

Vorwort

Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück

Uraufführung: am 2. November 1931 im Deutschen Theater, Berlin (Regie: Heinz Hilpert).

Dauer der Schreivarbeiten: Frühjahr 1930 bis Sommer 1931; wobei die Vorarbeit 1 „Frühe Schönheiten“ und die Vorarbeit 2 *Ein Fräulein wird verkauft* auf das Frühjahr oder den Sommer 1930 zurückgehen, Konzeption 1 *Die Schönheit aus der Schellingstrasse* teils noch im Sommer 1930, teils aber erst Anfang oder im Frühjahr 1931 entstanden ist, die Konzeptionen 2 bis 5 dann zwischen Frühjahr und Sommer 1931.

Umfang des genetischen Materials: 815 Blatt an Entwürfen und Textstufen, davon entfallen 78 Blatt auf die beiden Vorarbeiten und 737 Blatt auf die fünf Konzeptionen.

Erstdruck: *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück* in drei Teilen. Berlin: Arcadia Verlag 1931.

Datierung und Druck

Die Datierung der Entstehungsgeschichte der *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist, zumindest was deren Beginn betrifft, einigermaßen schwierig. Es spricht einiges dafür, dass bereits Horváths Posse *Rund um den Kongreß* (1929) und deren Neubearbeitung unter den Titeln *Die Mädchenhändler* bzw. *Von Kongress zu Kongress* sowie das Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft* (beide 1930) zum Einflussbereich der späteren *Geschichten* gehören.¹ Damit würde deren Genese zumindest bis ins Jahr 1929 zurückreichen. Tatsächlich dürfte die Frage des Mädchenhandels, die alle diese Dramenprojekte verbindet, Horváth jedoch bereits zu Beginn der zwanziger Jahre beschäftigt haben. Einen ersten Hinweis darauf bietet ein universitärer Belegbogen aus dem Jahre 1921, als der Autor an der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität eingeschrieben war, laut dem er u. a. eine Vorlesung zum Thema „Die Bekämpfung der Prostitution“ bei „Dr. von Notthaft“ besuchte.² Traugott Krischke weist auf die Tatsache hin, dass bereits im März 1923 der Völkerbund eine „Kommission zur Be-

¹ Das Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft* wurde demgemäß in die Werkgenese der *Geschichten aus dem Wiener Wald* als VA² aufgenommen.

² Horváth war zwischen 1919 und 1922 an der Universität München in den Fächern Theaterwissenschaft und Germanistik inskribiert und besuchte darüber hinaus verschiedene Vorlesungen und Seminare aus Kunstgeschichte und Psychologie (vgl. Traugott Krischke/Hans F. Prokop (Hg.): Ödön von Horváth: Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt am Main: Insel 1977, S. 55).

kämpfung des Mädchenhandels“ einsetzt, „die vier Jahre lang 28 europäische und amerikanische Länder bereist, um den Mädchenhandel und die soziale Lage der Frauen in den verschiedenen Gebieten zu untersuchen“.³ Die Problematik des Mädchenhandels hatte indes, wie neueste Forschungen belegen, keine bedrohlichen Ausmaße, sondern wurde von Wohlfahrtsinstitutionen meist übertrieben dargestellt, um ihre eigenen Ziele besser durchsetzen zu können. Möglicherweise war Horváth auch über den Film *Mädchenhandel. Eine internationale Gefahr*, der 1927 in Deutschland anlief, mit der Thematik in Berührung gekommen. Die Handlung dieses Films weist einige Parallelen zu den erwähnten Dramenprojekten auf.⁴

Die Frage des Mädchenhandels stellt zweifellos auch eines der Kernthemen des späteren Volksstücks *Geschichten aus dem Wiener Wald* dar. Die Vermittlung Marianne an die „Baronin mit den internationalen Verbindungen“ bildet deren geheimes Zentrum, die Absprache zwischen Alfred und dem Hierlinger Ferdinand eine Form des gesellschaftlich sanktionierten Mädchenhandels mit dem Ziel, dass sich Marianne „finanziell selbständig sichert“, „dass sie sich nämlich irgendwie in das Berufsleben einschaltet“, damit sich Alfred ihrer besser und einfacher entledigen kann, denn Ferdinand folgert:

Eine Geliebte mit Beruf unterhöhlt auf die Dauer bekanntlich jede Liebesverbindung, sogar die Ehe! Das ist doch auch ein Hauptargument unserer Kirche in ihrem Kampfe gegen die berufstätige Frau, weil eine solche halt familienzerstörend wirkt --⁵

Während Horváth in der Posse *Rund um den Kongreß* noch, aufgrund konventioneller Erwartungen des Publikums, die im Stück thematisiert werden, die Eheschließung zwischen dem Fräulein und Ferdinand als Dramenschluss wählt und damit das Fräulein vor ihrem Verkauf nach Südamerika bewahrt, wird in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* der Mädchenhandel konsequent durchgeführt: Marianne landet im Rotlichtmilieu („Maxim“) und muss sich nackt den Blicken des Publikums preisgeben.

Die dramatische Zuspitzung der Situation des Fräuleins verläuft über die verschiedenen Dramenprojekte. Bereits in dem Lustspiel *Die Mädchenhändler* bzw. *Von Kongress zu Kongress* spielt dabei die Kinderfrage eine ganz zentrale Rolle, wobei hier erstmals von einem Abtreibungsversuch die Rede ist. Auch ein Selbstmordversuch der Hauptfigur Anna Weber ist geplant. Außerdem spielt hier nicht nur, wie schon in *Rund um den Kongreß*, der Mädchenhandelskongress eine Rolle, sondern darüber hinaus ein Mutterschaftskongress und ein Kongress zum Schutz des Kindes. Horváth verquickt hier also alle drei Themen: Prostitution, Mutterschaft und Kind – eine Verbindung, die auch für die *Geschichten aus dem Wiener Wald* bedeutsam sein wird. In dem Dramenprojekt *Ein Fräulein wird verkauft* ist die Situation der titelgebenden Figur ähnlich dramatisch. Das Fräulein hat ein Kind und will Selbstmord begehen, weil es sein Leben nicht in den Griff bekommt. In letzter Sekunde wird es durch eine Ohnmacht am Selbstmord gehindert.⁶

³ Traugott Krischke: Horváth-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 35.

⁴ Vgl. Klaus Kastberger: Nachwort. In: Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Volksstück. Hg. v. Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009, S. 220–243, hier S. 222.

⁵ K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 59.

⁶ Vgl. dazu überdies den Abschnitt zu VA².

Doch nicht nur die Thematik des Mädchenhandels und damit verwandte Themen, sondern auch eine Reihe von einzelnen Repliken und Motiven deuten auf die enge Verwandtschaft zwischen den erwähnten Dramenprojekten und dem späteren Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald*. So findet sich bereits in *Rund um den Kongreß* die Replik Luises „Und am siebzehnten März?“, mit der sie Alfred gegenüber andeutet, dass er sie sehr wohl schon einmal „angerührt“⁷, also geschlagen, hat. Auch das Klavierspiel und der Donauwalzer kommen schon in der Posse vor.⁸ Alfreds Replik gegenüber Luise: „Einen anderen Kopf, wenn man bitten darf, ja?!“ taucht in ähnlicher Form in der Endfassung der *Geschichten* wieder auf.⁹ Bereits in *Rund um den Kongreß* und später auch in *Ein Fräulein wird verkauft* ist die Szene ausgeführt, in der sich Luise schminkt und dabei den Totenmarsch von Chopin summt.¹⁰ Dabei ist in dem Dramenfragment bereits der spätere Wortlaut ziemlich genau vorweggenommen: „Meiner Seel, ich schau heut schon grandios ungepflegt aus. Höchste Zeit, dass ich mich wiedermal rasier --“¹¹

