

Vorwort

Ein Dorf ohne Männer. Lustspiel in sieben Bildern

Uraufführung: 24. September 1937 im Großen Haus des Neuen Deutschen Theaters in Prag (Regie: Max Liebl).

Dauer der Schreibearbeiten: vermutlich März bis Juni 1937; Erwerb der Vertriebsrechte durch den Georg Marton Verlag mit Vertrag vom 21. April 1937 (dort noch ohne Titel).

Umfang des genetischen Materials: 169 Blatt an Entwürfen und Textstufen, unterteilt in drei Konzeptionen.

Erstdruck: *Ein Dorf ohne Männer. Lustspiel in sieben Bildern*. Wien: Georg Marton 1937.

Datierung und Druck

Zusammen mit dem Schauspiel *Der jüngste Tag* markiert das Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer* den Beginn der letzten Phase in Horváths dramatischem Schaffen. Auf einem Blatt, das auf die zweite Jahreshälfte 1937 datiert werden kann,¹ verwirft der Autor seine seit 1932 entstandenen Dramen und stellt sein gegenwärtiges Schreiben unter ein ethisch geläutertes Programm:

So habe ich mir nun die Aufgabe gestellt, frei von Verwirrung die Komödie des Menschen zu schreiben, ohne Kompromisse, ohne Gedanken ans Geschäft. Es gibt nichts Entsetzlicheres als eine schreibende Hur. Ich geh nicht mehr auf den Strich und will unter dem Titel „Komödie des Menschen“ fortan meine Stücke schreiben, eingedenk der Tatsache, dass im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie ist.²

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten hatte Horváth bis ins Jahr 1935 erfolglos versucht, in der nationalsozialistischen Berliner Filmindustrie Fuß zu fassen.³

¹ Die Datierung des Blattes ist unsicher. Die *Kommentierten Werkausgabe* gibt zwei verschiedene Entstehungsdaten an: Im Kommentar zum Abdruck des Blattes beruft sich Traugott Krischke auf den Bruder Lajos von Horváth, der die Entstehung auf den 1. November 1936 datiert (KW 11, S. 271). Im Kommentar zum Abdruck von *Ein Dorf ohne Männer* indes nennt Krischke den 1. November 1937 als Entstehungsdatum. Über das Verzeichnis der auf diesem Blatt widerrufenen Stücke und Horváths Aussage daselbst, sie „sind, ausser zweien, gespielt worden“ (es handelt sich dabei um *Die Unbekannte aus der Seine* und *Don Juan kommt aus dem Krieg*; das unter dem Titel „Das jüngste Gericht“ verzeichnete Stück *Der jüngste Tag* hatte erst am 11. Dezember 1937 in Mährisch-Ostrau Premiere), lässt sich der Entstehungszeitraum mit Ende 1937 eingrenzen; vgl. Klaus Kastberger: *Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur*. Wien: Sonderzahl 2007, S. 363f, dort Anm. 2.

² Vgl. K³/E¹/ÖLA 3/W 309 – BS 14 b, Bl. 6.

³ Vgl. Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell: *Geborgte Leben. Ödön von Horváth und der Film*.

Durch das seit 1933 de facto herrschende Aufführungsverbot seiner Stücke im Deutschen Reich fand der Autor für seine Bühnenarbeiten schließlich einen nur noch sehr kleinen Absatzmarkt auf Theatern in Österreich, der Schweiz und den deutschsprachigen Bühnen der Tschechoslowakei vor. Die Folge war unter anderem eine Auftragsarbeit, *Mit dem Kopf durch die Wand* (1935), die Horváth auf dem oben zitierten Blatt als seinen „Sündenfall“ bezeichnet. Er „wollte ein Geschäft machen, sonst nichts. Es wurde gespielt und fiel durch. Eine gerechte Strafe.“⁴ Die Stücke der als Dramenzyklus konzipierten *Komödie des Menschen*, angelehnt an das dramatische Gedicht *Tragödie des Menschen* (*Az ember tragédiája*, 1861) des ungarischen Autors Imre Mádách (1823–1864),⁵ sollten ihm nun zu einem Neubeginn als Dramenautor verhelfen. Das Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer*, die Komödie *Pompeji* und, dies jedoch unter wechselnden Vorzeichen, das Schauspiel *Der jüngste Tag* bilden den überlieferten Korpus seines Programms. Im Lauf des Jahres 1937 sieht sich Horváth allerdings einer Möglichkeit gegenüber, seine wiedererlangte moralische Haltung auch mit einem „Geschäft“ zu verbinden. Mit dem wohl teilweise parallel zu *Ein Dorf ohne Männer* und *Pompeji* entstehenden Roman *Jugend ohne Gott*, der im Amsterdamer Exilverlag Allert de Lange erscheinen wird, eröffnet sich Horváth, sieben Jahre nach dem Erscheinen seines ersten Romans *Der ewige Spießler*, ein neues und erfolgreiches Betätigungsfeld im literarischen Umfeld des Exils.

Über die genaueren Umstände der Entstehung der Komödie *Ein Dorf ohne Männer* ist nur wenig bekannt. Überliefert ist ein Schreiben des Georg Marton Verlags an Horváth vom 21. April 1937, das eine Vereinbarung über die Dramatisierung des Romans *Szelistye, das Dorf ohne Männer* von Kálmán Mikszáth zum Gegenstand hat. Für eine Zahlung von 300 Schilling sichert sich Marton darin die Rechte an Horváths Dramatisierung und verspricht bei der Annahme des Stückes weitere 700, sowie nochmals 1500 Schilling bei Annahme durch eine Wiener Bühne. Fünf Tage darauf, am 26. April 1937, antwortet Marton auf ein nicht erhalten gebliebenes Schreiben Horváths. Darin bestätigt er dem Autor, auf seinen Wunsch hin eine Klausel aus dem Vertrag genommen zu haben, durch die die anfallenden Druckkosten auf das Autorenhonorar angerechnet worden wären.⁶

Bereits im Mai 1937 erscheint in der Wiener Zeitung *Das Echo* eine kurze Ankündigung des Stückes sowie die Meldung, der Direktor des Theaters in der Josefstadt, Ernst Lothar, habe es zur Uraufführung angenommen:

Oedön Horvath [sic] hat vor wenigen Tagen ein neues Stück vollendet, ein Lustspiel, das bereits für die nächste Saison zur Uraufführung im Theater in der Josefstadt angenommen wurde.

Es führt den Titel „Ein Dorf ohne Männer“ und verwendet vereinzelt Motive aus einem Roman von Koloman Mikszath [sic]. Die Handlung spielt während der Türkenkriege.

In: Klaus Kastberger (Hg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 8). Wien: Zsolnay 2001, S. 193–261.

⁴ K³/E¹/ÖLA 3/W 309 – BS 14 b, Bl. 6.

⁵ Eva Kun weist darauf hin, dass Horváth das Stück entweder noch aus seiner ungarischen Schulzeit gekannt haben könnte, oder durch die erfolgreiche Aufführung am Wiener Burgtheater 1934 darauf aufmerksam wurde. Vgl. Eva Kun: „Die Komödie des Menschen“ oder Horváth und Ungarn. In: Traugott Krischke (Hg.): Horváths Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–36, hier S. 29, Anm. 58.

⁶ Der Vertrag mit Marton sowie das Schreiben Martons an Horváth vom 26. April 1937 befinden sich im Besitz des Thomas Sessler Verlags.

