

Ödön von Horváth
Unendliche Dummheit - dumme Unendlichkeit
Herausgegeben von Klaus Kastberger

Mit einem Dossier „Geborgte Leben. Horváth und der Film“
Zusammengestellt von Evelyne Polt-Heinzel und Christine Schmidjell

Paul Zsolnay Verlag

2001

Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht

Von Klaus Kastberger

DAS THEMA UND DER GEGENSTAND DIESES BEITRAGES sind nicht neu. Mit dem Arbeitsprozeß Ödön von Horváths haben sich auf der Basis des von Traugott Krichke editierten Materials an Vorstufen, Konzepten und Fassungen und teilweise auch unter direkter Heranziehung des Nachlaßbestandes eine Reihe von Untersuchungen beschäftigt. Wiederholt hat diese Auseinandersetzung anhand der *Geschichten aus dem Wiener Wald* stattgefunden. Dies verwundert auch nicht, da sich gerade zu diesem Stück eine große Menge werkgenetischen Materials erhalten hat. Schon ein erster Blick auf die vorliegenden Notizen, Skizzen und Textstufen macht klar, daß und wie sehr Horváth von der Art seines Schreibens ein moderner Autor gewesen ist – ein Monteur, der an seinem Textmaterial herumgeschnitten, es immer wieder neu zusammengeklebt und vielfach überarbeitet hat. Die Einfachheit der Horváthschen Bühnensprache ist nur eine scheinbare, sie basiert ebenso wie die Struktur der Stücke auf einem hochkomplexen Arbeitsprozeß.

In den überlieferten Werkmaterialien hat die Horváth-Forschung bislang sehr viel und oftmals auch genau das gefunden, was sie in ihnen gesucht hat. Martin Hell beispielsweise merkte in seiner Untersuchung zur Funktion des Kitsches bei Horváth an, daß den frühen Dramenfassungen ein wesentlich „trivialeres Literaturmodell“ mit mehr Kitschelementen zugrunde liegen würde und sich im Laufe des Arbeitsprozesses bei Horváth, auch was die formale Gestaltung der Texte betrifft, ein „literarischer Emanzipationsprozeß“ zeigen würde. Axel Fritz, den an Horváth vor allem die politische Komponente interessierte, vermochte diese in den frühen Fassungen in akzentuierterer Form als in den Endfassungen zu finden, weshalb er diese Nachlaßteile in seiner Untersuchung als den gedruckten Fassungen beinahe gleichwertig behandelt hat (vgl. Hell 1982, Fritz 1973).

Einen guten Überblick zur Einschätzung von Horváths Arbeitsweise aus der Sicht von Zeitzeugen und Schriftstellerkollegen bietet die Arbeit von Piero Oellers (S. 221f.). Neben anderen wird hier der Autor Ulrich Becher zitiert, dem Horváth einmal anvertraut haben soll, daß es ihm gelungen sei, ein Stück „innerhalb von [nur] vierzehn Tagen“ zu schreiben. Hans Weigel sprach von Horváths „explosiver,

hektischer Manier, Texte skizzenhaft, al fresco aus sich herauszuschleudern“. Hertha Pauli meinte, daß Horváths Figuren wie unter einem höheren Zwang agierten, dem auch der Autor während der Arbeit zu unterliegen schien. Alfred Polgar schrieb in einer Kritik der *Geschichten aus dem Wiener Wald*, daß hinter dieser „in Ironie verschanzten Theaterarbeit“ wohl kaum ein „großes, künstlerisches Bemühen“ stecken würde. Eine Meinung, der sich später der Germanist Josef Strelka angeschlossen hat, der noch im Jahre 1962 schrieb, daß Horváth im Gegensatz zu Brecht seine Stücke „nicht rational konstruiert“ habe, sondern seinem „Unbewußten, Dichterischen [...] freien Lauf“ ließ – eine Auffassung, die sich in Anbetracht jener Spuren, die der Arbeitsprozeß Horváths im Nachlaßbestand hinterlassen hat, ihrerseits als eine Art höherer Dichtung erweist.

Interpreten wie Dieter Hildebrandt, Hans Joas oder Benno von Wiese (Oellers 1987, 222) haben frühzeitig auf die konstruktive Leistung, die präzise Sprachhandhabung und den bewußten Einsatz schriftstellerischer Mittel im Werk Ödön von Horváths hingewiesen. Hajo Kurzenberger hat in einer relativ frühen und – was den Arbeitsprozeß des Autors betrifft – sehr einläßlichen und genauen Studie den Unterschied zwischen Vorstufen und Endfassungen methodisch fruchtbar gemacht und vorwiegend auf Basis der Nachlaßmaterialien zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald* festgestellt, daß in den frühen Schreibphasen der Dialog bei Horváth noch sehr viel mehr „kommunikative Tauglichkeit“ aufweist als später. Das typische Aneinandervorbeireden der Horváthschen Figuren sei in dieser Form erst in den Endfassungen zu beobachten, was nun aber gerade den ästhetischen Mehrwert dieser Fassungen ausmache. In seiner Analyse der Horváthschen Dialogtechnik hat Kurzenberger von einer „Zweidimensionalität“ gesprochen, also von einer Selbstreflexion auf die Sprache, innerhalb derer es dann erst zu den typischen Merkmalen der Horváthschen Dialogsprache kommt, wie etwa der „Unvereinbarkeit von Redeteilen“ oder der „Unsinnigkeit in der Verkoppelung von Aussagen“.

Einzelne Beispiele dieser Sprachtechnik sind bekannt, zur Illustration hier nur ein Satz Karolines aus *Kasimir und Karoline*, der vor dem passenden Ambiente, nämlich dem Hippodrom auf dem Oktoberfest, gesagt wird: „Wenn ich einmal reit, möchte ich aber gleich zweimal reiten“ (GW 5, 112). Kurzenberger hat in seiner Untersuchung anhand des konkreten Beispiels gezeigt, daß diese Pointe erst aus der Bearbeitung des Satzes und aus der Kontraktion einer ursprünglich noch verdoppelten Antwort („Wenn ich einmal reit, möcht ich aber gleich öfters reiten, – einmal ist keinmal“) entstanden ist. Für diese Arbeitstechnik hat Kurzenberger noch ein weiteres Beispiel angeführt und zwar die, wie die Kulturwissenschaft heute wahrscheinlich sagen würde, first contact-Szene zwischen Alfred und Marianne. Beginnend mit dem kaum ungewöhnlichen „Ich sehe sie heute zum ersten-

mal“ durchläuft Alfreds erster Satz an Marianne die Stationen „Ich habe dieses Fräulein noch nie gesehen. Bewußt wenigstens noch nicht“; „Ein schön gewachsenes Fräulein. Daß ich das erst heut zum erstenmal sehe“ bis hin zu seiner endgültigen Form, die dann für sich spricht: „Ein schön gewachsenes Fräulein. Daß ich dieses Fräulein noch nie gesehen habe – Das ist halt die Tücke des Objekts.“ (Kurzenberger 1974, 58)