Die Figurenkonstellation, die das Fräulein, Luise (Gift) und Ferdinand umfasst und die schon *Rund um den Kongreß* aufweist, bleibt als Kernkonstellation über *Ein Fräulein wird verkauft* bis zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald* erhalten. Das Fräulein wird zu Anna, zu Irene, dann zu Agnes und schließlich zu Marianne, Luise Gift wird zur Frau (von) Kram(m)el, zu Mathilde und schließlich zu Valerie; auch Ferdinand und Alfred sind schon in *Rund um den Kongress* angelegt, erfahren aber funktionelle Verschiebungen. Symptomatisch verdeutlicht dies eine Replik Fredys in *Ein Fräulein wird verkauft*, die in ganz ähnlicher Form auf den Alfred der *Geschichten aus dem Wiener Wald* übergeht. Dabei unterstreicht dieser Wandersatz die Ähnlichkeit der Figurenkonstellation, die den jungen Fredy/Alfred und die alte Luise/Valerie in einer ödipal-inzestuösen Paarbeziehung¹² verhaftet sieht:

FREDY Jeder Mensch hat Schattenseiten, das ist normal. Und ich kann Dir flüstern: die Beziehung zwischen zwei Menschen wird dann erst stark und echt, wenn sie was voneinander haben. Natürlich auch in seelischer Hinsicht. Zum Beispiel: wenn ich nicht wär, was hättest Du jetzt? Deine Pension, Frau Kanzleiobersekretärswitwe -- und was mach ich aus Deiner Pension? Du beziehst den Gehalt eines Regierungsrates erster Klasse.¹³

Zum Vergleich dazu die Passage in den *Geschichten*:

ALFRED [...] Du darfst es doch nicht übersehen, dass ein jeder Mensch Licht- und Schattenseiten hat, das ist normal. Und ich kann Dir nur flüstern: eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. Alles andere ist larifari. Und in diesem Sinne bin ich auch dafür, dass wir jetzt unsere freundschaftlich-geschäftlichen Beziehungen nicht deshalb abbrechen, weil die anderen für uns etwa ungesund sind --

VALERIE (*unterbricht ihn*) Nein, pfui! Pfui --

⁷ KW 1, S. 232 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 35.

⁸ Vgl. KW 1, S. 243 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 13, 18, 22, 34, 49, 70, 73, 88, 94, 108–114.

⁹ Vgl. KW 1, S. 249 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 11.

¹⁰ Vgl. KW 1, S. 215, VA²/TS³/BS 24 [5], Bl. 24 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 12.

¹¹ VA²/TS³/BS 24 [5], Bl. 24.

¹² Vgl. Johanna Bossinade: Inzestuöse Paare in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: Klaus Kastberger (Hg.): Ödön von Horváth: Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Wien: Zsolnay 2001 (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 8), S. 74–86, hier S. 76f.

¹³ VA²/TS³/BS 24 [9], Bl. 7.

ALFRED Na siehst Du! Jetzt hast Du ja schon wieder einen anderen Kopf auf! Es wär doch auch zu leichtsinnig von Dir, um nicht zu sagen übermütig! Was mach ich denn aus Deinem Ruhegehalt, Frau Kanzleiobersekretärswitwe? Dadurch, dass ich eine Rennplatzkapazität bin, wie? Durch meine glückliche Hand beziehen Frau Kanzleiobersekretärswitwe das Gehalt eines aktiven Ministerialdirigenten erster Klass!¹⁴

Aus all dem hat man zu folgern, dass zwar die Posse *Rund um den Kongreß* als eigenständiges Werk anzusehen ist, das auch als solches getrennt erschienen ist, auch wenn einige Motive und Repliken davon in die *Geschichten aus dem Wiener Wald* eingegangen sind. Der Posse ist die Nacharbeit *Die Mädchenhändler* bzw. *Von Kongress zu Kongress* zuzuordnen, in der Horváth die Thematik von Mädchenhandel und Mutterschaft weiterentwickeln und wesentlich verschärfen wollte. Schon das Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft*, das wahrscheinlich im Frühjahr oder Sommer 1930 entstanden ist, kann indes zum unmittelbaren Einflussbereich der *Geschichten aus dem Wiener Wald* gerechnet werden und wird diesen daher als Vorarbeit 2 zugeordnet. Ähnliches gilt für die beiden unter dem Titel „Frühe Schönheiten“ zusammengefassten Werkprojekte *Die Schönheit von Fulda* und *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*, die wahrscheinlich ebenfalls im Frühjahr oder Sommer 1930 entstanden sind und den *Geschichten* als Vorarbeit 1 vorangestellt werden.

