

Vorwort

Figaro läßt sich scheiden. Komödie

Uraufführung: 2. April 1937 in der Kleinen Bühne des Neuen Deutschen Theaters in Prag (Regie: Arnold Marlé).

Dauer der Schreibarbeiten: vermutlich Juni/Juli 1934 bis spätestens Oktober 1936; Erwerb der Vertriebsrechte des Stückes gemeinsam mit *Don Juan kommt aus dem Krieg* durch den Verlag Max Pfeffer mit Vertrag datiert auf den 3. November 1936.

Umfang des genetischen Materials: 219 Blatt an Entwürfen und Textstufen, unterteilt in drei Vorarbeiten und vier Konzeptionen.

Erstdruck: *Figaro läßt sich scheiden*. Stammbuch. Washington D.C.: Verlag Max Pfeffer (Wien – London) 1937.

Datierung und Druck

In einem Brief an Ferdinand Bruckner vom 31. Jänner 1936 schreibt Franz Theodor Csokor:

In Wien bin ich am meisten jetzt mit Horváth zusammen; wir haben uns sehr angefreundet. Er quält sich auch sehr hier ab: mit den besten Ideen ist es so schwer, hier irgendwo einsetzen zu können. Dabei gibt es Begabungen, die Kabarets sind gut wie noch nie und übervoll.¹

Kabarettistisches wollte oder konnte Horváth nicht schreiben, stattdessen arbeitete er an einer Komödie: *Figaro läßt sich scheiden*.² Ob Csokor diese meint, wenn er von den „besten Ideen“ spricht, ist nicht eindeutig zu klären. Von der Datierung des Briefes her wäre es jedoch möglich, denn Horváths Arbeit am *Figaro* erstreckt sich auf den Zeitraum zwischen Juni/Juli 1934 und Oktober 1936.³ Die erste Fassung des Stückes, diejenige in dreizehn Bildern, könnte zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes schon fertig gewesen sein.

¹ Brief von Franz Theodor Csokor an Ferdinand Bruckner, handschriftliches Original, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Ferdinand-Bruckner-Archiv, Signatur 81.

² Christopher B. Balme ortet im Spätwerk Horváths eine Fokussierung auf die Komödie und ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen: „Horváths kontinuierliches Experimentieren mit den Möglichkeiten der Komödienform durchzieht das Spätwerk wie ein roter Faden; dabei findet man die ganze Bandbreite der komischen Gattungen vertreten: Komödie, Posse, Zaubermärchen, Lustspiel.“ (Christopher B. Balme: Zwischen Imitation und Innovation. Zur Funktion der literarischen Vorbilder in den späten Komödien Ödön von Horváths. In: Horváths Stücke. Hg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 103–120; hier: S. 103)

³ Vgl. auch Traugott Krischke: Horváth auf der Bühne 1926–1938. Eine Dokumentation. Wien: Edition S 1991, S. 310 und Kurt Bartsch: Ödön von Horváth. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 135.

Die Arbeit am *Figaro* dürfte mit einigen, auch längeren Unterbrechungen vor sich gegangen sein. Teilweise überschneidet sich der Arbeitsprozess mit dem Schauspiel *Don Juan kommt aus dem Krieg*⁴, was sich besonders gut im Notizbuch o. Nr. (ÖLA 3/W 367 – o. BS) beobachten lässt, wo sich Entwürfe zu den beiden Stücken abwechseln.

Spätestens im März 1936 war die „Urfassung“ (KW 8, S. 183) von *Figaro läßt sich scheiden*, die Fassung in dreizehn Bildern (drei Akten), fertig. Horváths Freund, der Dramaturg und Verlagsleiter Alfred Ibach (1902–1948), der das Stück in Kommission nahm, forderte jedoch in einem brieflichen Vertrag vom 6. März 1936 die „voellig[e] Neufassung [des] Stueckes mit dem derzeitigen Titel: ‚Figaro laesst sich scheiden‘“.⁵ Für die Überarbeitung setzte Ibach Horváth genaue Fristen, an deren Einhaltung die Ausbezahlung der gedriittelten Raten des Vorschusses von £ 75,- gebunden war. Bis zum 10. April 1936 hatte die erste Hälfte des Stückes fertig zu sein, bis zum 15. Mai 1936 das ganze Stück.⁶ Ob Horváth diese Fristen einhielt, ist nicht mit Sicherheit zu sagen.⁷ In einem allerdings nicht im Original vorliegenden Brief vom 11. April 1936 schreibt Franz Theodor Csokor an seinen Freund und Kollegen Ferdinand Bruckner:

Horváth arbeitet jetzt an einer brillanten Komödie, „Figaro läßt sich scheiden“ – eine Art Fortsetzung von „Figaros Hochzeit“ –, nur daß der berühmte Monolog des hier zum Emigranten gewordenen Figaro nicht mehr revolutionär, sondern kleinbürgerlich-reaktionär klingt; erst am Schlusse findet er wieder zu sich und damit auch wieder zu seiner Suzanne.⁸

Mit der Arbeit an der Komödie dürfte die Überarbeitung der „Urfassung“ gemeint sein. Bei dem „berühmte[n] Monolog“ des Figaro, auf den Csokor anspielt, handelt es sich wohl um die Replik im 2. Bild des I. Aktes, in der Figaro dem Offizier auf der Grenzwache seinen bisherigen Lebensweg schildert, welche sich in beiden Fassungen findet.⁹

In einem anderen, handschriftlich überlieferten Brief an Bruckner vom 4. Juli 1936 schreibt Csokor: „Horváth, der jetzt ständig in Wien wohnt, hat 2 *sehr gute* neue Stücke geschrieben, ‚*Figaro lässt sich scheiden*‘ (moderne Fortsetzung des ‚Figaro‘) und

⁴ Vgl. die Darstellung der Entstehungsgeschichte in: Ödön von Horváth: *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Hg. von Nicole Streitler unter Mitarbeit von Julia Hamminger und Martin Vejvar. Berlin: de Gruyter 2010 (= Wiener Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 9). In der Folge als WA 9 zitiert.

⁵ Brieflicher Vertrag zwischen Alfred Ibach und Ödön von Horváth, zitiert nach einer Kopie im Nachlass Krischke, ÖLA 84/97, Schachtel 48.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Krischke spricht davon, dass Horváth „seine vieraktige [!] Komödie“ „[t]ermingerecht“ „im Mai 1936“ beendet habe, doch er führt dafür keinen Nachweis an. Die Fassung in vierzehn Bildern und vier Akten stellte überdies nur eine Zwischenfassung dar, die wirkliche „Neufassung“ war dann erst die Fassung in neun Bildern und drei Akten. (Traugott Krischke: *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit*. Berlin: Ullstein 1998, S. 226; anders Krischke in: KW 8, S. 184)

⁸ Franz Theodor Csokor: *Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933–1950*. München/Wien: Albert Langen/Georg Müller 1964, S. 119. 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. 149f.)

⁹ K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 15, 16 und K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 11f.

„*Don Juan kommt aus dem Krieg*“ (modernes Don Juan-Drama).¹⁰ Das Perfekt lässt vermuten, dass die beiden Stücke zu diesem Zeitpunkt schon abgeschlossen sind (vgl. WA 9, S. 2f.). Aus dem Brief wird jedoch nicht klar, auf welche Fassung des *Figaro* sich Csokor bezieht. Es ist aber anzunehmen, dass er die Fassung in dreizehn Bildern meint, denn die Fassung in neun Bildern dürfte erst später fertig geworden sein. Alfred Ibach verpflichtete sich in dem erwähnten Vertrag ferner,

von [seinem] Erloes aus dem Verkauf aller deutschsprachigen Rechte an diesem Stueck 90% (neunzig Prozent) und aus dem Verkauf aller fremdsprachigen Rechte 80% (achtzig Prozent) unmittelbar nach Erhalt an [Horváth] abzufuehren.¹¹

Allerdings fand sich in dem Vertrag noch eine Sicherheitsklausel. Wäre es Ibach innerhalb Jahresfrist nicht möglich gewesen, die Rechte am Stück zu verkaufen, wäre Horváth zur Rückzahlung des Vorschusses verpflichtet gewesen. Dazu kam es jedoch nicht, da Ibach die Rechte „am Subvertrieb für alle Länder“ für die Stücke *Figaro* *lässt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* am 3. November 1936 an den Verlag Max Pfeffer verkaufte.¹² Wie aus dem Vertrag hervorgeht, konnte Ibach den *Don Juan* erst nach Vorliegen des *Figaro* an Pfeffer verkaufen, der sich zuvor „gegen die Vertriebsübernahme“¹³ des *Don Juan* entschieden hatte. Der späte Termin für den Vertrag mit dem Pfeffer Verlag legt die Annahme nahe, dass die Überarbeitung des *Figaro* von Horváth nicht „termingerecht“ abgeschlossen wurde. Der *Don Juan* war wahrscheinlich erst im Juni oder Juli 1936 fertig, aber – wie sich aus dem Vertrag mit Pfeffer schließen lässt – doch einige Zeit vor dem *Figaro* (vgl. WA 9, S. 1–3). Am 4. August 1936 schreibt Horváth an Alice Zuckmayer:

Bitte, liebe Liccie, frag mal den Zuck, ob er noch mein Figaro-Manuscript hat – wenn ja, wäre ich dir sehr dankbar, wenn Du es mir als Drucksache herschicken würdest, da ich keines mehr besitze und wahrscheinlichst in 8 Tagen dringendst eines gebrauchen werde.¹⁴

Wozu Horváth das Manuskript brauchte, ist nicht eindeutig zu klären. Möglicherweise hatte sich ein Theater oder ein Regisseur dafür interessiert. Der Brief lässt jedenfalls vermuten, dass der *Figaro* zu diesem Zeitpunkt schon abgeschlossen ist. Allerdings wird wieder nicht deutlich, auf welche Fassung des Stückes sich Horváth in dem Schreiben bezieht. Ein Brief des Autors an Franz Werfel vom 16. Oktober 1936 belegt indes eindeutig, dass die „Neufassung“ des *Figaro* im Oktober 1936 inoffiziell schon an Pfeffer verkauft und damit fertig war.¹⁵

Der Vertrag verpflichtete Pfeffer zu einer Zahlung von S 500,- für die Vertriebsübernahme des *Figaro*, zur Zahlung weiterer S 500,-, „sobald das Stück in die Proben geht“.¹⁶ Für den *Don Juan* indes hatte sich Pfeffer die S 500,- für die Vertriebsübernahme erspart, mit dem Argument, dass das Stück nicht mehr neu sei. Auch hierfür

¹⁰ Brief von Franz Theodor Csokor an Ferdinand Bruckner, handschriftliches Original, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Ferdinand-Bruckner-Archiv, Signatur 81 (Hervorhebungen im Original).