Interessant ist der Vergleich der Horváthschen Arbeitstechnik mit jener von Johann Nepomuk Nestroy, der, wenn die Angaben von Otto Rommel stimmen, Aphorismen und Wortfelder teilweise neben den Manuskripten aufgelistet und deren Übernahmen in den Text durch Abstreichen notiert haben soll. Horváth hingegen dürfte die Sprüche eher aus seinen Figuren heraus entwickelt haben, wenn gleich auch hier leere Sprachhülsen teilweise erst sehr spät in den Text hineingesetzt wurden (Kurzenberger 1974, 68f.). Auch dazu existiert in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* ein gutes Beispiel, nämlich die Reintegration Mariannes in das soziale Netzwerk der anderen Figuren. Es ist dies jene Szene des Verzeihens im dritten Teil, Bild drei, deren textliche Realisation in früheren Textstufen vor allem der Figur der Trafikantin überlassen war und deren Text in der Letztfassung der *Geschichten* dann teilweise von Alfred übernommen wird: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.“ Dieser Satz Alfreds wird gleich nachher von Oskar aufgegriffen und um eine weitere Floskel verlängert: „Denn solange du dies nicht hast/Dieses Stirb und Werde!/Bist du noch ein trüber Gast/Auf dieser Erde!“ Woraufhin (und auch dies wurde erst in der Endfassung nachgetragen) der grinsend vorgetragene Kommentar Mariannes folgt: „Gott, seid ihr gebildet –“ (*Geschichten aus dem Wiener Wald*. Volksstück in drei Teilen, GW 4, 201).

Fast zwanzig Jahre nach der Arbeit von Kurzenberger hat sich Ruediger H. Mueller in einer ausschließlich diesem Thema gewidmeten Dissertation mit dem Produktionsprozeß der *Geschichten* auseinandergesetzt. Die Arbeit wurde in Montreal geschrieben, der Nachlaßbestand Ödön von Horváths konnte nur punktuell genutzt werden, so daß Mueller im allgemeinen den Krischkeschen Editionen verhaftet blieb. Unkritisch und unkommentiert wurden von Mueller nicht nur die von Krischke statuierten und oftmals sehr ungenauen, wenn nicht falschen genetischen Zusammenhänge übernommen, sondern auch ein Hinweis aus einer weiteren Arbeit zu Horváth, der geeignet ist, die Entstehungsgeschichte der *Geschichten* vollkommen zu verwirren:

Gisela Günther mutmaßte, knapp nachdem Traugott Krischke in dem Band *Ödön von Horváth. Ein Lesebuch* (1976) jene Fassung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* in sieben Bildern ediert hatte, die neben der Letztfassung in drei Teilen bis heute allen gängigen Ausgaben beigegeben ist, daß Horváth die Fassung in sieben Bil-

dern ursprünglich dem Ullstein-Verlag angeboten hatte und daß der Autor erst nach deren Ablehnung die dreiteilige Version erstellte. Der Vorgang, über den im Verlagsarchiv von Ullstein und auch sonst keine Quellen existieren, mag als solcher durchaus stattgefunden haben. Rein spekulativ ist aber, was Gisela Günther in ihrer Arbeit daraus schließt. Und zwar spricht sie davon, daß die Fassung in drei Teilen gegenüber der Fassung in sieben Bildern die im politischen Sinn entschärfte Variante sei, wofür sich in den beiden Stückfassungen keinerlei Textbelege finden. Günther hat sich in ihrer Aussage offenkundig nicht von der Lektüre der Texte leiten lassen, sondern eine Analogie (nämlich zur Umarbeitung des Stückes *Revolte auf der Côte 3018* in *Die Bergbahn*) hergestellt – ein Kurzschluß, den Ruediger Mueller mitsamt seinen Implikationen übernommen hat (vgl. Mueller 1993 und Günther 1978, 45f.).

*

Allgemein läßt sich sagen, daß in textnahen Untersuchungen wie jenen, die die Arbeitsweise des Autors zum Inhalt haben, das größte Desiderat der Horváth-Forschung voll zur Geltung kommt. Was fehlt, ist eine umfassende, philologisch abgesicherte und auf dem Stand der modernen Textkritik befindliche Edition des genetischen Materials, woraus allen interpretativen Akten eine sichere Grundlage erwachsen würde. Am Österreichischen Literaturarchiv läuft derzeit ein Projekt, das eine solche Basis anhand der *Geschichten aus dem Wiener Wald* zu etablieren und die Möglichkeiten einer philologisch-genetischen Analyse zu erkunden sucht. Die nachfolgenden Ausführungen erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, sie lassen sich aber als erste Bausteine zu einer revidierten Entstehungsgeschichte von Horváths berühmtestem Stück verstehen.

Die *Geschichten aus dem Wiener Wald* wurden zur Untersuchung gewählt, weil hier genügend genetisches Material vorhanden ist und weil dieses Material nicht nur geeignet ist, hehre editionstechnische Ziele zu erreichen, sondern unmittelbare interpretatorische Relevanz besitzt:

Erstens wird in dem Stück die Dialektik von Maske und Gesicht, die Horváths Gesamtwerk bestimmt, in einer einzigartigen Weise eng geführt. Dies ist schon den zeitgenössischen Kritikern aufgefallen: Anlässlich der Uraufführung in der Inszenierung von Heinz Hilpert war am 3.11.1931 in der *Vossischen Zeitung* in einem Artikel von Monty Jakobs eine eindrucksvolle Bestätigung dessen zu lesen, was in Horváths eigenen Worten (aus seiner *Gebrauchsanweisung*) die „Demaskierung des Bewußtseins“ (GW 11, 216) heißt: „Demaskieren ist ein nützliches Vergnügen, aber es tut nicht gut, wenn man dabei mit der Larve auch gleich die Haut herunterreißt“ (Monty Jakobs zit. nach Schmidjell 2000, 93). Aus dem genetischen

Material der *Geschichten* könnte man noch sehr viel darüber lernen, wie in den Texten Horváths solche und ähnliche Wirkungen entstehen.

