

Ödön von Horváth  
Wiener Ausgabe

Ödön von Horváth

# Wiener Ausgabe sämtlicher Werke

Historisch-kritische Edition

Am Literaturarchiv der  
Österreichischen Nationalbibliothek

herausgegeben von  
Klaus Kastberger

Band 9

De Gruyter

Ödön von Horváth

# Don Juan kommt aus dem Krieg

Herausgegeben von  
Nicole Streitler

unter Mitarbeit von  
Julia Hamminger und Martin Vejvar

De Gruyter

Erstellt mit Unterstützung durch den Fonds zur Förderung  
der wissenschaftlichen Forschung (FWF) und die Kulturabteilung der Stadt Wien.

Dank an die Österreichische Nationalbibliothek (Wien) und die Wienbibliothek im Rathaus  
für die Überlassung von Reprerchten an den Faksimiles.



ISBN 978-3-11-022627-0

e-ISBN 978-3-11-022628-7

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde

Druck: Mercedes-Druck, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Stein+Lehmann GmbH, Berlin

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Inhalt

Vorwort . . . . .	1
Lesetext . . . . .	15
Konzeption 1: <i>Ein Don Juan unserer Zeit</i> – Zeitstück . . . . .	17
Konzeption 2: <i>Ein Don Juan unserer Zeit</i> – Filmexposés . . . . .	135
Konzeption 3: <i>Ein Don Juan unserer Zeit</i> – Großmutter . . . . .	149
Konzeption 4: <i>Don Juan kommt aus dem Krieg</i> in vier Teilen . . . . .	207
Konzeption 5: <i>Don Juan kommt aus dem Krieg</i> in drei Akten . . . . .	245
<i>Don Juan kommt aus dem Krieg. Schauspiel</i> (Endfassung, emendiert) . . .	377
Kommentar . . . . .	419
Chronologisches Verzeichnis . . . . .	421
Simulationsgrafiken . . . . .	491
Anhang . . . . .	497
Editionsprinzipien . . . . .	499
Siglen und Abkürzungen . . . . .	507
Literaturverzeichnis . . . . .	511
Inhalt (detailliert) . . . . .	513



## Vorwort

*Don Juan kommt aus dem Krieg. Schauspiel*

Uraufführung: 12. November 1952 unter dem Titel *Don Juan kommt zurück* im Theater der Courage in Wien (Regie: Edwin Zbonek).

Dauer der Schreiarbeiten: Juli 1934 bis vermutlich Juli 1936; Erwerb der Vertriebsrechte des Stückes gemeinsam mit *Figaro läßt sich scheiden* durch den Verlag Max Pfeffer mit Vertrag datiert auf den 3. November 1936.

Umfang des genetischen Materials: 299 Blatt an Entwürfen und Textstufen, unterteilt in fünf Konzeptionen.

Erstdruck: *Don Juan kommt aus dem Krieg*. In: Ödön von Horváth: *Stücke*. Hg. von Traugott Krischke. Mit einem Nachwort von Ulrich Becher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961, S. 293–333.

## Datierung und Druck

In einem Brief, den man mit großer Wahrscheinlichkeit auf den 25. April 1933 datieren kann,<sup>1</sup> schreibt Ödön von Horváth an Franz Theodor Csokor, seinen Freund in den dreißiger Jahren:

Mein lieber Csokor, heute ging ich in der Früh fort und kam erst Nachmittags heim, wo ich erfuhr, dass Du angerufen hast. – Hoffentlich sehen wir uns bald. Dein Stück [Feuer vom Himmel, Anm.]<sup>2</sup> habe ich gelesen und bin begeistert! Das ist wirklich ein historisches Stück, so wie es sein soll – es offenbart sich nämlich darin die Seele (wie das Wort lautet) eines ganzen Volkes, unabhängig von der Zeit, und trotzdem ist die Zeit gestaltet – also: die Seele durch die Zeit! Es ist eines der aufschlussreichsten Dokumente deutschen Wesens – doch sicher wird es viel missverstanden werden! Aber das schadet ja nichts, ist ja ganz wurscht – denn die Hauptsache: Du hast das, was man Deutschtum nennt, wundervoll gestaltet. Die Deutschen werden es natürlich in einem für sie günstigen Lichte sehen (sofern man da überhaupt mit Werturteilen operieren will, die ja doch immer nur dumm sind) – aber eben deshalb: sie werden sich im günstigem [sic!]

---

<sup>1</sup> Der Brief ist mit „Wien, Dienstag abends“ datiert. In einer Postkarte Horváths an Csokor vom 21. April 1933 bittet Horváth Csokor jedoch, sich telefonisch bei ihm zu melden, weshalb man davon ausgehen kann, dass sich die Datierung auf einen dem 21. April unmittelbar nachfolgenden Dienstag und dabei mit großer Wahrscheinlichkeit bereits auf den ersten, nämlich den 25. April, bezieht. Vgl. dazu „Leben ohne Geländer“. Briefwechsel zwischen Franz Theodor Csokor und Ödön von Horváth aus den Jahren 1933 bis 1938. Zusammengestellt und kommentiert von Traugott Krischke. In: Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch. Hg. v. Ulrich N. Schulenburg unter Mitarbeit von Helmut Stefan Milletich. Wien: Löcker/Sessler 1992, S. 139–172, hier S. 141.

<sup>2</sup> Auf dem Brief wurde, wahrscheinlich von Csokor, hs. vermerkt: „Betrifft das Wiedertäuferdrama ‚Feuer vom Himmel!‘“ (Krischke 1992, S. 141).

Lichte sehen, denn sie werden Dir dankbar sein, dass Du das Chaotische gestaltet hast. Für sie ist ja das Chaos kein Chaos, sondern ein militantes Formproblem. (So ungefähr: trägt man statt 5 Knöpf 6 Knöpf, so ist das Chaos gebannt). Ein beneidens- und bemitleidenswertes Volk! Da sie aber nicht bemitleidet werden wollen, tun wir ihnen den Gefallen und beneiden wir sie. Es muss schön sein, ein Deutscher zu sein. Sei vielmals gegrüsst von Deinem Ödön<sup>3</sup>

So ausführlich und detailliert äußert sich Horváth selten über die eigene Arbeit oder über die seiner Kollegen, was den Brief zu einer wichtigen Quelle macht. Zudem ist anzunehmen, dass der Autor darin anhand von Csokors Stück Kriterien auch für die eigene dramatische Praxis formuliert, oder, anders gesagt, dass ihm zu diesem Zeitpunkt bereits ein Stück in dem beschriebenen Sinne vorschwebt, ein „historisches Stück“, in dem sich „die Seele [...] eines ganzen Volkes [offenbart], unabhängig von der Zeit, und trotzdem ist die Zeit gestaltet – also: die Seele durch die Zeit!“ Seele und Zeit, das sind dann auch die beiden Kategorien, von denen her Horváths bald darauf entstandenes Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* zu verstehen ist. Wie Zeit und Seele darin miteinander verwoben werden, lässt sich an dem komplexen Entstehungsprozess nachvollziehen, der, ausgehend vom Konzept eines Zeitstücks, schließlich zu einem historisch grundierten Charakterdrama führt und damit gewissermaßen zunächst „die Seele durch die Zeit“ darstellt und später die Zeit durch die Seele.