Es ist das erste historische Lustspiel, das Horvath geschrieben hat. Gleich nach der Vollendung wurde es Direktor Dr. Lothar nach Karlsbad, wo er sich gegenwärtig aufhält, gesendet, der telegraphisch die Annahme mitteilte. Die Besetzung steht naturgemäß noch nicht fest, doch enthält das Stück Rollen für Rose Stradner, Attila Hörbiger und Hans Moser.⁷

Eine vergleichbare Ankündigung findet sich kurze Zeit später, am 4. Juli 1937, neben einer ausführlichen Vorschau auf das Stück, auch im *Pester Lloyd*. Über eine Annahme des Stückes am Theater in der Josefstadt für die Saison 1937/38 ist nichts bekannt. Der kurze Bericht über das Stück in *Das Echo* liefert jedoch erste Hinweise auf eine Abgrenzung der Textgenese ante quem, da die Formulierungen starke Ähnlichkeit mit denjenigen im Vorwort zu *Ein Dorf ohne Männer* aufweisen. Dort schreibt Horváth:

Dieses Stück ist keine Dramatisierung des Romans „Die Frauen von Selischtje“ von Koloman Mikszáth, dem grossen ungarischen Romancier, sondern es stellt nur den Versuch dar, auf Grund einzelner Motive jenes Romans ein Lustspiel zu schreiben. Die Personen im Stück haben mit jenen im Roman nichts zu tun.⁸

Auch der dezidierte Hinweis auf die „Türkenkriege“ als Hintergrund der Handlung findet sich in den Vorbemerkungen zum Stück. Vor dem Hintergrund dieser Ankündigung ist von einem sehr kurzen Entstehungszeitraum zwischen März/April bis spätestens Juni 1937 auszugehen. Gestützt wird diese Annahme durch ein Schreiben Martons an Horváth vom 14. Juli 1937, in dem er ihn über einen „Vorschuss auf Ihr nächstes Stück“ von 300 Schilling informiert.⁹ Dabei kann es sich nur um die „Komödie eines Erdbebens“ *Pompeji* bzw. das dem Stück zugrunde liegende Singspiel *Ein Sklavenball* handeln. Ihren Abschluss dürfte diese letzte vollendete dramatische Arbeit Horváths Ende Juli 1937 gefunden haben: Am 24. Juli 1937 übersendet Horváth – allerdings ohne einen genauen Titel zu nennen – sein neues Stück an Alma Mahler-Werfel; parallel dazu hat Horváth auch an *Jugend ohne Gott* gearbeitet.¹⁰

Zuerst gedruckt findet sich das Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer* 1937 in Form eines unverkäuflichen Bühnenmanuskripts des Georg Marton Verlags, Wien. Die dort festgehaltene Fassung wurde zur Grundlage sowohl der Uraufführung 1937 als auch des Abdrucks in den *Gesammelten Werken* 1970/71. Der spätere Abdruck des Stückes in der *Kommentierten Werkausgabe* 1985/88 folgt der nur als montiertes Typoskript vorliegenden Fassung (K²/TS¹⁴) und gibt die im Erstdruck abweichenden Passagen (Teile des fünften und sechsten sowie des gesamten siebten Bildes) als Varianten wieder.

⁷ Anonym: Neues Horváth-Stück in der Josefstadt. In: *Das Echo*, 22. 5. 1937.

⁸ K²/TS¹⁴/ÖLA 3/W 88 – BS 23, Bl. 4 und K³/TS¹/SB Marton, S. 6.

⁹ Brief von Georg Marton an Ödön von Horváth vom 14. Juli 1937; Original im Besitz des Thomas Sessler Verlags.

¹⁰ Brief von Ödön von Horváth an Alma Mahler-Werfel vom 24. Juli 1937; Original in den Rare Book and Manuscript Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania, Philadelphia, Mahler Werfel Papers Ms. Coll. 575. Zur Datierung der Schreibarbeiten an *Jugend ohne Gott* vgl. das Nachwort in Ödön von Horváth: *Jugend ohne Gott*. Hg. von Klaus Kastberger und Evelyne Polt-Heinzl. Stuttgart: Reclam 2009. S. 178f.

Das genetische Material und seine Chronologie

Das genetische Material zu *Ein Dorf ohne Männer* umfasst 169 Blatt, davon entfallen 42 Blatt auf handschriftliche Ausarbeitungen, der Rest auf Typoskripte, die zum Teil stark beschnitten und geklebt wurden. Ein Großteil der Manuskripte wurde auf in Hälften gerissenen Bögen, die vermutlich einem Heft entstammen, gefertigt. Nur in einigen wenigen Fällen hat Horváth Schreibmaschinenpapier bzw. ebenfalls halbierte Bögen karierten Papiers verwendet. Die Typoskripte wurden auf zwei leicht unterschiedlichen Sorten Schreibmaschinenpapier gefertigt, die einige Hypothesen zur Textentstehung erlauben. Trotz des kurzen Entstehungszeitraums des Stückes lassen sich drei unterschiedliche Konzeptionen ausmachen:

Konzeption 1: *Das Dorf ohne Männer* – Rostó/Brünette

Konzeption 2: *Ein Dorf ohne Männer* – Bader/Rote

Konzeption 3: *Ein Dorf ohne Männer* – Lustspiel in sieben Bildern

Die ersten beiden Konzeptionen unterscheiden sich vor allem im Verhältnis Horváths zu seiner Vorlage, am besten sichtbar an der Übernahme bzw. Modifikation der beiden Nebenfiguren der Brünetten bzw. Roten und des Rostó bzw. Baders. Konzeption 3 umfasst allein die Endfassung, die vor allem in den letzten Bildern stark von der in Konzeption 2 erarbeiteten Fassung abweicht und eine völlig andere Auflösung des Stückes bietet. Die Entwicklung des Stückes findet dabei vor allem in Details der Figuren und ihres Verhältnisses untereinander statt, da grundlegende Handlungsverläufe, bedingt durch die Vorlage, von Anfang an feststehen. Ebenfalls dieser Konzeption zugeordnet wird ein Blatt aus dem Umfeld des späten Werkprojekts der *Komödie des Menschen*, auf dem Horváth das Stück *Ein Dorf ohne Männer* in den geplanten Dramenzyklus einordnet.

Insgesamt erweist sich die Rekonstruktion der textgenetischen Abläufe als schwierig: Strenge, am Schreibmaterial gewonnene Abgrenzungen von Produktionseinheiten sind nur in den späten Entwürfen von Konzeption 2 ersichtlich, außerdem ist von größeren Überlieferungsverlusten auszugehen. Die vorgeschlagene Chronologie orientiert sich deshalb vor allem an inhaltlichen Gesichtspunkten vor dem Hintergrund der Modifikationen an der Romanvorlage *Szelistye, das Dorf ohne Männer* (*A szelistyei asszonyok*) Kálmán Mikszáths und dem relativen Zusammenhang von Detailüberarbeitungen.

Konzeption 1: *Das Dorf ohne Männer* – Rostó/Brünette

Die Arbeiten von Konzeption 1 sind in vielerlei Hinsicht noch stark von der Romanvorlage des ungarischen Romanciers Kálmán Mikszáth (1847–1910) geprägt, die Horváth in einer Übersetzung von Camilla Goldner¹¹ vorgelegen hat. Der 1901 erschienene moralisch-humoristische Roman *A szelistyei asszonyok* gehört zu Mikszáths

¹¹ Koloman Mikszáth: *Szelistye, das Dorf ohne Männer*. Autorisierte Übersetzung aus dem Ungarischen von Camilla Goldner. Leipzig: Reclam 1903.

populärsten Werken und wurde mehrmals für Bühne und Rundfunk adaptiert.¹² Die Handlung spielt im späten 15. Jahrhundert und nimmt ihren Ausgang im Siebenbürgischen Fogaras, wo eine Deputation von Bäuerinnen aus Szelistye beim Statthalter des Königs, Mihály Szilágyi, Ersatz für ihre im Krieg gefallenen Männer verlangt. Unterstützt vom Grafen Dóczy, dem das Dorf gehört, verspricht der Statthalter, das Ansinnen zu verfolgen. Nach mehreren Jahren, Statthalter Szilágyi wurde zwischenzeitlich eingesperrt, wird König Matthias Corvinus auf den Fall aufmerksam und verlangt von Graf Dóczy, er solle ihm einige Frauen als „Muster“ schicken, da die Frauen von Szelistye angeblich hässlich seien. Der Graf schickt schließlich, begleitet von seinem Präfekten Rostó, drei Frauen, die allerdings nicht aus Szelistye stammen: die blonde Sächsin Marie Schramm, die schwarzhaarige Walachin Vuca und die brünette Szeklerin Anna Gergely. Nach ihrer Ankunft in Buda müssen sie jedoch feststellen, dass sich der König auf sein Lustschloss Várpalota begeben hat. Während ihres Aufenthalts bis zur Weiterreise quartieren sich die drei Frauen und Rostó im schlecht gehenden Gasthof „Eichhörnchen“ ein, worauf sämtliche Kundschaft der Konkurrenz aufgrund der Schönheit der Frauen in das Gasthaus kommt. Der Wirt Korják verliebt sich in Vuca und begleitet die Gruppe als Kutscher verkleidet auf das Lustschloss. Matthias Corvinus hat inzwischen von der Ankunft der Frauen erfahren und beschließt, sich mit seinem Hofstaat daraus einen Spaß zu machen: Er und seine Höflinge verkleiden sich als Diener, während die Diener die Adelligen mimen sollen; die Rolle des Königs fällt dabei dem Hofnarren Mujkó zu. Während der verkehrte Hofstaat mit den Frauen eine Tafel abhält, versucht der verkleidete und höchst eifersüchtige Korják, einen Diener zu bestechen, um näher an Vuca zu gelangen. Bei diesem Diener handelt es sich ausgerechnet um Matthias Corvinus, der in weiterer Folge den Schwindel des Grafen erfährt. Schließlich werden die Frauen beschenkt und aufgefordert, sich einen Partner zu wählen. Marie Schramm wählt den vermeintlichen König Mujkó, Anna Gergely den vermeintlichen Diener Matthias Corvinus und Vuca ihren Bräutigam Korják. Ein zufällig einlangender Trupp böhmischer Kriegsgefangener wird dazu ausersehen, im Dorf Szelistye angesiedelt zu werden. An den Grafen Dóczy schließlich schreibt der König, er werde sich bald selbst nochmals von der Schönheit der Frauen überzeugen und nach Szelistye kommen; ansonsten verliere der Graf seinen Kopf. So unter Zugzwang gesetzt, beginnt Dóczy nun zusammen mit seinem Präfekten Rostó, alle schönen Frauen Siebenbürgens im Dorf anzusiedeln, was schließlich sogar die Aufmerksamkeit des türkischen Sultans erweckt. Matthias Corvinus indes kommt nie in das Dorf.