Zweitens findet sich in den *Geschichten* (und zwar in der letzten, dreiteiligen Fassung, die gegenüber der Fassung in sieben Bildern die ästhetisch bei weitem ausgefeiltere und wohl auch interessantere ist) eine Art der Geschlossenheit, wie man sie im Werk Horváths sonst kaum findet. Die zirkuläre Struktur und die Umklammerung von Szenen, wie sie in der Fassung in drei Teilen im Unterschied zur Fassung in sieben Bildern hergestellt wird, läßt das Schicksal Mariannes noch unausweichlicher erscheinen. Eine wichtige Beobachtung dazu hat Robert Beardsworth in seiner postum erschienenen Studie *From virgin to witch* gemacht: Vor den *Geschichten aus dem Wiener Wald* waren die Frauenfiguren bei Horváth meist vaterlos, mit den *Geschichten* wurden Themen wie Sex, Politik und Tod in die Familie integriert (Beardsworth 1991, S.64ff.). Die *Geschichten aus dem Wiener Wald* sind weniger ein Stück über ein gefallenes Fräulein, sie sind ein Stück darüber, wie diese Frau schließlich doch noch aufgefangen wird, also ein universales Gruselstück Familiengeschichte.

Drittens waren für die Wahl der *Geschichten* zum Gegenstand der Untersuchung jene groben und teilweise sehr dummen Fehler ausschlaggebend, die hinsichtlich des Nachvollzuges ihrer Genese bisher gemacht wurden und die einfach berichtet gehören. Traugott Krischke hat die Entstehungsgeschichten der *Geschichten* in oft neu überarbeiteten und ergänzten Versionen (vgl. Krischke 1972, Krischke 1977, Krischke 1983) erzählt. Das Wort „Erzählen“ ist hierbei sehr ernst gemeint, weil diese Entstehungsgeschichten in einem eher erzählenden als analytischen Tonfall vorgetragen wurden.

In groben Zügen hat Krischke mit seinen Darstellungen sicher recht gehabt: Es läßt sich im Schreiben Horváths um 1930 – wie auch bereits von Dieter Hildebrandt festgestellt – ein „Grundmuster“ (Hildebrandt 1970, 166) an Figuren feststellen. Dieses reicht von dem Komplex *Der ewige Spießler* mitsamt seiner Vorstufe *Sechsenddreißig Stunden* über das Stück *Italienische Nacht* bis in den unmittelbaren Entstehungsprozeß der *Geschichten* hinein. In deren früher Fassung *Die Schönheit aus der Schellingstraße* treten aus vorherigen Werken vertraute Männerfiguren wie der politische Agitator Schminke und ein gewisser Herr Reithofer auf. Auch die Genealogie des Horváthschen Fräuleins leitet Krischke völlig korrekt von dem Stück *Rund um den Kongreß* und dem Text *Das Fräulein wird bekehrt* her, der 1929 in der von Hermann Kesten herausgegebenen Anthologie *24 neue deutsche Erzähler* veröffentlicht wurde.

Den Entstehungsprozeß des Stückes hält Krischke (vgl. im folgenden – oft wortgleich – Krischke 1979, 307–337 und Krischke 1983, 28–67), ohne die je-

weiligen Berliner Signaturen des Nachlaßbestandes zu nennen (die im folgenden nachgetragen werden), anhand des genetischen Materials in mehreren Stationen fest, die er aber nicht fortlaufend numeriert und die auch nur in Ansätzen als eine genetische Reihe zu verstehen sind, obwohl sie suggerieren, eine solche zu sein. Als erstes Blatt nennt Krischke eine Ablaufskizze, die von Horváth mit dem Titel *Schönheit* bezeichnet wurde und bereits eine Dreiteilung des Stoffes und eine Unterteilung in 13 Bildern vorgesehen hatte (BS 37 I [4]). Als nächstes führt er mehrere Skizzen an (unter anderem aus BS 37 I [2] und 37 I [5]), in denen die weibliche Hauptfigur Agnes heißt. Diesen Blättern folgt in der Reihung Krischkes eine Manuskriptseite (BS 37 I [5], Bl. 1), die als erste den Titel *Die Schönheit aus der Schellingstraße* trägt und auf der sich, was die Umsetzung auf dem Theater betrifft, einige sehr konkrete Eintragungen finden. So war für das – wie es auf dem gegenständlichen Blatt im Untertitel heißt – „Volksstück mit Gesang und Tanz“ an „Musik von Kurt Weil[!]“, sowie an „Tänze: Cläre Eckstein“ und „Regie: Erich Engel“ gedacht (vgl. das Faksimile auf S. 119).

Nachdem Krischke in weiterer Folge auf eine Reihe anderer Skizzenblätter hingewiesen hat, die er nicht genau beschreibt und die im Nachlaßbestand nur unsicher zu orten sind (Teile daraus stammen aus BS 37 I [4]), extrahiert und transkribiert er als vierte Station des Entstehungsprozesses ein Konzeptblatt mit dem Titeleintrag *Die Schönheit aus der Schellingstraße*, das den Untertitel „Volksstück in sieben Bildern“ trägt (37 I [3]). Die von Horváth auf 29 Seiten ausgearbeitete Fassung des Stückes (BS 37 a [1]), auf die sich das Konzeptblatt bezieht, druckt Krischke gesondert ab (Krischke 1979, 209–220). Als nachfolgendes Konzeptblatt führt er jene Skizze (BS 38 f [1]) an, auf der Horváth die Handlung der *Geschichten* offenkundig erstmals von München nach Wien transferiert. Mit den restlichen Materialien, die immerhin fast 90 Prozent des genetischen Konvoluts der *Geschichten aus dem Wiener Wald* ausmachen, vermochte Krischke philologisch noch weniger anzufangen als mit den Umfeldmaterialien der *Schönheit aus der Schellingstraße*. In seinen Anmerkungen zum Abdruck einiger Szenen, die er ohne editorische Sorgfalt und ohne den entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang auszuweisen (Krischke 1979, 233–303), unternimmt, vermerkt er lapidar, daß „die weiteren Entwürfe im Nachlaß [...], alle unter dem Titel ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘, sich immer mehr dem endgültigen Handlungsverlauf“ (Krischke 1979, 315f. und Krischke 1983, 35) annähern würden.