¹¹ Brieflicher Vertrag zwischen Alfred Ibach und Ödön von Horváth (Anm. 5).

¹² Vertrag zwischen Alfred Ibach, Ödön von Horváth und dem Verlag Max Pfeffer vom 3. November 1936, zitiert nach der Kopie im Nachlass Kruschke, ÖLA 84/97, Schachtel 48.

¹³ Ebd.

¹⁴ Brief von Ödön von Horváth an Alice Zuckmayer, handschriftliches Original, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Signatur 86–1516/1.

¹⁵ Vgl. den Abschnitt „Uraufführung und Rezeption“ in diesem Vorwort und Anm. 25.

¹⁶ Vertrag zwischen Alfred Ibach, Ödön von Horváth und dem Verlag Max Pfeffer (Anm. 12).

wäre die Bezahlung von S 500,- fällig geworden, wenn das Stück von einem Theater angenommen worden wäre. Dies geschah jedoch nicht mehr zu Lebzeiten Horváths.

Der Vertrag zwischen Horváth, Ibach und Pfeffer sah weiters vor, dass Pfeffer mit Ibach und der wiederum mit Horváth abzurechnen hatte. Offensichtlich hatte Horváth bei Pfeffer Schulden, denn im Vertrag ist die Rede davon, dass Pfeffer 20% der Erträge „zur Abdeckung [seiner] Forderung an Ödoen Horvath, die per 15. April S 1.538.60 beträgt“, einbehalten durfte, die restlichen 80% jedoch an Ibach abzuliefern hatte. Dieser durfte wiederum 10% davon behalten und musste die restlichen 90% an Horváth abliefern.¹⁷

Pfeffer verpflichtete sich, vom *Figaro* sofort 200 Exemplare „als Manuskript drucken zu lassen und die Kosten für die Herstellung auszulegen“.¹⁸ Der Druck des Stammbuchs dürfte sich allerdings etwas verzögert haben, sodass es mit Copyright „Washington D.C. 1937“ erschien, obwohl der Verlag nach wie vor in Wien sein Zentralbüro hatte. Die Fassung in neun Bildern ist nur in Form dieses Stammbuchs überliefert.

Die erste Buchfassung der Fassung in neun Bildern wurde 1959 von Traugott Krischke im Bergland-Verlag herausgebracht.¹⁹ Er macht in der Ausgabe allerdings keine Angaben darüber, welche Quelle ihm vorgelegen hatte. Mit großer Wahrscheinlichkeit fußt sein Text jedoch auf dem Stammbuch, von dem sich zwei Exemplare eines Nachdrucks durch den Georg Marton Verlag (Wien) mit Copyright 1946 in seinem Nachlass fanden, auf deren Grundlage er wohl auch die späteren Ausgaben fertigte.²⁰ In eines der beiden Stammbücher, das Krischke durch handschriftliche Eintragungen mit rotem Kugelschreiber und durch das Einfügen von selbst angefertigten Typoskriptseiten ergänzt, notierte er Folgendes: „Die vorgenommenen Notizen und Ergänzungen entsprechen dem Wortlaut eines maschinschriftl. Exemplares von ‚Figaro läßt sich scheiden‘ im Besitz Lajos von Horváths mit geringen hdschr. Korrekturen Ödön von Horváths. Es scheint sich hierbei um die Urfassung zur Komödie zu handeln. Die hier vorliegende Marton-Fassung entspricht der Pfeffer-Fassung.“ Sieht man sich die Notizen und maschinenschriftlichen Ergänzungen auf losen Blättern, die Krischke in dem Exemplar des Stammbuchs des Marton Verlags von 1946 vornimmt, genauer an, kann man jedoch erkennen, dass ihm bzw. Lajos von Horváth ein vollständiges, mit geringfügigen handschriftlichen Korrekturen Horváths versehenes

¹⁷ Ebd. und brieflicher Vertrag zwischen Alfred Ibach und Ödön von Horváth (Anm. 5). Krischke schreibt, dass Horváth bei Ibach Schulden hatte. Die Formulierung im Vertrag bezieht sich aber wohl auf den Vertragsaussteller, d.h. Pfeffer. (Vgl. Krischke 1998 [Anm. 7], S. 225) In der *Horváth-Chronik* findet sich die korrekte Deutung dieser Passage. (Vgl. *Horváth-Chronik*. Hg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 121)

¹⁸ Vertrag zwischen Alfred Ibach, Ödön von Horváth und dem Verlag Max Pfeffer (Anm. 12).

¹⁹ Ödön von Horváth: *Figaro läßt sich scheiden*. Komödie in 3 Akten (9 Bildern). Mit einer Einführung von Traugott Krischke. Wien: Bergland-Verlag 1959. Im Anhang dieser Ausgabe druckt Krischke ergänzend und um „den Eindruck [zu] vervollständigen“ drei Bilder ab, die er als zur Fassung in vier Akten gehörig ausweist, es handelt sich um das 3. Bild des I. Aktes: „Beim Juwelier“, um das 4. Bild des II. Aktes „Große Sylvesterfeier im Gasthaus zur Post in Grosshadernsdorf“ und um das 3. Bild des III. Aktes „Auf dem ehemaligen ländlichen Herrensitz des Grafen Almaviva“, das im Typoskript von K³/TS⁶/A⁴ überliefert ist. Die ersten beiden Bilder finden sich bereits in der Fassung in dreizehn Bildern K²/TS¹/A⁷, das dritte nur in der Zwischenfassung in vierzehn Bildern (vgl. die Akteinteilung im Schauplatzverzeichnis von K³/TS²).

²⁰ Nachlass Krischke, ÖLA 84/97, Schachtel 54.

Typoskript der Fassung in vierzehn Bildern (vier Akten) vorgelegen haben muss, das jedoch nicht überliefert ist.²¹ Bei dem Typoskript handelte es sich also nicht, wie Krischke vermutet, um die „Urfassung“ des Stückes (in dreizehn Bildern und drei Akten), sondern um die Zwischenfassung in vierzehn Bildern und vier Akten (vgl. K³), die Horváth wohl nie zur Veröffentlichung freigegeben hat. Leider ist ein Teil der maschinenschriftlichen Abschriften Krischkes auf losen Blättern verloren gegangen, so dass diese Fassung in vierzehn Bildern nicht vollständig rekonstruierbar ist.

Das genetische Konvolut und seine Chronologie

Das genetische Konvolut zum Stück *Figaro läßt sich scheiden* umfasst 219 Blatt. Der Großteil der Notizen, Strukturpläne und Dialogskizzen befindet sich in drei Notizbüchern, dem Notizbuch Nr. 2 mit orangefarbenem Einband (ÖLA 3/W 369 – o. BS), dem Notizbuch Nr. 1 mit schwarz-grau kariertem Einband (ÖLA 3/W 368 – BS 33 [1]) und dem Notizbuch o. Nr. mit violetter, wellig strukturiertem Einband (ÖLA 3/W 367 – o. BS). Das Notizbuch Nr. 2 verwendete Horváth wahrscheinlich von Mitte 1934 bis Mitte/Ende 1935, das Notizbuch Nr. 1 in der zweiten Jahreshälfte 1935 und das Notizbuch o. Nr. von Mitte 1934 bis Ende 1935/Anfang 1936, wobei die Notizbücher, was das Stück *Figaro läßt sich scheiden* betrifft, in der genannten Reihenfolge verwendet wurden.

Neben den Entwürfen und Textstufen in den Notizbüchern, die das Gros der handschriftlichen Entwürfe zum Stück *Figaro läßt sich scheiden* ausmachen, finden sich noch insgesamt zehn handschriftliche Entwürfe und Textstufen auf losen Blättern (ÖLA 3/W 73 – BS 34, Bl. 1–3, ÖLA 3/W 72 – BS 33 [3], Bl. 1 und 1v, IN 221.002/5 – BS 18 a [2], Bl. 14v, ÖLA 3/W 309 – BS 14 b, Bl. 4).

Zum genetischen Konvolut zählt auch ein Typoskript mit einem Umfang von 115 Blatt (ÖLA 3/W 74 – BS 35 a, Bl. 2–116), das die vollständige „Urfassung“ in dreizehn Bildern (drei Akten) enthält. Das Typoskript wurde von Horváth mit handschriftlichen Korrekturen und Ergänzungen versehen, die Krischke in der *Kommentierten Werkausgabe* (KW 8) berücksichtigt hat, wo erstmals beide Fassungen, die in dreizehn und die in neun Bildern, abgedruckt sind.

Daneben finden sich im genetischen Konvolut zum *Figaro*-Drama auch einige wenige Typoskript-Seiten mit handschriftlichen Korrekturen (ÖLA 3/W 75 – BS 35 b, Bl. 1–24), die aus der Zeit der Überarbeitung der „Urfassung“ stammen und chronologisch zwischen dieser und der Fassung in neun Bildern liegen. Letztere ist nicht als Typoskript überliefert, sondern nur in Form des bereits erwähnten Stammbuchs des Max Pfeffer Verlags von 1937.

Auf der Grundlage des vorhandenen genetischen Materials lässt sich der Entstehungsprozess des Dramenprojekts *Figaro läßt sich scheiden* in drei Vorarbeiten und vier Konzeptionen gliedern:

- Vorarbeit 1: *Figaro der Zweite (Figaro II.)*
- Vorarbeit 2: *Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit*
- Vorarbeit 3: *Figaro lässt sich scheiden – Gangster*

²¹ Vgl. auch Horváth 1959 (Anm. 19), S. 12.