Horváths Arbeit am *Don Juan*-Projekt erstreckt sich mindestens auf den Zeitraum zwischen Juli 1934 und Juni/Juli 1936. Vielleicht sind die ersten Entwürfe noch früher entstanden. In einem (allerdings nicht handschriftlich vorliegenden) Brief vom 2. Juli 1934 fragt Franz Theodor Csokor bei Horváth nach: „Kommt bei Dir endlich das Don Juan-Stück an die Reihe, von dem Du mir und Ibach erzähltest, als wir ihn im Spital besuchten, wo er mit herausgeschälten Halsmandeln lag?“<sup>4</sup>, was den Terminus post quem für die Datierung der Arbeit am Stück darstellt. Csokor liefert auch den Terminus ante quem. In einem Brief an Ferdinand Bruckner vom 4. Juli 1936 schreibt er: „Horváth, der jetzt ständig in Wien wohnt, hat 2 *sehr gute* neue Stücke geschrieben, ‚Figaro lässt sich scheiden‘ (moderne Fortsetzung des ‚Figaro‘) und ‚Don Juan kommt aus dem Krieg‘ (modernes Don Juan-Drama)“.<sup>5</sup> Am 3. November 1936 erwirbt der Verlag Max Pfeffer (Wien-Berlin-London) von dem Dramaturgen, Autor und Verleger Alfred Ibach die Rechte am „Subvertrieb [der beiden Stücke] für alle Länder“<sup>6</sup>, womit ein definitiver Zeitpunkt für die Fertigstellung vorliegt.<sup>7</sup> Offensichtlich hatte

<sup>3</sup> Brief Ödön von Horváths an Franz Theodor Csokor, handschriftliches Original, Handschriften-, Autografen- und Nachlasssammlung der ÖNB, Autograf Nr. 296/30–1. Am linken Rand des Briefes fügt Horváth hinzu: „Wann sehen wir uns? Ruf mich bitte an!“

<sup>4</sup> Franz Theodor Csokor: *Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933–1950*. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller 1964, S. 74. Was den quellenkundlichen Status der in diesem Band abgedruckten Briefe betrifft, richtet sich gegen viele ein berechtigter Vorbehalt, da Csokor die meisten Originalbriefe während des Nationalsozialismus vernichtet hat und später aus dem Gedächtnis rekonstruierte. Vgl. dazu Christian Schnitzler: *Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang 1990, S. 149–150.

<sup>5</sup> Brief Franz Theodor Csokors an Ferdinand Bruckner, handschriftliches Original, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Ferdinand-Bruckner-Archiv, Signatur 81.

<sup>6</sup> Vertrag zwischen Ibach, Horváth und dem Verlag Max Pfeffer vom 3. November 1936; zitiert nach der Kopie im Nachlass Krischke, ÖLA 84/97, Schachtel 48.

<sup>7</sup> Ibach war Regisseur bei Max Reinhardt und Heinz Hilpert und übernahm 1936 den Verlag E. P. Thal in Wien, den er unter dem Namen Alfred Ibach-Verlag weiterführte. Ibach hatte be-



sich Pfeffer jedoch erst nach Vorliegen des *Figaro* für die Vertriebsübernahme auch des *Don Juan* entschieden, allerdings zu ermäßigten Bedingungen. Im Vertrag heißt es nämlich:

Nachdem ich mich seinerzeit nicht für die Vertriebsübernahme von: „Don Juan kommt aus dem Krieg“ ausgesprochen habe, verbleibt die Verpflichtung zur Zahlung eines weiteren allgemeinen Vorschusses von S 500,- (Schilling fünfhundert), sobald das Stück in die Theaterproben geht, mit Auslassung der bei der Vertriebsübernahme eines neuen Werkes vereinbarten S 500,-.<sup>8</sup>

Während sich für das Stück *Figaro läßt sich scheiden* die Herstellung eines Stammbuches durch den Verlag Max Pfeffer (im Vertrag ist eine Stückzahl von 200 vorgesehen) definitiv nachweisen lässt,<sup>9</sup> ist dies beim *Don Juan*-Drama nicht der Fall; der zitierte Vertrag enthält darüber auch keinerlei Bestimmungen. Für die Erstellung der fragmentarischen Endfassung (K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup>) wurde auf drei Typoskripte (BS 19, Bl. 1–26, BS 19 a, Bl. 1–37 und BS 19 b, Bl. 1–22) zurückgegriffen, die unter Berücksichtigung der handschriftlichen Korrekturen Horváths auch als emendierte Endfassung abgedruckt werden. Da das letzte Blatt (folgend auf Bl. 22 mit der Pag. 77) des Typoskripts der Mappe 19 b bereits vor der Übernahme des Nachlassbestandes an die Österreichische Nationalbibliothek in Wien verloren gegangen ist und bis heute als verschollen gilt, wurde die letzte Replik Don Juans in der emendierten Endfassung mithilfe der *Kommentierten Werkausgabe* ergänzt, der noch das vollständige Typoskript vorgelegen haben muss. Kruschke spricht dort nämlich im editorischen Anhang zum Stück davon, dass als Textgrundlage ein „86seitige[s] von Horváth hs korrigierte[s] Typoskript“<sup>10</sup> – das nun vorliegende Typoskript der Endfassung (gebildet aus den drei Typoskripten BS 19, BS 19 a und BS 19 b) umfasst nur noch 85 Blatt – diene, aufgrund dessen der Text erstellt wurde und das Kruschke also bei der Vorbereitung dieser Ausgabe, ebenso wie bei der Vorbereitung der Ausgabe in den *Gesammelten Werken* von 1970, noch in vollständiger Form vorgelegen haben muss.<sup>11</sup> Der Erstdruck des Stückes im Jahr 1961 erfolgte wahrscheinlich auf derselben quellenkundlichen Basis.<sup>12</sup>

## Das genetische Material und seine Chronologie

Das Konvolut zum Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* im Nachlass Ödön von Horváths umfasst 299 Blatt. Der Großteil der handschriftlichen Materialien (Entwürfe und Textstufen) befindet sich in zwei Notizbüchern, dem Notizbuch o. Nr. mit violetter Einband (ÖLA 3/W 367) und dem Notizbuch Nr. 4 mit schwarzem Einband (ÖLA 3/W 370). Das Notizbuch o. Nr. ist das frühere. In ihm wechseln Entwürfe zum

reits am 6. März 1936 die Rechte am Stück *Figaro läßt sich scheiden* erworben. Vgl. die Kopie des brieflichen Vertrags zwischen Ibach und Horváth im Nachlass Kruschke, ÖLA 84/97, Schachtel 48.

<sup>8</sup> Vertrag zwischen Ibach, Horváth und dem Verlag Max Pfeffer vom 3. November 1936; zitiert nach einer Kopie des Vertrags im Nachlass Kruschke, ÖLA 84/97, Schachtel 48.

<sup>9</sup> Vgl. dazu das Exemplar im Nachlass Horváth aus dem Jahr 1937, ÖLA 27/W 34.

<sup>10</sup> KW 9, S. 143.

<sup>11</sup> Vgl. GW I, S. 10\*.

<sup>12</sup> Horváth 1961, S. 293–333. In dieser Ausgabe findet sich kein editorischer Hinweis auf die verwendete Textgrundlage.

*Don Juan*-Drama – noch unter dem Titel *Ein Don Juan unserer Zeit* – mit solchen zum Stück *Figaro läßt sich scheiden* (1936/37) ab. Explizite Datierungshinweise finden sich im Notizbuch o. Nr. keine, aber man kann davon ausgehen, dass Horváth es etwa von Mitte 1934 bis Ende 1935/Anfang 1936 verwendet hat. Es enthält die frühesten Entwürfe zum *Don Juan*-Drama. Die Notizen zu der Komödie *Figaro läßt sich scheiden* beziehen sich auf spätere Konzeptionsphasen, die auf Mitte bis Ende 1935 zu datieren sind. Horváth hat die Fassung des *Figaro* in dreizehn Bildern im Frühjahr 1936 fertiggestellt.<sup>13</sup> Die Notizen im Notizbuch o. Nr. entstammen der Phase unmittelbar davor. Das Notizbuch Nr. 4 dürfte Horváth im unmittelbaren Anschluss daran verwendet haben. Auch hier liegen keine expliziten Datierungshinweise vor, aber die Reihe der Stücke, zu denen sich darin Notizen und Entwürfe finden, lässt eine Datierung auf Mitte 1935 bis Mitte 1936 plausibel erscheinen. Im vorderen Teil des Notizbuchs Nr. 4 finden sich Strukturpläne, Notizen, Dialogskizzen und Textstufen zum Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg*, im hinteren Teil Entwürfe und Notizen zu den Werkprojekten *Kaiser Probus in Wien*, *Herkules*, *Orpheus*, *Das jüngste Gericht*, *Die Diadochen*, *Die Komödie des Menschen*, zu einem Filmexposé von *Kasimir und Karoline*, sowie eine Liste von Filmprojekten unter dem Titel „Fünf Filme“.