Entgegen der Behauptung Krischkes, daß vom genetischen Material der *Geschichten* viele Blätter verloren gingen (Krischke 1983, 29), muß angemerkt werden, daß sich davon eigentlich überraschend viel erhalten hat. Im Nachlaß Horváths finden sich an Konzepten, Skizzen und Textstufen mehr als 650 Blatt, vereinzelt sind

auch weitere Bruchstücke bekannt. Der disparate Charakter, den das Material in seiner heutigen Ordnung macht, verdankt sich neben den späteren Umordnungsprozessen, die in ihrer Abfolge und in ihren Kriterien im einzelnen kaum noch zu rekonstruieren sind, nicht zuletzt der Horváthschen Produktionstechnik. Der Autor hat sich während der Arbeit langwierige Abschreibprozesse erspart, viele Blätter und Blattfragmente wurden aus früheren Fassungen in spätere übernommen, so daß manch eine Lücke im Material bei näherer Betrachtung nur scheinbar besteht, weil eben viele Blätter gleichzeitig an mehrere Orte des Entstehungsprozesses zu denken sind.

Will man den Arbeitsprozeß beschreiben, muß man notwendigerweise vom Nachlaßmaterial her argumentieren. Dazu sind vorerst einige Worte zu seiner Geschichte nötig: Der literarische Nachlaß Horváths überdauerte den Nationalsozialismus in einem Münchener Banksafe und wurde nach 1945 von Lajos von Horváth betreut. Als Urheberrechtserbe unternahm der Bruder nach dem Krieg Versuche zur Etablierung des Werkes in Verlagen und am Theater. Ende 1962, als die Horváth-Renaissance der nachfolgenden Jahre noch nicht abzusehen war, wurde der Nachlaßbestand von Lajos dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin übergeben, wo er mit Umfeldmaterialien (Erst- und Spätausgaben, Bühnen- und Rollentexte, Regiebücher, Dissertationen und Magisterarbeiten, Rezensionen, Programmhefte, Bühnenblätter, Plakate, Szenenbildentwürfe, Szenen- und Rollenphotos, Tonbänder und Filmkopien) angereichert (Walter Huder 1989, 14) und einer Bearbeitung unterzogen wurde, die einige Fragen aufgeworfen hat. Transkriptionen und Anschlußmarkierungen wurden oft direkt in die Originale eingetragen; zusammenhängende Textstufen teilweise getrennt, um innerhalb kleinerer Werkeinheiten (Akte und Kapitel) genetische Folgen herzustellen. Die Art und Weise, wie der Nachlaß in Berlin konkret bearbeitet wurde, hat anhand eines Beispiels aus dem Stück *Pompeji* Lieselotte Müller dargelegt (Müller 1972). Die Lagepläne, auf denen das System basiert und ohne die die geleistete Ordnung nicht eben einfach zu verstehen ist, haben sich nach einer aktuellen Auskunft der Akademie der Künste dort nicht erhalten.

Ende der 70er Jahre verlangten die Erben Horváths (die dabei unter anderem mit der Art der Bearbeitung argumentierten) den Bestand aus Berlin zurück. Es kam zu einem mehrjährigen und von vielen Medienberichten begleiteten Gerichtsverfahren, in dem den Erben schlußendlich das Besitzrecht zuerkannt wurde. Der Nachlaß sollte 1989 in London bei Sothebys versteigert werden, wurde aber dann außerhalb einer Auktion gemeinsam von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (I-Handschriftensammlung) und der Österreichischen Nationalbibliothek erworben. In Wien wurde der Gesamtbestand zunächst in der Handschriften-

sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt und im Rahmen eines Forschungsprojektes bearbeitet. Später wurde der Nachlaß, wie bei seinem Kauf festgelegt, innerhalb der Nationalbibliothek an das Österreichische Literaturarchiv übertragen, das 1996 den Betrieb aufnahm.

Der größte Teil des Nachlaßbestandes wurde in der einen oder anderen und oftmals auch in zwei- oder mehrfacher Form von Traugott Krischke, der von 1969 bis 1980 literarischer Nachlaßverwalter Horváths war, ediert. Die Leistungen und Versäumnisse dieser Editionen wurden an anderer Stelle dargestellt (Kastberger 2001), hingewiesen soll hier nur darauf werden, daß Krischkes Ausgaben ganz wesentlich von der Berliner Nachlaßordnung profitiert haben. Indem sie die werkgenetischen Informationen übernahmen, auf denen diese Ordnung basiert, blieben sie aber auch den dortigen Unsicherheiten und Irrtümern verhaftet.

*

Um die Krischkeschen Editionen zu verstehen, ist es nötig, die Berliner Ablage zu verstehen. Für die *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist es zweckmäßig, eine erste Grundannahme des Wiener Forschungsprojektes vorzuschicken. Das Materialkonvolut zu dem Stück läßt sich grob in vier entstehungsgeschichtliche Phasen teilen, die wir als sogenannte „Konzeptionen“ bezeichnet haben und die sich durch die strukturelle Anlage des Stückes und den Namen der Vaterfigur unterscheiden:

- 1) *Die Schönheit aus der Schellingstraße*
- 2) Hofrat-Konzeption in sieben Bildern
- 3) Zauberkönig-Konzeption in sieben Bildern
- 4) Konzeption in drei Teilen

Zu jeder dieser Konzeptionen gibt es handschriftliche Szenenpläne samt Szenarien, handschriftliche Dialogentwürfe und ausgearbeitete maschinschriftliche Textstufen. Die Vorarbeiten zur *Schönheit aus der Schellingstraße* markieren den Anfang, die dreiteilige Fassung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* markiert das Ende eines Entstehungsprozesses, der von Textverschiebungen sowohl zwischen den verschiedenen Konzeptionen als auch zwischen Bildern einzelner Konzeptionen geprägt ist. Diese Materialwanderungen erschwerten den Berlinern die Auftrennung der Textträger in einzelne Mappen. In ihrer Ablage, die bestehende Konvolute teilweise auflöste und eine Ordnung des Materials nach einzelnen Bildern vornahm, entschieden sie sich für eine (sehr mechanistische) Ordnung sämtlicher Textträger nach der endgültigen Szenenfolge der Drei-Teile-Konzeption: Die Berliner Mappen (BS 37 a bis BS 38 i) enthalten im Normalfall Material zu einer Szene quer durch die Konzeptionen. Eine Ausnahme bildete das Dramenfragment

Die Schönheit aus der Schellingstraße, welches als ganzes in Mappe BS 37 a gelegt wurde (die Vorarbeiten dazu finden sich übrigens in der Mappe BS 37 I, diese wurde beim Kauf des Nachlasses im Jahr 1989 dem Teil der Österreichischen Nationalbibliothek zugeschlagen, während das Restmaterial der *Geschichten* im Besitz der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek ist).