- Konzeption 1: *Figaro lässt sich scheiden* in drei Akten – Suzanne
 Konzeption 2: *Figaro lässt sich scheiden* in dreizehn Bildern (drei Akten)
 Konzeption 3: *Figaro lässt sich scheiden* in vierzehn Bildern (vier Akten)
 Konzeption 4: *Figaro läßt sich scheiden* in neun Bildern (drei Akten)

Vorarbeit 1: *Figaro der Zweite (Figaro II.)*

Die wenigen Entwürfe und Textstufen der Vorarbeiten 1 und 2 befinden sich im Notizbuch Nr. 2. Der früheste Entwurf zum *Figaro*-Werkprojekt VA¹/E¹ umfasst zwei Titelentwürfe, in denen Horváth zunächst unter dem Gattungsbegriff „Roman“ den Titel „Der neue Fi[garo]“ notiert, was er streicht, um darunter den Titel „Figaro II.“ mit der Gattungsbezeichnung „Roman“ zu setzen. Doch auch diesen Entwurf streicht er wieder. Das Projekt eines *Figaro*-Romans findet dementsprechend keine Fortsetzung, sondern wird umgehend von dem neuen Projekt eines Dramas mit dem Titel „Figaro der Zweite. Lustspiel in drei Akten“ (VA¹/E²) abgelöst. Während Horváth zunächst noch erwägt, die Figuren seines Stückes entsprechend der Beaumarchais'schen Komödie *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*, die wohl die Vorlage bzw. den Ausgangspunkt für Horváths Komödie bildete,²² Graf, Gräfin, Page, Kammerzofe und Figaro zu nennen (VA¹/E³, E⁶), ersetzt er den Grafen und die Gräfin in weiterer Folge durch Herrn und Frau Krüger (VA¹/E⁴, E⁸, E¹⁴, VA³/E⁷) bzw. durch Mr. und Mrs. Krüger (VA¹/E⁹, E¹⁰, E¹⁴). In den Vorarbeiten 2 und 3 finden sich daneben auch die Figurennamen Gangster und Gräfin sowie Figaro und Zerline (in Mozarts *Don Giovanni* gibt es eine Zerlina; vgl. VA²/E³, TS¹, VA³/TS¹). Allerdings revidiert Horváth diese Benennung später wieder (deutlich in K²/E² bzw. E⁵) und verwendet erneut die Figurennamen, die sich bei Beaumarchais finden, also Graf und Gräfin Almaviva, Figaro und Susanne. Diese Figurennamen kennzeichnen mit Ausnahme der Susanne, die hier Susanna heißt, auch Mozarts Oper *Die Hochzeit des Figaro*, die wohl eine weitere Vorlage für Horváths Stück darstellte, da sie in frühen Entwürfen und Textstufen zum Stück als Opern-Aufführung in diesem vorkommen sollte (vgl. VA¹/E¹¹, E¹⁶, E¹⁷, VA²/E⁴, E⁸, TS², VA³/TS¹).²³

In dem Strukturplan VA¹/E¹⁰ skizziert Horváth ein Stück in drei Akten, die die Titel „Schloss“, „Die Einladung“ und „Die Nacht“ tragen. Große Bedeutung kommt in diesen frühen Entwürfen dem Motiv des ‚Nachsteigens‘ zu, vor allem in der Form, dass der Graf der Kammerzofe ‚nachsteigt‘: Auch hier bleibt Horváth also noch in der Tradition der Komödie von Beaumarchais und der darauf basierenden Mozart-Oper, wo diese Thematik bzw. das „ius primae noctis“ – das Herrenrecht auf die erste Nacht mit einer frisch verheirateten Braut – der eigentliche Grund aller Verwirrungen und Verwicklungen ist, die die Komödienhandlung ausmachen. In dem Entwurf VA¹/E¹⁵

²² Vgl. dazu das Vorwort der Fassung in dreizehn Bildern K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 4.

²³ Franz Schüppen vertritt die These, dass für Horváths *Figaro* mehr die Mozart-Oper als das Stück des im Vorwort erwähnten Beaumarchais den Ausgangspunkt bildete. (Franz Schüppen: Inspiration aus musikalischen Regionen im frühen und späten Werk bei Ödön von Horváth. Münchner Anfänge im „Buch der Tänze“ (1922) und Salzburg-Henndorfer Mozart-Variationen zu „Don Juan“ und „Figaros Hochzeit“ (1936). In: *Neohelicon* XXXI/2004, S. 221–259, hier besonders S. 247 und 255)

finden sich die Repliken Figaros: „Der Herr ist der grösste Steiger!“ und „Mein Herr ist ein Erotomane!“, mit denen er seine Braut, die Kammerzofe, warnen will.

Vorarbeit 2: *Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit*

In den Entwürfen von Vorarbeit 2 legt Horváth den *Figaro* unter dem Titel *Die Hochzeit des Figaro in unserer Zeit* als Gangsterkomödie an und setzt sich damit erstmals deutlich von seinen literarischen Vorlagen ab. In der Textstufe VA²/TS¹, die eine dialogische Ausarbeitung von zehn Bildern darstellt, führt er die Figur des Gangsters ein, die bis Vorarbeit 3 erhalten bleibt. Im 1. Bild empfängt der Gangster in seinem „Arbeitszimmer“ (ÖLA 3/W 369, Bl. 10) drei Herren, die sich als Finanzminister, Handelsminister und Sekretär vorstellen. Allerdings stellt sich bald heraus, dass es sich bei einem der Herren um den englischen König handelt. In den Verhandlungen des Gangsters mit den drei Herren geht es um eine „Abtretung des Monopols“, für die der König eine „Anleihe“ (ebd.) bekommen soll. Der Diener und die Zofe tragen in diesem Stadium der Bearbeitung die Namen Jean und Zerline. Der Gangster ist damit einverstanden, dass sie heiraten und verspricht ihnen, dass sie ein Café bekommen. Eine weitere Textstufe, VA²/TS², die eine Ausarbeitung des I. Aktes darstellt, zeigt die Gräfin mit einem Reitlehrer, einem Masseur und einem Fechtmeister. Der Diener heißt hier wieder Figaro, die Zofe Zerline. Die beiden wollen heiraten, haben aber Angst, dass sie dann ihre Stellung verlieren.

Die Heirats-Thematik durchzieht die Entwürfe der Vorarbeiten 1 und 2 und teilweise auch noch diejenigen von Vorarbeit 3. Ab Konzeption 1 liegt die „Hochzeit des Figaro“ zeitlich vor der Handlung des Stückes, im Stück selbst hingegen wird die Trennung „von Tisch und Bett“ (K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 75 und K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 50) vollzogen und schließlich wieder rückgängig gemacht. Wie in einigen Entwürfen der Vorarbeit 1 ist auch in VA²/TS² die Rede von einer Freilichtaufführung der Mozart-Oper *Figaros Hochzeit (Die Hochzeit des Figaro)*, die die Gräfin organisiert. Ein weiteres Bild sieht das Auftauchen einer Deputation von Bauern vor, die sich über den Gangster beschweren und revolutionäre Absichten haben.

Vorarbeit 3: *Figaro lässt sich scheiden – Gangster*

Die Entwürfe von Vorarbeit 3 befinden sich alle im Notizbuch Nr. 1. Es sind die ersten Entwürfe, die den definitiven Titel „Figaro lässt sich scheiden“ tragen. Damit erwähnt Horváth erstmals das Scheidungsmotiv, zunächst nur im Titel, im weiteren Verlauf von Vorarbeit 3 dann auch im Text.

Entscheidend für diese Vorarbeit ist, dass der Graf hier weiterhin als Gangster figuriert. In ersten Entwürfen, etwa in VA³/E¹ und E², finden sich wieder die Figuren Reitlehrer, Masseur und Fechtmeister (vgl. VA²/TS²). Die Zofe heißt weiterhin Zerline (VA³/E¹–E⁴). Zunächst steht noch die Heirat von Figaro und Zerline im Mittelpunkt der Handlung.

Die Textstufe VA³/TS¹ beginnt mit der Freilichtopernaufführung. Dem Gangster wird der Inhalt der Oper *Figaros Hochzeit* erklärt, worauf er auf die Idee verfällt, seinen Diener Jean „Figaro II.“ zu nennen. Figaro und Zerline heiraten, obwohl der Gangster zunächst dagegen war, dass sein eigener Diener und die Kammerzofe seiner

Frau heiraten. Schließlich willigt er jedoch ein. Figaro ist darüber sehr glücklich und behauptet, Zerline habe ihm die „Menschlichkeit, das Mensch-sein“ (BS 33 [1], Bl. 8) zurückgegeben – ein Begriff, der bis in beide Endfassungen hinein eine zentrale Rolle im Stück spielt (vgl. K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 4, 73, 94 und 98 sowie K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 62 und 78).

In der Textstufe VA³/TS², die eine dialogische Ausarbeitung von drei Akten des Stückes darstellt, tauchen zuerst wieder die drei Herren und Zerline auf; sie wundern sich über einen Gesang, den sie hören. Die Fassung beginnt also wieder mit der Operaufführung bzw. mit einer Probe dazu. Sodann tritt der Gangster auf und verhandelt mit den drei Herren über die „Anleihe“ (BS 33 [1], Bl. 12). Figaro schildert Zerline den Inhalt von *Figaros Hochzeit*, worauf diese erstaunt ausruft: „Wie gebildet Du bist –“ (BS 33 [1], Bl. 13). Wie schon in VA²/TS² taucht auch hier eine Deputation von Bauern auf, die sich darüber beschwert, dass der Gangster allen Frauen des Dorfes ‚nachsteige‘. Figaro entschuldigt seinen Herrn jedoch mit den Worten: „Mein Herr schwärmt nur für das Volk!“ (BS 33 [1], Bl. 15) Im II. Akt findet sich ein Motiv, das auch schon in einem früheren Entwurf (VA¹/E¹⁷) vorgekommen ist: Figaro gibt vor, er sei ein Großfürst, nimmt diese Behauptung jedoch bald wieder zurück. Der Gangster besteht aber darauf, dass er einen Großfürsten spielt, weil er einen brauche. Figaro weigert sich jedoch mitzuspielen, woraufhin er entlassen wird und gleich auch Zerline verlässt: „Jetzt lass ich mich scheiden! Noch eh ich geheiratet habe!“ (BS 33 [1], Bl. 29v) Damit findet das Scheidungsmotiv zum ersten Mal tatsächliche Verwendung. Der Gangster macht in der Folge Zerline wieder Avancen. Figaro kehrt als Anführer der Bauern zurück und setzt mit ihnen das Schloss in Brand. Für den Schluss ist eine seltsame Bekehrung Figaros geplant, der eingesteht: „Ich trage die Schuld!! Ich hab leichtfertig angenommen, er [der Gangster] wolle das Geld ihr [Zerline] – derweil war es für uns. Meine Freunde! Nehmt Eure Fackeln, wir arrangieren einen Fackelzug!“ (BS 33 [1], Bl. 31)

Konzeption 1: *Figaro lässt sich scheiden* in drei Akten – Suzanne

Die Entwürfe und Textstufen von Konzeption 1 und 2 befinden sich größtenteils im Notizbuch o. Nr. (ÖLA 3/W 367 – o. BS). Konzeption 1 setzt jedoch mit einem Blatt (ÖLA 3/W 72 – BS 33 [3], Bl. 1) ein, das einem Notizblock entstammt und – das lässt sich aus der darauf befindlichen Paginierung 51 schließen – Teil einer relativ weit ausgearbeiteten Fassung des Stückes war, die aber, mit Ausnahme des erwähnten Blattes, nicht überliefert ist. Auf dem Blatt befindet sich eine Fassung der 10. Szene des III. Aktes (K¹/TS¹), in der zwei Figuren auftauchen, die bis zu diesem Zeitpunkt unbekannt sind und auch danach nicht mehr vorkommen: Teddy und Yvonne. Entscheidend ist, dass die Kammerzofe auf diesem Blatt erstmals Suzanne heißt wie in Beaumarchais' *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit* (Susanne) und in Mozarts/Da Pontes *Die Hochzeit des Figaro* (Susanna), während sie in den Entwürfen der Vorarbeiten 2 und 3 noch Zerline geheißen hatte.