Die Frage der chronologischen Abfolge der Textträger ist einerseits leicht zu beantworten, weil davon ausgegangen werden kann, dass Horváth die Notizbücher nacheinander verwendet und – mit einer Ausnahme – chronologisch von vorne nach hinten beschrieben hat.<sup>14</sup> Andererseits gibt es eine nicht unbeträchtliche Zahl an handschriftlichen Entwürfen auf losen Blättern, die teilweise parallel zu den Einträgen in die Notizbücher entstanden sind, teilweise aber auch vor- oder nachher. Parallel zu den Einträgen in den Notizbüchern bzw. auch später entstanden sind die wenigen vorhandenen Typoskripte, die im Allgemeinen ausgereifte Textstufen darstellen. Darüber hinaus liegen ein handschriftlicher Romanentwurf und zwei maschinenschriftliche Filmexposés vor (eines davon in Form zweier minimal differierender Durchschläge einer nicht überlieferten Reinschrift), deren Stellung in der Chronologie bis dato ungeklärt war. Aus motivischen und strukturellen Gründen sind sie eher den frühen Phasen der Arbeit am *Don Juan*-Projekt zuzuordnen.

Der Arbeitsprozess gliedert sich im Wesentlichen in zwei große Konzeptionsphasen. Die Entwürfe der ersten tragen den Titel *Ein Don Juan unserer Zeit*, die der zweiten sind mit *Don Juan kommt aus dem Krieg* überschrieben, was auch der Titel der Endfassung ist. Innerhalb dieser zwei Konzeptionsphasen sind jedoch weitere Binnendifferenzierungen nötig und sinnvoll, weshalb der Entstehungsprozess hier in fünf Konzeptionen unterteilt wird. Die ersten drei Konzeptionen stehen unter dem Titel *Ein Don Juan unserer Zeit* und beinhalten auch die beiden Filmexposés und den Romanentwurf, die Konzeptionen 4 und 5 führen den Titel *Don Juan kommt aus dem Krieg*, wobei Konzeption 4, im Gegensatz zu den drei Akten der Endfassung (Konzeption 5), vier Akte bzw. vier Teile aufweist. Insgesamt ergibt sich daraus das folgende Bild:

<sup>13</sup> Vgl. KW 8, S. 183.

<sup>14</sup> Zum gleichen Befund kommt Jürgen Hein: Die „Fronttheater“-Szene in Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Notizen zur Edition und Interpretation. In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001, S. 92–107, insbesondere S. 101.

- Konzeption 1: *Ein Don Juan unserer Zeit* – Zeitstück  
Konzeption 2: *Ein Don Juan unserer Zeit* – Filmexposés  
Konzeption 3: *Ein Don Juan unserer Zeit* – Großmutter  
Konzeption 4: *Don Juan kommt aus dem Krieg* in vier Teilen  
Konzeption 5: *Don Juan kommt aus dem Krieg* in drei Akten

### Konzeption 1: *Ein Don Juan unserer Zeit* – Zeitstück

Der früheste Entwurf (K<sup>1</sup>/E<sup>1</sup>) zum *Don Juan*-Projekt ist der auf dem Blatt ÖLA 3/W 367 – o. BS, Bl. 81v, in dem Horváth bereits das stationendramaartige Wandern Don Juans von einer Frau zur nächsten als strukturbildendes Merkmal des geplanten Stückes vorsieht, an dessen Ende dann das Zusammentreffen mit der toten Braut stehen soll. Konzeption 1, die *Zeitstück-Konzeption*, ist darüber hinaus durch eine starke Betonung des zeitgeschichtlichen Hintergrunds gekennzeichnet, vor dem sich die Figur des Don Juan konturiert. Dies zeigt beispielhaft der komplexe und mehrfach überarbeitete Strukturplan K<sup>1</sup>/E<sup>2</sup>, der eine Einteilung des Stückes in drei Akte mit den Jahresschnitten 1918, 1925 und 1935 vorsieht. Während die ersten beiden Akte politisch orientiert sind – die Bildtitel lauten hier: „Revolutionäres Weibbüro“, „Reaktionäre Wohnung“, „[Don Juan] wird Abgeordneter“, „Attentat auf ihn“, „Zelle der Attentäterin“ und „Attentäterin kommt frei durch die Revolution und beschützt Don Juan“ – und auch ein Engagement Don Juans beim Film vorsehen, zeigt der III. Akt („In der Emigration“) Don Juan als Privatperson. Er findet seine „alte Liebe“ wieder, wird aber zugleich von der Attentäterin aus dem II. Akt aufgesucht, die ein Kind von ihm haben möchte und ein Buch „über die Pflichten der neuen Frau“ geschrieben hat. Sie sagt, sie gehöre zu Don Juan und wünscht sich und ihm: „Ein geruhsames Alter.“

Auf einem ebenfalls der ersten Konzeptionsphase zugehörigen Blatt (K<sup>1</sup>/H<sup>4</sup>) finden sich die Titellentwürfe *Ein Don Juan seiner Zeit* und *Ein Don Juan unserer Zeit* (K<sup>1</sup>/E<sup>5</sup>) und ein erster Dialog zum 1. Bild des I. Aktes „Fronttheater“, der eine Frühform des 1. Bildes der Endfassung des Stückes darstellt, die in der Folge nicht mehr gravierend verändert wurde. Der handschriftliche Romanentwurf (K<sup>1</sup>/TS<sup>5</sup>) übersetzt diese erste Textstufe zum 1. Bild in Prosaform, ist aber nur fragmentarisch überliefert oder, was wahrscheinlicher ist, überhaupt fragmentarisch geblieben.

Die erste Gruppe größerer Textstufen (K<sup>1</sup>/TS<sup>2</sup>–TS<sup>4</sup>) unter dem Titel *Ein Don Juan unserer Zeit*, die eine dialogische Ausarbeitung der ersten zehn Bilder des Stückes beinhaltet, findet sich gleich zu Beginn des Notizbuchs o. Nr. Ergänzt werden diese Ausarbeitungen durch zwei dazwischen bzw. gleich im Anschluss daran befindliche Entwürfe (K<sup>1</sup>/E<sup>6</sup>, E<sup>7</sup>): Horváth skizziert darin zum einen (E<sup>6</sup>) die Anlage der Bilder 6 bis 8, die jedoch in weiterer Folge (TS<sup>3</sup>) davon abweichend realisiert werden, zum anderen (E<sup>7</sup>) rekapituliert er das bereits ausgearbeitete Bild 9 „Bei der Zahnärztin“, unterwirft das in unmittelbarer Nähe zu E<sup>7</sup> liegende Bild 10 „Bar“ (TS<sup>4</sup>) einer grundlegenden Wandlung („Konditorei“) und plant ein 11. Bild „Damenklub“, das er jedoch erst mehrere Blätter später (K<sup>1</sup>/TS<sup>7</sup>), bereits als dem „II. Teil“ zugehörig, fragmentarisch ausarbeitet.

Die erwähnte erste, fragmentarische Fassung des Stückes K<sup>1</sup>/TS<sup>2</sup>–TS<sup>4</sup> beginnt mit der „Fronttheater“-Szene, in die die Korrekturen aus TS<sup>1</sup> bereits eingearbeitet sind. Dieser folgt ein Bild „Lazarett“, in das Don Juan kommt, weil er Fieber hat. Er trifft dort auf eine Krankenschwester, das Gespräch der beiden kreist um ihre Heimat-

losigkeit nach dem Ende des Krieges. Die Oberschwester stößt dazu und diagnostiziert bei Don Juan eine im Anschluss an den Krieg grassierende Krankheit: „Spanische Grippe. Geben Sie acht! Es ist die Pest.“ (TS<sup>2</sup>/ÖLA 3/W 367, Bl. 6) Im nächsten Bild „Grab“ befinden sich die Oberschwester und Don Juan am Grab der Krankenschwester, die an der Grippe verstorben ist. Das 4. Bild zeigt eine „Schlange“ von Frauen vor einem Lebensmittelgeschäft, die über die Männer und den Krieg debattieren. Im 5. Bild trifft Don Juan auf der Straße zwei „lose Mädchen“ und die „Altmodische“, die als der leibhaftige „Tod“ erscheint.