Abgesehen davon, daß es aus der Sicht heutiger Archivpraxis undenkbar wäre, eine Umordnung in den Originalmaterialien vorzunehmen, ohne den ursprünglichen Befund zu sichern, erweist sich das System der Berliner Ablage (bei dem nicht ganz klar ist, wann und durch wen es im einzelnen hergestellt wurde; wahrscheinlich sind in der Ablage auch immer wieder spontane Anregungen einzelner Forscher umgesetzt worden) vor dem Hintergrund der Textgenese als wenig aussagekräftig. Der geringste Teil des genetischen Materials der *Geschichten* entstammt der Konzeption in drei Teilen, die aber in der gewählten Ordnung zum alleinigen Bezugsrahmen wird.

Innerhalb der einzelnen Mappen gingen die Berliner folgendermaßen vor: Die Typoskripte wurden in den jeweiligen Mappen gemäß ihres Textverlaufes und in der Abfolge der Textstufen hintereinander foliiert. Dabei kam es (aufgrund der Komplexität des Materials fast zwangsläufig) zu Unstimmigkeiten in vielen Details, beispielsweise liegen Doppelfolierungen beziehungsweise Nichtfolierungen vor. Oft blieb unklar, was man mit den „Abfällen“ des Produktionsprozesses (mit Schnipseln und ausgeschiedenen Seiten) tun soll. Bei der Einordnung dieser Bruchstücke verfuhr die Berliner Ablage unterschiedlich: In manchen Fällen sind alle bestehenden Textträger foliiert und die ersetzten Bögen integriert. Die Folierung entspricht hier also der Reihenfolge der Entstehung. In anderen Fällen sind ersetzte, vollständige Bögen en bloc vor den letztgültigen abgelegt und Bruchstücke mit der Nummer des Stammblasses und Kleinbuchstaben foliiert. Anderswo sind Bruchstücke gemeinsam mit ersetzten Bögen en bloc den letztgültigen Bögen vorgelagert und dementsprechend mit niedrigeren Nummern foliiert. Ein Leitprinzip läßt sich nicht erkennen: Zwar scheint es, als ob die Textträger im allgemeinen nach der Reihenfolge ihres Ausscheidens aus der schließlich homogenen Textstufe foliiert sind, aber auch das trifft nicht immer zu.

Im Zuge einer noch in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vorgenommenen Bearbeitung des Bestandes wurden die Berliner Mappen teilweise weiter unterteilt, so daß zu den jeweiligen Textstufen gehörige Bruchstücke und ersetzte Bögen heute teilweise in eigenen Untermappen der Berliner Mappen zu finden sind. Vor ein zentrales Problem wurde die Ablage durch die Horváthschen Textverschiebungen gestellt. Im allgemeinen sollten das Material im Archiv dort liegen bleiben, wo es sich am Ende des Produktionsprozesses befindet;

es wird Gegenstand weiterer Forschungen sein, wie es sich mit diesen Verschiebungen im Nachlaßbestand Horváths konkret verhält.

Nicht dokumentiert ist, wann und von wem die handschriftlichen Konzeptblätter, in denen Horváth Szenenfolgen und -strukturen entworfen hat, den einzelnen Mappen zugeschlagen wurden. Auch sie erhielten einen Platz in eigenen Untermappen vor den Typoskripten der jeweiligen Szene. Viele dieser Konzeptblätter bieten jedoch Informationen, die sich auf mehrere Bilder (= Mappen) beziehen und einen Einblick in die Genese größerer Teile des Stückes beziehungsweise des gesamten Stückes geben; auch hier erweist sich die bestehende Ordnung als wenig sinnhaft.

Grundsätzlich ist zu sagen, daß mit der Berliner Ablage editorische und philologische Probleme gelöst werden sollten, die mit der materiellen Ablage der Originale per se nichts zu tun haben. Die Ablage im Archiv muß konservatorischen Anforderungen genügen und eine genaue Identifizierung des Materials ermöglichen. Zweiteres ist in der Berliner Mappensignatur nicht immer der Fall; sie hat sich aber in der Forschung so weit eingebürgert, daß sie (und sei es über eine Konkordanz) auch in Zukunft zur Zitierung des Nachlaßmaterials erhalten bleibt. Die Bearbeitungspraxis des Österreichischen Literaturarchivs sieht eine Trennung zwischen archivarischer Ablage und editionswissenschaftlicher Auswertung der Materialien vor. In der Theorie klingt das einfach, im Falle Horváths, wo innerhalb des Bestandes in der Vergangenheit teilweise wirklich unsinnige beziehungsweise schlichtweg falsche Umgruppierungen stattgefunden haben, wird man wohl über eine sanfte Neuordnung nachdenken müssen.

*

Grundlegend für ein genaueres Verständnis der Materialien ist die Einsicht in Horváths Arbeitstechnik. Was die *Geschichten aus dem Wiener Wald* betrifft, läßt sich der Konzeptionswandel direkt am Material ablesen. Der Übergang von einer Konzeption zur anderen wird von handschriftlichen Skizzen eingeleitet, rein arbeitspraktisch lassen sich die Typoskripte zunächst aufgrund der Figurennamen trennen:

- 1) *Die Schönheit aus der Schellingstraße*: Vater (teilweise auch schon: Zauberkönig)-Agnes (ganz früh: Irene)-Frau Krammel
- 2) Hofrat-Konzeption in sieben Bildern: Hofrat-Marianne-Luise
- 3) Zauberkönig-Konzeption in sieben Bildern: Zauberkönig-Marianne-Mathilde
- 4) Konzeption in drei Teilen: Zauberkönig-Marianne-Valerie

Der stufenweise Arbeitsprozeß Horváths spiegelt sich auch innerhalb der einzelnen Konzeptionen wieder. Insbesondere an der Zauberkönig-Konzeption in sieben Bildern läßt sich eine intensive Arbeit feststellen, die in den jeweiligen Bildern

Ein weiteres, sehr frühes Konzeptblatt zu *Die Schönheit aus der Schellingstraße* zeigt (diesmal bereits unter dem Figurennamen Agnes) den groben strukturellen Aufbau des Stückes. Auf dem Blatt (BS 37 I [1], Bl. 1; siehe das gegenüberliegende Faksimile) ist Agnes' Herkunft „Aus dem dumpfen Kleinbürgertum“ ebenso eingetragen wie die Verlaufskurve ihres Lebens, wobei in dem projektierten Teil II noch nicht ganz klar ist, wodurch es schließlich zu ihrem „Sturz“ kommen wird: durch das Kind oder das „Vitriol“ der Frau Krammel, also jenes Gift, von dem auf mehreren frühen Blättern die Rede ist. Im vorliegenden Beispiel entscheidet sich Horváth für folgende Variante: „Agnes ist durch das Kind passé. Sie tut alles für das Kind – sie würde sogar die Stelle annehmen nach Südamerika – nach dem missglückten Selbstmordversuch. Das Kind stirbt.“ Anschließend wird Agnes im „Hochzeitsmarsch“ mit Friedrich verbunden.