In K¹/E¹ findet sich der Titel „Figaro lässt sich scheiden“ mit dem Zusatz „Lustspiel in sieben Bildern“. Horváth erwägt in dieser Konzeptionsphase also eine sieben-teilige Struktur, die er allerdings in den folgenden Entwürfen wieder verwirft. Auf demselben Blatt (K¹/E²) notiert er noch einmal den Titel „Figaro II.“, der aber in der Folge nicht mehr auftaucht.

In K¹/E¹⁴ skizziert Horváth neuerlich einen Strukturplan in drei Akten. Der I. Akt soll den „Scheidungsprozess“ Figaros und Suzannes zeigen, der II. Akt die „geschiedene[n] Eheleute“ „Im Hause“ und der III. Akt „Wieder Hochzeit“. Damit nähert sich der Autor erstmals deutlich der Struktur und der inneren Entwicklung des späteren Stückes an.

In K¹/E²⁸ hält Horváth in einer Notiz zum 1. Bild die folgende Frage fest: „Warum lässt er [Figaro] sich scheiden?“ Darunter notiert er die Antwort: „Weil Susanne ein Kind haben möchte, er möchte aber keines haben. Gräfin gibt ihr den Ratschlag: sag ihm, Du hast ein Kind.“ Worauf Figaro repliziert: „Das ist aber dann nicht von mir!“ Damit entwickelt Horváth die Scheidungsproblematik zwischen Susanne, die hier erstmals mit „s“ geschrieben wird, und Figaro inhaltlich weiter, indem nicht mehr der Betrug als Scheidungsgrund fungieren soll wie in einigen frühen Entwürfen (vgl. VA¹/E¹¹, VA²/E⁷, dort allerdings mit Bezug auf den Grafen und die Gräfin) und Textstufen (VA³/TS²), sondern die Tatsache, dass Susanne ein Kind will und Figaro ihr dies verweigert – ein Motiv, das bis in die Endfassung von Konzeption 4 (K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 37–42) als Scheidungsgrund erhalten bleibt. Im Gegensatz zur konventionellen, aus dem Komödienrepertoire stammenden Vorstellung vom Betrug stellt dieses Motiv eine Weiterentwicklung der Handlung in Richtung einer zeitgemäßen Problematik dar.

Konzeption 2: *Figaro lässt sich scheiden* in dreizehn Bildern (drei Akten)

In Konzeption 2 gibt Horváth seinem Stück neuerlich eine entscheidende Wendung. In K²/E¹ skizziert er einen fragmentarischen Strukturplan in fünf Bildern zum I. Akt und greift dabei zu völlig neuen Bildtiteln. Die Bilderfolge lautet nun: „Wald“, „Schmuggler“ und „Fremde Königin“. Zu Bild 4 und 5 notiert Horváth keine Bildtitel. In einem weiteren Entwurf (K²/E²) auf demselben Blatt bleiben die ersten beiden Bilder gleich, das 3. Bild lautet „Vortrag Graf Almaviva“ und dürfte eine Vorwegnahme des späteren Motivs sein, dass Graf Almaviva in der Emigration Vorträge hält und Artikel für Zeitungen und Zeitschriften schreibt. In einem weiteren Entwurf (K²/E³) desselben Blattes erweitert Horváth die ersten drei Bilder um ein Bild „Luxushotel“, das das spätere Bild „Im Winterkurort“ vorwegnimmt, und um ein nicht betitelttes 5. Bild. Insgesamt weisen die Strukturpläne der Blätter ÖLA 3/W 367, Bl. 77v und 78 bereits voraus auf die Fassung in dreizehn Bildern, indem hier erstmals von der „Emigration“ die Rede ist und das 1. Bild „Wald“ – später: „Im tiefen Grenzwald“ – festzustehen scheint.

In K²/E¹⁰ notiert Horváth einen Strukturplan in drei Teilen. Die Bilderfolge des I. Teils lautet: „Wald“, „Schmuggler“, „Fremde Königin“ und „Luxushotel an der Riviera“, die des II. Teils: „Internationale Politik“ und „Pension, ärmliche“; dann folgt ein Bild, von dem es heißt: „Die Gräfin ratet Susanne, zu sagen, dass sie ein Kind hat.“ Bild 4 des II. Teils heißt dann folgerichtig: „Figaros Scheidung“. Für den III. Teil ist ein 1. Bild vorgesehen, in dem Figaro Friseur ist und auf dem Friseurball Preisträger wird. Damit entwickelt Horváth die Bilder in der Emigration und in Großhadernsdorf, wie sie sich in der Fassung in dreizehn Bildern finden werden.

Die letzten Seiten des Notizbuchs o. Nr. (ÖLA 3/W 367, Bl. 80, 81, I*) bringen schließlich den Durchbruch in der Konzeption des *Figaro*-Dramas. Horváth skizziert in K²/E¹² einen Strukturplan in zwei Akten, den er mit zahlreichen Notizen versieht,

die dem Stück teilweise eine ganz neue Richtung geben. Zunächst findet sich auf Bl. 80 eine Notiz (K²/E¹¹), die bereits aus früheren Entwürfen (K¹/E²⁸) bekannt ist. In ihr rät die Gräfin Susanne, zu Figaro einfach zu sagen: „sie hätte ein Kind“, d. h. sie sei schwanger. Seine Reaktion darauf ist jedoch „niederschmetternd“ (vgl. K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 56–60 und K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 32–40). Er will sich scheiden lassen. In dem darunter und auf den folgenden Blättern skizzierten Strukturplan (K²/E¹²) notiert Horváth zum 1. Bild, dass Figaro dem Grafen folgt, und zwar „lediglich wegen Susanne, die aus Treue mitgegangen ist“. (ebd.) Dies ist ein Motiv, das sich in beiden Endfassungen wiederfindet (vgl. K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 19 und K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 15). Zum 2. Bild vermerkt er, dass Figaro allmählich „bürgerlich“ (Bl. 80) werde. Er macht dem Grafen Vorwürfe wegen dem Luxus, in dem er lebt. Auch dies ist ein Motiv, das bis in beide Endfassungen erhalten bleibt (K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 32 und 36 sowie K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 20 und 25). Im 3. Bild fragt er deshalb Susanne, ob sie mit ihm gehen oder beim Grafen bleiben will. Sie entscheidet sich für Ersteres: „Er [Figaro] bittet vom Grafen Geld und gründet sich damit ein Friseurgeschäft – Susanne bleibt bei ihm.“ (Bl. 81) Der II. Akt soll „3 Jahre später“ (ebd.) spielen. Er zeigt im 1. Bild den Grafen in der „Liga [der Emigranten]“ (ebd.), im 2. Bild Figaro und Susanne in ihrem „Friseurgeschäft“: „Susanne ist unglücklich wegen des neuen Berufes – sie muss nur mit Bauern und Kleinbürgern verkehren. Sie hält es nichtmehr aus und geht zurück zum Grafen.“ (ebd.) Auch dieses Handlungselement geht in die Fassungen in dreizehn bzw. neun Bildern ein (vgl. K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 45 und K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 35 f.). Bild 3 zeigt den Grafen in „grosse[r] Not“ (Bl. 81). Die Gräfin schreibt deshalb an Cherubim, der hier zum ersten Mal und noch in der Schreibung auf „m“ vorkommt. Er ist Militärattaché geworden und in der Lage, den Grafen und die Gräfin zu unterstützen. Der Graf weigert sich aber zunächst, diese Hilfe anzunehmen, weshalb es zu einer „[g]rosse[n] Auseinandersetzung mit Cherubim“ (Bl. I*) kommt. Im 4. Bild des II. Aktes lässt sich Figaro scheiden: „Er erkundigt sich bei einem Bauernrechtsanwalt, während er ihn rasiert.“ (ebd.) Im 5. Bild soll Susanne zum Grafen kommen: „Die Gräfin ist tot. Susanne fängt mit dem Grafen etwas an.“ (ebd.) Im 6. Bild hat Figaro ein „groses Geschäft“ und Susanne will eine Stellung bei ihm. Sie bekommt sie und „ernährt“ (ebd.) damit den Grafen Almaviva. An dieser Stelle bricht der Entwurf ab. Damit fehlt in diesem Stadium der Bearbeitung noch der III. Akt.

Wahrscheinlich hat Horváth noch weitere Entwürfe und Textstufen in Notizbüchern oder auf losen Blättern verfasst, die aber verloren gegangen sind, denn zwischen dem Durchbruch in der Konzeption, den die Blätter im Notizbuch o. Nr. bringen, und der fertigen Endfassung in dreizehn Bildern (K²/TS¹/A⁷) klafft eine große Überlieferungsgeschichtliche Lücke.

