

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

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

Paul Zsolnay Verlag

2001

Die „Fronttheater“-Szene in Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem Krieg.* Notizen zur Edition und Interpretation

Von Jürgen Hein

IM KONTEXT EINER BEMERKUNG Hugo von Hofmannsthals, nach verlorenen Kriegen müsse man Komödien schreiben, ist Ödön von Horváths Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* ein wenig beachteter Beitrag zur künstlerischen Bewältigung, zum Aussprechen des „Schwersten“ und „Unheimlichsten“ (Hein 1986). Insbesondere die „Fronttheater“-Szene im ersten Akt des Stückes, Szene 1, ist exponierend und initiiierend. Sie zeigt, wie die Heimkehrer-Thematik und der Don-Juan-Stoff mit der Selbstthematization des Theaters verbunden sind. Darüber hinaus gilt es, auf der Grundlage gesicherter authentischer Texte im Werkzusammenhang intertextuelle Bezüge aufzuspüren und deren Verbindung mit zentralen Motiven Horváths in anderen Stücken zu erkennen, zum Beispiel die Entlarvung von Fassaden, die Rolle der Frauen sowie das Problem der Orientierung und des Sichwieder-Findens (Bartsch 2000, 138–141). Horváth schreibt im *Vorwort* zu seinem Stück:

Es ist typisch für unsere Tage, wie sehr sich jeder einzelne in seinem innersten Wesen ändert, infolge der Katastrophen, die die Allgemeinheit betreffen. So kommt auch Don Juan aus dem Krieg und bildet sich ein, ein anderer Mensch geworden zu sein. Jedoch er bleibt, wer er ist. Er kann nicht anders. Er wird den Damen nicht enttrinnen. [...] Alle erliegen ihm, aber – – und dies dürfte das Entscheidende sein: wirklich geliebt wird er von keiner. (Drum hat auch dieses Stück keine einzige Liebesszene.) [...] Die tragische Schuld Don Juans ist, daß er seine Sehnsucht immer wieder vergißt oder gar verhöhnt, und so wird er zum zynischen Opfer seine Wirkung, aber nicht ohne Trauer. (GW 9, 11f.)

Zu dem 1934 begonnenen, 1936 in Typoskriptform vorgelegten Drama haben sich im Nachlaß Notizen, Entwürfe, Varianten und Fassungen erhalten, ferner eine bislang unpublizierte Fassung des Vorwortes („Erstes Vorwort“ und „Vorwort“), daneben ein Film- und ein Romanexposé. Sie zeigen, wie die im „Vorwort“

formulierte Idee in dramatische Planung umgesetzt wird. Allerdings stellt sich die Frage, wie die einzelnen Textzeugnisse aufeinander folgen und wie der Entstehungs- und Schreibprozeß adäquat editorisch wiedergegeben werden könnte, insbesondere auch, wie die Entwürfe in Horváths Notizbüchern mit den anderen Überlieferungsträgern zusammenhängen.

Franz Theodor Csokor hat gegenüber Ferdinand Bruckner den *Don Juan* als Horváths „reifste Arbeit“ bezeichnet, sie erinnere an Graphiken von Goya und Kubin (zit. n. GW 9, 142). Das Holzschnitt- oder Freskohafte vermitteln zum Teil auch die Handschriften und Typoskripte, die in den bisherigen Editionen des Stückes nur unzureichend dokumentiert sind. Dieter Hildebrandt, Walter Huder und Traugott Krischke haben, wie Klaus Kastberger feststellt, „ohne klare Kriterien“ gearbeitet und es daher nicht vermocht, den Entstehungs- und Werkzusammenhang mit Hinweisen auf die verschiedenen Überlieferungsträger einseh- und nachprüfbar zu machen. Auch für *Don Juan kommt aus dem Krieg* gilt: „Die Herausgeber verfügten nicht über die editionstechnischen Möglichkeiten und die philologische Sorgfalt, um ihre Ziele in befriedigender Weise umzusetzen. So wurde oft mit inadäquaten Mitteln versucht, neben den Letztfassungen auch das genetische Material des hochkomplexen Horváthschen Arbeitsprozesses zu präsentieren. [...] In der Präsentation müßten einzelne Textstufen sauber isoliert, einer präzisen Transkription unterzogen und anhand ausgewiesener Kriterien in eine genetische Reihenfolge gebracht werden.“ (Kastberger 2001)

Vorgeschlagen wird eine Einbeziehung von Faksimiles, die Überarbeitung und Montage im Schreibprozeß verdeutlichen können (vgl. auch Zeller 1998). Horváths Arbeitsprozeß ist zum Teil mit dem Johann Nestroys vergleichbar, und es gilt bei der Rekonstruktion der dramatischen Planung deutlich zu machen, wo der Autor als „Kopfarbeiter“ und wo er als „Papierarbeiter“ tätig war, anders formuliert, wie sich das Theater im Kopf auf dem Papier manifestiert (Plachta 1997, 46–58). Nach Kastberger spielen graphische Elemente und die Verteilung des Textes auf der Blattfläche eine gewichtige Rolle; er kritisiert, daß die „topographische Anordnung“ in den Editionen nur mangelhaft ausgewiesen ist, und daß in vielen Fällen „die werkgenetischen Zusammenhänge der edierten Textstufen und Fragmente ungeklärt geblieben sind“ (Kastberger 2001). Jüngst hat insbesondere Hermann Zwerschina mit Hinweis auf ältere Forderungen der Editionsphilologie das „Sichtbarmachen der Arbeit des Autors“ als wesentlichen Aspekt der Editionsarbeit hervorgehoben und die editorische Behandlung von Schreibstrategien diskutiert; Hans Zellers Kategorien „Befund“ und „Deutung“ bedürften der Ergänzung durch die der „Arbeitsweise“ des Autors (Zwerschina 2000, 208f.; vgl. Hurlebusch 1998, Nutt-Kofoth 2000b).