Die Produktivität Horváths seit der erfolgreichen, wenn auch umstrittenen Uraufführung des Volksstücks *Die Bergbahn* am 4. Jänner 1929 an der Berliner Volksbühne dürfte nicht unwesentlich mit seinen neuen Verlagsverhältnissen zusammenhängen. Seit dem 11. Jänner 1929 stand Horváth beim Ullstein Verlag unter Vertrag und konnte so über ein monatliches Honorar von 300,- Reichsmark, ab Juni 1931 sogar über 500,- Reichsmark verfügen.¹⁵ In rascher Folge erscheinen nun die Posse *Rund um den Kongreß*¹⁶ (1929), der Roman *Der ewige Spießler* und das Volksstück *Italienische Nacht* (beide 1930) im Arcadia bzw. Propyläen Verlag, die beide zur Ullstein-Verlagsgruppe gehören. Nach dem Abschluss der Arbeiten am *Ewigen Spießler* im April 1930 schreibt Horváth an mehreren Werkprojekten parallel. Aufgrund materieller Ähnlichkeiten¹⁷ dürften *Das Wochenendspiel* (später: *Italienische Nacht*), *Der dumme Hans*, *Der Mittelstand*, *Ein Fräulein wird verkauft*, *Die Schönheit von Fulda* und *Die Schönheit aus der Schellingstrasse* alle auf das Frühjahr bzw. den Sommer 1930 zu datieren sein. Die meisten der genannten Werkprojekte bleiben wenig ausgearbeitete Fragmente, einzig das *Wochenendspiel* erfährt in *Italienische Nacht* seine finale Realisierung.

¹⁴ K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 10f.

¹⁵ Vgl. den Brief des Ullstein Verlags an Ödön von Horváth vom 26. April 1929, masch. Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, Berlin, ohne Signatur, und den Brief vom 19. März 1931, masch. Original im selben Archiv, ohne Signatur.

¹⁶ Horváth hatte die Posse zunächst dem Volksbühnen-Verlag angeboten, dieser musste dann aber aufgrund von Horváths vertraglicher Verpflichtung vom 11. Jänner 1929 darauf „verzichten“ (vgl. den Brief des Leiters der Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. Bruno Henschel an Ödön von Horváth vom 23. Juli 1929, masch. Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, Berlin, ohne Signatur).

¹⁷ Vgl. dazu das Chronologische Verzeichnis in diesem Band, S. 765–768.

Am 6. Jänner 1931 schreibt Hermann Kesten, in dessen Anthologie *24 neue deutsche Erzähler* 1929 bereits Horváths Prosatext *Das Fräulein wird bekehrt* abgedruckt wurde,¹⁸ an Ödön von Horváth:

Lieber Herr Horvath,
nichts von Thoma - überhaupt keine Vergleiche für Ihr reizendes Buch (nicht einmal mit Aristophanes, Mark Twain, Don Quichote, Voltaire und Swift). Ich schicke Ihnen morgen eine Abschrift der Kritik, die ich der „Literarischen Welt“ gebe.
Wie geht es Ihnen?
Mit herzlichen Grüßen
Ihr
Hermann Kesten¹⁹

Mit dem „reizende[n] Buch“ ist *Der ewige Spießler* gemeint, den Kesten derart in den literarischen Olymp lobt. Zwei Tage später schickt er Horváth die Abschrift der Kritik in der *Literarischen Welt* und fragt an: „Wie geht es Ihnen? Fahren Sie munter Ski in den Bergen oder schreiben Sie an Ihrem neuen Drama? Lassen Sie gelegentlich wieder von sich hören.“²⁰