Das 6. Bild spielt auf einer pazifistischen Frauendemonstration, auf der Don Juan eine junge Frau namens Elli kennen lernt. Bild 7 zeigt die beiden – entgegen dem skizzierten weiteren Verlauf in E<sup>6</sup>, der das Bild „Redaktion“ vorsieht – in einem Hotelzimmer, wo sie über den Krieg und das Geschlechterverhältnis diskutieren. Bild 8 und Bild 9 spielen bei einer Zahnärztin, bei der Don Juan nach Informationen über den Verbleib seiner Braut sucht. In Bild 9 scheinen die beiden bereits eine Affäre zu haben, die Don Juan jedoch abrupt beendet. Einer neben diesem Bild notierten Replik zufolge soll Don Juan im Wartezimmer eine „Dame“ kennen lernen. Die Figur der Dame wird im anschließenden Bild „Bar“ wiederaufgenommen; sie bietet Don Juan eine Rolle beim Film an, ein motivisches Element, das bis in die Endfassung des Stückes (K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup>) präsent bleiben wird. In E<sup>7</sup> geht Horváth einen Schritt zurück und setzt in diesem Strukturplan wieder mit dem 9. Bild „Bei der Zahnärztin“ ein. Die Bilder 10 und 11 sind nur skizziert. Bild 10 hat als Schauplatz, hier vermutlich dem Bild „Bar“ (TS<sup>4</sup>) verwandt, eine „Konditorei“, in der Don Juan „nach Stellungen“ „telefoniert“ (E<sup>7</sup>). Er wird zuletzt von einer Frau als Diener für einen Damenklub engagiert. Bild 11 schließlich soll in diesem Damenklub spielen. Die durch die Abfolge TS<sup>2</sup>–TS<sup>4</sup> lose und fragmentarisch konstituierte Fassung des ersten Aktes exponiert bereits eine Fülle von Figurenkonstellationen und Motiven, die in derselben bzw. abgewandelter Form in die Endfassung eingehen werden.

Das einzige Typoskript (T<sup>1</sup>), das zu Konzeption 1 zu rechnen ist und bald nach der ersten, fragmentarischen durch TS<sup>2</sup>–TS<sup>4</sup> konstituierten Fassung im Notizbuch o. Nr. entstanden sein dürfte, enthält dialogische Ausarbeitungen der ersten acht Bilder des I. Aktes, die zusammen die Textstufe K<sup>1</sup>/TS<sup>6</sup> bilden. Diese weist große Ähnlichkeiten mit der Ausarbeitung in TS<sup>2</sup>–TS<sup>4</sup> auf; auch hier lautet die Bilderfolge „Fronttheater“, „Lazarett“, „Friedhof“, „Vor einem Laden in der Stadt“, „Dunkle Strassenecke“, „Grosse Frauendemonstration“, „Hotelzimmer“ und „Bei einer Zahnärztin“. Der Ausreifungsgrad sowie die Übernahme von in den vorangehenden Textstufen vermerkten Korrekturen und Strukturänderungen deuten auf einen späteren Entstehungszeitpunkt hin.

Zu Konzeption 1 zählen ferner die Bilder „Damenklub“ (K<sup>1</sup>/TS<sup>7</sup>) und „Schloss“ (K<sup>1</sup>/TS<sup>8</sup>), die in größerem Abstand zu den vorherigen Textstufen ebenfalls im Notizbuch o. Nr. ausgeführt sind. Das Bild „Damenklub“ nimmt dabei die Skizze zum 11. Bild aus E<sup>7</sup> wieder auf, nachdem Horváth in den zwischenzeitlich angefertigten Entwürfen vor allem zeitgeschichtlich-politische Elemente in den Vordergrund treten lässt (vgl. v.a. E<sup>31</sup>–E<sup>50</sup>) und an Abfolge wie Struktur der bereits bestehenden Bilder und Dialoge des intendierten ersten Aktes dieser Konzeption arbeitet bzw. Ideen und Bilder für die darauf folgenden sammelt (vgl. v.a. E<sup>8</sup>–E<sup>30</sup>). In diesem Bild kommt Don Juan als Diener in einen Damenklub, wogegen die meisten Klubteilnehmerinnen protestieren; Don Juan selbst jedoch kommt den Damen bekannt vor: „Erste: Den kenn ich doch. / Zweite: Mir kommt er auch bekannt vor.“ (TS<sup>7</sup>/ÖLA 3/W 367,

Bl. 55) Das Bild „Schloss“ wiederum, in dem Don Juan als Inflationsgewinnler das Schloss einer verarmten Gräfin kauft, steht vereinzelt und vor allem aus Gründen der Blattfolge des Notizbuchs im Rahmen dieser Konzeption. Es besitzt in den gesamten Konzeptionen zum Stück keinen festen Platz: Das Bild taucht erneut in einigen späteren Strukturplänen auf ( $K^3/E^{19}$ ,  $E^{32}-E^{34}$ ,  $K^4/E^4$ ,  $E^8$ ,  $E^{13}$ ,  $K^5/E^1$ ,  $E^3$ , zum Teil auch adaptiert unter der Bezeichnung „Gräfin“), wird dann aber nicht mehr weiterverwendet.

Ebenfalls zu Konzeption 1 gehörig ist ein Romanfragment mit dem Titel „Ein Don Juan unserer Zeit. Roman von Ödön von Horváth“ ( $K^1/TS^5$ ). Das Fragment findet sich auf einem nicht näher datierbaren Blatt, ist aber aus motivischen wie strukturellen Gründen dieser frühen Konzeption zuzurechnen.

### Konzeption 2: *Ein Don Juan unserer Zeit* – Filmexposés

Die maschinenschriftlichen Filmexposés ( $K^2/TS^1-TS^3$ ) dürften, entgegen dem Hinweis im Titel, dass sie „nach einer Komödie von Ödön von Horváth“ gestaltet seien, vor dieser entstanden sein, zumindest vor dem endgültigen Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Bei  $TS^2$  und  $TS^3$  handelt es sich um Durchschläge eines vermutlich verloren gegangenen Typoskripts, wie die Beschaffenheit des Papiers sowie identische Tippfehler nahe legen. Das verloren gegangene Typoskript dürfte im Anschluss an  $TS^1$  entstanden sein, da handschriftliche Korrekturen aus  $TS^1$  hier bereits maschinenschriftlich umgesetzt sind. Die Durchschläge selbst unterscheiden sich voneinander nur in minimalen handschriftlichen Fehlerkorrekturen. Die Filmexposés ( $TS^1-TS^3$ ) weisen deutliche Züge der frühen Entwürfe auf, besonders des Strukturplans in 19 Bildern ( $K^1/E^4$ ). Dementsprechend tragen sie den Titel *Ein Don Juan unserer Zeit*, wobei dieser noch mit dem Zusatz *oder Die Sage vom Don Juan in unserer Zeit* versehen ist. Die Motive, die in den Filmexposés vorkommen, sind auf dem erwähnten Strukturplan vorgebildet, etwa der lesbische Damenklub, Don Juans Karriere als Filmstar, seine politische Laufbahn, das Attentat, die Journalistin, das junge, reine Mädchen, das ein Kind von ihm bekommt, Don Juans Arbeit als Reisender in Damenwäsche, die Spionageaffäre, seine Verurteilung, die Zeit im Zuchthaus und schließlich sein Tod.

