Uniform,
ohne Sterne, ohne Waffen. (DJ, 16)

Das in der Uniform Stecken signalisiert das rollenhafte Verhalten als Soldat, dessen Passivität im Krieg auch später, an anderen Textstellen hervorgehoben wird.
Das Signalwort "verdreckt" bezieht sich einerseits auf den äußeren Aspekt der Gestalt, des heimkehrenden Soldaten, der das Elend des Krieges mitgemacht hat, andererseits zielt es auf das Innenleben, das als Spiegelbild die innere Misere aufzeichnet.
Der Ausdruck "ohne Sterne" unterstreicht die Tatsache, daß es sich keinesfalls um einen Kriegshelden handelt, denn diese Rolle steht Don Juan nicht, er, der sich in Krisensituationen eher passiv verhält, wie ein Überlebungskünstler. Er ist der bekannte Frauenheld, der in unzähligen Varianten der Literatur *die verschiedenartigsten Wandlungen durchgemacht, vom primitiv gesehenen Ehebrecher, Mörder und Todeslästerer, bis zum psychologisch sezierten müden Kavalier.* (DJ, 11) Horváths Titelfigur wird zum *zynischen Opfer seiner Wirkung, aber nicht ohne Trauer.* (DJ, 12)
Die Ankündigung der Trauer und der Schuld sind wichtige Motive, die die aufgestellte Behauptung/These einer "Re-Humanisierung" zu motivieren verhelfen. Die signifikante Verschiebungen zum Schuldkomplex, zum Sühne- und Strafmotiv erfolgt in der paradigmatischen Aussage der Frauen:

Du wirst ihnen [den Damen] nicht entrinnen. (DJ, 31)

Johanna Bossinade untersucht in ihrer Dissertation das Spätwerk Ödön von Horváths und behauptet unter anderem, daß Don Juan ein Gegenstück zur Figur der Unbekannten aus dem Schauspiel **Die Unbekannte aus der Seine** darstellt, ein weibliches Pendant des Außenseiters, eine Fremde, die ähnliche Geschehenskontexte erfährt. Beide Gestalten sind rastlose Wanderer, die in einer feindseligen Umgebung zu ihrem "kalten" Tod kommen. Wasser und Schnee - beide sind als Kältesymbole interpretierbar. (Vgl.Johanna Bossinade: 1988 und Ingrid Haag: 1995) Der Tod identifiziert sich als "Regressionsstrategie" für die Rückkehr in den ursprünglichen Zustand der Unschuld, dargestellt mittels des Bildkomplexes der weißen Schneedecke, des Schneemanns, Signale der "Unschuld", die auch im Roman **Ein Kind unserer Zeit** formuliert werden. Der "Mantel der Unschuld" verwandelt im Schauspiel **Don Juan kommt aus dem Krieg** zum Objekt der Sehnsucht nach Unschuld und Sühne.

BDD-A13297 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:06 UTC)

Im Zentrum des Theaterstücks steht das Paradigma der Suche nach dem Ideal, "verkörpert" von der abwesenden Braut und zugleich "unbekannten" Frauengestalt, die sie repräsentiert. Die Suche nach der Braut identifiziert sich gleichzeitig mit der Suche nach der Seele, ein Faktum, das auch textuell fixiert wird in der Replik:

Er sucht ja seine Seele! (DJ, 27)

Die Replik bezieht sich auf die Suche nach dem Menschen, der Don Juan über den Krieg verlorengegangen ist, dessen Bild er glaubt, ihm unvergeßlich zu bleiben, jedoch durch das Verblassen der Erinnerung irreale Züge annimmt. Die permanente Projizierung auf die Braut und auch auf sich selbst stellt Formen der Selbstbewältigung dar. Die Suche nach der Braut bzw. nach der Seele ist zugleich die Suche nach sich selbst, nach dem verlorenen Ich - eine Manifestationsform der Identitätskrise, die den Don Juan der Inflationsjahre markiert. (Vgl.Schröder: 1981,146f)

Die Seele steht zugleich als Synekdoche für Mensch und integriert sich in Horváths "Politik der Menschlichkeit" (Krischke: 1981,220), die das Weltbild vom Menschen her konstruiert. Die Suche nach der Braut/Seele entpuppt sich als eine Rekonstruktion eines Ideals, das anhand der Frauenfiguren "stückerlweise" zusammengestellt werden soll. Die Erinnerungen, die partiell in Gesten, Haltungen, Körperteilen der Frauen halbwegs vertraute Bilder hervorrufen, anmutend gewohnte Gefühle wachrütteln, sollten eine Nähe zum Ideal konstituieren - aber es sind nur Trugbilder, flüchtige Glücksmomente, die in Enttäuschung und Trostlosigkeit münden. Die Relation zu den fünfunddreißig Frauen, die im Theaterstück auftauchen, ist ein Verhältnis wechselseitiger Projektionen, deren Ursprung ein von männlichen Normen und Traditionen bestimmtes Geschlechterideal ist. Don Juan repräsentiert die "Naturmacht" des Don Juan Mythos, beispielweise in Mozarts Oper **Don Giovanni**, die ein Kontrastbild zum neu konstruierten menschlichen Vetreter bildet. Horváths Don Juan ist ein müder, blasser Nachfolger seiner Vorgänger, der in seinem eitlen Selbstbetrug die große Liebe wie schon erwähnt "stückerlweise" zurückzunehmen versucht. Gefühle der Schuld und der Reue plagen ihn, der sich nach dem Krieg fest vorgenommen hat, sich zu bessern, alles vertane wiedergutzumachen - alles nur pure Illusion.