Wahrscheinlich schrieb Horváth an seinem „neuen Drama“, mit dem die *Geschichten aus dem Wiener Wald* gemeint sein könnten. Am 20. März 1931 wurde am Theater am Schiffbauerdamm in Berlin Horváths Volksstück *Italienische Nacht* so erfolgreich uraufgeführt, dass der Verlag sich dazu entschloss, von dem bis dahin nur als Stammbuch verlegten Stück auch eine Buchausgabe im Propyläen Verlag zu bringen.²¹ Carl Zuckmayer, der Mitte der dreißiger Jahre ein enger Freund Horváths werden sollte, begrüßte das Stück mit den Worten:

Da ist Blick und Griff, Sicherheit des Instinkts, Humor und vor allem: innere Unabhängigkeit. Der große Reiz des Stückes liegt für mich vor allem in der bezaubernden Leichtigkeit und Echtheit der Dialoge, deren Verknüpfungen und geistige Hintergründe ebenso sicher wie absichtslos, unaufdringlich, spürbar sind, – und in der Luft zwischen den Menschen, der Lebendigkeit der Atmosphäre. [...] Ihr Weg ist richtig, er führt zu neuer Menschengestaltung, zu neuer Lebensdeutung, zum neuen deutschen Drama.²²

Andere sahen die *Italienische Nacht* kritischer, so etwa der kommunistische Literaturkritiker Julius Bab, der noch Horváths *Die Bergbahn* stürmisch begrüßt hatte, nun aber davon sprach, dass das neue Stück zu „zersplittert“²³ sei, ein Vorwurf, den sich der Autor anlässlich der Uraufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* neuerlich einhandeln wird.²⁴ Genau genommen hatte Bab in seiner Kritik der *Italienischen*

¹⁸ Vgl. WA 14/ET³/TS¹–TS⁴ und S. 882–884.

¹⁹ Brief Hermann Kestens an Ödön von Horváth vom 6. Jänner 1931, zitiert nach dem masch. Original im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, ÖLA 3/B 2.

²⁰ Brief Hermann Kestens an Ödön von Horváth vom 8. Jänner 1931, zitiert nach dem masch. Original im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, ÖLA 3/B 3.

²¹ Vgl. den Brief des Ullstein Verlags an Ödön von Horváth vom 4. Mai 1931, zitiert nach dem masch. Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, Berlin, ohne Signatur.

²² Zitiert nach dem Programmheft der Uraufführung im Theater am Schiffbauerdamm, Berlin 1931, Original verschollen.

²³ Julius Bab: „Italienische Nacht“. Theater am Schiffbauerdamm. In: Berliner Volkszeitung, 21.3.1931.

²⁴ Vgl. dazu den Abschnitt „Uraufführung und zeitgenössische Rezeption“.

Nacht geschrieben: „Nur zersplittert das Ganze in zu locker verbundene, zu langsam bewegte Einzelheiten.“²⁵ Horváth entgegnete Bab am 14. Juni 1931: „[H]offentlich wird nun mein nächstes Stück nicht so skizzenhaft, sondern etwas ‚fertiger‘.“ Und grüßte dennoch „[h]erzlichst“.²⁶