Ziel einer genetischen Edition ist die nachprüfbare Textrekonstruktion, d.h. vom Ausgang des Textbildungsprozesses bis zum fertigen Werk. Dabei gilt es, die verschiedenen Text- und Korrekturschichten sowie die Textstufen und -fassungen unter Berücksichtigung der „Textdynamik“ (Gunter Martens) sichtbar zu machen. – Auf die Diskussion der Begriffe Text, Fassung, Werk, Texteinheit, Textschicht, Textstufe usw. sei hier verzichtet (Nutt-Kofoth 2000a; Graber 1998). – Sinnvoll erscheint, Texte und Varianten auch unter Benützung synoptischer Verfahren und von Faksimiles zu edieren. Zwerschina zitiert in diesem Zusammenhang das „Axiom“ der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (Dietrich E. Sattler): „Das Editionsmodell einer zulänglichen Werkausgabe müßte so beschaffen sein, daß der Editions Vorgang vom Leser wiederholt und in seinen Ergebnissen revidiert werden kann.“ Er fährt fort: „Für die Herausgeber der Innsbrucker Trakl-Ausgabe erfüllen die Faksimiles zusammen mit den diplomatischen Umschriften und den Verweisen auf die textgenetische Darstellung neben der Dokumentation des Befundes und der Kontrollmöglichkeit für die Leser eine weitere Funktion: Sie sollen auch die Arbeitsweise des Autors, nicht bloß die des Editors sichtbar machen.“ (Zwerschina 2000, 209 f.)

Zwerschina (219–228) nennt zehn Schreibstrategien, von denen einige in Horváths Arbeitsweise zu beobachten sind (zum Beispiel Mehrversionenschrift; Textproduktion über die redaktionelle Arbeit an Vorfassungen; Schreiben nach einem Plan, nach einem Konzept) und entsprechende editorische Beachtung finden müssen. Nach der Textrekonstruktion hat die Edition schließlich kontextuelle Aspekte zu berücksichtigen und die Notwendigkeit der Kommentierung zu reflektieren; Krischkes Kommentar in GW 9 ist wohl eher eine zufällige Nachlese, unter anderem bleibt im Blick auf unser Beispiel Don Juan als „Heimkehrer“ und das „Fronttheater“ so gut wie unberücksichtigt. Dazu später mehr.

Wie stellt sich nun die Überlieferung dar? Traugott Krischke und seine Mitarbeiter führen in der ersten Edition in der vierbändigen Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1970/71 ohne nähere Nennung der Signaturen der einzelnen Überlieferungsträger und ohne die gewählten Begriffe zu erklären (was heißt „Werk“, „Variante“, was „unvollständig?“), aus:

Die Aufzeichnungen und Skizzen Horváths zu seinem „Don Juan“ in Notizbüchern und auf Einzelblättern sind umfangreich, aber unvollständig. Der Abdruck folgt handschriftlichen Notizen und Typoskripten [...]. Ein anderer Aufriß ergänzt diese Szenenfolge [...] Eine Variante hierzu sieht – ebenfalls unter dem Titel: „Ein Don Juan unserer Zeit“ – sieben Teile vor [...]. Dieser Fassung folgt auch ein Filmexposé [...], während weitere Entwürfe den Handlungsverlauf mehr und mehr reduzieren. Der erste (erhaltene) Entwurf unter dem end-

gültigen Titel: „Don Juan kommt aus dem Krieg“ sieht folgende Szenen vor: [...] Während Horváth die ersten Entwürfe alle als „Komödie“ bezeichnete, nennt er dieses Konzept zum ersten Mal „Schauspiel“; die Worte „Eine dramatische Ballade“ sind mehrfach durchgestrichen. Erwähnt sei auch eine Manuskriptseite mit der Überschrift: „Ein Don Juan unserer Zeit. Roman von Ödön von Horváth“. (GW 1970/71, Bd. 4, 31*–33*)