In Horváths ersten Bearbeitungsansätzen zeigen vor allem E⁴–E⁶ einen Handlungsbogen, der wichtige Motive der Fabel Mikszáths beibehält, so etwa die Szenen der „Tafel“ und der „Gattenwahl“. Maßgeblich für die Abgrenzung dieser Konzeption ist vor allem Horváths Übernahme einiger Figurennamen bzw. deren Eigenschaften. In den ersten Entwürfen werden die Frauenfiguren noch mit den von Mikszáth gewählten Namen aufgeführt (Anna, Vuca). Ihre Benennung wird erst im weiteren Verlauf der Konzeption auf die jeweilige, auch bei Mikszáth erwähnte Haarfarbe reduziert: eine Blonde, eine Brünette, eine Schwarze. Übernommen wird auch der Figurename Rostós, wenngleich bereits die ersten Textstufen, die ihn als Akteur zeigen (TS², TS³), auf die Umwandlung der Figur von einem ältlichen, etwas ungeschickten, aber prin-

¹² Kun 1988 (Anm. 5), S. 30; Árpád Berczik: Ödön von Horváth und Kálmán Mikszáth. In: *Német filológiai tanulmányok / Arbeiten zur deutschen Philologie VII* (1973), S. 61–82, hier S. 62f.

ziell aufrechten Präfekten zu einer zwielichtigen Gestalt hindeuten. Die spätere Transformation der Figur Rostós zur Figur des Baders sowie die der Brünetten in die der Braunen bzw. Roten, die als „Badhure“ für ihn arbeitet, zeigt die zunehmende Eigenständigkeit von Horváths Stück gegenüber seiner Vorlage und markiert den Beginn einer neuen Konzeption.

Horváth schwankt in Konzeption 1 noch zwischen einer Anlage in sechs (E⁴, E⁶, E¹⁰–E¹²) und einer in sieben Bildern (E¹, E⁷–E⁹). Von Beginn an stehen die Eckpunkte der Handlung fest: Auf ein Bild im Audienzsaal der Burg, das die Korruption der Machthaber sowie deren Tadelung durch Matthias und den Auftritt der Frauendelegation aus Selischtje – Horváths Schreibung – vorsieht, folgt ein Bild in Siebenbürgen. Zu diesem Bild, in dieser Konzeption noch auf der Burg des Grafen situiert, liegen drei Textstufen mit unterschiedlichem Ausreifungsgrad vor. Darin spricht die später verworfene Figur der Amme den Grafen auf seine Geschäfte mit Rostó an. In der die Handlung am weitesten entwickelnden Textstufe TS³ treten schließlich das „Muster“ der drei Frauen sowie der eifersüchtige Wirt auf, der mit der Schwarzen verlobt ist. Die Ausarbeitungen zum zweiten Bild zeigen bereits einige der wichtigsten Modifikationen an der Romanvorlage: die Aufwertung der Figur des Grafen, der schließlich als Einziger in allen sieben Bildern der montierten Fassung K²/TS¹⁴ sowie der Endfassung K³/TS¹ auftreten wird, die Liaison des Grafen mit der Blondin und die Andeutungen auf einen nicht näher bestimmten Fluch, der auf ihr lastet. Die Blonde ist zu diesem Zeitpunkt der Textgenese noch nicht die verleugnete Ehefrau des Grafen, sondern die Witwe eines Henkers. Auf das Bild in Siebenbürgen folgt neuerlich ein Bild im Audienzsaal, in dem der König wie in der Endfassung K³/TS¹ verkleidet auftritt (vgl. aber die andere Anlage der Szene in K²/TS¹⁴) und „bestellte Bittsteller“ (E⁶) entlarvt. Die Entwürfe in sechs bzw. sieben Bildern unterscheiden sich vor allem in den folgenden Details: Während in E⁶ ein Bild „Im Jagdschloss“ und eines „Beim König“ vorgesehen sind, erweitert Horváth diese Struktur in E⁷ um ein Bild „In der Nacht“. In E⁹ wird diese Entwicklung durch die mit „Nacht“ und zweimal mit „Jagdschloss“ titulierten Bilder fixiert; in den auf demselben Blatt befindlichen E¹⁰ und E¹¹ allerdings führt der Autor das Bild „Nacht“ mit einem der „Jagdschloss“-Bilder zusammen, woraus sich wiederum eine Struktur in sechs Bildern ergibt. Die Entwürfe von Konzeption 2 schließlich werden, bedingt durch die Einführung eines Bildes „Im Wirtshaus“, wieder auf sieben Bilder ausgeweitet. Von E¹ an fix bleibt der Endpunkt des Stückes mit einem im Dorf Selischtje angesiedelten Bild. Die regelmäßige Nennung der Figur des Königs in den Konfigurationsplänen zu diesem Bild stellt eine der zentralen Änderungen Horváths an der Vorlage dar: Mikszáth hat einen Teil der abschließenden Handlung des Romans in Selischtje angesiedelt, seine Pointe besteht allerdings darin, dass der König seinen Kontrollbesuch dort zwar ankündigt, jedoch letztlich nie erscheint.

Gesondert hervorzuheben ist die auffällige Gestaltung des als E¹ gewerteten Entwurfs. Anders als die übrigen, zum Großteil eher vorlagetreuen Entwürfe von Konzeption 1, beinhaltet dieser erste erhaltene Strukturplan signifikante Abweichungen zur Vorlage. Unter dem Titel „Das Dorf ohne Männer“ und der Gattungsbezeichnung „Lustspiel in drei Akten“ wird eine siebenteilige Struktur entworfen, die in einer Vielzahl von Bildern die folgenden Entwürfe vorwegnimmt. Die beiden Bilder „Im Felde“ und „Bei der Hexe“ sind eigenständige Zugaben Horváths, die jedoch keine weiteren Entsprechungen in den übrigen Arbeiten zum Stück finden, sieht man von der Thematik der Hexerei ab, die auch in der montierten Fassung K²/TS¹⁴ bzw. der Endfassung

K³/TS¹ angesprochen wird. Bemerkenswert daran ist die Einführung völlig neuer Handlungsorte; in den übrigen Entwürfen beschränkt sich Horváth ausschließlich auf Szenen, die sich auch in der Vorlage finden. Trotz dieser für Konzeption 1 untypischen Anlage des Stückes handelt es sich bei diesem Entwurf mit hoher Wahrscheinlichkeit um den ersten. Darauf deutet einerseits die Anlage der ebenfalls auf diesem Blatt (BS 22 [1], Bl. 7) befindlichen Entwürfe hin, deren Überarbeitungen der Benennung des ersten Bildes von E⁴ an ohne weitere Änderungen bis in die letzten Entwürfe und Fassungen übernommen wurden. Andererseits lassen sich innerhalb von Konzeption 1 genetische Bezüge über die Schreibung der Ortschaft „Szelistye“ herstellen. Während Horváth in E¹–E⁶ den auch in der Mikszáth-Übersetzung von Goldner benutzten ungarischen Namen des Dorfes verwendet (Szelistye), schreibt er im weiteren Verlauf zunächst „Selistje“ (TS¹–TS³, E⁷), um schließlich durchgängig die eingedeutschte Variante „Selischtje“ zu gebrauchen (ab E⁹ und in den Folgekonzeptionen).