Das Typoskript dieser Endfassung, wie es in der Mappe ÖLA 3/W 74 – BS 35 a, Bl. 2–116 überliefert ist, enthält eine Reihe handschriftlicher Korrekturen, Ergänzungen und Streichungen, die bereits von Kruschke im Erstdruck dieser Fassung in der *Kommentierten Werkausgabe* (KW 8) berücksichtigt wurden. Auf dem nachträglich von fremder Hand ergänzten Titelblatt (BS 35 a, Bl. 1) steht: „Figaro lässt sich scheiden. Komödie in drei Akten (neun Bildern) (1. Fassung)“. Allerdings handelt es sich bei dem darauffolgenden Typoskript um die 13-Bilder-Fassung, die die erste Endfassung des Stückes darstellt.

Die Bilder der 13-Bilder-Fassung lauten: I. Akt: „Im tiefen Grenzwald“, „Auf der Grenzwache“, „Beim Juwelier“ und „Im Winterkurort“; II. Akt: „Figaros Friseursalon

in Grosshadernsdorf“, „Möbliertes Zimmer“, „Figaros Friseursalon in Grosshadernsdorf“ und „Sylvesterfeier im Gasthof zur Post in Grosshadernsdorf“; III. Akt: „Im Internationalen Hilfsbund für Emigranten“, „Auf dem ehemaligem Herrensitz des Grafen Almaviva“, „In Cherubins Nachtcafé“, „Im tiefen Grenzwald“ und „Auf dem ehemaligem Herrensitz des Grafen Almaviva“. Für einige dieser Bilder gibt es Vorstufen in Entwürfen (vor allem in jenen von Konzeption 2), für den Großteil der Bilder sind jedoch keine Entwurfsblätter oder gar Textstufen überliefert. Es ist hier mit einem weitreichenden Überlieferungsverlust zu rechnen, weshalb die Entstehung der Endfassung von Konzeption 2 ($K^2/TS^1/A^7$) nicht wirklich nachvollzogen werden kann.

Im Typoskript der Endfassung in dreizehn Bildern gehen dem Damentext ein Vorwort, eine Figurenliste und ein Schauspielverzeichnis voraus. Das Vorwort übernimmt Horváth nicht in die 9-Bilder-Fassung oder es wurde vom Verlag Pfeffer beim Druck des Stammbuchs weggelassen.

Aufgrund unterschiedlicher Farbbandhelligkeit und aufgrund der Horváth'schen Paginierung – teilweise handschriftlich korrigiert – kann man in Mappe BS 35 a mehrere Stufen der Textkonstitution erkennen. Die Blätter 5–15, 24–31, 40–52, 72, 74, 76, 81, 84, 85, 107–116 dürften Teil einer ersten Fassung des Stückes in dreizehn Bildern gewesen sein, die bereits bis zum Ende ausgearbeitet war. In dieser ersten Fassung wurden in der Folge einzelne Blätter ersetzt, verschoben oder hinzugefügt. Am gravierendsten ist dabei Horváths Eingriff im dritten Akt, wo er das ursprünglich an der ersten Stelle befindliche Bild „Auf dem ehemaligem Herrensitz des Grafen Almaviva“ an die zweite Stelle und umgekehrt das Bild „Im Internationalen Hilfsbund für Emigranten“ von der zweiten an die erste Stelle verschiebt.

Konzeption 3: *Figaro lässt sich scheiden* in vierzehn Bildern (vier Akten)

Angeregt vermutlich durch Ibachs Forderung nach einer „voelligen Neufassung“ des Stückes entstand zunächst Konzeption 3, in der ein Stück in vierzehn Bildern und vier Akten vorgesehen war, und dann erst die Fassung in neun Bildern und drei Akten (K^4/TS^3) von Konzeption 4.

Zu Konzeption 3 gibt es nur sehr wenig überliefertes Material. Bei diesem handelt es sich bis auf eine Ausnahme durchwegs um Typoskripte, da in dieser Konzeption nur eine Überarbeitung des bereits in maschinenschriftlicher Form vorliegenden Stückes – wahrscheinlich einer leicht überarbeiteten Fassung der Endfassung in dreizehn Bildern – vorgenommen wird.

In K^3/TS^1 vermehrt Horváth die Zahl der Findelkinder der Figurenliste von $K^2/TS^1/A^7$ von zwei auf fünf und benennt sie. In der Fassung in neun Bildern (K^4/TS^3) sind es dann wieder zwei, die aber die Namen Maurizio und Carlos von Konzeption 3 (K^3/TS^1 , TS^6/A^4 , TS^8) behalten. In K^3/TS^2 erweitert Horváth das Schauspielverzeichnis von $K^2/TS^1/A^7$ um einen Akt, aus den drei Akten werden vier, wobei nur ein Bild dazukommt, nämlich ein weiteres „Auf dem ehemaligen Herrensitz des Grafen Almaviva“, das vor das 1. Bild des III. Aktes „Im Internationalen Hilfsbund für Emigranten“ geschoben wird. Aus den dreizehn Bildern werden somit vierzehn.

In K^3/TS^4 , einer handschriftlichen Textstufe auf einem losen Blatt, notiert Horváth einen Dialog zwischen Antonio und Figaro über Korruption und den Sinn der Revolution, der in etwas veränderter Form in den Dialog zwischen Antonio, Pedrillo,

Fanchette und Figaro im 3. Bild des II. Aktes der 9-Bilder-Fassung eingeht. Figaro meint hier: „Und wenn die Revolution nichts anderes getan hätt, als wie Kinderheime, dann hätt sie schon enorm viel getan! Wir waren Knechte, wir habens noch von unseren Herrn gesehen, wie korrupt die waren und habens ihnen nachgemacht!“ (IN 221.002/5 – BS 18 a [2], Bl. 14v) Schließlich wird in der Textstufe auch noch der Graf Almaviva von Figaro in schärfster Form kritisiert, wenn er sagt: „Ich weiss es, was der Graf Almaviva verbochen hat, er war genau so korrupt, nur ist es bei ihm nicht aufgefallen, weil man sich seit Generationen daran gewöhnt gehabt hat!“ (ebd.) Ein Widerhall dessen findet sich noch in der Endfassung in neun Bildern (K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 57f.).

In K³/TS⁵ schiebt Horváth vor dem Bild „In Cherubins Nachtcafé“ den Akttitel „Vierter Akt“ ein. Wo vorher nur zwei Bilder aufeinandertrafen, verläuft jetzt eine Aktgrenze. Das vormals 2. Bild des III. Aktes wird jetzt – da ja am Anfang des III. Aktes ein weiteres Bild „Auf dem ehemaligen Herrnsitz des Grafen Almaviva“ eingeschoben wurde – zum 3. Bild des III. Aktes. Das vormals 3. Bild des III. Aktes wird zum 1. Bild des IV. Aktes. Die Folge der Bilder und Akte entspricht damit dem Schauspielverzeichnis von K³/TS².

In der Textstufe K³/TS⁶/A¹–A⁴ arbeitet Horváth in vier Ansätzen, die sich ähnlich wie in K²/TS¹/A⁷ durch unterschiedliche Blattbearbeitungen rekonstruieren lassen, einen Dialog zwischen Figaro und den fünf Findelkindern von K³/TS¹ aus, der jedoch keinen Eingang in die Fassung in neun Bildern (K⁴/TS³) finden wird. Es handelt sich dabei vermutlich um einen Teil des neuen 1. Bildes des III. Aktes „Auf dem ehemaligen Herrnsitz des Grafen Almaviva“ (vgl. K³/TS²).

In K³/TS⁷ schreibt Horváth einen neuen Beginn zum Bild „In Cherubins Nachtcafé“, das in der Fassung in vierzehn Bildern das 1. Bild des IV. Aktes darstellt. In K³/TS⁸ schließlich überarbeitet er den Schluss der Fassung in dreizehn Bildern (K²/TS¹/A⁷), der gemäß der neuen Akteinteilung von Konzeption 3 als das 3. Bild des IV. Aktes anzusehen ist. Der Autor ersetzt hier wieder die Namen der beiden Findelkinder, die zunächst nur durchnummeriert wurden, durch Carlos und Maurizio. Außerdem schreibt er die Schlussreplik Figaros so um, wie sie sich dann auch in der Fassung in neun Bildern (K⁴/TS³) finden wird: „Jetzt erst hat die Revolution gesiegt, indem sie es nichtmehr nötig hat, Menschen in den Keller zu sperren, die nichts dafür können, ihre Feinde zu sein“ (ÖLA 3/W 75 – BS 35 b, Bl. 19). Dieser Satz kehrt in derselben Form in K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 81 wieder. In K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 116 und in der Grundschrift von K³/TS⁸ heißt es noch: „Menschen zu verfolgen“ statt „Menschen in den Keller zu sperren“.

Konzeption 4: *Figaro läßt sich scheiden* in neun Bildern (drei Akten)

Noch spärlicher als das Material zu Konzeption 3 ist jenes zu Konzeption 4 überliefert. Die Textstufe K⁴/TS¹ (BS 35 b, Bl. 14–20), eine fragmentarische Fassung des 3. Bildes des III. Aktes (i.e. des Schlussbildes) der Fassung in neun Bildern (drei Akten), enthält Dialoge zwischen Figaro und den beiden Findelkindern Carlos und Maurizio, zwischen Figaro und der zurückgekehrten Susanne und schließlich zwischen Figaro und dem remigrierten Grafen Almaviva. Es handelt sich bei diesen sieben Blättern wahrscheinlich um die einzigen überlieferten Typoskriptseiten der Endfassung in neun Bildern (K⁴/TS³) oder einer unmittelbaren Vorstufe derselben. Die Textstufe

weicht nur in wenigen Details von der Fassung des Bildes ab, wie es in Form des Stammbuchs überliefert ist.

Die Fassung K^4/TS^2 , die eine Art Szenenanweisung aus einer Prosa-Bearbeitung des *Figaro* darstellt, dürfte wohl als ‚Nacharbeit‘ erst nach der Fertigstellung der Endfassung in neun Bildern (K^4/TS^3) entstanden sein, also frühestens im Oktober 1936. Sie enthält ein paar einführende Bemerkungen (Exposition) zum Schloss und zum Park des Grafen Almaviva. Die gestrichene Notiz: „Figaro lässt sich gut gehen als Verwalter“ lässt vermuten, dass es sich bei den wenigen darauffolgenden Zeilen um eine Skizze zum Schluss oder zumindest zu einem mittleren oder hinteren Abschnitt des Prosatextes handelt, wo Figaro, wie im gleichnamigen Stück, als Remigrant die Verwaltung des nun im Schloss beheimateten Kinderheims übernommen hat. Es wäre aber auch möglich, dass Horváth auf dem Blatt eine Fortsetzung der bereits abgeschlossenen *Figaro*-Komödie plante oder aber ein Filmexposé, wie er dies auch bei anderen Stücken, etwa bei *Kasimir und Karoline* und *Don Juan aus dem Krieg*, gefertigt hat (vgl. ÖLA 3/W 370, Bl. 90v, 91–94 und WA 9, S. 134–148).