In der Ausgabe der „Bibliothek Suhrkamp“ heißt es im Impressum: „Die Texte sind entnommen aus: Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke*, Band 1 und 4 [...]. Diese Ausgabe wurde um Szenen und Varianten aus dem Nachlaß erweitert.“ Unter „Hinweise“ (Horváth 1975, 131) wird als Textgrundlage das insgesamt 86 Blätter umfassende Typoskript Horváths „unter Berücksichtigung seiner Korrekturen und Ergänzungen“ genannt; ferner werden „Text-Varianten“ des Typoskripts sowie – über die „Entwürfe, Skizzen und Fragmente“ (77–127) hinaus – weitere „Entwürfe, Skizzen und Fragmente“ aus „einem Notizbuch“ und „auf Einzelblättern“ mitgedruckt (132–149). In den „Hinweisen“ heißt es wie schon 1970/71, die Aufzeichnungen und Skizzen seien „umfangreich, aber unvollständig“, und weiter: „Durch die Zufälligkeit der im Nachlaß erhalten gebliebenen Blätter ist zwangsläufig auch diese Zusammenstellung lückenhaft und kann nur einzelne Phasen des schriftstellerischen Prozesses wiedergeben. ‚Don Juan‘ lautet die Überschrift von einem der mutmaßlich ersten Entwürfe in einem Notizbuch“ (138). Die Edition in *Gesammelte Werke* von 1983ff. („Entstehung, Überlieferung, Textgestalt“ in GW 9, 135–143) wiederholt mit Ergänzungen und Nachweisen diese Ausführungen, wobei zum Beispiel verschwiegen wird, daß sich in zwei der acht Tagebücher Horváths umfangreiche Notizen und ausgearbeitete Szenen finden, um welche Tagebücher es sich handelt und wie sie textgenetisch einzuordnen sind.

An erster Stelle müßte die Textüberlieferung geklärt werden, wobei die Textfassungen in ihrer chronologischen Reihenfolge zu ordnen und deskriptiv und diskursiv vorzustellen sind (Graber 1998, 117–119). Für unser Beispiel geht es vorrangig um die diskursive Behandlung, das heißt um die Erkenntnis der textgeschichtlichen Funktion der Zeugnisse innerhalb der Texteinheit. Textüberlieferung und Textentstehung stehen somit in engem Zusammenhang. Aufgabe der Textentstehung ist die Darstellung der Entstehungsgeschichte einer Texteinheit von der ersten Idee bis zur letzten nachweisbaren Arbeit des Autors an der Texteinheit (Graber 1998, 119f.).

Im folgenden sollen Ausschnitte zur „Fronttheater“-Szene aus den Handschriften und Typoskripten in Transkription anschaulich machen, daß die Interpretation von der Sicherung der Textüberlieferung abhängt. Die Reihenfolge ist keine textgenetische; Hinweise des Transkriptors sind kursiv gesetzt.

Ein Don Juan seiner Zeit
1918-1935
Ein Don Juan unserer Zeit
Komödie in drei Akten [12 Bildern]
Ein Don Juan seiner Zeit
1918-1935

Ein Don Juan unserer Zeit
Komödie in drei Akten [12 Bildern]
Komödie in 2 Teilen [27 Bildern]

1) Fronttheater [Barracke mit Aufschrift „Fronttheater“]

Else, Nelly, (Krankenschwester)

Else: Der Krieg ist aus und wir haben den Krieg verloren.

Nelly: Ich find meine rote Perrücke nicht.

Else: Der Direktor ist auf der Kommandantur. Sie haben den General abgesetzt, die Offiziere laufen ohne Aehsel Sterne herum – es gibt keine Offiziere mehr. Ein Feldwebel ist General.

Einschub vom rechten Rand:

Nelly: Glaubst Du, dass wir heut abend noch spielen werden?

Else: Ich glaub es kaum. Vergiss nicht, wir haben den Krieg verloren.

Nelly: Ich wollt, ich wär niemals hierher an die Front gekommen – ein Fronttheater, wo ich ein Engagement in Raab hätte haben können!

Else: Hauptsach ist, wir haben den Frieden. Was glaubst Du, wie jetzt die Theaterverhältnisse werden?

Nelly: Ich find meine Perrücke nicht Das ist sie, die Perrücke!

Else: Heute um 12 beginnt der Waffenstillstand.

Nelly: Also in einer halben Stunde.

[...]

Don Juan: (kommt; er ist ein Offizier) Ich suche Sie.

Nelly: Mich?

Don Juan: Ich kenne Sie.

Nelly: Aber ich kenne Sie nicht.

Don Juan: Ich habe Sie als Kätchen gesehen in „Alt-Heidelberg“, Ihre Stimme hat mich an die Front verfolgt – ich sah das Lächeln und alles.

Nelly: Bitte, nehmen Sie Platz.

Don Juan: Dankel

Korrektur am linken Rand, gestrichen:

Don Juan: (kommt)

Else: Sie wünschen?

Don Juan: Ein Stück Brot.

Else: Was gibts Neues an der Front?

Don Juan: Weiss ich nicht. Ich bin ein Kriegs-Gefangener.

Korrektur am rechten Rand:

Nelly: In welchen Rollen haben Sie mich gesehen?

Don Juan: In allen. – In Klassik und Posse. Ihr Lächeln erinnert mich nur an eine Frau. Ich danke Ihnen. Darf ich Ihnen ein kleines Geschenk – echte Zigaretten, ist eine Seltenheit. Ich danke Ihnen für die Erinnerung. (ab)

Else: (lacht)

Nelly: Lach nicht! (sie wirft ihr die Zig. ins Gesicht)

Don Juan kommt aus dem Krieg (Skizzenblatt), BS 18 a [2], Bl. 2

zu 1. u. 2. 002

2

~~Ein Don Juan seiner Zeit~~

~~1918-1935~~

Ein Don Juan unserer Zeit

~~Ein Don Juan seiner Zeit~~ Komödie in drei Akten [12 Bildern]

~~Ein Don Juan seiner Zeit~~ Komödie in 2 Teilen [27 Bildern]

~~1918-1935~~

1) Fronttheater: [Barracke mit Aufschrift „Fronttheater“]

Else, Nelly (Krankenschwester)

Else: Der Krieg ist aus und wir haben den Krieg verloren.