Konzeption 2: *Ein Dorf ohne Männer* – Bader/Rote

Mit den ersten Entwürfen von Konzeption 2 setzt sich Horváth zunehmend stärker von seiner Vorlage ab. Unter dem Titel „Ohne Männer“ findet sich ein Strukturplan (E¹) über das vierte bis siebente Bild des Stückes, das erstmals die Figuren „Bader“ und „Badhure“ – die spätere Rote – nennt. Aber nicht nur über diese beiden Figuren kommt so das Thema Prostitution in das Stück. Vorgesehen ist ein komödienhafter Partnerwechsel, in dem die „Badhure“ sich für den Wirt entscheidet und dessen ehemalige Braut, die Schwarze, mit dem Grafen zusammenkommt. Unter dem Einfluss der „Badhure“ eröffnet der Wirt schließlich ein Bordell, was ihm der Graf gleich tun will, um sich ökonomisch zu sanieren. Die explizite Erwähnung von Prostitution und die tragenden Rollen, die dem Bader und der späteren Roten im dramatischen Geschehen zugeordnet werden, zeigen an, dass Horváth spätestens zu diesem Zeitpunkt nicht mehr daran denkt, die oftmals angesprochene ethische Grundhaltung von Mikszáths Roman in seine Dramatisierung mit aufzunehmen.

Mit der Figur des Baders wird die bereits ambivalent angelegte Figur des Präfekten Rostó vollends ins moralisch Zweifelhafte transformiert. Während in der Romanvorlage der Graf Dóczy selbst den Auftrag erteilt, nach schönen Frauen suchen zu lassen, die er als fingiertes „Muster“ an den Königshof schicken könnte, ist es in Horváths Stück der Bader, der dem Grafen die Idee zum Betrug eingibt. Als Besitzer einer „Badeanstalt“ schlägt er zunächst ausschließlich seine Bediensteten vor, was ihm der Graf jedoch verbietet. Das schlussendlich zusammengestellte Muster gerät dem Grafen zur Katastrophe. Neben der von ihrem Bräutigam Thomas eifersüchtig beäugten Schwarzen bringt der bauernschlaue Bader die Rote, eine Badmagd, die ihm schwört, der Graf kenne sie nicht, und die verleugnete Gattin des Grafen, die Blonde, mit. Die Figur der Roten ist zu Beginn von Konzeption 2 noch nicht fixiert. In E¹ notiert Horváth noch schlicht „Badhure“, später nennt er die Figur „Braune“, erst ab TS² erhält sie ihren endgültigen Namen. Auch über ihre genaue Funktion im Stück ist sich Horváth noch unsicher; entsprechend der jeweils aktuellen Ausrichtung des Stückes tritt sie entweder als Intrigantin, als gewissermaßen ‚beziehungslose‘ lustige Person oder als spätere Partnerin des Grafen auf.

Zusammen mit der Einführung des Prostitutions-Themas legt Horváth die Struktur

des Stückes in sieben Bildern fest. Während diese in Konzeption 1 noch mit einer Struktur in sechs Bildern konkurriert, bleibt die in K^2/E^1 festgelegte Struktur in sieben Bildern von nun an bestehen. Sie ergibt sich durch die Einführung eines neuen vierten Bildes, „Wirtshaus“, das Horváth in Form der Episoden, die Mikszáth in seinem Roman im Ofner Wirtshaus „Zum Eichhörnchen“ ansiedelt, vorgefunden haben dürfte. Die letzten drei Bilder von E^1 entsprechen den letzten dreien der Struktur in sechs Bildern von K^1/E^{11} : „Jagdschloss“, „Jagdschloss. Nacht“ und ein unbetitelt siebentes Bild, das sich aber über den Kontext als in Selischtje spielend identifizieren lässt. Das sechste Bild „Im Jagdschloss. Nacht“ wird im Verlauf der Textgenese noch verschiedene Veränderungen erfahren. „In der Nacht“ (E^3) und „Im Jagdschloss. Zimmer der Blondes“ (E^5) lauten die Zwischenstufen, die schließlich in das zweite Bild „Im Wirtshaus“ der montierten Fassung TS^{14} bzw. der Endfassung K^3/TS^1 münden werden. Auch beim tatsächlichen dramatischen Geschehen in diesen Bildern herrschen noch gewisse Unentschiedenheiten. So ist der Dialog zwischen der Blondes und Matthias über die Situation der Frauen in seinem Reich in E^1 im sechsten Bild angesiedelt, wird in E^4 ins fünfte Bild verlagert, um in E^5 wieder ins sechste Bild verschoben zu werden. In E^6 schließlich wird der Dialog zurück ins fünfte Bild gesetzt, wo er auch in der montierten Fassung TS^{14} bzw. der Endfassung K^3/TS^1 seinen Platz finden wird.

Mit der Einführung der Figuren des Baders und der Roten sowie der Eingrenzung des Verhältnisses zwischen der Blondes und dem Grafen fixiert Horváth die konzeptionelle Grundanlage des Stückes. In den auf E^1 folgenden Entwürfen und Textstufen werden keine größeren Änderungen am grundlegenden dramatischen Geschehen mehr vorgenommen. Die ersten drei Bilder werden, sieht man von einer Dialogskizze in E^2 ab, in den Entwürfen nicht mehr erwähnt, unter den Textstufen zeigt allein TS^{10} eine schon nahe an die montierte Fassung TS^{14} herankommende maschinenschriftliche Fassung des zweiten Bildes in der Siebenbürgener Badeanstalt. Allerdings lässt der Vergleich mit dem gänzlich anders gestalteten Siebenbürgen-Bild von Konzeption 1 einen umfangreichen Verlust von genetischem Material vermuten. Intensive Arbeiten Horváths sind vor allem für das vierte und fünfte Bild belegt. Allen Entwürfen und Textstufen dieser Konzeption gemein sind größere Unsicherheiten in der genauen Ausgestaltung des festgelegten Handlungsbogens. In den handschriftlich überlieferten Textstufen TS^4 , TS^7 und TS^9 bricht Horváth jeweils die lineare Textausarbeitung ab und geht in unterschiedlich starkem Maße auf die Ebene des Entwurfs zurück (E^4 , E^6 , E^7). TS^1 endet in einer stichwortartigen Aufzählung des folgenden Geschehens. TS^7 wie auch TS^8 weisen darüber hinaus stark voneinander abweichende Varianten auf. Die intensiven Bemühungen um die dramatische Ausformung der Bilder dokumentieren auch die der montierten Fassung TS^{14} vorangehenden maschinenschriftlichen Textstufen TS^{10} – TS^{13} . Besonders anschaulich zeigen sich die bis in die letzten Arbeitsphasen hinein bestehenden Gestaltungsspielräume in den beiden fragmentarisch überlieferten Fassungen des (vermutlich) vierten Bildes „Im Hofgasthaus“, TS^{11} und TS^{12} . Beide zeigen unterschiedlich akzentuierte Varianten des Dialogs zwischen der Blondes und dem Grafen; das Thema ist in beiden Textstufen der von der Blondes begangene Ehebruch. TS^{11} wurde handschriftlich stark überarbeitet, wobei einige der Änderungen in die typografische Grundschrift von TS^{12} übernommen werden, etwa der Ausruf des Grafen: „Gottseidank! Eine Gräfin von Hermannstadt!“ (TS^{11}/BS 21, Bl. 7; mit minimalen Abweichungen in den Satzzeichen in TS^{12}/BS 21, Bl. 5) Beiden Textstufen gemeinsam ist die Überleitung dieses Streits in

die Frage, warum sie einander überhaupt geheiratet haben und die Schlussfolgerung des Grafen, die Blonde habe ihn „behext“ (TS¹¹/BS 21, Bl. 7; TS¹²/BS 21, Bl. 6), was die Blonde mit dem Ausruf: „Willst mich auch noch auf den Scheiterhaufen bringen?“ (ebd.) beschließt. Abseits dieser markanten Punkte weichen die übrigen Dialogpassagen jedoch stark voneinander ab, darüber hinaus findet die Szene eine gänzlich andere Ausformung in der montierten Fassung TS¹⁴ und der Endfassung K³/TS¹.