Die frühe handschriftliche Skizze eines Zwiegespräches zwischen Agnes und Friedrich (dessen Name übrigens schon hier durch Oskar ersetzt wird), von dem auf der nächsten Doppelseite die erste der insgesamt drei Seiten faksimiliert ist, zeigt die Dialogtechnik des Autors zu einem Zeitpunkt, da diese noch in den Kinderschuhen steckt. Agnes und Friedrich reden in einer Art und Weise miteinander, die – um es mit einem heutigen Autor zu vergleichen – an Stücke in der Machart Gabriel Baryllis erinnert; also sich einer Sprechweise bedient, die für einen therapeutischen Einsatz von außen nicht nur offen ist, sondern einen solchen geradezu herauszufordert. Genau dies macht den – auch qualitativen – Unterschied zu späteren Horváthschen Wortwechseln aus. Dort bissen sich die Therapeuten, sofern sie es versuchen wollten, an den Maskengesichtern die Zähne aus, hier aber ist alles noch sehr nahe am wirklichen Leben dran.

Die Schönheit aus der Schellingstraße, Konzeptblatt, BS 37 I [1], Bl. 1

I. Hinaus dem dumpfen Kleinbürgertum.
~~Agnes~~ wird Agnes ihrer Schönheit beraubt —
sie
es wird über eingeläutert, sie erachtet — also
steht die Welt offen.

II. Agnes auf der Höhe.
Sie wird heftigste Individualistin.
(Sturz durch das Kind)
und das Vitriol (?) der Krammel.

III. Das Kind.
Agnes ist durch das Kind passé.
Sie tut alles für das Kind — sie würde
sogar die Stelle annehmen nach
Südamerika — nach dem missglückten
Selbstmordversuch.
Das Kind stirbt.

Die innere Schönheit — Friedrich: Höhe ist
die geklärt — der
Schmerzpunkt
liegt in ihm —
Hochzeitsmarsch

1.) Sonntagsausflug.

Vater: (in der Hängematte)

Agnes und Friedrich Oskar

Agnes: (ist apathisch)

(Stille)

Friedrich: Darf ich jetzt reden?

Agnes: Ich hab's Dir noch nie verboten

Es verbietet Dir niemand.

Friedrich: Doch!

Agnes: Wa Wer?

Friedrich: Du!

Agnes: Wann denn?

Friedrich: Verhin? Vor 10 Minuten.

(Stille)

Agnes: Ich?

Friedrich: Ja. Als ich über unser Verhältnis zueinander sprechen wollte -

Agnes: Das war doch wegen Vater. Der hat doch gerade gewollt soll doch das nicht wissen, dass wir uns zanken - Jetzt schläft er.

Friedrich: Ich zanke mich nicht.

Agnes: Ich auch nicht.

Friedrich: Doch! Und dann vertrage ich Deine Passivität nicht! Du bist so apathisch -

Agnes: Das liegt bei einer Frau am Mann. Du weckst mich nicht.

Friedrich: Also dass lass ich mir nicht gefallen! (sagen)!

Agnes: Aber es ist so!

Friedrich: Ich habe versucht, Dich in meine Gedankengänge hineinzubringen. In meine Theorien - - aber Du?

Agnes: Sie interessieren mich nicht. So wie Du sie sagst, interessieren sie mich nicht -

Friedrich: Dann wollen wir uns trennen?

Agnes: Wir sind doch noch nicht verheiratet!

Friedrich: Gottseidank!

Agnes: Also!

(Stille)

Friedrich: Dich heiraten? Ich habe mal mit dem Gedanken gespielt - nein! Ich liebe Dich zwar noch immer -

Agnes: Also versprichs mir: das ist der letzte Sonntag an dem Du mit uns ins Grüne gehst?

Friedrich: Ja. Der letzte.

(Stille)

Friedrich: Was wirst Du jetzt machen?

Agnes: Das wird sich finden. Bin ich denn von Dir abhängig?

Friedrich: Oh, wie gemein!

(Stille)

Friedrich: Man kann sich doch nicht so einfach trennen. Ich meine das menschlich - als Kamerad.

Agnes: Geh! Doch.

Friedrich: Also Adieu! Und wenn Dein Vater erwacht, so lass ihn grüssen - (ab)

Die Schönheit aus der Schellingstraße,
hs. Dialogszene Agnes-Friedrich, BS 37 I (1), Bl. 3-5

1.) Sonntagsausflug.

Vater: (in der Hängematte)

Agnes und Friedrich Oskar

Agnes: (ist apathisch)

(Stille)

Friedrich: Darf ich jetzt reden?

Agnes: ~~Ich hab's Dir noch nie verboten.~~

Es verbietet Dir niemand.

Friedrich: Doch!

Agnes: Wa Wer?

Friedrich: Du!

Agnes: Wann denn?

Friedrich: Verhin? Vor 10 Minuten.

(Stille)

Agnes: Ich?

Friedrich: Ja. Als ich über unser Verhältnis zueinander sprechen wollte -

Agnes: Das war doch wegen Vater. Der hat doch gerade gewollt soll doch das nicht wissen, dass wir uns zanken - Jetzt schläft er.

Friedrich: Ich zanke mich nicht.

Agnes: Ich auch nicht.

Friedrich: Doch! Und dann vertrage ich Deine Passivität nicht! Du bist so apathisch -

Agnes: Das liegt bei einer Frau am Mann. Du weckst mich nicht.

Friedrich: Also dass lass ich mir nicht gefallen! (sagen)!

Agnes: Aber es ist so!

Friedrich: Ich habe versucht, Dich in meine Gedankengänge hineinzubringen. In meine Theorien - - aber Du?

Agnes: Sie interessieren mich nicht. So wie Du sie sagst, interessieren sie mich nicht -

Friedrich: Dann wollen wir uns trennen?

Agnes: Wir sind doch noch nicht verheiratet!

Friedrich: Gottseidank!

Agnes: Also!

(Stille)

Friedrich: Dich heiraten? Ich habe mal mit dem Gedanken gespielt - nein! Ich liebe Dich zwar noch immer -

Agnes: Also versprichs mir: das ist der letzte Sonntag an dem Du mit uns ins Grüne gehst?

Friedrich: Ja. Der letzte.

(Stille)

Friedrich: Was wirst Du jetzt machen?

Agnes: Das wird sich finden. Bin ich denn von Dir abhängig?

Friedrich: Oh, wie gemein!