Von einer „voelligen Neufassung“ des Stückes im Übergang von der Fassung in dreizehn Bildern ($K^2/TS^1/A^7$) zur Fassung in neun Bildern (K^4/TS^3) kann nicht wirklich die Rede sein. Vergleicht man die Makrostruktur der beiden Fassungen, so bemerkt man, dass Horváth einfach drei Bilder aus dem Stück entfernt, zwei zu einem zusammenlegt und eines von einem Akt in einen anderen verschiebt, wobei er den Schluss dieses Bildes großflächig überarbeitet; die übrigen Bilder unterzieht er keiner oder nur einer peripheren Überarbeitung.

Entfernt wurden die Bilder „Beim Juwelier“ (I. Akt, 3. Bild) und „Im Internationalen Hilfsbund für Emigranten“ (III. Akt, 1. Bild), also die beiden Bilder, in denen am deutlichsten Kritik gegen die (adeligen) Emigranten geäußert wird. Gestrichen wurde auch das Bild „Sylvesterfeier im Gasthof zur Post in Großhadersdorf“ (II. Akt, 4. Bild), für das Ähnliches gilt, wobei einige Passagen aus diesem Bild in das neue 1. Bild des II. Aktes „Figaros Friseursalon in Großhadersdorf“ der Fassung in neun Bildern (K^4/TS^3) eingehen, das eine Zusammenlegung der beiden Bilder mit dem Titel „Figaros Friseursalon in Großhadersdorf“ (II. Akt, 1. und 3. Bild) der Fassung in dreizehn Bildern darstellt. Das neue Bild „Figaros Friseursalon in Großhadersdorf“ zeigt sogleich Susanne und den Forstadjunkten, der in der Fassung in dreizehn Bildern erst im zweiten Großhadersdorf-Bild auftaucht. Außerdem kommen in dem Bild die Hebamme, Figaro und der Hauptlehrer vor. Die übrigen Großhadersdorfer fallen damit aus dem Stück hinaus. Durch das Entfernen bzw. Zusammenlegen der erwähnten Bilder unterdrückt Horváth nicht nur einige teils heftige Angriffe auf die Emigranten, sondern auch die an die frühen Volksstücke oder auch an das 1936/37 entstandene Stück *Der jüngste Tag* erinnernde breite und großteils satirische Darstellung der Bewohner von Großhadersdorf. In der „Neufassung“ des Stückes sollten also weder die Emigranten noch die Bewohner der Gastländer, die den Exilanten Aufnahme gewährten, in allzu deutlicher Form kritisiert werden.

Das Bild „Auf dem ehemaligen Herrensitz des Grafen Almaviva“ wird im Übergang von der 13- zur 9-Bilder-Fassung verschoben, und zwar vom III. Akt (2. Bild) ans Ende des II. Aktes (3. Bild), wobei Horváth den Schluss des Bildes stark überarbeitet. So findet sich hier nicht mehr die problematische, einer Blut- und Boden-Ideologie huldigende Inaugurationsrede Figaros, der die Schlossverwaltung übernimmt, welche zwar ironisch bzw. zynisch gemeint war, aber wohl leicht missverstanden werden konnte (vgl. $K^2/TS^1/A^7/BS$ 35 a, Bl. 91, 92).

Die ersten drei Bilder des Stückes „Im tiefen Grenzwald“, „Auf der Grenzwache“ und „Im Winterkurort“ übernimmt Horváth praktisch unverändert aus der Fassung in dreizehn Bildern; ebenso das 2. Bild des II. Aktes „Möbliertes Zimmer“, das den Grafen und die Gräfin in der Emigration zeigt; auch das 1. und das 2. Bild des III. Aktes „In Cherubins Nachtcafé“ und „Im Grenzwald“ belässt er in der Gestalt von K²/TS¹/A⁷. Das Schlussbild „Auf dem ehemaligen Herrnsitz des Grafen Almaviva“, das er ebenfalls aus K²/TS¹/A⁷ in die Fassung in neun Bildern übernimmt, überarbeitet er in charakteristischer Weise: Statt des nie geschriebenen Briefes, den die zu Figaro zurückgekehrte Susanne in der 13-Bilder-Fassung rezitiert, findet sich in K⁴/TS³ eine breit angelegte Verteidigung und Parteinahme Susannes für den ebenfalls remigrierten Grafen, der von der Wache verhaftet wurde. Außerdem zeigt sich Figaro hier geläutert und gesteht Susanne zu, dass er „keine Angst mehr vor der Zukunft“ (K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 79) habe und also auch bereit ist, Kinder in die Welt zu setzen.²⁴

Die Bilderfolge der drei Akte, die jetzt sehr gleichmäßig gewichtet sind, lautet daher in K⁴/TS³: I. Akt: „Im tiefen Grenzwald“, „Auf der Grenzwache“ und „Im Winterkurort“, II. Akt: „Figaros Friseursalon in Großhadernsdorf“, „Möbliertes Zimmer“ und „Auf dem ehemaligen Herrnsitz des Grafen Almaviva“, III. Akt: „In Cherubins Nachtcafé“, „Im tiefen Grenzwald“ und „Auf dem ehemaligen Herrnsitz des Grafen Almaviva“.

Horváth hat wahrscheinlich bei der Erstellung der Fassung in neun Bildern (K⁴/TS³) noch einmal auf die ursprüngliche Fassung des Stückes in dreizehn Bildern (K²/TS¹/A⁷) zurückgegriffen, wie sie im Typoskript der Mappe BS 35 a überliefert ist. Die Zwischenfassung von Konzeption 3 hat er nur in einigen Details berücksichtigt – etwa die Namen der beiden Findelkinder, Carlos und Maurizio. Aus dem Vorwort der Fassung in dreizehn Bildern bleibt einzig der Hinweis: „Das Stück spielt einige Zeit nach der Hochzeit des Figaro.“ (K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 2) Die Figurenliste (S. 1) reduziert sich aufgrund des Wegfalls einiger Bilder. Statt der 26 Figuren der 13-Bilder-Fassung finden sich in der Figurenliste von K⁴/TS³ nur noch 22.

Uraufführung und Rezeption (Überblick)

In einem Brief an Franz Werfel vom 16. Oktober 1936 spricht Horváth von der Möglichkeit einer Inszenierung des *Figaro* durch Werfel, mit dem er offensichtlich im Sommer 1936 zusammengetroffen war:

Lieber Herr Werfel, [...] Ich hätte eine Frage und eine Bitte an Sie, es dreht sich um Folgendes: im Sommer erwähnten Sie mal, dass Sie sich für die Regie meines „Figaro“ interessieren würden, und Ihr Interesse hat mich riesig gefreut. Ich erzählte es Pfeffer, der das Stück im Subvertrieb hat, und er fragte mich, ob er darüber eine Notiz in die Zeitung bringen darf, in der Form, dass Sie, Herr Werfel, sich für die Regie interessieren würden. Es wäre für die Plazierung und überhaupt für das Schicksal dieses Stückes von entscheidender Bedeutung. Nun möchte ich Sie nur fragen, ob Sie eine solche Notiz erlauben würden, aber ich bitte Sie *sehr*, sich nicht den geringsten Zwang aufzuerlegen, ich habe volles Verständnis dafür, wenn Sie die Notiz nicht haben wollen. Seien Sie mir, bitte, nicht böse wegen dieser Bitte. Herzlichst grüsst Sie stets Ihr Ödön Horváth²⁵

²⁴ Vgl. zu weiteren Unterschieden zwischen den beiden Fassungen das chronologische Verzeichnis in diesem Band, S. 421–423.

²⁵ Brief von Ödön von Horváth an Franz Werfel, zitiert nach einer Kopie im Nachlass Krischke, ÖLA 84/97, Schachtel 48. Original in der Van Pelt Library, University of Pennsylvania, Signatur Ödön Horváth (Hervorhebung im Original).

Leider existiert zu dem Brief kein Antwortschreiben. Zu der Zeitungsnotiz ist es ebensowenig gekommen wie zu der Inszenierung des Stückes durch Werfel. Die Uraufführung fand am 2. April 1937 in der Kleinen Bühne des Neuen Deutschen Theaters in Prag statt. Regie führte Arnold Marlé (1887–1970), ein Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter, der später in Hollywood Karriere machte. In den Hauptrollen spielten Leo Siedler, Gerda Meller, Hans Götz und Marion Wünsche. Horváth selbst traf am Abend des 31. März 1937 in Prag ein, um den letzten Proben und der Premiere beizuwohnen (vgl. KW 8, S. 185). Horst Jarka schreibt über diese Inszenierung, dass man „aus Rücksicht auf die politische Lage in der CSR und auf die psychische Verfassung der Emigranten im Publikum die gesellschaftskritische Schärfe möglichst milderte“.²⁶ Christopher B. Balme stützt sich auf Jean-Claude François, wenn er behauptet, dass „die vier Szenen [recte: Bilder], die [das Emigrantendasein] am schärfsten herausarbeiten, bei der Prager Uraufführung aus Rücksicht auf das Emigrantenpublikum gestrichen wurden“.²⁷ Zieht man das Datum der Uraufführung in Betracht, ist es jedoch wahrscheinlicher, dass der Inszenierung schon die überarbeitete Fassung des *Figaro* in Form des vom Verlag Max Pfeffer gedruckten Stammbuchs (K⁴/TS³) oder in Form eines Manuskripts vorlag, in dem die vier Bilder, die das Leben in der Emigration am deutlichsten zeigen, ohnehin schon von Horváth gestrichen bzw. zusammengelegt worden waren.²⁸ Der Regisseur nahm überdies noch das vorletzte Bild „Im tiefen Grenzwald“ heraus, das den zurückkehrenden Grafen und Susanne zeigt, weshalb die Uraufführung eine Fassung in acht Bildern (drei Akten) brachte.²⁹