Exemplarisch für die bis in die letzten Textstufen hinein bestehenden Unentschiedenheiten in der finalen dramatischen Ausgestaltung des Stückes können die Arbeiten an der Figur der Blonden eintreten. In Konzeption 1 wurden eine Liaison der Blonden mit dem Grafen sowie ein auf ihr lastender Fluch bereits angedeutet (K¹/TS³). Konzeption 2 zeigt die Blonde durchgängig als (verleugnete) Ehefrau des Grafen, großen Schwankungen unterliegt jedoch die jeweilige Begründung für ihren Fluch. Zu Beginn dieser Konzeption sieht Horváth eine Mesalliance der Blonden mit dem Grafen vor. Die Blonde tritt nicht mehr als Witwe, sondern als ehemalige Badmagd bzw. Kellnerin in Erscheinung, die der Graf „aus Eigensinn und Trotz“ (E²) geheiratet habe. In diesem Kontext besonders auffällig ist eine der Blonden zugeschriebene Replik in TS¹: „Nein, ich will niemehr einen Diener, ich will höher hinaus! Ich könnt die Höheren vielleicht nicht lieben, aber ich will sie ausnützen!“ (TS¹/BS 22 [2], Bl. 19) Durch diese Äußerung wird die Blonde als Variante des Horváth'schen „Fräuleins“ sichtbar, ähnlich beispielsweise Karoline aus *Kasimir und Karoline* (1932), die durch den (scheiternden) Versuch, sich einem einflussreichen Mann zu verkaufen, auf sozialen Aufstieg hofft.

In der stark überarbeiteten Textstufe TS⁷ findet erstmals die „verfluchte“ Verwandtschaft der Blonden Erwähnung; auffällig ist, dass die beiden in dieser Textstufe verzeichneten Varianten in dieser Hinsicht gänzlich andere Szenarien entwickeln. Während in der ersten Variante von TS⁷ der Graf über den familiären Hintergrund der Blonden informiert ist, hat sie es ihm in der zweiten Variante bis nach der Hochzeit verschwiegen. Die bereits als Typoskript vorliegenden Textstufen TS¹⁰ und TS¹¹ skizzieren einen davon abweichenden Hintergrund: Die Blonde wird nach wie vor als ehemalige Kellnerin gezeigt, anstelle der „verfluchten“ Verwandtschaft tritt nun aber das Motiv des Ehebruchs. Da die Blonde sich nicht in die vom Graf verlangte Dankbarkeit für ihre heimliche Ehelichung abseits der Standesgrenzen ergeben möchte, betrügt sie den Grafen mit seinem Kutscher. Nachdem die Begründung des Fluchs in TS⁷ bereits sehr nahe an der der montierten Fassung bzw. der Endfassung liegt, erscheinen TS¹¹ und TS¹² zunächst als konzeptioneller Rückschritt. Wie aber eine genauere Untersuchung ergibt, hat Horváth bis in die letzten Arbeiten an der montierten Fassung TS¹⁴ hinein am Motiv des Ehebruchs als Grund für das Zerwürfnis der Blonden mit dem Grafen bzw. auch als Ursprung des Fluchs festgehalten (vgl. den Kommentar zu K²/TS¹¹, TS¹² und TS¹⁴).

Einen ersten Abschluss der Textgenese findet das Stück zunächst in der ersten Gesamtfassung TS¹⁴. Neben einer vollständigen Fassung des Stückes enthält die Textstufe erstmals ein komplettes Figuren- und Schauplatzverzeichnis sowie ein kurzes Vorwort. Horváth weist hier explizit auf seine Vorlage, Kálmán Mikszáths Roman *Szelestye, das Dorf ohne Männer*, hin und stellt sein Stück als „Versuch dar, auf Grund einzelner Motive jenes Romans ein Lustspiel zu schreiben“. (TS¹⁴/BS 23, Bl. 4) Wie bei anderen Werken hat Horváth auch in diesem Fall seine Montagetechnik mittels Schere und Klebstoff angewandt. Insgesamt dürfte das Typoskript – darauf deuten zwei leicht unterschiedliche Papiersorten, der unterschiedliche materiale Bearbei-

tungsgrad sowie der Verlauf der handschriftlichen Korrekturen hin – in zwei Arbeitsgängen entstanden sein, wobei im ersten eine Rohfassung der ersten vier Bilder vorgelegen hat, die, nach einer weiteren Überarbeitung, um die letzten drei Bilder ergänzt wurde (zu den Details vgl. den Kommentar zu TS¹⁴). Einige handschriftliche Korrekturen, wie die Streichung des Ehebruchs der Blondes aus dem Stück (siehe oben), weisen darauf hin, dass Horváth bis zum Schluss an zentralen Details gefeilt hat. Mit TS¹⁵ liegt schließlich das Fragment einer Reinschrift dieser Fassung vor, in der sich, etwa im siebenten Bild, noch kleinere handschriftliche Korrekturen finden. Überliefert sind in dieser Textstufe ein Teil des sechsten Bildes sowie das vollständige siebente Bild dieser Fassung. Da es sich bei den überlieferten Materialien ausschließlich um diejenigen Textteile handelt, die nicht von der montierten Fassung TS¹⁴ in die Endfassung K³/TS¹ übernommen werden, hat Horváth vermutlich auch die Endfassung aus Teilen der Reinschrift und neu getipptem Material montiert.

Wie zu Beginn von Konzeption 2 festgelegt, umfasst das Stück schließlich sieben Bilder. Die Bildtitel lauten nun: „Audienzsaal in der Ofner Burg“, „In einer Badeanstalt zu Hermannstadt“, „Audienzsaal in der Ofner Burg“, „Im Hofgasthaus“, „Vor dem Jagdschloss des Königs“, „Im Hofgasthaus“ und „In Selischtje“.

Konzeption 3: *Ein Dorf ohne Männer* – Lustspiel in sieben Bildern

Die fragmentarisch überlieferte Textstufe K²/TS¹⁵ deutet darauf hin, dass Horváth für den Text der Endfassung auf eine vermutlich vollständig vorliegende Reinschrift der Fassung von K²/TS¹⁴ zurückgegriffen hat. Die mit den Blättern BS 21, Bl. 12–31 erhaltenen Textteile sind der einzige Hinweis auf die Umarbeitungen, ansonsten sind weder weiterführende Entwürfe noch hand- oder maschinenschriftliche Textausarbeitungen vorhanden. Der Text der Endfassung liegt in Form eines Stammbuchs des Georg Marton Verlags, Wien, vor, das die Grundlage für die Uraufführung in Prag am 24. September 1937 bildete.

Die Fassung des Stammbuchs zeichnet sich, neben einigen kleineren stilistischen Änderungen, durch einen starken Eingriff in den Dramenschluss aus. Während sämtliche Arbeiten der vorangegangenen Konzeptionen das Schlussbild des Stückes in Selischtje situieren, entfernt Horváth in der Endfassung dieses Bild und fügt stattdessen ein weiteres Bild „Vor dem Jagdschloss des Königs“ ein. Mit dieser Veränderung des Handlungsorts geht auch eine grundlegende Änderung der Handlung selbst einher: Anstatt sich mit dem König zu liieren, findet die Blonde in dieser Fassung wieder zu ihrem Ehemann, dem Grafen von Hermannstadt, zurück. Dementsprechend werden auch die vorangehenden Bilder adaptiert, das fünfte und sechste Bild werden merklich gekürzt.

Im fünften Bild trifft Matthias nun bereits früher auf die Blonde; die zuvor etwa in der Bildmitte angesetzten Lieder werden an den Schluss des Bildes verschoben. Der Auftritt der Blondes im sechsten Bild entfällt vollständig, stattdessen baut Horváth hier einen Großteil des Dialogs zwischen der Roten und dem Grafen aus dem siebenten Bild der Fassung K²/TS¹⁴ ein, eben jenen, der von den überlieferten Blättern der Reinschrift K²/TS¹⁵ abgetrennt wurde und wohl Bestandteil eines dem Stammbuch vorausgehenden, nicht überlieferten montierten Typoskripts gewesen ist. Für das neu geschriebene siebente Bild der Endfassung finden sich keinerlei Vorarbeiten, auch lässt sich kein Anschluss an andere Überlegungen im Verlauf der Textgenese

herstellen. Allerdings verwendet Horváth in diesem Bild einige Passagen der ausgedehnten Textteile. Beispielsweise sind die abschließenden Repliken Matthias' großteils identisch mit den in der Fassung von K²/TS¹⁴ gesetzten (vgl. K²/TS¹⁴/BS 23, Bl. 88, 89; K³/TS¹/SB Georg Marton, S. 93f.) und die Replik der Blondin aus dem sechsten Bild von K²/TS¹⁴: „Er hat gesagt, es kommt nicht darauf an, ob man einer verfluchten Rasse angehört, sondern darauf, ob man Rasse hat!“ (K²/TS¹⁴/BS 23, Bl. 73) wird in der Form: „Es kommt nicht darauf an, ob man einer verfluchten Rasse angehört, es kommt darauf an, ob man Rasse hat.“ (K³/TS¹/SB Georg Marton, S. 93f.) kurz vor dem Ende des Stückes von Matthias geäußert.