(Stille)

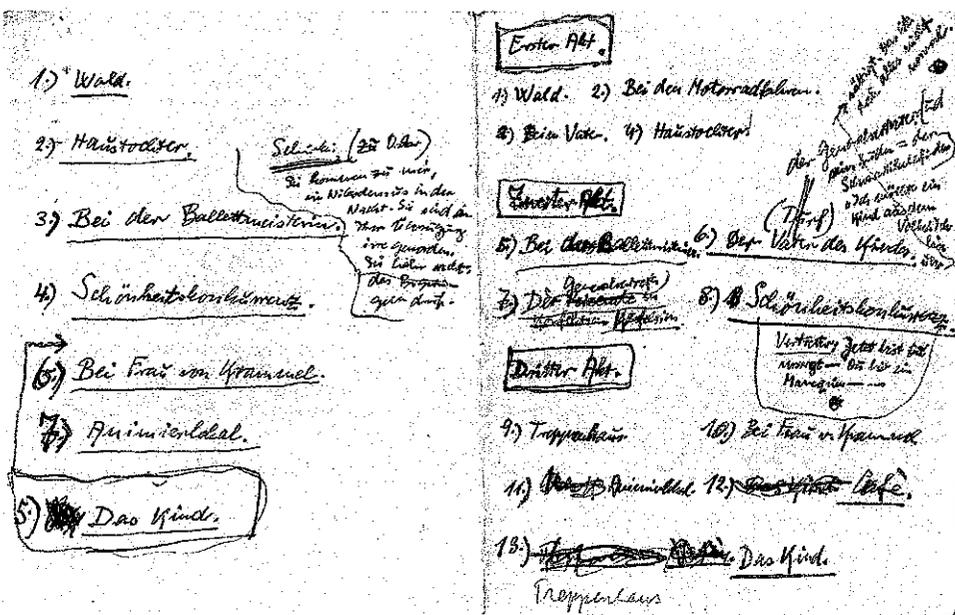
Friedrich: Man kann sich doch nicht so einfach trennen. Ich meine das menschlich - als Kamerad.

Agnes: Geh! Doch.

Friedrich: Also Adieu! Und wenn Dein Vater erwacht, so lass ihn grüssen - (ab)

In der Planung seines Stückes ist Horváth in nahezu allen Phasen des Schreibprozesses und damit auch innerhalb der jeweiligen „Konzeptionen“ zwischen verschiedenen strukturellen Plänen hin- und hergeschwankt. Auf Konzeptblättern finden sich Werkpläne, die nicht nur sieben, sondern manchmal auch acht, neun oder noch mehr Bilder vorsehen, diese Konzepte sind aber textlich kaum oder gar nicht ausgeführt, so daß wir die durch reichlich Dialogtext abgesicherte Grobeinteilung in vier Konzeptionen dadurch nicht erschüttert sehen. Frühzeitige Schwankungen hat es bei Horváth nicht nur in der Frage der Bilderanzahl, sondern auch in der Frage der grundsätzlichen Strukturierung des Stückes gegeben. So liegen Konzeptskizzen zu einer Dreiteilung des Stückes bereits zu einem Zeitpunkt vor, da Horváth weit von einer tatsächlichen textlichen Realisation dieses Planes entfernt war. Ein Beispiel bietet neben dem bereits gezeigten (vgl. das Faksimile auf S. 121)

Die Schönheit aus der Schellingstraße, Konzeptblatt, BS 37 I [4], Bl. 3



ein Blatt (BS 37 I [4], Bl. 3), auf dem (und zwar noch hinsichtlich der Konzeption *Die Schönheit aus der Schellingstraße*) eine projektierte Fassung in sieben Bildern direkt neben eine solche in drei Teilen gestellt wurde. Bemerkenswert ist diese Skizze auch insofern, als es für Agnes (später: Marianne) hier noch eine Gruppe Gleichaltriger (nämlich Motorradfahrer, in anderen Skizzen auch Eishockeyspieler) gegeben hat, die das Mädchen aus der väterlichen Umklammerung führen sollten.

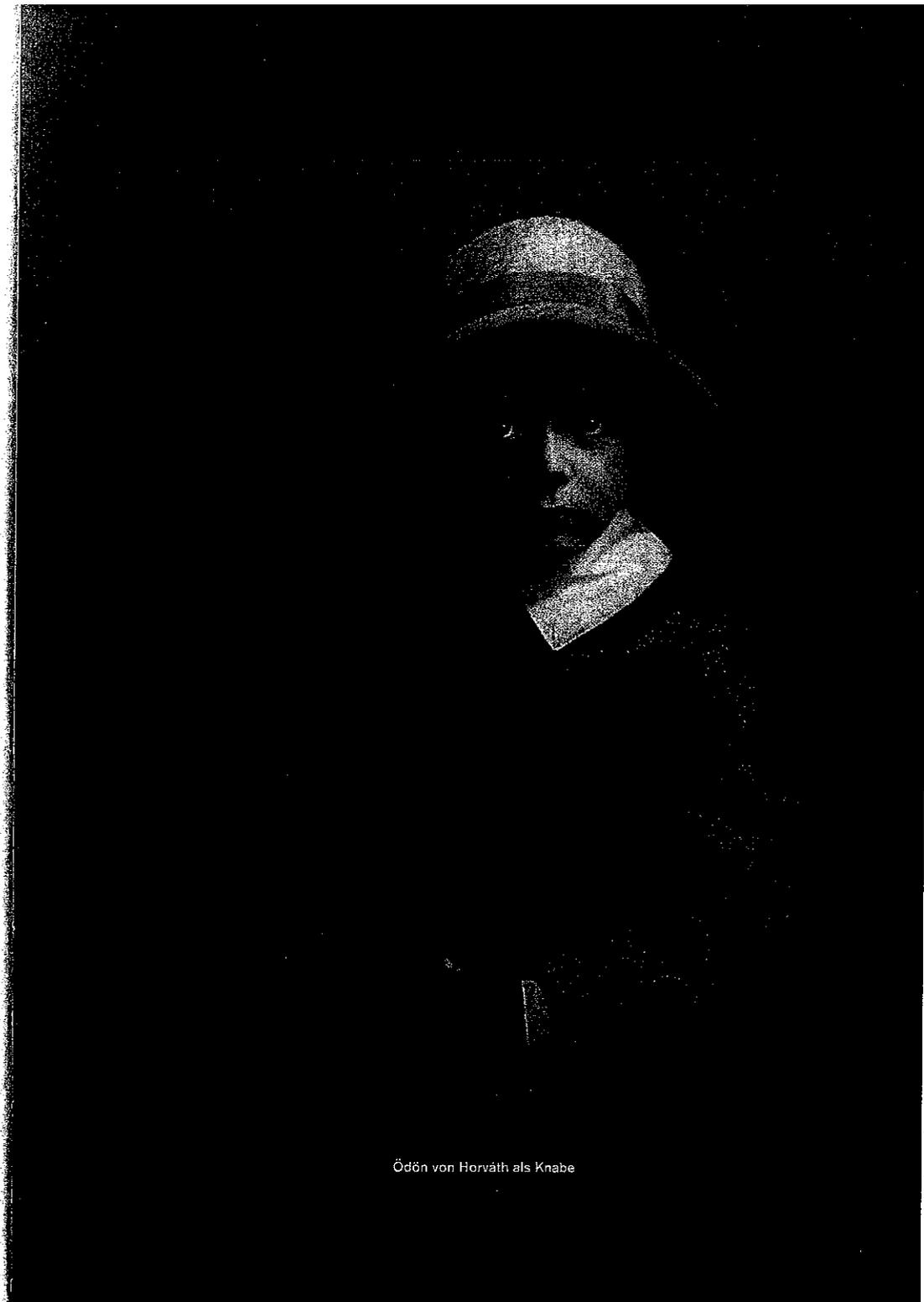
Die Hofrat-Konzeption (mit der das Stück von der Schellingstraße in den Wiener Wald transferiert wurde) stellt sich im Material folgendermaßen dar: Zu allen sieben Bildern – außer dem erst in der Zauberkönig-Konzeption eingeführten 4. Bild „Stille Straße“ – existiert zumindest ein Schreibansatz unter dem Figurennamen Hofrat. Das 4., 5. und 6. Bild sind in einer vollständigen Textstufe überliefert. Vom 3. und 7. Bild fehlt der Anfang. Zum 1. Bild bestehen zwei durchlaufende Hofrat-Textstufen, welche eine mehrschichtige Genese dokumentieren. Das 2. Bild ist mit Teilen des 1. und 2. Bildes der *Schellingstraße* quasi auf Lücke gearbeitet. Es läßt sich hier eine vollständige, frühe Textstufe präparieren, deren Reinschrift nicht erhalten ist. Die Einzelbilder der Hofrat-Konzeption entspringen insgesamt nicht unbedingt derselben genetischen Ebene. Oftmals sind Blätter mittels Streichungen und Korrekturen in intensivster Weise bearbeitet worden, um dann als solche unmittelbar an den Text der nachfolgenden Zauberkönig-Konzeption anzuschließen.