Die *Geschichten aus dem Wiener Wald*, und damit ist die Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) gemeint, waren zu dem Zeitpunkt wohl schon fertig, wenn auch vielleicht nicht „fertiger“. Am 6. Juni 1931 wurde das Stück von der *Deutschen Bühne* angekündigt, am 5. Juli von der *Wiener Allgemeinen Zeitung* und am 6. Juli von der Berliner Abend-Zeitung *Tempo*. Horváths Arbeit an den *Geschichten* erstreckte sich also vom Frühjahr 1930 bis zum Sommer 1931. Im Oktober 1931 erscheinen im neunten Flugblatt des Arcadia Verlags unter dem Titel „Das neue Werk des Kleistpreisträgers 1931. Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück von Ödön Horvath“ ein Teilabdruck des vierten Bildes des ersten Teiles „An der schönen blauen Donau“ und die Ankündigung, dass das Stück Anfang November im Deutschen Theater uraufgeführt werde.²⁷ Am 17. Oktober 1931 bestätigt der Ullstein Verlag mit ausdrücklicher Verspätung, dass das Stück für den Arcadia Verlag angenommen wurde.²⁸ Das Stammbuch, ein „unverkäufliches Bühnenmanuskript“, wurde, wie aus dem Exemplar im Splitternachlass Horváth am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖLA 27/W 9) ersichtlich ist, durch Marita Hasenclever hergestellt, die Schwester des Schriftstellers Walter Hasenclever. Auf der Innenseite des Stammbuchs findet sich folgender Vermerk: „Hergestellt durch: Marita-Hasenclever / Berlin-Steglitz / Breitenbach Platz 7 / Fernspr: G 9 Albrecht 40 50“.²⁹ Das Stammbuch lag spätestens im Sommer 1931 vor, als Heinz Hilpert es zu lesen bekam.³⁰ Bei dem Exemplar aus dem Splitternachlass handelt es sich aber nicht um das Regie- oder Soufflierbuch der Uraufführung,³¹ sondern um ein Handexemplar Horváths, das dieser wohl im Zuge der Proben noch einmal handschriftlich überarbeitet hat.³² Die Korrekturen entsprechen nicht den Streichungen und Korrekturen des Regiebuchs.³³

Der Name Marita findet sich in Horváths Notizbuch Nr. 5 (ÖLA 3/W 365 – BS 33 [1]), das er wahrscheinlich zwischen September und November 1931 verwendet hat, an wiederholter Stelle. Der Autor hatte offensichtlich auch persönlichen Kontakt zu der Redakteurin und vermerkt in dem Notizbuch Termine für Treffen mit ihr.³⁴ Ebenfalls

²⁵ Bab 1931 (Anm. 23).

²⁶ Brief Ödön von Horváths an Julius Bab vom 14. Juni 1931, zitiert nach dem hs. Original im Julius-Bab-Archiv, Berlin, Signatur 449.

²⁷ Vgl. Arcadia Verlag, 9. Flugblatt, Oktober 1931.

²⁸ Vgl. den Brief des Ullstein Verlags an Ödön von Horváth vom 17. Oktober 1931, zitiert nach dem masch. Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, Berlin, ohne Signatur.

²⁹ ÖLA 27/W 9, o. Pag. (S. II).

³⁰ Vgl. das Zeugnis Hilperts im Abschnitt „Uraufführung und zeitgenössische Rezeption“ sowie Anm. 72.

³¹ Sowohl das Soufflierbuch als auch das Regiebuch Hilperts befinden sich im Heinz-Hilpert-Archiv, Sign. Hilpert, Heinz 1372, Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Eine genaue Abschrift des Regiebuchs Hilperts befindet sich im Nachlass Krischke, ÖLA 84/Schachtel 54.

³² Zwei besonders „markant[e]“ Überarbeitungen sind erläutert in: Kastberger 2009 (Anm. 4), S. 228. Vgl. darüber hinaus zu den Eingriffen Horváths die Anmerkungen im kritischen Apparat von K⁵/TS¹² sowie die Erläuterungen im Abschnitt „Das genetische Konvolut und seine Chronologie“ in diesem Vorwort.

³³ Vgl. dazu den Abschnitt „Uraufführung und zeitgenössische Rezeption“.

³⁴ Vgl. ÖLA 3/W 365 – BS 33 [1], Bl. 1 und 8v.

im Notizbuch findet sich ein Briefentwurf an Hasenclever. Das Original des Briefes ist verschollen, der Wortlaut des Briefentwurfs ist folgender:

Liebes Fräulein,
indem, dass ich es einsehen muss, dass die Manuscripte von meinen Stücken infolge ihrer Satzstellung und Regiebemerkungen und angedeutetem Dialekt äusserst schwierig zu vervielfältigen sind, muss ich gerne feststellen, dass Sie dies sozusagen fehlerlos tun. Besonders meine „Geschichten“ die wo ein sehr langes Stück sind, haben Sie innerhalb 24 Stunden vervielfältigt, gebunden – mit einem Wort: fix und fertig gehabt. Über das man sich nur wundern kann.³⁵