Die Reaktionen auf die Uraufführung von 1937 waren zu einem guten Teil positiv. Max Brod etwa sprach im *Prager Tagblatt* davon, dass er „in letzter Zeit wenige Stücke gehört [habe], die so feine und beziehungsreiche Pointen [...] so dicht nebeneinander setzen“.³⁰ Und Friedrich Torberg lobte Horváths

vortreffliche[s] Rüstzeug, mit einem Sarkasmus von Cocteauser Grazie, mit einem dramatischen Schwung, von dem die acht Bilder (deren manches als effektsichere Kleinkunst-Szene für sich bestehen könnte) anhaltend bewegt werden, und mit einem schlechthin blendenden Dialog, der nicht auf Pointenjagd ausgeht, dem vielmehr die Pointen von selbst zulaufen.³¹

Die Art, wie Horváth in seinem Stück die Themenkomplexe ‚Revolution‘ und ‚Emigration‘ behandelte, wurde indes von einem Teil der Kritik als unzulänglich angesehen. Derselbe Torberg etwa schreibt:

Figaros Ehe, Scheidung und Wiederverheiratung sind lediglich – das glückliche Ende gestattet diesen Ausdruck – eingebettet, und zwar in die weit gewaltigeren, schauerlich abgründigen Phänomene „Revolution“ und „Emigration“. Phänomene, denen göltige Bühnenbehandlung schwerlich angedeihen kann, und keinesfalls dürfte das eine Komödie beabsichtigt haben, die z. B. als

²⁶ Horst Jarka: Zur Horváth-Rezeption 1929–1938. In: Ödön von Horváth. Hg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 156–184; hier: S. 182.

²⁷ Balme 1988 (Anm. 2), S. 111.

²⁸ Vgl. GW 4, S. 30*. Krischke bezeichnet die Fassung in neun Bildern als „Prager Fassung“, was aber nicht ganz zutreffend ist, da in Prag ja nur acht der neun Bilder gespielt wurden.

²⁹ Vgl. ach: Zu einem neuen ungarischen Theaterstück bei uns. Von Emigration und Revolution. In: Venkov [= Land(-Bote)], Prag, 4. 4. 1937.

³⁰ m[ax] b[rod]: „Figaro lässt sich scheiden“. In: Prager Tagblatt, 3. 4. 1937.

³¹ [Friedrich] T[or]b[er]g: Ödön von Horváth: Figaro lässt sich scheiden. Uraufführung in der K.B. In: Prager Mittag, 3. 4. 1937.

revolutionären Gegenspieler der herrschaftlichen Emigranten einen korrumpierten Reitknecht aufweist. Innerhalb so deutlich abgesteckter Aktionsbreite wird es dann wohl auf den Tiefgang ankommen, und der ist bei Horváth allerdings ein beträchtlicher und erbarmungsloser.³²

Auch wenn Torberg am Ende der Textpassage seine Kritik wieder relativiert, bleibt seine Reserviertheit gegenüber dem politischen Gehalt der Komödie spürbar. Dies unterstreicht der Schluss seiner Besprechung noch einmal:

Autor, Regisseur und Darsteller hatten oftmals für den Beifall des Publikums zu danken, das angereger und beteiligter mitging als meistens sonst. Zweifellos würde es solche Beteiligung desgleichen und erst recht einem Stück entgegenbringen, das dem Grundthema mit etwas deutlicherem Impetus an den Leib rückte. Aber leider ...³³

Die deutlichste Distanz zu Horváths Darstellung von Revolution und Emigration nimmt der Theaterkritiker der *Deutschen Zeitung Bohemia*, Ludwig Winder, ein:

Die Figuren haben ihre Namen behalten, aber sonst ist nicht viel von ihnen übrig geblieben. Sie tragen nicht nur die Kleidung von 1937, sie sprechen auch die Sprache von 1937; sie verraten jedoch nicht die Gesinnung des Autors, es wäre denn, daß er nichts im Sinn hätte, als in sehr gepflegter, zuweilen sehr witziger und graziöser Form sein Publikum zu unterhalten. Dieses Vorhaben glückt ihm. Was er zu sagen hat, sagt er um mehrere Nuancen feiner, hübscher, eleganter und verschlagener als die Komödienschreiber, deren Stücke man jahraus, jahrein zu sehen pflegt. Aber er sagt im Grunde – nichts. Er sagt nicht, ob er auf Figaros Seite oder auf der Seite der Revolution steht, er sagt nicht, ob er für oder gegen die Revolution ist, und welche Revolution er eigentlich meint. Sicherlich hat Ödön von Horváth zwischen 1931 und 1937 einiges erlebt, wie könnte es anders sein? Aber man kann beim besten Willen nicht spüren, nicht herausfinden, was er erlebt hat. Es erhebt sich der Verdacht, daß Horváths Komödie nichts als ein artistisches Kunststück sein will.³⁴

Winder bringt damit auf den Punkt, was andere Kritiker hinter verklausulierter Rede und schönen Wendungen meist nur verstecken.

Die „Urfassung“ des Stückes (in dreizehn Bildern) wurde erstmals am 14. Mai 1960 in Heinz Hilperts Deutschem Theater in Göttingen aufgeführt. In zwei jüngeren Inszenierungen von Luc Bondy (Wien, Theater in der Josefstadt, 1999) und Hans Escher (Innsbruck, Tiroler Landestheater, 2005) wurden einzelne Szenen der „Urfassung“ in die Fassung in neun Bildern aufgenommen, womit einem neueren Trend der Regiearbeit Rechnung getragen wurde.

Auch in der Literaturwissenschaft ist der politische Gehalt des *Figaro* nicht unumstritten, wobei mitunter in einzelnen Untersuchungen unterschiedslos aus beiden Fassungen zitiert wird. Dieter Hildebrandt hat als einer der ersten auf die Problematik hingewiesen, die durch die Vermischung der Zeitebenen (1789, 1917 und 1933/1935) und die damit einhergehende Kritik an den so unterschiedlichen Revolutionen (von links bzw. von rechts) im *Figaro* entsteht.³⁵ Christian Schnitzler, der den „politische[n] Horváth“ untersuchte, schreibt gar:

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ L[udwig] W[inder]: Horváth: „Figaro läßt sich scheiden“. In: Deutsche Zeitung Bohemia, Prag, 4. 4. 1937.

³⁵ Vgl. Dieter Hildebrandt: Ödön von Horváth mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1975, S. 97.

Die 1936 entstandene Komödie *Figaro läßt sich scheiden*, mit der der Autor an Beaumarchais' Lustspiele *Der Barbier von Sevilla* und *Figaros Hochzeit* anknüpft, nähert sich den zeitgeschichtlich brisanten Themenkomplexen Revolution und Emigration [...] in einer irritierend undifferenzierten und politisch naiven Weise.³⁶

Allerdings rehabilitiert Schnitzler in der Folge auch den *Figaro*, wenn er bemerkt, dass „das späte literarische Schaffen Horváths insgesamt als Votum für eine nicht nur von nationalsozialistischer Seite bedrohte Humanität zu verstehen“³⁷ sei. Die humanitäre Gesinnung Horváths, deren Ausdruck der *Figaro* sei, ist der kleinste gemeinsame Nenner, auf den die meisten Interpretationen gebracht werden können.³⁸

Ambivalent sind auch die Positionen, die Jean-Claude François³⁹, Christopher B. Balme⁴⁰ und Johanna Bossinade⁴¹ gegenüber dem *Figaro*-Drama einnehmen.⁴² Letztere sieht etwa in dem bedingungslosen Kinderwunsch Susannes eine „Abwertung der kinderlosen Ehe“⁴³, die die im Stück thematisierte ‚Menschlichkeit‘ in einen Kontext von Natürlichkeit rücke, der bedenkliche Nähe zu nationalsozialistischen Maximen aufweise. Was Horváths Stellungnahme zu den unterschiedlichen Revolutionen betrifft, ist jedoch Jürgen Kost zuzustimmen:

Horváth wollte keine Aussage über eine bestimmte Revolution machen, weder über die sozialistische, noch über die bürgerliche, noch über die faschistische, sondern ein Prinzip des geschichtlichen Prozesses auf der Bühne darstellen, das jederzeit, an jedem Punkt im Ablauf der Geschichte Gültigkeit hat.⁴⁴

Es ist dies eine Auffassung, die sich mit Horváths Selbstaussage im „Vorwort“ der 13-Bilder-Fassung deckt.⁴⁵ Mit dem „geschichtlichen Prozess“ ist der Vorgang der

³⁶ Schnitzler 1990 (Anm. 8), S. 206 (Hervorhebungen im Original). Auch Franz Schüppen schreibt, dass Horváths „historisch-politische Deutung der Wirkung von ‚Revolution‘ offenbar und unverkennbar falsch [sei]. Sie entsteht nicht vor dem Hintergrund der einschlägig möglichen Beobachtungen, sondern konzipiert theoretisch zerstörerischen Radikalismus als nicht dauerhaft überlebensfähig, sondern korrigierbar und notwendig auf längere Sicht in erträglichere Formen korrigiert.“ (Schüppen 2004 [Anm. 23], S. 256)

³⁷ Schnitzler (Anm. 8), S. 207.

³⁸ Vgl. Schüppen 2004 (Anm. 23), S. 235. Jürgen Kost spricht vom „Sieg der Humanität“ in Horváths späten Dramen. (Jürgen Kost: Geschichte zwischen Verspießerung und Menschwerdung – Ödön von Horváth. In: J. K.: Geschichte als Komödie. Zum Zusammenhang von Geschichtsbild und Komödienkonzeption bei Horváth, Frisch, Dürrenmatt, Brecht und Hacks. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 65–97, hier: S. 96)

³⁹ Vgl. Jean-Claude François: Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble 1978, S. 287–297.

⁴⁰ Vgl. Christopher B. Balme: The Reformation of Comedy Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth. Dunedin: University of Otago 1985, S. 206–222.

⁴¹ Vgl. Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988, S. 115–139.

⁴² Äußerst positiv indes kommentiert Franz Schüppen den *Figaro*: „Dabei gelangt er [Horváth] allerdings zu einem besonders eindrucksvoll als allgemeingültig verstehbaren und Politisches deutenden Bild, dessen Poesie über das Vordergründig-Bewußte ins Zukünftige hinausreicht.“ (Schüppen 2004 [Anm. 23], S. 247)

⁴³ Bossinade 1988 (Anm. 41), S. 138.