### Konzeption 3: *Ein Don Juan unserer Zeit* – Großmutter

In Konzeption 3 findet eine markante motivische und strukturelle Neuerung statt, indem ein Teil der Handlung des I. Teils nach „Neuburg an der Donau“ verlegt und die Figur der Großmutter eingeführt wird ( $K^3/E^1/ÖLA 3/W 367$ , Bl. 63v) – eine Transformation, die sich in ähnlicher Form und mit ebenso maßgeblichen Implikationen auch am Entstehungsprozess der *Geschichten aus dem Wiener Wald* beobachten lässt.<sup>15</sup> Was den *Don Juan*-Stoff betrifft, so leitet Horváth mit der Einführung des neuen Schauplatzes und der neuen Figur die allmähliche Abkehr von der Vorstellung eines Zeitstückes ein. In dieser Arbeitsphase kommt es zu einer Abwanderung der ursprünglich

<sup>15</sup> Vgl. dazu Klaus Kastberger: Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht. In: Kastberger 2001, S. 108–130.

dominierenden Motive (Film, Politik, Wirtschaft) in den Hintergrund; umgekehrt tritt die Don Juan-Handlung selbst desto stärker hervor.

Die wohl wenig später entstandene Textstufe  $K^3/TS^1$  enthält einen Dialog zwischen Don Juan und der Großmutter „In Neuburg an der Donau“. Horváth plant in diesem Stadium der Arbeit ein Zusammentreffen Don Juans mit der Großmutter im I. Akt, während in späteren konzeptionellen Phasen die Kommunikation im I. Akt nur brieflich erfolgt, und zwar einseitig von Don Juan aus, dessen Briefe unbeantwortet bleiben. In Konzeption 3 ist zudem vorgesehen, dass Don Juan sofort über den Tod des Fräuleins, über den Sterbetag – „3. März 1916“ ( $TS^1/ÖLA\ 3/W\ 367$ , Bl. 67) – und über seine Schuld an ihrem Tod aufgeklärt wird. Diese Mitteilung wird in späteren Arbeitsphasen im Stück immer weiter und schließlich ganz nach hinten verschoben, was die dramatische Spannung wesentlich erhöht und eine analytische Struktur erzeugt.

Ein Strukturplan ( $K^3/E^{13}$ ), der aufgrund der darauf verzeichneten Großmutter-Figur ebenfalls zu Konzeption 3 zu zählen ist, trägt den Titel *Ein Don Juan unserer Zeit. Komödie in sieben Teilen* und sieht die folgenden Teiltitel vor: „Der Krieg ist aus“, „Im Taumel der Inflation“, „In den Klauen der Politik“, „In ländlicher Stille“, „Die Fabrik“, „Spionage“ und „Zuchthaus. Tod“. Damit stellt dieser Strukturplan eine Kombination von Elementen der Konzeptionen 1 und 2 mit denen von Konzeption 3 dar.

#### Konzeption 4: *Don Juan kommt aus dem Krieg* in vier Teilen

Am Beginn von Konzeption 4 steht eine Reihe von Textstufen, die alle äußerst fragmentarisch geblieben sind und teilweise noch Figuren enthalten, die im weiteren Verlauf der Arbeit an den Konzeptionen 4 bzw. 5 aus dem Stück ausgeschieden werden, so etwa die Heilsarmee-Mädchen ( $K^4/TS^1$ ,  $TS^6$ ), die Figuren der Gräfin, der Attentäterin und des Landmädchens ( $K^4/TS^6$ ). Eine Textstufe zum I. Teil enthält eine fragmentarische Fassung des Bildes „Zimmer der Großmutter“ ( $K^4/TS^2$ ). Zwei Textstufen liefern fragmentarische Fassungen des Bildes „Krankenhaus“ ( $K^4/TS^3$  und  $TS^4$ ). Auf vier weiteren Blättern, die zu Konzeption 4 zu rechnen sind, finden sich fragmentarische Fassungen der Szenenanweisung zum Bild „Café“ des II. Teils ( $K^4/TS^5$ ,  $TS^7/A^1-A^3$ ).

Konzeption 4 zeichnet sich nicht nur durch den neuen Titel *Don Juan kommt aus dem Krieg* aus (erstmalig in  $K^4/TS^5$ ), sondern auch durch eine immer stärkere Konzentration der Handlung auf die Figur des Don Juan, der weniger als Zeittypus, sondern als schicksalhaftes Individuum erscheint. Demgemäß lautet der Untertitel des Stückes jetzt auch nicht mehr „Komödie“, sondern „Schauspiel in vier Teilen“ (vgl.  $K^4/E^1$ ). Allerdings erfolgt im mittleren Abschnitt des Stückes in den Konzeptionen 4 und 5, der bis zuletzt den Titel „Im Taumel der Inflation“ trägt, sehr wohl noch eine Konfrontation der Don Juan-Figur mit Phänomenen seiner Zeit wie dem Film oder der Politik. Allerdings wandern diese Motive von äußerlichen Geschehnissen in Figuren ab, so etwa in die Figur der Bordellbesitzerin Nevada, die in einem Strukturplan des ersten Blattes von Konzeption 4 ( $K^4/E^1$ ) für den II. Akt vorgesehen ist, später jedoch wieder aus dem Stück eliminiert wird, oder in die Figur des „Inflationsgewinners“, in dessen Wohnung sich die vier Damen zum Tee treffen; der Film bleibt als mögliches berufliches Betätigungsfeld bis in die Endfassung ( $K^5/TS^{10}/A^{11}$ ) eine Perspektive für Don Juan. Für den vierten Akt dieses Strukturplans, der unter dem Titel „Der Weg

nach Neuburg“ steht, entwirft Horváth eine Bilderfolge, die der Abfolge der vier Jahreszeiten entspricht, eine Idee, die auf ein Werkprojekt von 1932 mit dem Titel *Die Jahreszeiten* (ÖLA 3/W 362 – Bl. 3v, 4, 7v = Notizbuch Nr. 7) zurückgehen könnte. Allerdings eliminiert Horváth diese Motivkette noch im Laufe von Konzeption 4 wieder aus dem Stück – mit Ausnahme des Winters, der im Schneemann-Motiv der Endfassung eine neue Form der Umsetzung findet und dem dritten Akt („Der Schneemann“) seine atmosphärische Grundierung verleiht.

In einem nachfolgenden Entwurf (K<sup>4</sup>/E<sup>4</sup>) erweitert Horváth den IV. Akt um das abschließende Bild „Grab“ und nimmt damit bereits die Koppelung der beiden Motive „Winter“ und „Tod“ vorweg, die für den Schluss der Endfassung K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup> charakteristisch ist. Diese Bilderfolge übernimmt er auch in den Strukturplan K<sup>4</sup>/E<sup>5</sup>, wo sie allerdings den V. Akt kennzeichnet. Für den IV. Akt sind hier die Bilder „Bei der Bürgerin“ und „Don Juan im Gefängnis“ vorgesehen. Die Entwürfe zu Konzeption 4 werden im Notizbuch Nr. 4 (ÖLA 3/W 370) fortgesetzt, wo sich zu Beginn ein wohl wenig später entstandener Strukturplan in vier Akten findet (K<sup>4</sup>/E<sup>9</sup>), der unter dem Titel „Don Juan kommt aus dem Krieg. Schauspiel in vier Akten“ die Entwürfe der weiter oben erwähnten (losen) Blätter zusammenführt. Hier taucht im I. Akt bereits die Großmutter-Figur auf. Bemerkenswert scheint aber v.a. der II. Akt, der folgende Bilderfolge aufweist: „Café“ (1.), „Krankenhaus“ (2.), „Bei der Nevada“ (3.), „Beim Film“ (4.), „Attentäterin“ (5.) und „Redakteurin“ (6.). Der Autor greift damit auf Figuren zurück, die bereits in Konzeption 1 entwickelt wurden und erst im Laufe von Konzeption 5 endgültig aus dem Stück eliminiert werden. Der III. Akt soll „Don Juan als große[n] Mann“ zeigen und ein „Attentat“ enthalten. Allerdings landet Don Juan in der „Zelle“ (6. Bild). Im IV. Akt notiert Horváth wieder die Abfolge der Jahreszeiten als erste vier Bilder und das Bild „Grab“ wie in E<sup>4</sup> als Schlussbild.