Nelly: Ich find meine rote Perrücke nicht.

Else: Der Direktor ist auf der Kommandantur. Sie haben den General abgesetzt, die Offiziere laufen ohne Aehsel Sterne herum – es gibt keine Offiziere mehr. Ein Feldwebel ist General.

Nelly: Ich find meine Perrücke nicht Das ist sie, die Perrücke!

Else: Heute um 12 beginnt der Waffenstillstand.

Nelly: Also in einer halben Stunde.

[...]

Don Juan: (kommt; er ist ein Offizier) Ich suche Sie.

Nelly: Mich?

Don Juan: Ich kenne Sie.

Nelly: Aber ich kenne Sie nicht.

Don Juan: Ich habe Sie als Kätchen gesehen in „Alt-Heidelberg“, Ihre Stimme hat mich an die Front verfolgt – ich sah das Lächeln und alles.

Nelly: Bitte, nehmen Sie Platz.

Don Juan: Dankel

Nelly: Glaubst Du, dass wir heut abend noch spielen werden?

Else: Ich glaub es kaum. Vergiss nicht, wir haben den Krieg verloren.

Nelly: Ich wollt, ich wär niemals hierher an die Front gekommen – ein Fronttheater, wo ich ein Engagement in Raab hätte haben können!

Else: Hauptsach ist, wir haben den Frieden. Was glaubst Du, wie jetzt die Theaterverhältnisse werden?

Nelly: Ich find meine Perrücke nicht Das ist sie, die Perrücke!

Else: Heute um 12 beginnt der Waffenstillstand.

Nelly: Also in einer halben Stunde.

[...]

Don Juan: (kommt; er ist ein Offizier) Ich suche Sie.

Nelly: Mich?

Don Juan: Ich kenne Sie.

Nelly: Aber ich kenne Sie nicht.

Don Juan: Ich habe Sie als Kätchen gesehen in „Alt-Heidelberg“, Ihre Stimme hat mich an die Front verfolgt – ich sah das Lächeln und alles.

Nelly: Bitte, nehmen Sie Platz.

Don Juan: Dankel

Nelly: Glaubst Du, dass wir heut abend noch spielen werden?

Else: Ich glaub es kaum. Vergiss nicht, wir haben den Krieg verloren.

Nelly: Ich wollt, ich wär niemals hierher an die Front gekommen – ein Fronttheater, wo ich ein Engagement in Raab hätte haben können!

Else: Hauptsach ist, wir haben den Frieden. Was glaubst Du, wie jetzt die Theaterverhältnisse werden?

Nelly: Ich find meine Perrücke nicht Das ist sie, die Perrücke!

Else: Heute um 12 beginnt der Waffenstillstand.

Nelly: Also in einer halben Stunde.

[...]

Don Juan: (kommt; er ist ein Offizier) Ich suche Sie.

Nelly: Mich?

Don Juan: Ich kenne Sie.

Nelly: Aber ich kenne Sie nicht.

Don Juan: Ich habe Sie als Kätchen gesehen in „Alt-Heidelberg“, Ihre Stimme hat mich an die Front verfolgt – ich sah das Lächeln und alles.

Nelly: Bitte, nehmen Sie Platz.

BS 18 a [2], Bl. 15

DON JUAN KOMMT AUS DEM KRIEG

~~Eine dramatische Ballade~~ Ballade in fünf Teilen

[Schauspiel in vier Teilen]

I. 1.) Fronttheater.

2.) Strasse.

3.) [*nicht entziffert*] Grossmutter. (Der Brief kommt an)

4.) Strasse. Tafel.

5.) Zimmer.

Am rechten Rand zweimal die Wiederholung der Szenenfolge 1 bis 5, wobei zu „Fronttheater“ die Alternative „Heilsarmee-Mädchen“ erwogen wird. – Charakteristisch für die Arbeitsweise ist der unrahmte Dialogeinfall:

Mutter: Ohne Geld ist ein Don Juan-Leben sehr schwer – ohne Geld wird's direkt strafbar!

[...]

BS 18 a [2], Bl. 16

[...]

DON JUAN KOMMT AUS DEM KRIEG

Schauspiel aus der Inflation in vier Teilen [Akten]

Ein Trauerspiel aus der Inflation

Schauspiel aus der Inflation in vier Akten.

Erster Akt.

1.) Fronttheater

2.) Strasse

3.) Grossmutter

4.) Strasse. Tafel.

5.) Zimmer.

[...]

BS 18 b [1], Bl. 1

1. Bild

Fronttheater. in einer Barracke. Primitivste Garderobe. Man rüstet zur Heimfahrt. 1918. Spätherbst. Es regnet. Else und Nelly, zwei ältliche Soubretten packen ihre Koffer. In weiter Ferne Trommelwirbel, Trompetensignale. Dann Stille. Es regnet. Else: Der Krieg ist aus und wir haben den Krieg verloren.