Der absichtsvoll fehlerhafte Text, dem offensichtlich eine Werbeabsicht zugrunde lag, wurde in der Zeitschrift *Die Neue Literatur* noch einmal abgedruckt und von dem Wiener Autor Richard von Schaukal (1874–1942), der Horváth als „Balkanliteraten“ abstempeln wollte, mit folgenden Worten kommentiert: „So also sieht das ‚Deutsch‘ des Kleistpreisträgers dieses Jahres aus, ehe es von Verlegern, Setzern oder Schauspielern druckreif und sprechbar gemacht wird.“³⁶

Am 2. November 1931, dem Tag der Uraufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald*, bestätigt der Ullstein Verlag dem Autor, dass sein Stück auch in den Propyläen Verlag übernommen wird.³⁷ Es wird dort noch im selben Jahr erscheinen. In die Buchfassung (D²) wurde nur ein Teil der Korrekturen übernommen, die Horváth in dem Stammbuch des Arcadia Verlags (D¹) eingetragen hat. Der hier edierten Endfassung, der Fassung in drei Teilen K⁵/TS¹², wurde deshalb die Stammbuch-Fassung zugrunde gelegt, die als die Fassung letzter Hand angesehen werden muss. Die Abweichungen zu D² wurden im kritischen Apparat von K⁵/TS¹² vermerkt. Die erste Nachkriegsausgabe erfolgte im Rahmen der *Stücke*, die von Traugott Krischke 1961 im Rowohlt Verlag herausgegeben wurden.³⁸

Das genetische Konvolut und seine Chronologie

Das genetische Konvolut zum Werkprojekt *Geschichten aus dem Wiener Wald* umfasst 815 Blatt, wobei 78 Blatt auf VA¹ und VA² sowie 737 Blatt auf K¹ bis K⁵ entfallen. Die vorgenommene Gliederung der Werkgenese in zwei Vorarbeiten und fünf Konzeptionen sieht im Detail folgendermaßen aus:

- Vorarbeiten 1: Frühe Schönheiten: *Die Schönheit von Fulda / Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*
- Vorarbeit 2: *Ein Fräulein wird verkauft*
- Konzeption 1: *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*
- Konzeption 2: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Früher Zauberkönig*
- Konzeption 3: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Hofrat*
- Konzeption 4: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Zauberkönig in sieben Bildern*
- Konzeption 5: *Geschichten aus dem Wiener Wald – Zauberkönig in drei Teilen*

³⁵ ÖLA 3/W 365 – BS 33 [1], Bl. 13.

³⁶ Richard Schaukal: Unsere Meinung. In: *Die Neue Literatur*, 9. Jg. (1931), Heft 12, S. 626.

³⁷ Vgl. den Brief des Ullstein Verlags an Ödön von Horváth vom 2. November 1931, zitiert nach dem masch. Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, Berlin, ohne Signatur.

³⁸ Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Volksstück in drei Teilen. In: Horváth 1961, S. 51–115.

Vorarbeiten 1: Frühe Schönheiten: *Die Schönheit von Fulda / Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*