Der Kult des Eroberers, der Legende der (verlorenen) Männlichkeit sinkt in dem besprochenen Stück zum Niveau des resignierten Helden, der sich mit ägyptischen Zigaretten als einzige Eroberung im Krieg (Vgl.DJ, 17) abfindet. Sein Fremdheitsgefühl und seine Desorientierung in der ihm "fremd" gewordenen Welt äußert sich in seinem Gefühl der Außenseiterposition.

Ich komme vom Mond. (DJ, 22)

lautet die Antwort auf die Frage nach seiner Herkunft und politischer Orientierung, eher als Desorientierung interpretierbar.

Horváth versieht seine Figur mit Prädikaten, Eigenschaften und Verhaltensweisen, die Don Juan als Sozialcharakter mit einer klar umrissenen Biographie darstellt. Das Bild der sozialen Degradierung wird noch stärker verschärft, indem der Held sich selbst negiert, durch seine Selbstaussage:

Ich bin gar nichts. (DJ, 22)

Es ist eine vieldeutige Einschätzung, die die angedeutet politische (Nicht)Zugehörigkeit überschreitet. Dennoch erhält Don Juan eine soziale Rolle als Geschäftsreisender und

Kunsthändler, eine Hülle für einen sozial angesehenen normalen Menschen, dessen Existenz somit legitimiert wird. Das Andichten einer neuen Biographie, einer Inflations-Geschichte, entschärft die mythischen Züge der Gestalt und nähert sie dem Projekt, einen Don Juan "unserer" Zeit zu schildern, der viel humaner wirkt, als die spießbürgerlichen Vorgänger eines Tirso de Molina, Mozart, Moliere und andere literarische Grundmodelle. Horváths Don Juan ist keine elegante Biedermeiergestalt, sondern ein neuer Konstrukt, eine Figur, die ständig zwischen der Folie des Mythos und der umfunktionierten dramatischen Verkörperung oszilliert, gegen die Rolle kämpft und letzlich den Selbstmord des Mythos vollzieht. Der Dramatiker zielt zugleich auf die Dekonstruktion (sogar Destruktion) eines kulturellen Mythos, das des erotischen Eroberers der europäischen Bühnen und der literarischen Tradition. Bossinade interpretiert den Freitod als Zeichen der Erstarrung der gesellschaftlichen Verhältnisse im Rahmen des politischen Zeitgeschehens, das Don Juan als Außenseiter, desorientierten Fremden und entwurzelten Kriegsheimkehrer markiert. (Johanna Bossinade: 1988,66f)

Die Humanisierungsstrategien Horváths konturieren sich innerhalb der Stationen, die der Titelheld durchläuft. Die dramatische Restitution des "Menschen" erfolgt mittels bewußt eingesetzter Signale, die auf die Präsenz des Humanen aufmerksam machen. Damit ist die dramatische Struktur auf ein ordnendes Prinzip fixiert, das den Humanitätsgedanken in den Vordergrund schiebt. Horváth reaktiviert den Mythos der 'conditio umana' zugunsten einer allgemeinverbindlichen Menschlichkeitsform, wie auch im Falle Don Juans, der spießbürgerliche Züge mit den menschlichen verbindet und sich in der Figurenkonzeption dem "Paradigma des Menschen" fügt. Das "Mensch-Sein", das Innenleben der Figur reflektiert die Spaltung der Menschen-Figur, die aus einer neuen geistig-humanen Ordnung sich zu legitimieren versucht. Die Suche nach dem wahren Selbst, nach der Seele in der "Neuzeit" wird durch den Wunsch nach Verwandlung, Besserung und Gutmachung markiert, Vorsätze, die alle nur auf der Bewußtseinsebene erkennbar sind, sich in Wirklichkeit nicht mehr konkretisieren können. Die Widersprüchlichkeit der Don Juan Figur entspricht der "Menschen" Konzeption Horváths, der in seinem Projekt, eine "Komödie des Menschen" zu schreiben, dramatische Modelle der Außenseiter konstruieren wollte, mit dem Ziel, sie als vorbildliche Menschen integrieren zu lassen. (Vgl. Bossinade: 1988)

Eine textimmanente Interpretation erlaubt folgende Thesen aufzustellen, die die vorgeschlagene Lesart unterstützen:

1. Die (Re)Humanisierung Don Juans vollzieht sich im Prozeß seines Schuldbekenntnisses und seines Entschlusses, die Schuld mit dem Leben zu bezahlen.
2. Die Erfahrung des Krieges sprengt den Don Juan Mythos, läßt den "Menschen" hoffen, besser zu werden, jedoch wird er durch die Weiber rückfällig und somit spielt (simuliert) er seine Rolle als Don Juan Maske bis zum Freitod.
3. Die Humanisierungsstrategien Horváths lassen sich anhand der Stationen/Bilder, die Don Juan durchläuft, aufweisen - zum Beispiel das Auftreten der Heimkehrerfigur, die keine Heimat mehr findet, die Verwirklichung des "besseren" Selbst, die Sehnsucht nach dem Anderen, die menschlichen Solidaritätsgefühle auf der Ebene der Gesellschaft den "realen" Frauen gegenüber (Treue, Mitleid, Verständnis), Opferbereitschaft des Don Juan, der aus Täter zum Opfer wird, Opfer der Inflationszeit und Opfer des eigenen Mythos.

BDD-A13297 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:06 UTC)

4. Das Motiv der Schuld, das auf verschiedenen Ebenen dargestellt wird - als persönliche Schuld in Form von Passivität und Leichtsinn bzw. als kollektive Schuld, nimmt eine zentrale Stelle ein. Die Anspielung reicht bis zur Erbsünde, die die Vertreibung aus dem Paradies als Konsequenz erfährt, im Falle Don Juans das Ausschließen aus der Welt repräsentiert.
5. Die Ansätze einer Re-Humanisierung der Figur, die in der Tradition des Volksstücks verwurzelt stehen, sind im Horváth Stück in der Verschiebung im Menschenverständnis als Sonderling, als fremder Mensch nachweisbar.
6. Die Sehnsucht nach Unschuld und Sühne, dargestellt im Bildkomplex des "weißen Mantels", des Schneemanns im Sinne eines "mythe personelle" des Autors, markiert die Innenwelt der Titelgestalt.
7. Die Vervollkommnung des Menschenbildes durch die minutiöse Vorbereitung seines von Schuld befreienden Freitodes als Allianz zwischen Liebe, Treue und Tod erfährt dramatische Züge. Dazu kommt die Dominanz des Todesgedankens im Unterbewußtsein des Helden, in den Repliken der anderen Gestalten und der Anreihung von Todesbildern

Anmerkungen

HORVÁTH, Ödon von: *Don Juan kommt aus dem Krieg*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Traugott KRISCHKE, Band 9, Frankfurt am Main 1987 (Sigle: DJ).

BOSSINADE, Johanna: *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, Bonn 1988.
HAAG, Ingrid: *Ödön von Horváth. Fassaden Dramaturgie. Beschreibung einer theatralen Form*, Frankfurt am Main 1995.
HILDEBRANDT, Dieter: *Horváth*, Frankfurt am Main 1995.
KRISCHKE, Traugott: *Horváth. Kind seiner Zeit*, München 1980.
KRISCHKE, Traugott: *Horváth-Chronik*, Frankfurt am Main 1988.
KRISCHKE, Traugott: *Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main 1981.
LECHNER, Wolfgang: *Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths*, Stuttgart 1978.
LECHNER,Wolfgang: *Zur Horváth-Rezeption seit 1945, in: Traugott KRISCHKE: Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main 1981.
SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Ödön von Horváths "Geschichten aus dem Wiener Wald" und der triviale Roman der zwanziger Jahre*, in: Traugott KRISCHKE: *Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main 1981.
SCHRÖDER, Jürgen: *Das Spätwerk Ödön von Horváths*, in: Traugott KRISCHKE: *Ödön von Horváth*, Frankfurt am Main 1981.
VOGELSANG, Hans: *Österreichische Literatur des 20.Jahrhunderts. Spiel mit Welten, Wesen, Worten*, Wien 1981.

EBERT, Gerhard: "Der große Verführer degradiert zum deutschen Spießer", in: *Neues Deutschland*, 18.Januar 1993.
HENRESZ, Heidrun:"Lizenzprüfung auf der Bühne", in: *Banater Zeitung*, 26.Juni 1996.

HENDRESZ, Heidrun: "Ein Don Juan des 20.Jahrhunderts", in: *Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien*, 5.Juli 1996.
LEINGANG, Hiltrud: "Die Kehrseite der goldenen zwanziger Jahre", in: *Fränkische Nachrichten*, 7.Februar 1995.
OBZYNA, Gertrude: "Wiener Express, 1964", in: Traugott KRISCHKE: *Horváth. Kind seiner Zeit*, Frankfurt am Main 1980, S.274.
REITER, Barbara: "In der Weite des Raums", in: *Donaukurier*, 21. April 1995.
WIEGENSTEIN, Roland: "Der große Verführer als stets Verführter", in: *Frankfurter Rundschau*, 20.Januar 1993.

BDD-A13297 © 1997 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 21:37:06 UTC)