Ein Typoskript, das mit einem Umfang von sieben Blättern die einzige längere Textstufe (K<sup>4</sup>/TS<sup>8</sup>) von Konzeption 4 darstellt, enthält eine Ausarbeitung des 1. und 2. Bildes des II. Aktes, allerdings noch in der Reihenfolge „Café“, „Lazarett“ (vgl. K<sup>4</sup>/E<sup>9</sup>), die dann in der Endfassung umgekehrt wird.

### Konzeption 5: *Don Juan kommt aus dem Krieg* in drei Akten

Konzeption 5 setzt mit einem Strukturplan zum II. und III. Akt ein (K<sup>5</sup>/E<sup>1</sup>), der sich im Notizbuch Nr. 4 (ÖLA 3/W 370) befindet. Er sieht für den Beginn des II. Aktes wieder die Bilderfolge „Café“ und „Spital“ (vgl. K<sup>4</sup>/E<sup>9</sup>) vor. Dann folgt der Bildtitel: „Atelier“. Es handelt sich hierbei um das Bild mit den beiden Kunstgewerblerinnen, das sich bereits in früheren Konzeptionen findet und bis in die Endfassung (K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup>) beibehalten wird. Das folgende Bild (4.) ist mit „Madame“ betitelt. Horváth greift damit auf eine Figur zurück, die er in Konzeption 4 (K<sup>4</sup>/TS<sup>9</sup>) ins Stück hineinnimmt. Die mütterliche Figur soll Don Juan Geld leihen, damit er zu seiner Braut fahren kann. Horváth hatte den Figurennamen Madame in der Korrekturschicht von K<sup>4</sup>/TS<sup>9</sup> durch Tante ersetzt, möglicherweise nimmt er diese Ersetzung in Konzeption 5 aber wieder zurück (vgl. K<sup>5</sup>/E<sup>9</sup>). Auf das Bild „Madame“ folgt in K<sup>5</sup>/E<sup>1</sup> ein „Grossmutter“-Bild, das sich später nicht mehr im II. Akt findet. Das abschließende Bild soll in einem „Bureaux“ (vgl. K<sup>5</sup>/E<sup>5</sup>) spielen. Auch ein solches Bild findet sich später nicht mehr, wohl aber arbeitet die „Erste Tochter“ der Vermieterin Don Juans in der Endfassung in einem Büro. Im III. Akt taucht in K<sup>5</sup>/E<sup>1</sup> wie schon in Kon-

zeption 4 (K<sup>4</sup>/E<sup>4</sup>, E<sup>8</sup>, E<sup>13</sup>) die Figur der „Gräfin“ (1. Bild) auf. Auch die „Heilsarmee“ findet sich hier noch (4. Bild). Für den III. Akt notiert Horváth wiederum ein Bild „Grossmutter“ (5.) und ein abschließendes „Gefängnis“-Bild, das in diesen Entwürfen wohl schon das Stück beschließen soll, das jetzt nur noch drei Akte umfasst und die Abgrenzung einer eigenen Konzeption erlaubt (vgl. K<sup>4</sup>/E<sup>13</sup>, wo das Bild „Gefängnis“ noch im IV. Akt positioniert wird). Die folgenden Strukturpläne K<sup>5</sup>/E<sup>2</sup>–E<sup>4</sup> stellen geringfügig abweichende Varianten des Strukturplans K<sup>5</sup>/E<sup>1</sup> dar. So erweitert Horváth diesen Strukturplan in der Folge um Bilder mit einer Studentin (K<sup>5</sup>/E<sup>2</sup>–E<sup>4</sup>, E<sup>8</sup>; dialogisch ausgearbeitet in K<sup>5</sup>/TS<sup>1</sup>) und mit Arbeiterinnen (K<sup>5</sup>/E<sup>6</sup>, E<sup>8</sup>).

Bemerkenswert ist ein weiterer Strukturplan zu den ersten drei Akten im erwähnten Notizbuch (K<sup>5</sup>/E<sup>18</sup>). Horváth notiert darin für den II. Akt nur die Zahl der Bilder „1–9.“, die offensichtlich schon feststehen (vgl. K<sup>5</sup>/E<sup>17</sup>, wo sie ausformuliert sind und K<sup>5</sup>/E<sup>20</sup>–E<sup>23</sup>, E<sup>27</sup>–E<sup>31</sup>, E<sup>35</sup>, wo sie neu festgelegt werden), ebenso wie der I. Akt, der hier gänzlich unerwähnt bleibt, wahrscheinlich weil er schon in K<sup>5</sup>/E<sup>13</sup> seine endgültige Ausformung erhielt (vgl. auch K<sup>5</sup>/E<sup>35</sup>). Der III. Akt sieht die Bilder „Grossmutter“, „Gefängnis“, „Flucht. (Bauernhaus)“, „Grossmutter“ und „Grab“ vor, womit Horváth die Drei-Akt-Struktur endgültig gefunden zu haben scheint, endet doch der III. Akt in K<sup>5</sup>/E<sup>18</sup> nicht im „Gefängnis“, wie in den vorhergehenden Entwürfen, die noch eine Fortsetzung möglich erscheinen ließen, sondern – wie schon in Konzeption 4 (K<sup>4</sup>/E<sup>4</sup>, E<sup>9</sup>) vorgesehen – am „Grab“, das einen definitiven Endpunkt markiert. Die Bilderfolge des III. Aktes wird sich im Zuge der Ausarbeitung zwar noch ändern, die Schlussbilder „Grossmutter“ und „Grab“ bleiben indes erhalten und bilden bis zur Endfassung K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup> das charakteristische Finale des Stücks.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entwürfe im Notizbuch Nr. 4 vor allem der endgültigen Fixierung der Bilderfolge in den drei Akten anhand von Strukturplänen dienen. Weiters findet sich in dem Notizbuch eine geringe Zahl an Textstufen, die parallel zur Arbeit an den Strukturplänen entstanden sein dürften und dialogische Ausformulierungen von Bildern enthalten, die in den Strukturplänen angelegt sind. So etwa eine Textstufe (K<sup>5</sup>/TS<sup>1</sup>) zum 4. Bild des II. Aktes des Strukturplans E<sup>4</sup> mit einer Studentin, die ein (unerwünschtes) Kind erwartet und einer Ärztin, die ihr dieses „ungeschehen“ (TS<sup>1</sup>/ÖLA 3/W 370, Bl. 8) machen will. Eine weitere Textstufe (K<sup>5</sup>/TS<sup>2</sup>) enthält eine fragmentarisch überlieferte Ausarbeitung des Bildes „Vier Damen“ des II. Aktes, das Horváth erstmals in K<sup>5</sup>/E<sup>8</sup> erwähnt und das bis in die Endfassung (K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup>) Bestandteil des II. Aktes bleiben wird. Im Gegensatz zur Endfassung sieht die Textstufe TS<sup>2</sup> jedoch noch vor, dass Don Juan tatsächlich zu diesem Damentee kommt, während er in der Endfassung ausbleibt und die Damen damit ein weiteres Mal „erniedrig[t]“ (TS<sup>2</sup>/ÖLA 3/W 370, Bl. 21). Eine Textstufe (K<sup>5</sup>/TS<sup>3</sup>) zum Bild „Atelier“ mit den beiden Kunstgewerblerinnen zeigt deren sadomasochistische Neigungen, eine Tendenz, die Horváth in der Endfassung unterdrücken wird. Außerdem erwartet die Erste Kunstgewerblerin in K<sup>5</sup>/TS<sup>3</sup> ein Kind von Don Juan, ein Motiv, das bis in die Endfassung erhalten bleibt, in der die Erste das Kind, das sie von Don Juan bekommen würde, abtreiben lässt und dann darüber klagt, dass sie keine Kinder mehr wird bekommen können (vgl. K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup>/BS 19 a, Bl. 32). Auch in der Textstufe K<sup>5</sup>/TS<sup>4</sup> befürchtet die Angestellte, mit der Don Juan sich in deren Zimmer aufhält, dass ihr Verhältnis mit Don Juan „was Kleines gegeben hat, was Putziges“ (TS<sup>4</sup>/ÖLA 3/W 370, Bl. 32). Die Figur der Angestellten findet sich auch in der Textstufe K<sup>5</sup>/TS<sup>5</sup>, wo sie mit Don Juan darüber diskutiert, wer an ihrem Verhältnis und seinen Folgen die Schuld trägt. Sie wird im weiteren Verlauf von Konzeption 5 aus



dem Stück ausgeschieden. Die Textstufe K<sup>5</sup>/TS<sup>6</sup> enthält einen Dialog zwischen Don Juan und einer Dame, in der die beiden über ein gefälschtes Kunstwerk sprechen, das Don Juan der Dame verkauft hat. Die Textstufe ist eine Vorstufe des Bildes „Balkonloge in der grossen Oper“ (II. Akt, 5. Bild) der Endfassung (K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup>) und zeigt Don Juan als Schieber in der Inflation.