Die Übernahme der abschließenden Repliken Matthias' in das neue siebente Bild der Endfassung hat jedoch einige inhaltliche Inkonsistenzen zur Folge. Während die Aussage Matthias': „Der Weizen steht herrlich, seit Jahren gabs nicht mehr soviel Trauben, in der ganzen Zeit kein einziger Fall von Pest und der Sultan ist unwahrscheinlich friedlich --“ (K³/TS¹/SB Georg Marton, S. 93f., mit kleinen orthografischen Abweichungen identisch mit K²/TS¹⁴/BS 23, Bl. 88) sich im Kontext der Fassung von K²/TS¹⁴ auf die vergangenen Monate bezieht (zwischen dem sechsten und siebenten Bild ist es „Herbst“ geworden, vgl. K²/TS¹⁴/BS 23, Bl. 76), spielt das Stück in der Endfassung K³/TS¹ vom dritten Bild an bis zum Schluss an einem Abend.

Ebenfalls in diese Konzeption zu zählen, ist die Nennung des Stückes – unter dem Uraufführungstitel *Das Dorf ohne Männer* – im Rahmen eines Werkverzeichnisses (K³/E¹), das Horváth für sein spätes Dramenprojekt der *Komödie des Menschen* in der zweiten Jahreshälfte 1937 aufstellt.¹³ Das Werkverzeichnis findet sich am Kopf eines Blattes, auf dem Horváth versucht, seine neu gewonnene moralische Haltung als Autor zu formulieren und, angesichts der angestrebten *Komödie des Menschen*, seine Stücke seit 1932 als „Versuche“ widerruft (ÖLA 3/W 309 – BS 14 b, Bl. 6, vgl. oben).¹⁴ *Das Dorf ohne Männer* wird hier mit dem letzten Stück Horváths, der Komödie *Pompeji* zusammengestellt. Danach plant Horváth unter einem weiteren Punkt zwei Stücke mit den Titeln *Die Pythagoreer* und *Die Diadochen*, die jedoch nicht ausgeführt wurden. Zum Titel „Die Diadochen“ sind allerdings im Umfeld der Arbeiten zu *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* einige Notizen überliefert. Zu Beginn des Notizbuchs Nr. 2, das auf den Zeitraum zwischen Mitte 1934 und Mitte 1935 datiert werden kann,¹⁵ notiert Horváth „Die Diadochen“ mit der Gattungsbezeichnung „Historischer Roman“ (vgl. WA 8/VA¹/E¹/ÖLA 3/W 369, Bl. 5). Neuerlich taucht der Titel in einem Werkverzeichnis am Ende von Notizbuch Nr. 4 auf, hier bereits im Kontext eines frühen Entwurfs zur *Komödie des Menschen*: Dieser sieht ein Stück mit dem Titel „Die Diadochen“ in drei Akten als zweiten von sieben Teilen vor (vgl. WA 9/K⁵/E³⁹/ ÖLA 3/W 370, Bl. 99).

¹³ Zur Datierung des Blattes siehe oben, Anm. 1.

¹⁴ Ebenfalls unter seinem Aufführungstitel erscheint hier das Stück *Glaube Liebe Hoffnung*, das am 13. November 1936 als *Liebe Pflicht und Hoffnung* am Wiener „Theater für 49“ uraufgeführt wurde. Weitere dort eingetragene Titel wie *Die Unbekannte der Seine* (recte *Eine Unbekannte aus der Seine*) und *Das jüngste Gericht* (recte *Der jüngste Tag*) dürfte Horváth wohl versehentlich falsch geschrieben haben. (vgl. auch das Vorwort zu *Der jüngste Tag*, in diesem Band S. 3–13, insbesondere S. 11)

¹⁵ Zur Datierung vgl. den Kommentar bzw. das Vorwort in WA 8.

Uraufführung und Rezeption (Überblick)

Bereits am 22. Mai 1937 meldet die Wiener Tageszeitung *Das Echo* eine Annahme des Stückes *Ein Dorf ohne Männer* für die Saison 1937/38 am Theater in der Josefstadt in Wien (vgl. oben). Am 4. Juli 1937 berichtet die deutschsprachige Budapester Tageszeitung *Pester Lloyd* in einem ausführlichen Artikel darüber und gibt weitere Einblicke in das Stück:

Aber am Josefstädter Theater gespielt zu werden, das ist schon der halbe Erfolg ... es setzt auch ein wenig voraus, daß der Autor ausgeglichener, gemäßigter geworden ist und nicht von vornherein eine Angriffsstellung gegen Gesellschaft und Menschen einnimmt. [...]

Der Autor hat im großen und ganzen die Fabel Mikszáths beibehalten. Er hat manches theatermäßig zugespitzt, manches anders gefügt. Es ist daraus ein sehr unterhaltendes Lustspiel geworden, in dessen besten Szenen der Charakter des großen Königs lebendig hervortritt.¹⁶

Warum die geplante Aufführung im Theater in der Josefstadt nicht zustande kam, ist nicht bekannt. Uraufgeführt wurde das Stück schließlich unter dem leicht abgewandelten Titel *Das Dorf ohne Männer* am 24. September 1937 am Neuen Deutschen Theater in Prag, das bereits im April desselben Jahres das Stück *Figaro läßt sich scheiden* inszeniert hatte. Nach der erfolgreichen Uraufführung des *Figaro* an der Kleinen Bühne wurde *Ein Dorf ohne Männer* im Großen Haus des Theaters gespielt, das mit 2000 Besucherplätzen etwa das Vierfache der Kleinen Bühne fasste. Regie führte Max Liebel, das Bühnenbild stammte von Frank Schultes, ein Teil des Schauspielerensembles – etwa Marion Wünsche und Walter Szurovy – hatte bereits an der Aufführung des *Figaro* mitgewirkt. Am Tag der Uraufführung brachte der *Prager Mittag* eine Selbstaussage Horváths über das Stück:

Es ist ein historisches Lustspiel und spielt am Hofe des ungarischen Königs Mathias [sic] Corvinus während der Türkenkriege. Es schildert Anfang und Ende, Voraussetzungen und Auswirkungen einer mittelalterlichen Korruptionsaffäre ... mit und ohne Kritik.¹⁷

Die Reaktionen der Prager Kritiker auf das Stück waren durchwegs positiv und hoben vor allem dessen Komik und Leichtigkeit hervor. So schreibt etwa Ludwig Winder in der *Deutschen Zeitung Bohemia* von der „Amüsierqualität“ des Stückes,¹⁸ Otto Pick sieht Horváth in der *Prager Presse* „unterwegs zum leicht beschwingten musikalischen Lustspiel.“¹⁹ Für das *Prager Tagblatt* weist Max Brod, nicht ganz ohne Ironie, vor allem auf die märchenhaften Elemente des Stückes hin, die den ernsten Zug der Handlung erträglich machten:

Doch da die Handlung so amüsant, so beschwingt vorbeizieht, verwandelt sich die tragikomische Betrachtung menschlicher Regierungskunst in etwas ganz Leichtes, Lyrisches. In das „Märchen vom König“. [...] Ein Märchen mit ein paar derben Späßen, mit Badewannen, nackten Männern und nicht eben honetten Berufen, ein Märchen aber auch in der Stimmung der Liebe, der warmen, zarten Sommernacht.²⁰

¹⁶ E. A.: Ödön v. Horváth dramatisiert einen Roman von Mikszáth. In: *Pester Lloyd*, 4. 7. 1937.

¹⁷ h. p.: „Das Dorf ohne Männer“. Welturaufführung im Deutschen Theater. *Prager Mittag*, 24. 9. 1937.