BS 19, Bl. 10f.

Spätherbst 1918. Fronttheater in einer Barracke. Primitivste Künstlergarderobe. ZWEI SOUBRETTEN, bereits etwas bejahrt, packen ihre Koffer. In weiter Ferne Trommelwirbel und Trompetensignal. Es regnet.

ERSTE Der Krieg ist aus und wir haben den Krieg verloren

ZWEITE Ich find meine rote Perrücke nicht

[...]

DON JUAN: [...] Ich suche Sie [...] Ich sah Sie in zwei Operetten [...]

Das Notizbuch Nr. 4 und ein weiteres, nicht nummeriertes Notizbuch aus dem Nachlaß Horváths am Österreichischen Literaturarchiv (beide ohne BS) enthalten Entwürfe, aus denen Krischke ohne näheren Nachweis Teile publiziert. Das nicht nummerierte Notizbuch dürfte das frühere sein, es bringt den Titel „Don Juan“, der dann zu „Ein Don Juan unserer Zeit“ ergänzt wird, wobei „Ein“ wahrscheinlich eine eigene Korrekturschicht darstellt. Dieses Notizbuch enthält insgesamt 34mal die Szenerie „Fronttheater“, führt „2 Soubretten“ unter den Personen des I. Teiles auf und nennt im Dialog „Kätchen in Alt-Heidelberg“, „Franziska in Minna von Barnhelm“ sowie „Klassik und Posse“. Horváth vergewissert sich offenbar immer wieder seines Szenenaufbaus, was im Widerspruch zu seiner Aussage steht, er habe „ohne Programm“ gearbeitet. In der Notizbuchfassung des Vorworts schreibt er:

Warum das Stück „Don Juan kommt aus dem Krieg“ heisst, das findet seine Erklärung darin, dass auch ein Don Juan ein gesellschaftliches Wesen ist, wie jeder Mensch [...] es ist typisch für unsere Zeit, dass sich der Einzelne ändert, infolge Wandlungen, oder Katastrophen, die die Allgemeinheit betreffen. Das Stück spielt nach einem verlorenen Kriege, es könnte aber auch nach einem gewonnenen spielen. Heut haben wir keinen Krieg, aber auch keinen Frieden [...] der Don Juan ist für mich Repräsentant und Symbol [der Tragik und Wirkung] der männlichen Sexualität, und ich versuchte diese die metaphysische Bindung dieser Sexualität zu begreifen.

Ich schreibe ein Vorwort, es ist aber eigentlich ein Nachwort. Denn ich habe zuerst das Stück geschrieben, ohne Programm und ohne es mir zu überlegen, was ich damit schreiben möchte. Erst nachträglich fiel es mir selber auf, was es bedeutet, was ich da geschrieben habe, und [um nicht missverstanden zu werden], an Hand meiner Erfahrungen, beeile ich mich, es niederzuschreiben, was ich wollte, ohne, dass es mir ganz klar wurde. (Ödön von Horváth: Notizbuch Nr. 4, ohne BS, Bl.74–77)

Ob wir Horváths Selbstkommentar Glauben schenken wollen, sei dahingestellt. Weiter führt er aus, daß bei der Aufführung des Stückes „mit Rücksicht auf den Stil des Stückes“ keine „Bilder“, sondern „sparsame“ Szenen darzustellen und „die ganze Zeit vom Standpunkt der Frau anzusehen“ seien.

Am Beispiel der transkribierten Texte wird die Bedeutung der Textschichten und Textstufen für Ausbau, Verdichtung und Akzentuierung offenkundig, zum Beispiel auch die Veränderung der Theaterzitate (Operette, *Dreimäderlhaus*; Lied-Zitat aus *Don Giovanni*; aus dem *Don Giovanni*-Einfall wird die Opernlogen-Szene im 2. Akt, GW 9, 45f.). Bemerkenswert ist in diesem Kontext das Filmschauspieler-Motiv in anderen Entwürfen, das wohl den Don Juan „unserer Zeit“, d.h. unter geänderten sozialen Verhältnissen, charakterisieren soll (BS 18 a [2], Bl. 9 und 18).

Die „Fronttheater“-Szene ist in fast allen Skizzen zum „1. Bild“ enthalten, außer in dem (frühen) Entwurf (BS 18 a [2], S. 8f.: „1918 – 1925 – 1935“). Der erste Titel „Ein Don Juan unserer Zeit“ wird später in den Titel „Don Juan kommt aus dem Krieg“ verändert (BS 18 a [2]; vgl. Bl. 15 u. 16; vgl. auch Notizbuch 4, s.o.). Auch bei Untertitel und Gattungsbezeichnung scheint es, als habe Horváth über der Rekapitulation der Entwürfe und den ersten Niederschriften des Dialogs Titel und Planungsaufbau korrigiert. Nicht auszuschließen ist ein gleichzeitiges Arbeiten an verschiedenen bereits konzipierten Stufen. Unklar ist die Einbeziehung der Niederschriften aus den beiden Notizbüchern.