⁴⁴ Kost 1996 (Anm. 38), S. 84.

⁴⁵ Vgl. K²/TS¹/A⁷/BS 35 a, Bl. 4 und Kost 1996 (Anm. 38), S. 75.

„Verspießerung“⁴⁶ gemeint. Kost sieht diesen Prozess im *Figaro* allenthalben am Werk, wobei auch die titelgebende Figur davon – zumindest im Mittelteil in Großhadersdorf – nicht unberührt bleibe. Er betrachtet das Stück überdies im Kontext von Horváths Entwurf einer *Komödie des Menschen*⁴⁷ und stellt einen Bezug zu seinen späten Stücken *Ein Dorf ohne Männer* und *Pompeji* her. Das Spätwerk Horváths sei im Prinzip einem pessimistischen Geschichtsbild geschuldet, dem zufolge das menschliche Leben „im ganzen genommen [...] immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie“⁴⁸ sei, eine Ansicht, die der Autor jedoch im Wesentlichen schon in den Volksstücken und im *Ewigen Spießer* entwickelt habe. In seinen späten Stücken gelinge es einzelnen Figuren zwar, im Gegensatz zum Frühwerk, den „Kreislauf des Widersinnigen“ „vereinzelt und zeitlich begrenzt“ zu durchbrechen, jedoch nicht „dauerhaft“.⁴⁹

In einem Aufsatz mit dem Titel *Imitation und Innovation. Zur Funktion der literarischen Vorbilder in den späten Komödien Ödön von Horváths* deutet Balme die zwei Welten von Emigration und Revolution im Stück *Figaro läßt sich scheiden* dahingehend, dass Horváth darin die reale Welt des Exils der fiktionalen oder Märchenwelt auf dem Schloss gegenüberstelle.⁵⁰ Während in den Exil-Szenen reale Figuren agieren, finden sich auf dem Schloss nur „Figuren aus der Literatur“⁵¹:

Innerhalb des Dramas sind demnach zwei Ebenen anzunehmen, die zeitgenössische Wirklichkeit des Exils und die zeitenthobene Fiktion einer utopischen Revolution der Menschlichkeit als Gegenbild zur Realität.⁵²

Ein Happy-End ist nur in der Komödienwelt des Schlosses möglich, wo die „Menschlichkeit“ als zentrales Konzept des Stückes letztlich über alle Revolutionen und deren unterschiedlichste Ideologien siegt; das Exil hingegen ist geprägt von Armut und Tod: „Nur aus dieser Gegenüberstellung zweier unversöhnlicher Welten kann auch dann der versöhnliche Komödienschluß verstanden werden.“⁵³ Die Welt der Komödie und die reale Welt, in der es Exil und Emigration gibt, schließen sich aus. Komödien werden in Zeiten der Bedrohung der Welt durch den Faschismus notwendigerweise zu Tragödien oder erscheinen als realitätsfremde, wenn auch utopische Märchen.⁵⁴ Etwas von dieser Ambivalenz schwingt im *Figaro* zweifellos mit.

Die utopisch-humanistische Tendenz des *Figaro* stellt diesen in die Nähe der moralischen Lehrstücke eines Bertolt Brecht⁵⁵, auch wenn Horváth selbst im Moralisie-

⁴⁶ Kost 1996 (Anm. 38), S. 65 et passim.

⁴⁷ Vgl. den nach dem Entwurf K⁴/E¹ auf ÖLA 3/W 370, Bl. 99 notierten Werkplan für eine „Komödie des Menschen in sieben Teilen“.

⁴⁸ KW 11, S. 228; vgl. Kost 1996 (Anm. 38), S. 96.

⁴⁹ Kost 1996 (Anm. 38), S. 96.

⁵⁰ Vgl. Balme 1988 (Anm. 2), S. 111; vgl. auch Kost 1996 (Anm. 38), S. 89f.

⁵¹ Balme 1988 (Anm. 2), S. 111.

⁵² Bartsch 2000 (Anm. 3), S. 136.

⁵³ Balme 1988 (Anm. 2), S. 111.

⁵⁴ Helmut Arntzen ortet ein Schwinden utopischer Komponenten in der „Ernsten Komödie“ bereits bei Hauptmann und Sternheim sowie beim Horváth der Volksstücke. Demnach würde der *Figaro* bereits eine Gegenentwicklung andeuten. (Vgl. Helmut Arntzen: Bemerkungen zur immanenten Poetologie der „Ernsten Komödie“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Nestroy, G. Hauptmann, Sternheim, Horváth. In: Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hg. v. Ralf Simon. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 157–171, hier S. 170f.)

⁵⁵ Vgl. Kost 1996 (Anm. 38), S. 89 und S. 181–223.

ren nicht ironiefrei ist.⁵⁶ Im Rahmen seines Gesamtwerks steht der *Figaro* damit eher alleine da, ist der Autor doch in den meisten seiner Stücke vielmehr „treuer Chronist [s]einer Zeit“⁵⁷ als Schöpfer einer neuen.

Der Versuch Horváths, mit dem *Figaro* zu den neuesten politischen Entwicklungen Stellung zu beziehen und ein utopisches Gegenbild zu entwerfen, mag mit einer Form der künstlerischen Selbstreflexion zusammenhängen, die der Autor auch in seinem 1938 entstandenen, wahrscheinlich letzten Werkprojekt, dem fragmentarisch gebliebenen Roman *Adieu, Europa!* explizit formuliert. Dieser sollte in einer dem *Figaro* vergleichbaren Weise von Krieg, Revolution und Emigration handeln.⁵⁸ Auf einem Entwurfsblatt, das zu dem Werkprojekt zu zählen ist, notiert er: „Eine Welt ist zusammengestürzt, man muss ganz anders schreiben. Warum emigriert? Habe ich Fehler gemacht? [...] Weil man es nicht für möglich gehalten hat, dass das kommt.“⁵⁹ Auf einem anderen Entwurfsblatt lässt Horváth eine in einem Irrenhaus Internierte an die Hauptfigur, einen emigrierten Schriftsteller, mit der folgenden Frage herantreten: „Warum schreiben Sie nicht was gegen den Krieg?“⁶⁰

Zweifellos hat Horváth bereits mit dem *Figaro* Derartiges im Sinn gehabt. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er einen Grundzug des *Figaro*-Dramas, die Emigration und Remigration, in das Werkprojekt *Adieu, Europa!* übernehmen wollte. Auf dem zuerst erwähnten Entwurfsblatt notiert Horváth einen Strukturplan in vier Teilen: „I. Teil. Die erste Emigration.“, „II. Teil. Die Rückkehr.“, „III. Teil. Die zweite Emigration.“, „IV. Teil. Die dritte Emigration.“⁶¹ Den Titel des II. Teiles ergänzt er um den Zusatz: „Figaro lässt sich scheiden“ und deutet damit an, dass er sich bei seinem Romanprojekt zumindest strukturell am *Figaro*-Drama zu orientieren gedenkt, wo Figaro und dann auch der Graf und Susanne ja in das Land der Revolution zurückkehren, aus dem sie zunächst geflohen waren. Eine weitere Notiz zum II. Teil lautet: „Die Leere durch die Korruption, die Sehnsucht nach dem Menschen“ und verweist auf zentrale Themen des *Figaro*: Der Vorwurf der Korruption wird hier ja praktisch von jedem gegen jeden formuliert. Sogar Figaro wird korrupt oder zumindest opportunistisch und arrangiert sich mit den neuen Machthabern; zugleich sehnt er sich jedoch nach „Menschlichkeit“ (K⁴/TS³/SB Max Pfeffer, S. 62 und 78), wie sie in vorbildlicher Weise von Susanne, am Schluss aber auch von ihm selbst verkörpert wird. Damit nimmt Horváth bereits im *Figaro*, aber dann auch in

⁵⁶ Kost hält die Utopie des *Figaro* für durchaus „ernst“ gemeint und nicht etwa für „ironisch“ oder „parodistisch“. Allerdings gesteht auch er zu, dass Horváth gegenüber der „Realisierbarkeit der Utopie“ „skeptisch“ eingestellt sei. (Vgl. Kost 1996 [Anm. 38], S. 91)

⁵⁷ ÖLA 3/W 236 – BS 64 h, Bl. 4 (*Gebrauchsanweisung*).

⁵⁸ Das stark autobiographische Romanprojekt ist leider über das Entwurfsstadium nicht hinausgekommen. Es sind davon lediglich 13 Blatt mit hs. Entwürfen und Textstufen (ÖLA 3/W 319 – BS 16 a, Bl. 1–7, ÖLA 3/W 320 – BS 16 c [1], Bl. 1, 2, ÖLA 3/W 321 – BS 16 c [2], Bl. 1–4; Druck von ÖLA 3/W 321 – BS 16 c [2], Bl. 1–4 in: Horváth-Blätter 1/1983, S. 7f.) und ein aus zwei Blatt bestehendes Typoskript (ÖLA 3/W 322 – BS 16 c [3], Bl. 1, 2) überliefert, das das erste Kapitel mit dem Titel „Neue Wellen“ enthält und den Ich-Erzähler einführt.

⁵⁹ ÖLA 3/W 319 – BS 16 a, Bl. 2; Druck in: Horváth-Blätter 1/1983, S. 10.

⁶⁰ ÖLA 3/W 319 – BS 16 a, Bl. 6.

⁶¹ Anm. 59.

Adieu, Europa! zentrale Themen seiner Zeit, aber auch der eigenen Biographie nach 1933 auf.⁶²

Aus bekannten Gründen konnte Horváth das autobiographische Romanprojekt *Adieu, Europa!* nicht mehr abschließen. Er wollte darin in einer bisher nicht gekannten Weise über sich selbst und über die politischen Entwicklungen seiner Zeit schreiben.⁶³ Möglicherweise wäre ihm in dem Roman eine noch luzidere politische Stellungnahme gelungen als in der Komödie *Figaro läßt sich scheiden*.

⁶² Vgl. Ian Huish: „Adieu, Europa!“ Entwurf zu einer Autobiographie? In: Horváth-Blätter 1/1983, S. 11–23, hier S. 18–21.

⁶³ Vgl. ebd.