¹⁸ L[udwig] W[inder]: Horváth: „Das Dorf ohne Männer“. Uraufführung im Neuen Theater. In: *Deutsche Zeitung Bohemia*, 25. 9. 1937.

¹⁹ o[tto] p[ick]: „Das Dorf ohne Männer“. Uraufführung im Neuen Deutschen Theater. In: *Prager Presse*, 26. 9. 1937.

²⁰ m[ax] b[rod]: Ein wohlgelauntes Stück. In: *Prager Tagblatt*, 25. 9. 1937.

Dichter wie Regisseur hätten „etwas von der guten Laune Shakespeares“ eingefangen, so Brod weiter. Die dürfte gut angekommen sein: Sämtliche Kritiken berichten von einer erfolgreichen Annahme durch das Publikum. Otto Pick geht darüber hinaus auch auf das Verhältnis zur Vorlage Kálmán Mikszáths ein und gesteht dem Stück im Vergleich zu anderen Bearbeitungen des Romans durchaus einen eigenen Wert zu: Er „traktiert [...] das gegebene Thema durchaus eigenwillig und zielbewußt. In seiner Fassung wirkt es zunächst filmhaft.“²¹ Kritisch merken die Rezensionen nur die zum Teil fehlende dramatische Spannung sowie die Flüchtigkeit an, mit der vor allem die Hauptcharaktere gezeichnet sind.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde *Ein Dorf ohne Männer* – nun unter dem von Horváth verwendeten Titel – erstmals am 11. September 1954 am Wiener Volkstheater in der Regie Gustav Mankers gegeben. Das Stück traf hier auf ein Publikum, das unter anderem über die kurz nach dem Krieg am Theater in der Josefstadt durchgeführten österreichischen Erstaufführungen von *Der jüngste Tag* (7. Dezember 1945), *Hin und Her* (5. September 1946) und *Figaro läßt sich scheiden* (29. April 1947) sowie der stark kritisierten Erstaufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1. Dezember 1947) am Volkstheater bereits mit Horváth vertraut war. Wie sich die Rezeption des Stückes im Unterschied zur Prager Uraufführung gewandelt hat, zeigt nachdrücklich eine Kritik, die Friedrich Torberg für die Zeitschrift *FORVM* verfasst hat. Torberg lobt die Inszenierung als eine der „interessantesten“ Premieren des vergangenen Monats und stellt, wie Max Brod in seiner Kritik zur Prager Uraufführung, eine gewisse Nähe zu Shakespeare heraus, allerdings mit gänzlich anderem Unterton:

Aber Horvath [sic] weiß aus den Fäden der Handlung gänzlich unvorhergesehene Muster zu spinnen, und sein Zugriff läßt nicht locker, eh diese Kreuz- und Querverbindungen nicht in all ihrer menschlichen Armseligkeit bloßliegen, um sich zu melancholischem Happy End zu vereinen. Es ist ein sonderbares Paradies, das Horvath [sic] seinen Figuren bereitet, ein Garten Ödön, der bisweilen einem Inferno verzweifelt ähnlich sieht, und dessen vertrackte Hintergründigkeit näher an Shakespeare herankommt als die Produktion irgendeines Zeitgenossen.²²

Im Rahmen der sogenannten ‚Horváth-Renaissance‘ der 60er- und 70er-Jahre wird das Stück sowohl von den Theatern als auch von der Forschung zunächst kaum bemerkt.²³ Einen ersten, dem Stammbuch folgenden Abdruck findet *Ein Dorf ohne Männer* in den *Gesammelten Werke* 1970/71, in deren Umfeld auch die ersten wissenschaftlichen Rezeptionen des Werks einsetzen.

Zunächst teilt *Ein Dorf ohne Männer* das Schicksal der meisten späten Dramen von Horváth, die im Schatten der Volksstücke der frühen 30er-Jahre von der Kritik kaum

²¹ o[tto] p[ick] 1937 (Anm. 19)

²² [Friedrich] T[or]b[er]g: Theater. Kritische Rückschau. In: *FORVM* 1 (1954), H. 10, S. 19. Einen Überblick über die weitere Rezeption der Wiener Aufführung von *Ein Dorf ohne Männer* gibt Wolfgang Lechner: Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1978, S. 121–125.

²³ Die Dissertationsschrift von Gisela Günther verzeichnet nach der Aufführung im Wiener Volkstheater noch zwei weitere Aufführungen in Deutschland bis Mitte der 70er-Jahre (Deutsches Theater Göttingen, 26. 4. 1969; Württembergische Landesbühne Esslingen, 19. 3. 1975), im Unterschied zu anderen Stücken Horváths mit einem vergleichbar geringeren Bekanntheitsgrad wie *Hin und Her* und *Himmelwärts* (jeweils sechs Aufführungen nach 1945). Vgl. Gisela Günther: Die Rezeption des dramatischen Werkes von Ödön von Horváth von den Anfängen bis 1977. Univ.-Diss. Göttingen 1977, S. 263–309.

wahrgenommen werden. Die schon von Friedrich Torberg 1954 konstatierte „Hintergründigkeit“ des Stückes gerät so zusehends wieder aus dem Blickfeld: *Ein Dorf ohne Männer* wird im Wesentlichen als leichte, jedoch auch belanglose Komödie rezipiert. Als einer der ersten bespricht Kurt Kahl in seiner 1966 erschienenen Horváth-Monografie das Stück auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Kahl stellt das Stück, dem dezidierten Hinweis Horváths auf Kálmán Mikszáth im Vorwort folgend, in eine Reihe mit anderen Stücken literarischer Herkunft Horváths wie *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* und betont die versteckte Zeitkritik, insbesondere in der Figur des Königs, die von der bisherigen Rezeption zu oft übersehen worden sei. Darüber hinaus weist Kahl auf die fast durchgängige Beibehaltung des historischen Szenarios hin, die *Ein Dorf ohne Männer* von anderen Stücken mit historischem Hintergrund, wie etwa *Figaro läßt sich scheiden*, unterscheidet.²⁴

Weitere Behandlung, vor allem hinsichtlich seiner Ungarn-Bezüge, erhält das Stück in einer Gesamtdarstellung Jenő Krammers. Für Krammer sind das Stück und sein Verhältnis zu Mikszáths Roman *A szelistyei asszonyok* von besonderem Interesse, da „wir dadurch den Hinweis auf seine ungarischen Lektüren bekommen, worüber er sich sonst beinahe nie äußert“.²⁵ Krammer unterstreicht Horváths Anmerkung im Vorwort, *Ein Dorf ohne Männer* sei nach Motiven des Romans gefertigt, analog der Übernahme von Motiven von Beaumarchais bzw. Mozart in *Figaro läßt sich scheiden*,²⁶ und vermutet, Horváth sei die Fabel noch aus seiner ungarischen Schulzeit bekannt, da Mikszáths Werk zu den „beliebten und amüsanten Lektüren der Mittelschüler“²⁷ gehöre. Einen entschiedenen Einspruch gegenüber der von Kahl wie Krammer geteilten Annahme über die bloße Übernahme von Motiven tätigt Árpád Berczik in einem Beitrag, der das Stück erstmals detailliert untersucht.²⁸ Berczik weist nach, dass Horváth nicht auf der Basis von Jugenderinnerungen an die Vorlage vorgehe bzw. aus ihr nicht bloß einige Motive übernommen habe, sondern dass ihm die 1903 erschienene Übersetzung von Camilla Goldner vorlag, aus der er zum Teil wortwörtlich Stellen übernimmt.²⁹ Besonderes Augenmerk legt Berczik schließlich auf die Aktualisierungen des Stoffes, die er vor allem in den vielfältigen zeitgenössischen Austriazismen verwirklicht sieht.³⁰

Eine Akzentuierung der Ambivalenzen des Stückes, wie sie bereits von Friedrich Torberg konstatiert wurden, findet sich in einem Beitrag Walther Huders zu Horváths Schaffen im Exil:

Die Politologie, die in diesem Stück zur Anwendung kam, scheint eher Kaiser Franz Joseph als Karl Marx verfaßt zu haben, selbst wenn die Frau Gräfin recht emanzipatorisch an den Gittern des Ehegefängnisses rüttelt. Hans-Sachs-Spiel aus der Pußta, Kabale und Liebe mit Happy-End

²⁴ Kurt Kahl: Ödön von Horváth. Velber bei Hannover: Friedrich 1966 (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, 18).

²⁵ Jenő Krammer: Ödön von Horváth. Leben und Werk aus ungarischer Sicht. Wien: Wissenschaftliche Buchreihe der internationalen Lenau-Gesellschaft 1969, S. 105.