Den Abschluss der Einträge im Notizbuch Nr. 4 zum Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* bilden eine Textstufe zum 8. Bild des III. Aktes „Vor dem Hause der Grossmutter“ und zum folgenden Bild „Bei der Grossmutter“ (K<sup>5</sup>/TS<sup>7</sup>), zwei Textstufen zum Vorwort (K<sup>5</sup>/TS<sup>8</sup>, TS<sup>9</sup>), ein Entwurf zum Figurenverzeichnis (K<sup>5</sup>/E<sup>37</sup>) und ein Entwurf zur Rollenverteilung (K<sup>5</sup>/E<sup>38</sup>), die mit wenigen Änderungen Eingang in die Endfassung K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup> finden.

Insgesamt ist die Überlieferungslage, was die Entwürfe und die Textstufen zu Konzeption 5 betrifft, sehr lückenhaft, weshalb der Entstehungsprozess zur Endfassung nicht kontinuierlich nachvollzogen werden kann. Vielmehr sieht man sich einer Fülle von Entwürfen und Textstufen mit sehr unterschiedlichem, meist geringem Ausreichungsgrad gegenüber, die sich zwar chronologisch reihen lassen, aber keine lückenlose textgenetische Reihe bis zur Endfassung bilden.

Die Endfassung K<sup>5</sup>/TS<sup>10</sup>/A<sup>11</sup> besteht aus den drei Akten: „Der Krieg ist aus“, „Im Taumel der Inflation“ und „Der Schneemann“. Horváth konzentriert damit die Geschehnisse der Inflationszeit im Wesentlichen auf den Mittelteil, mit Ausläufern in den III. Akt. Der III. Akt spielt zumindest zur Hälfte auf dem Land, eine Idee, die auf Konzeption 3 (vgl. K<sup>3</sup>/E<sup>1</sup> und TS<sup>1</sup>) zurückgeht. Schon im I. Akt gibt es zwei Bilder „Zimmer der Grossmutter“ (Bild 3 und Bild 7), die auf dem Land angesiedelt sind (vgl. K<sup>5</sup>/E<sup>13</sup> und folgende). Allerdings erfolgt Don Juans Reise dorthin erst im III. Akt. Sie bringt die Auflösung der dramatischen Spannung, da Don Juan bei der Grossmutter vom Tod seiner Braut erfährt und an ihrem Grab selbst stirbt. Das Bild „Grab“ beendet also, wie schon in Konzeption 4 (K<sup>4</sup>/E<sup>4</sup>, E<sup>9</sup>, vgl. auch K<sup>5</sup>/E<sup>18</sup>) vorgesehen, das Stück.

Die Endfassung ist als Typoskript, über drei Mappen (BS 19, Bl. 1–26, BS 19 a, Bl. 1–37, BS 19 b, Bl. 1–22) für die drei Akte verteilt, überliefert, wobei das letzte Blatt des Typoskripts (folgend auf BS 19 b, Bl. 22) fehlt. Es handelt sich bei dem Typoskript um keine Reinschrift, sondern um eine hochgradig überarbeitete Fassung mit einer deutlich wahrnehmbaren Korrekturschicht, die sich zuweilen nur auf einzelne Wörter, zuweilen aber auf ganze Absätze bezieht. Horváth hat bis zuletzt an der Abfolge und Zahl der Bilder Änderungen vorgenommen (vgl. auch die im Anhang dieses Bandes befindlichen Simulationsgrafiken, S. 492–496). So etwa im I. Akt, wo er zunächst die Bilder „Fronttheater“, „Strasse“, „Strassenecke“ aufeinanderfolgen lässt, und erst in einem Korrekturvorgang (TS<sup>10</sup>/A<sup>2</sup>) das neue 3. Bild des I. Aktes „Zimmer bei der Grossmutter“ einfügt. In einem weiteren Korrekturvorgang (TS<sup>10</sup>/A<sup>3</sup>) arbeitet er den Schluss des I. Aktes um, wobei er dabei möglicherweise auch ein neues Bild eingefügt hat. Im II. Akt ändert Horváth vor allem den Aktabschluss, den er um ein Bild erweitert (TS<sup>10</sup>/A<sup>7</sup>), das Bild „Zimmer bei der Mutter“. Auch im III. Akt werden einzelne Passagen gestrichen und Blätter ausgetauscht, wobei ein ganzes Bild durch ein anderes ersetzt wird. So hätten die Heilsarmee-Mädchen noch bis zu TS<sup>10</sup>/A<sup>5</sup>, möglicherweise sogar bis TS<sup>10</sup>/A<sup>6</sup> im Stück vorkommen sollen (3. Bild), Horváth streicht sie in TS<sup>10</sup>/A<sup>7</sup> jedoch endgültig und ersetzt das Bild mit den Heilsarmee-Mädchen durch das Bild „In der Wohnung des Inflationsgewinners“. Abhängig von den Veränderungen im II. Akt ändern sich die Seitenzahlen des III. Aktes mehrfach, da die beiden Akte in der Entstehung miteinander verquickt

sind und teilweise parallel zueinander verfasst wurden. Das Vorwort, das Figurenverzeichnis, die Rollenverteilung und die Aktübersicht – den ganzen Vorspann zum Stück also – hat Horváth erst nachträglich zu diesem geschrieben, einzelne Teile davon jedoch schon vor der Erstellung des letzten Ansatzes (A<sup>11</sup>) der Endfassung, weshalb auch dieser Abschnitt des Typoskripts mehrfach überarbeitet wurde.

## Uraufführung und Rezeption

Auf einer Postkarte vom 19. Oktober 1936 schreibt Horváth an Franz Theodor Csokor: „Mit Rozsi M.<sup>16</sup> hab ich gesprochen, auch mit Bárdos<sup>17</sup> – er wird meine Stücke lesen. Werden sehen, ob etwas geschieht, glaubs kaum.“<sup>18</sup> Wenn sich diese Bemerkung auf die eben entstandenen Stücke *Don Juan kommt aus dem Krieg* und *Figaro läßt sich scheiden* beziehen sollte, so bestätigt sich Horváths Skepsis zumindest im Fall des *Don Juan*. Während *Figaro läßt sich scheiden* am 2. April 1937 in Prag in Anwesenheit des Autors uraufgeführt wird, erlebt Horváth die Uraufführung seines *Don Juan*-Dramas nicht mehr. Diese findet erst am 12. November 1952 im „Theater der Courage“ in Wien unter der Regie von Edwin Zbonek statt, und zwar unter dem Titel *Don Juan kommt zurück*, wahrscheinlich „weil Kriegs-Assoziationen vermieden werden sollten“.<sup>19</sup> Allerdings reichte diese Titeländerung nicht aus, um „die psychologische, ökonomische und soziale Grundlage aller Figuren des Stückes [zu tilgen]“.<sup>20</sup> Das Stück wurde sehr wohl als Kriegsheimkehrer- bzw. Nachkriegsstück rezipiert. Die Kritiken waren jedoch, aus anderen Gründen, großteils negativ.<sup>21</sup> In der *Presse* vom 14. November 1952 etwa war zu lesen:

Erst in den letzten Szenen erkennt man die sonst so scharfe, ironische Geistigkeit Ödön von Horváths in diesem Zyklus von impressionistischen Bildern. [...]