Für die Reihenfolge, nach der die Handschriften und Typoskripte zu edieren wären, um die Genese zu rekonstruieren, möchte ich einen vorläufigen Vorschlag machen, der noch näher an den Überlieferungsträgern und ihrer „Materialität“ – unter besonderer Berücksichtigung der Korrekturschichten – überprüft werden muß. In der nachfolgenden Liste finden sich die Signaturen aus dem Horváth-Nachlaß mit Stichwörtern und Kurzkomentar:

Notizbuch (nicht numeriert): Ein Don Juan unserer Zeit / 34mal szenische Skizze mit „Fronttheater“ / Plakat „Dreimäderlhaus“ / „Kätzchen in Alt-Heidelberg, Franziska in Minna von Barnhelm“, „Klassik und Posse“

BS 18 a [2], Bl. 10: Ein Don Juan unserer Zeit / Komödie in 7 Teilen / I. Teil / 1. Fronttheater

BS 18 a [2], Bl. 3: Plan der Bilder, jeweils mit „Fronttheater“ (vgl. Bl. 4, 5, 10, 17)

BS 18 a [2], Bl. 16: Don Juan kommt aus dem Krieg (Typoskript, Bl. 11 gestrichen, Szenenentwurf auf unterer Blatthälfte) / Schauspiel/Trauerspiel aus der Inflation [gestrichen], Schauspiel [ergänzt]

BS 18 a [2], Bl. 15: Don Juan kommt aus dem Krieg / dramatische Ballade [gestrichen] / Schauspiel / Fronttheater / Don Juan ohne Geld

BS 18 a [2], Bl. 2: Ein Don Juan unserer Zeit / [...] mehrfach korrigiert und gestrichen / Komödie / „Fronttheater“ in eckigen Klammern [hinzugefügt?]; Korrektur des Dialogs Don Juan-Else-Nelly: In welchen Rollen [...] Klassik und Posse statt „Kätzchen“ in „Alt-Heidelberg“.

Notizbuch Nr. 4: Don Juan kommt aus dem Krieg, Schauspiel in vier Akten / Erstes Vorwort / Vorwort als „Nachwort“

Notizbuch (nicht numeriert): „Ich habe Sie als Kätzchen in „Alt-Heidelberg“ gesehen, als Franziska in „Minna von Barnhelm“ und in einer Operette. Ihr Lächeln hat mich verfolgt.“

BS 17, Bl. 2: (gestrichener) Dialog mit hs. Korrekturen: „Ich war verschüttet“ / „in welchen Operetten“ [gestrichen]

BS 18 b: Anfang des Typoskripts (Druckfassung)

BS 19: Druckfassung: „verschüttet“ fehlt, keine Nennung von Theaterstücken.

*

Der folgende Exkurs zum Fronttheater hat die Funktion, den zeitgeschichtlichen und intertextuellen Hintergrund auszuleuchten, auf den Horváth anspielt: Alexander von Gleichen-Rußwurm restümiert 1903 in einem Aufsatz *Von Minna von Barnhelm zum Zapfenstreich*, nach der Reichsgründung habe „in der ganzen belletristischen Literatur ‚der schöne tapfere Leutnant‘ als Held“ triumphiert, „den alle Mädchen beehrten, der siegreich im Salon und auf der Straße sein Wesen trieb“ (Gleichen-Rußwurm 1903, 924). Gustav von Moser und Franz von Schönthan schreiben mit *Krieg im Frieden* (1879) einen der beliebtesten Schwänke. Hier handelt es sich freilich nicht um Bewältigung von Bedrängendem, sondern um Verherrlichung des Militärischen und Militarisierung des bürgerlichen Lebens. Karl Holl erkennt in seiner *Geschichte des Lustspiels* die Wirkung solcher Ideologie, wenn er das einzige Ziel dieser Schwänke in der „Erweckung harmlosen Lachens“ sieht (Holl 1923, 285). Ist es wirklich ein „harmloses Lachen“, wirkt nicht stärker der „Zauber der Montur“, der die ‚Uniformisierung‘ des bürgerlichen Lebens unterstützt und sich bis in die NS-Zeit festsetzt? Solche Wirkung war schlimmer als die von Holl kritisierte Schlafzimmer- und Unterhosendramatik französischer Schwänke. Vom Militärschwank nach 1870 führt ein direkter Weg bis zu Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick* (1930), allerdings wird dort gezeigt, wie sich der Mensch der Uniformierung und den Attributen des Militärischen ausliefert, und am Ende scheint selbst die ausgemusterte Uniform den Sieg davonzutragen (Hein 1977).

Wie Roswitha Flatz überzeugend nachgewiesen hat, wird die Rolle des Militärs auf dem Theater nach 1870/71 neu ausgeprägt. Durch den Sieg avanciert das Sol-

datentum zum überragenden Stand in der Gesellschaft, und die Uniform gerät zum Fetisch, selbst in schwankhafter Behandlung. Der fast legendäre Hauptmann von Köpenick hält zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Aktualität der Uniform-Wirkung und des Militarismus wach; bereits im Jahr seiner Verhaftung 1906 macht das Theater aus ihm eine Bühnenfigur. Nach Flatz vermitteln die Spielpläne der deutschen Theater nach 1870/71 den Eindruck, als habe die siegreiche Armee ihre Operationen von den Kriegsschauplätzen auf die Bühnen des Landes verlegt. Neben dem „promilitärischen Lustspiel“ auf dem Hoftheater befriedigt das schwankhafte Militärstück in den Vorstadttheatern die „spezifisch kaiserzeitlichen Unterhaltungsbedürfnisse“ (Flatz 1976, 102 ff.). Auch und gerade in der Operette – und dies schon beim satirischen Offenbach – ist eine eher unkritische Übernahme militärischer Formen in das Bühnenspiel zu beobachten, wozu das Verbot echter Uniformen auf der Bühne mit beigetragen haben mag.