Um diese komplexen Vorgänge besser in den Griff zu bekommen, haben wir für die einzelnen Bilder der jeweiligen Konzeptionen unsererseits Lagepläne angefertigt. Sie stellen die Textgenese graphisch dar. Die Rahmen entsprechen dabei der ungefähren Größe des jeweiligen Textträgers, bei denen es sich in den meisten Fällen um A4-Blätter handelt. Paginierung und Folierung (von Horváth selbst beziehungsweise der Berliner und anderen Bearbeitungen) sind eingetragen. Aufeinander folgender Text steht untereinander, korrigierter und überschriebener Text nebeneinander. Varianten, die in einer kritischen Edition zu berücksichtigen wären, werden mit in eckigen Klammern gesetzten Kleinbuchstaben gekennzeichnet, umfassendere Varianten sind durch Großbuchstaben ausgewiesen, Schnittstellen durch eine strichpunktierte Linie.

Eine Textstufe des 1. Bildes der Hofrat-Konzeption in sieben Bildern (siehe nachfolgende Seite, Abb. 1) bietet ein musterhaftes und dabei relativ einfaches Beispiel der Horváthschen Arbeitstechnik. Der Autor beginnt auf Blatt BS 37 c fol. 14 mit der Arbeit an dem Bild, bricht aber diesen Ansatz bereits auf fol. 15 wieder ab. Er ersetzt beide Bögen, wobei er diesmal bis zu Pagina 3 (fol. 17) kommt, ehe er wieder eine Textersetzung vornimmt (fol. 17 durch fol. 18). Stufenweise schreibt sich der Autor nach diesem System bis an das Ende des Bildes durch.

Verwendete Literatur

- Beardsworth 1991 = Robert Beardsworth: From Virgin to Witch. The male Myth of the female Unmasked in the Works of Ödön von Horváth. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz 1991.
- Fritz 1973 = Axel Fritz: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. München: List 1973.
- Günther 1978 = Gisela Günther: Die Rezeption des dramatischen Werkes von Ödön von Horváth von den Anfängen bis 1977. Diss. Göttingen 1978.
- Heil 1982 = Martin Heil: Kitsch als Element der Dramaturgie Ödön von Horváths. Frankfurt/M.: Peter Lang 1982.
- Hildebrandt 1970 = Dieter Hildebrandt: Liebe, Tod und Kapital. In: Traugott Kirschke (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 161–172.
- Huder 1989 = Walter Huder: Leserbrief. In: Der Spiegel vom 29.5.1989, S. 14
- Kastberger 2001 = Klaus Kastberger: Ödön von Horváth. Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe. In: editio 15 (2001); im Druck.
- Kirschke 1972 = Traugott Kirschke: Das Fräulein aus dem Wiener Wald. Notizen zu einer Genealogie von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In: Ders. (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 44–54.
- Kirschke 1977 = Traugott Kirschke: Ödön von Horváth: Geschichten aus dem Wiener Wald. Edition und Nachwort von Traugott Kirschke. Frankfurt/M. (Bibliothek Suhrkamp 247) 1977, S. 305–325.
- Kirschke 1983 = Traugott Kirschke: Ödön von Horváth und seine „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Beiträge zur Biographie und Werk. In: Ders. (Hg.): Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1983, S. 28–67.
- Kurzenberger 1974 = Hajo Kurzenberger: Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens. München: Wilhelm Fink 1974.
- Müller 1972 = Lieselotte Müller: Zum Ödön-von-Horváth-Nachlaß. Bericht über den Versuch, ein Ordnungssystem für das Manuskriptmaterial des Ödön-von-Horváth-Archives zu entwickeln. In: Dieter Hildebrandt/Traugott Kirschke (Hg.): Über Ödön von Horváth, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 123–130.
- Mueller 1993 = Ruediger H. Mueller: Die Arbeitsweise Ödön von Horváths am Beispiel der „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Diss. Montreal 1993.
- Oellers 1987 = Pierre Oellers: Das Welt- und Menschenbild im Werk Ödön von Horváths. Frankfurt/M.: Peter Lang 1987.
- Schmidjell 2000 = Christine Schmidjell (Hg.): Erläuterungen und Dokumente: Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Stuttgart: Reclam 2000.



Ödön von Horváth als Knabe