Man kann nicht neue Motive, nicht neue Erklärungen in den Szenen Horváths finden, die den Don-Juan-Komplex der psychischen oder etwa der biologischen Erklärung näher brächten. Daß der rasende Verführer nicht eigentlich ein manischer Verbrecher, sondern selbst ein Opfer ihn verführender Weiber ist, taucht hier auch nicht zum ersten Male auf. Eine Auffassung, die Don Juan übrigens die dramatische Aktion benimmt, ihn zum passiven Schwächling, noch bedenklicher, zum Jämmerling macht. So ziemlich die Umkehrung des Don-Juan-Mythos!

Im besonderen angemerkt, mutet dieses „Stück“ Horváths – der bekanntlich starkes Theater zu bauen verstand – wie ein Entwurf an.<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Rozsi Meller (1902–1960), auch Rose Meller, hatte unter dem Pseudonym Frank Maar das Stück *Leutnant Koma* geschrieben, das am Wiener Akademietheater großen Erfolg hatte. (Vgl. Krischke, in: Schulenburg 1992, S. 150) Möglicherweise versuchte Horváth, über sie den Kontakt zu Theaterleuten herzustellen.

<sup>17</sup> „Artur Bárdos (1882–[1974]), Direktor des Belvárosi Színház (Innenstädtisches Theater) in Budapest, sehr bekannter Regisseur und Förderer vieler Autoren.“ (Krischke, in: Schulenburg 1992, S. 150).

<sup>18</sup> Postkarte Ödön von Horváths an Franz Theodor Csokor, handschriftliches Original, Wienbibliothek im Rathaus, IN 186.096.

<sup>19</sup> GW I, S. 10\*.

<sup>20</sup> Gisela Günther: Die Rezeption des dramatischen Werkes von Ödön von Horváth von den Anfängen bis 1977. Univ.-Diss. Göttingen 1978, S. 143.

<sup>21</sup> Vgl. Kurt Bartsch: Ödön von Horváth. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 138.

<sup>22</sup> R. H.: Don Juan kommt zurück. In: Die Presse, 14. 11. 1952.

Dass Horváth nichts anderes als eine „Umkehrung des Don-Juan-Mythos“ im Sinn hatte, wird hier als Möglichkeit gar nicht in Betracht gezogen. Diese Einsicht sollte der späteren, insbesondere literaturwissenschaftlichen Rezeption vorbehalten bleiben. Edwin Rollett urteilt anlässlich der Uraufführung in der *Wiener Zeitung* deutlich positiver. Er spricht vom „in viele prägnante Bilder aufgespaltenen Zeit- und Schicksalsbild, mit dem er [Horváth] seine persönliche Variation des Don-Juan-Themas gibt“. Ferner schreibt Rollett:

Das ‚Theater der Courage‘ hat mit der Aufführung des interessanten und gehaltreichen Werkes wieder eine sehr beachtliche Kraftprobe abgelegt. Unter der Regie von Edwin Zbonek werden auch die technischen Schwierigkeiten des bilderreichen Stückes klaglos bewältigt. Der Haupt- und einzige männliche Darsteller Robert Werner verkörpert den Typus des von allen Verlockungen angezogenen Mannes in einer Süße und Brutalität vereinenden Haltung und macht das Nachkriegsprodukt glaubhaft.<sup>23</sup>

Die Kritik war also durchaus geteilter Meinung über den Wert des Stückes und der Aufführung und blieb dies auch bei der Neuinszenierung 1964 im Wiener Ateliertheater.<sup>24</sup> 1967 erfuhr das Stück in Ulm seine erste Aufführung in Deutschland. Dem folgten Inszenierungen in Paris (1970), Wien (1972), Hamburg (1973), Budapest (1975), London (1978), Rom (1979), Kopenhagen (1980), Frankfurt (1980/81), Moskau (1981), Ramat Gan (1983), Amsterdam (1984) und Berlin (1993) – um nur einige zu nennen.

Insgesamt fällt an den Besprechungen auf, dass das Stück im fremdsprachigen Ausland positiver aufgenommen wurde als im deutschsprachigen Raum, wo immer wieder der Hinweis fällt, dass es sich um ein entlegeneres Stück Horváths handle, das hinter die großen Volksstücke zurückfällt. Anlässlich der Aufführung des Stückes in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin 1993 mit Peter Simonischek in der Titelrolle (Regie: Michael Gruner) etwa schreibt der Theaterkritiker der *Berliner Morgenpost* lakonisch: „Das 1936 geschriebene Stück zählt mit Sicherheit nicht zu den Meisterwerken Horváths.“<sup>25</sup>

Diese Einschätzung der Kritik schien die Literaturwissenschaft zumindest bis vor Kurzem zu teilen. Die Arbeiten zum Stück lassen sich an einer Hand abzählen. In jüngster Zeit hat sich jedoch die Beschäftigung damit intensiviert, was möglicherweise Ausdruck einer veränderten Bewertung ist. 1996 hat sich Kiki Gounaridou mit der Figur des Don Juan und seiner „Suche nach seiner Seele“ auseinandergesetzt.<sup>26</sup> Ingrid Haag hat den „weißen Mantel der Unschuld“ als charakteristisches Horváth-sches Motiv auch im Schneemann Don Juan ausgemacht.<sup>27</sup> Jürgen Hein hat sich in einer textgenetischen Studie mit der „Fronttheater“-Szene des Stückes und ihrer Genealogie beschäftigt und dabei versucht, das Material der Handschriften und

<sup>23</sup> Edwin Rollett: Don Juan kehrt zurück. Premiere im „Theater der Courage“. In: Wiener Zeitung, 16. 11. 1952.

<sup>24</sup> Vgl. Wolfgang Lechner: Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1978, S. 73.

<sup>25</sup> Volker Oesterreich: Die erotischen Eskapaden eines Melancholikers. In: Berliner Morgenpost, 17. 1. 1993.

<sup>26</sup> Vgl. Kiki Gounaridou: Horváth's Don Juan. An Actor ‚in Search of His Soul‘. In: Maske und Kothurn 42, H. 2–4 (1996), S. 115–119.

<sup>27</sup> Vgl. Ingrid Haag: Der weiße Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváth-schen Motivs. In: Kastberger 2001, S. 63–73.

Typoskripte erstmals in eine textgenetische Reihe zu bringen.<sup>28</sup> Slavija Kabic hat das Don-Juan-Motiv bei Horváth und Max Frisch untersucht.<sup>29</sup> Ulrich Dronske schließlich hat unter dem Titel *Der Schneemann ist müd* Horváths *Don Juan* neben Schnitzlers *Casanova* gestellt.<sup>30</sup> Er bestätigt in seiner Untersuchung im Wesentlichen einen Befund, den die Motiv- und Stoffforschung wiederholt gemacht hat, nämlich dass die Don Juan-Figur der „Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert [...] vollends jede Freude an der selbstgenügsamen Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse verloren“ habe: „Don Juan kämpft immer seltener mit äußeren Feinden [...] und immer stärker gegen die eigene donjuaneske ‚Natur‘ an. Er liegt in Fehde mit sich selbst.“<sup>31</sup> Ein Befund, der sicher auch auf Horváths *Don Juan* zutrifft.

---

<sup>28</sup> Vgl. Hein 2001.

<sup>29</sup> Vgl. Slavija Kabic: Das Don-Juan-Motiv bei Ödön von Horváth und Max Frisch. In: Geboren in Fiume: Ödön von Horváth 1901–1938. Lebensbilder eines Humanisten. Hg. v. Ute Karlavaris-Bremer/Karl Müller/Ulrich N. Schulenburg. Wien: Löcker/Sessler 2001, S. 121–138.

<sup>30</sup> Vgl. Ulrich Dronske: *Der Schneemann ist müd*. Anmerkungen zu Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt* und Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem Krieg*. In: Karlavaris-Bremer/Müller/Schulenburg 2001, S. 111–120.

<sup>31</sup> Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts. Hg. v. Beatrix Müller-Kampel. Leipzig: Reclam 1999, S. 20.