Ludwig Thoma läßt in *Die Medaille* (1901) einen kriegsbegeisterten Assessor, der als Reserveoffizier beim „Kaisermanöver“ mitgemacht hat, sagen: „Ach was! Auf dem grünen Rasen zu fallen im frischen, fröhlichen Krieg, das ist der schönste Tod!“, worauf die Replik des Metzgermeisters Lampl lautet: „Der Tod is gar nia schö, net amal dahoam. Des san bloß solchene Redensarten“ (Thoma 1964, 234).

Mit „solchen Redensarten“ und „klingendem Spiel“ hat man eine ganze Generation in den Ersten Weltkrieg geschickt, und wiederum hat das Theater das Geschehen begleitet, jetzt auch in der Form des „Fronttheaters“ und nach Kriegsschluß als „Gefangenentheater“. Hermann Pörzgen spricht in seiner Dissertation aus dem Jahre 1935 gar von „Theater als Waffengattung“ und weist an die zweihundert solcher Fronttheater zwischen 1914 und 1920 nach. In der Einleitung seiner Arbeit heißt es: „Die enge Beziehung zwischen Theater und Krieg ist also so alt und beständig wie Theater und Krieg überhaupt. Die großen Versammlungen unterhaltungsbedürftigen Publikums, wie Heere und Truppenlager sie darstellen, sind ein fruchtbarer Boden für jede Gattung theatralischen Lebens, manchmal begünstigt durch bestimmte Methoden der Kriegsführung.“ (Pörzgen 1935, 5; vgl. auch Theater an der Front 1996)“

Auf den Spielplänen solcher Theater, die zur Truppenbetreuung eingesetzt wurden oder als „Heimatfronttheater“ eine „kriegstüchtige Stimmung“ erzeugten, standen Stücke, die dieser „vaterländischen“ Aufgabe gemäß waren, daneben natürlich eine Fülle ablenkender Schwänke und Komödien. Letztere dienten dann bei den Kriegsgefangenen der „Kompensation des Lagerlebens“. Pörzgen spricht den Lagertheatern sogar eine friedensstiftende Funktion zu, indem Sieger und Besiegte unterschiedlicher Nationalität gemeinsame Theateraufführungen durchgeführt hätten.

Friedrich Dürrenmatt hat angesichts des Unmaßes „von banalen, schrecklichen, gewöhnlichen, außergewöhnlichen, absurden, monotonen, grotesken, aber auch unglücklichen Szenen“ von Krieg und Vernichtung gemeint, daß diesem „gigantischen Stoff“ nur „gigantische Mittel“ gewachsen zu sein scheinen, daß aber letztlich jedes Kunstmittel versagen müsse: „Auch die bis ins Enorme aufgeschwollene Tragödie von Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* war schließlich ihrem Gegenstande doch nicht gewachsen. [...] Der erste Weltkrieg rollte über die kunstreiche und wortgewaltige Parodie hinweg, die einmal Wirklichkeit war.“ (Dürrenmatt 1971, 9)

Dürrenmatt folgert, nur durch die „dramatische List“, den gigantischen Stoff „mit den kärglichsten Mitteln“ darzustellen, sei eine angemessene Realisierung möglich: „Sind bei einem Stoff unermeßlich viele Szenen möglich, kann er auch mit wenigen dargestellt werden: um so wichtiger werden dann diese wenigen Szenen, mögen sie auch an sich banal erscheinen.“ (ebd.)

*

In diesem Kontext erhellt, wie genau der Schreibprozeß Horváths zu rekonstruieren ist, um zu erkennen, welche Bedeutung er der hier ausgewählten Textstelle gegeben hat. Die Edition der Textstufen und die sich daraus ergebende Interpretation können sein Bemühen zeigen, den Don-Juan-Mythos in einen zeitgeschichtlichen Kontext zu stellen und damit seine Dekonstruktion zu leisten. Dies dürfte auch der Inszenierung des Dramas neue Akzente setzen.

Der Kriegsheimkehrer Don Juan, der sich selbst und seine Heimat nicht finden kann, wird in der „Fronttheater“-Szene sowohl mit seiner Erinnerung als auch mit seiner Verführer-Rolle konfrontiert. In diesem Zusammenhang ist auch an die „Heimkehrer“-Figuren bei Brecht (*Trommeln in der Nacht*), Hofmannsthal (*Der Schwierige*) und Ernst Krenek (*Kehraus um St. Stephan*) zu erinnern (vgl. Frühwald 1983; GW 9, 144 f.; Hein 1989, 289 und Hein 1991).