²⁶ Ebd., S. 106.

²⁷ Ebd., S. 13.

²⁸ Berczik 1973 (Anm. 12).

²⁹ Berczik 1973 (Anm. 12) S. 74–78; die wortwörtlichen Übernahmen werden in der vorliegenden Edition der Wiener Ausgabe sowohl in der montierten Fassung K²/TS¹⁴ als auch in der Endfassung K³/TS¹ markiert und im kritisch-genetischen Apparat ausgewiesen.

³⁰ Ebd., S. 79f.

an der Donau! Ist es nur ein buntes Bilderbuch von der letzten Ende also doch heilen Welt oder die ironische Verkleidung gerade des Gegenteils? Einem ‚märchenhaften‘ Märchenstil Horváths ist nicht zu trauen.³¹

Die weiteren Auseinandersetzungen mit *Ein Dorf ohne Männer* sind vor allem von Jürgen Schröders Regressions-These bestimmt, mit der die verschiedenen Entwicklungen bei Horváth nach 1933 zusammengefasst werden können. Schröder geht davon aus, dass das Spätwerk Produkt einer äußeren wie inneren Krise ist, die zu einem Rückgriff auf das vor 1930 entstandene Frühwerk führte. Als Ansatzpunkte für eine solche Betrachtung gelten ihm die wiederholt auftauchende Märchenform, die Zuwendung zu historischen Themen, die Aufnahme literarischer Stoffe und Motive, eine Bestärkung alter idealistischer Konzepte sowie regelmäßige Reminiszenzen an den Bereich der „Heimat“.³² Vor diesem Hintergrund weist etwa Martin Hell auf die politischen Implikationen in *Ein Dorf ohne Männer* hin, die in auffälligem Kontrast zu der auf den ersten Blick „unzeitgemäßen“ Dramenform des Lustspiels stehen und arbeitet die Parallelen in der Darstellung der Herrscherfigur an Horváths Matthias Corvinus und Heinrich Manns *Henri Quatre* (1935/38) heraus.³³

Ausführlich in einem größeren systematischen Zusammenhang wird *Ein Dorf ohne Männer* in den Monografien von Christopher Balme und Johanna Bossinade besprochen. Balme untersucht Horváths Komödien aus der Perspektive der Gattungskritik und weist im Vergleich mit den Stücken anderer Autoren (Kaiser, Leonhard, Hasenclever) darauf hin, dass die Suche nach Humanität angesichts der Barbarei ein zentrales Anliegen der zeitgenössischen Dramatik war. Dementsprechend sieht Balme den Kern des Stückes in der Darstellung des Übergangs von einer feudalen zu einer aufgeklärten Weltordnung, deren Ziel ein umfassender Humanismus sei, der auch in der letzten Komödie Horváths *Pompeji* seinen Niederschlag finde.³⁴ In einem die Ergebnisse seiner Studie zusammenfassenden und erweiternden Beitrag formuliert Balme, auch in Hinsicht auf die Abhängigkeit Horváths von seiner Vorlage:

Trotz seiner plagiatorischen Arbeitsmethoden vermag Horváth in zwei wichtigen Bereichen über seine Vorlage hinauszugehen. Zum einen erhält die Frauenthematik, die bei Mikszáth gar nicht problematisiert wird, eine ganz zentrale Bedeutung. Zum anderen wird der historische Schauplatz ‚Ungarn in der Frührenaissance‘ zum Beispiel dafür, wie sich das humanistische Gedankengut, exemplifiziert an der Figur des aufgeklärten Monarchen Matthias des Gerechten, gegen Barbarei, Aberglaube und Korruption durchzusetzen beginnt.³⁵

³¹ Walther Huder: Ödön von Horváth: Existenz und Produktion im Exil. In: Manfred Durzak (Hg.): Die deutsche Exilliteratur 1933–1945. Stuttgart: Reclam 1973, S. 232–244, hier S. 242.

³² Vgl. Jürgen Schröder: Das Spätwerk Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hg.): Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 125–155 [zuerst in: Sprachkunst 7 (1976), S. 49–71], hier S. 133f.

³³ Vgl. Martin Hell: Kitsch als Element der Dramaturgie Ödön von Horváths. Bern/Frankfurt am Main: Lang 1983, S. 300–302. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 617)

³⁴ Vgl. Christopher Balme: The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth. Dunedin: Department of German, University of Otago 1985, S. 222–246.

³⁵ Christopher Balme: Zwischen Imitation und Innovation. Zur Funktion der literarischen Vorbilder in den späten Komödien Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hg.): Horváths Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 103–120, hier S. 113.

Johanna Bossinade betont in ihrer Untersuchung des Spätwerks Horváths ebenfalls die exemplarische Rolle Matthias' und ordnet das Drama in ihrem Raster dramaturgischer Modelle gemeinsam mit *Pompeji* dem „Modell des vorbildlichen Menschen“ zu. Sie lässt dabei auch in hohem Maße textgenetisches Material in ihre Interpretation einfließen und eröffnet verschiedene Verbindungen zu zeitgenössischen Kontexten, die die politische Grundhaltung des Stückes stärker hervortreten lassen.³⁶

Die von Jenő Kramer und Árpád Berczik eröffnete Perspektive auf die spezifisch ungarischen Hintergründe von *Ein Dorf ohne Männer* wird in einem Beitrag von Eva Kun wiederaufgenommen. Ausgehend von Horváths frühem, Fragment gebliebenen Versuch, ein Stück über die frühneuzeitlichen Bauernaufstände zu verfassen (*Dósa*, 1923/24), spürt Kun den verschiedenen biografischen und literarischen Verbindungen Horváths zu Ungarn nach, die, neben einigen überraschenden Motivparallelen, insbesondere die *Komödie des Menschen* und ihr Vorbild, Imre Mádáchs *Tragödie des Menschen*, betreffen. Das Stück *Ein Dorf ohne Männer* liest Kun, ausgehend von der Stelle: „Es kommt nicht darauf an, ob man einer verfluchten Rasse angehört, es kommt darauf an, ob man Rasse hat“ (K³/TS¹/SB Georg Marton, S. 94), als Antwort Horváths auf die Nürnberger Gesetze und die Rassenverfolgung der NS-Zeit.³⁷

Ebenfalls auf die ungarischen Bezüge in *Ein Dorf ohne Männer* geht Zoltán Szendi ein, der, anders als Berczik, die Eigenständigkeit von Horváths Bearbeitung trotz der hohen Zahl an wörtlichen Übernahmen aus der Übersetzung des Romans Mikszáths betont.³⁸ Den jüngsten Forschungsbeitrag zum Stück bietet die Dissertationsschrift von Orsolya Ambrus, die ebenfalls den „ungarischen“ Horváth anhand des Fragments *Dosá* sowie von *Ein Dorf ohne Männer* untersucht.³⁹ Ambrus legt den Schwerpunkt auf die von Horváth benutzten Quellen sowie den intertextuellen Gehalt von *Ein Dorf ohne Männer* und beleuchtet explizit textgenetische Fragestellungen anhand des Wiener Nachlassbestands. Ausgehend von einer umfangreichen Zusammenfassung der bisherigen Forschungsleistungen im deutsch- wie ungarischsprachigen Raum zu Horváths Ungarn-Verhältnis und detaillierten Analysen weist Ambrus für *Ein Dorf ohne Männer* einerseits die auch von Horváth übernommenen Fehler der deutschsprachigen Übersetzung von Mikszáths Roman nach und liefert andererseits eine textgenetische Analyse entlang der Bildfolge der Endfassung, die Horváths Umgang mit seinen Quellen detailliert dokumentiert.

³⁶ Vgl. Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988. S. 189–245. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 364)

³⁷ Vgl. Kun 1988 (Anm. 5), S. 32.

³⁸ Vgl. Zoltán Szendi: Deutung und Umdeutung. Der Roman *Szelistyei asszonyok* (Szelistye, das Dorf ohne Männer) von Kálmán Mikszáth und Ödön von Horváths Drama *Ein Dorf ohne Männer*. In: Z. S.: Durchbrüche der Modernität. Studien zur österreichischen Literatur. Wien: Edition Präsenz, S. 116–125.

³⁹ Vgl. Orsolya Ambrus: Der ungarische Horváth. Eine bibliographische, thematische und textgenetische Spurensuche. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag 2010. [= Univ.-Diss. Wien 2007]