Der Kontrast zwischen Theater als Ablenkung, Illusion und Fassade und der illusionslosen Realität stürzt ihn in eine Identitätskrise. Hans Karl Bühl in Hugo von Hofmannsthals *Der Schwierige* ähnlich, wenn man will auch Tellheim in Lessings *Minna von Barnhelm*, hat ihn der Krieg desorientiert und isoliert. „Der Schwierige“ und Don Juan waren im Krieg „verschüttet“ – für die letzte Fassung hat Horváth dieses Motiv aus den Entwürfen (BS 17) allerdings nicht übernommen –, doch Hans Karl Bühl wird geliebt und resozialisiert, während Don Juan ungeliebt ein tragisches oder „trauriges“ Ende findet (GW 9, 12). Gefangener seines Mythos – vielleicht zum Durchschnitts-Don Juan „unserer Zeit“ herabgesunken – und

deformierter Kriegsheimkehrer zugleich, geht die „Verschüttung“ tiefer und endet zum Schluß in seiner „Vereisung“. Die „Schneemann“-Metaphorik ist mehrdeutig; auch sie kann in Anspielung auf den „steinernen Gast“ und mit der Verkehrung von Feuer und Eis als kritischer Umgang mit dem Don-Juan-Mythos gelesen werden.

Verwendete Literatur

- Bartsch 2000 = Kurt Bartsch: *Ödön von Horváth*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- Dürrenmatt 1971 = Friedrich Dürrenmatt: *Porträt eines Planeten*. Zürich: Arche 1971.
- Flatz 1976 = Roswitha Flatz: *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*. Frankfurt/M.: Klostermann 1976.
- Frühwald 1983 = Wolfgang Frühwald: *Der Heimkehrer auf der Bühne*. Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht und die Erneuerung des Volksstückes in den zwanziger Jahren. In: *Internat. Archiv f. Sozialgeschichte d. deutschen Literatur* 8 (1983), S. 169–199.
- Gleichen-Rußwurm 1903 = Alexander von Gleichen-Rußwurm: *Von „Minna von Barnhelm“ zum „Zapfenstreich“*. *Das literarische Echo* 8 (1903), S. 922–926.
- Graber 1998 = Stefan Graber: *Der Autortext in der historisch-kritischen Ausgabe. Ansätze zu einer Theorie der Textkritik*, Bern 1998.
- Hein 1976 = Jürgen Hein: *Carl Zuckmayer, „Der Hauptmann von Köpenick“*. In: Walter Hinck (Hg.): *Die deutsche Komödie*. Düsseldorf: Bagel 1977, S. 269–286.
- Hein 1986 = Jürgen Hein: *Komödien nach Kriegen*. In: Friedrich Kienecker, Peter Wolfersdorf (Hg.): *Dichtung, Wissenschaft, Unterricht*. Paderborn: Schöningh 1986, S. 153–165.
- Hein 1989 = Jürgen Hein (Hg.): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: Beck 1989.
- Hein 1991 = Jürgen Hein: *Unbewältigte Realität und Verstummen des Dialogs. Bemerkungen zum Volksstück um 1930*. In: „Die in dem alten Haus der Sprache wohnen“. *Festschrift f. Helmut Arntzen*. Münster: Aschendorff 1991, S. 501–512.
- Horváth 1975 = Ödön von Horváth: *Don Juan kommt aus dem Krieg*. Edition und Nachwort von Traugott Krischke, Frankfurt/M. 1975 (= *Bibliothek Suhrkamp* 445).
- Holl 1923 = Karl Holl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*. Leipzig 1923.
- Hurlibusch 1998 = Klaus Hurlibusch: *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*. In: Hans Zeller, Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition (Beihefte zu editio, Bd. 10)*. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 7–51.
- Kastberger 2001 = Klaus Kastberger: *Ödön von Horváth. Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe*. In: *editio* 15 (2001); im Druck.
- Nutt-Kofoth 2000a = Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet, Hermann Zwerschina (Hg.): *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Berlin: Schmidt 2000.
- Nutt-Kofoth 2000b = Rüdiger Nutt-Kofoth: *Schreiben und Lesen. Für eine produktions- und rezeptionsorientierte Präsentation des Werktextes in der Edition*. In: Nutt-Kofoth, Plachta 2000, a.a.O., S. 165–202.
- Plachta 1997 = Bodo Plachta: *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart: Reclam 1997.
- Pörzgen 1935 = Hermann Pörzgen: *Das deutsche Fronttheater 1914–1920*. Diss. Köln 1935.
- Scheibe 1998 = Siegfried Scheibe: *Die Arbeitsweise des Autors als Grundkategorie der editorischen Arbeit*. In: *editio* 12 (1998), S. 18–27.
- Theater an der Front 1996 = *Begleitheft zur Ausstellung „Ablenkungsmanöver. Theater an der Front und ‚Heimatfront‘ des 1. Weltkriegs“ der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln*. Köln 1996 (<http://www.uni-koeln.de/phil-fak/theffe/home/vmm/theater/ausstellungen/ablenkung/was.htm>).
- Thoma 1964 = Ludwig Thoma: *Theater*. München 1964.
- Zeller 1998 = Hans Zeller: *Die Faksimile-Edition als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik. Ein Vorschlag*. In: Hans Zeller, Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition (Beihefte zu editio, Bd. 10)*, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 80–100.
- Zwerschina 2000 = Hermann Zwerschina: *Variantenverzeichnis, Arbeitsweise des Autors und Darstellung der Textgenese*. In: *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 219–229.