Die beiden unter VA¹ zusammengestellten Werkprojekte dürften im Frühjahr oder Sommer 1930 entstanden sein. Darauf deuten materielle Indizien hin.³⁹ Die Titelfügungen weisen bereits voraus auf K¹, *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*. Insgesamt handelt es sich bei VA¹ um ein äußerst schmales Konvolut von gerade einmal vier Blatt. Eine Figurenliste zu dem bereits „Volksstück“ betitelten Dramenfragment *Die Schönheit von Fulda* (VA¹/E¹) enthält einen Maler und einen Literaten (vgl. die Figur des Journalisten Schminke in VA²–K²), zu denen Horváth „Schwabing“ notiert. Ähnlich wie in seinem Roman *Der ewige Spießler* (1930) und in K¹, *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*, soll zumindest ein Teil der Handlung in München angesiedelt sein, wobei die Hauptfigur Ilse aus dem hessischen Fulda stammt, das in dem Strukturplan VA¹/E² das erste von sieben Bildern darstellt. Die Gliederung eines Dramas in sieben Bildern ist eine von Horváth häufig gewählte makrostrukturelle Größe, sie findet sich auch in K¹–K⁴ der *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Das sechste Bild des Strukturplans VA¹/E² mit dem Titel „Animierkneipe“ deutet voraus auf K¹, *Die Schönheit aus der Schellingstrasse* (vgl. K¹/E⁵). Das Werkverzeichnis VA¹/E³ nennt das Werkprojekt „Die Schönheit von Fulda“ gemeinsam mit Titeln wie „Der Kongress“, „Die politisierte Liebe“ und „Die italienische Nacht“, was die Datierung auf das Frühjahr oder den Sommer 1930 stützt, denn das zuletzt genannte Volksstück wurde noch unter dem Titel *Das Wochenendspiel* (vgl. ÖLA 3/W 2 – BS 12 c, Bl. 12, auf dem sich auch VA¹/E³ befindet) am 18. November 1930 vom Ullstein Verlag zum Druck angenommen.⁴⁰

Zu dem Werkprojekt *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen* ist lediglich ein zweiseitiges Typoskript überliefert, das ein Prosaexposé enthält (VA¹/TS¹). Dieses sieht ein „Volksstück in neun Bildern“ vor. Auffallend ist die neuerliche lokale Transposition. Elisabeth stammt, anders als Ilse, nicht aus Hessen, sondern aus Thüringen. Wieder steht jedoch das titelgebende Fräulein im Fokus. Die Handlung setzt im „Krankenhaus“ (VA¹/TS¹/BS 12 e, Bl. 1) ein, das auch in K¹ eine zentrale Rolle spielen wird. Elisabeth hat dort ein Kind entbunden und wird von ihren Eltern besucht. Ihr Vater verzeiht ihr, dass sie „ausserehelich geboren“ (ebd.) hat, weil er auf die Alimente spekuliert, die Elisabeth vom Vater ihres Kindes zu bekommen hofft. Das zweite Bild spielt in der „Reichswehrkaserne“ (ebd.), wo der Leutnant, der der Vater des Kindes ist, dem Oberleutnant sein Herz ausschüttet (vgl. VA¹/E²). Das Kind ruiniert ihn und seine Karriere. Auf Elisabeths Vorwürfe, dass er sich nicht mehr sehen lasse, äußert er den Verdacht, dass er gar nicht der Vater des Kindes sei, worauf Elisabeth ihn seiner Alimentenzahlungen enthebt. Elisabeths Vater ist über diese Entwicklung empört (vgl. VA¹/TS¹/BS 12 e, Bl. 1), nimmt ihr die Vormundschaft über das Kind und droht ihr mit dem „Arbeitshaus“ und der „Fürsorge“, bringt sie aber schließlich als „Haustochter“ unter (ebd.; vgl. VA¹/E²). Dort erleidet sie das übliche „Schicksal der Magd“, die vom „Zimmerherr[n]“ verführt wird. Dennoch macht er sie zu seiner „Sekretärin und Geliebte[n]“ (VA¹/TS¹/BS 12 e, Bl. 2). Aus Prestigegründen

³⁹ Vgl. dazu den Kommentar zu VA¹/E¹ im Chronologischen Verzeichnis.

⁴⁰ Vgl. den Brief des Ullstein Verlags an Ödön von Horváth vom 18. November 1930, masch. Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags, ohne Signatur. Am 4. Mai 1931 bestätigt der Ullstein Verlag Horváth die Übernahme seines Stückes *Italienische Nacht* als Buchausgabe in den Propyläen Verlag.

lässt er sie schließlich fallen, und es bleibt von ihm nur ein „sentimentaler Kofmichliebesbrief“ (ebd.) zurück. Elisabeth kehrt zu ihren Eltern zurück, um das Kind zu sehen. Doch das Kind ist inzwischen gestorben, wie Horváth in einer nachträglichen Einfügung notiert. Elisabeth landet in der Folge in einem Betrieb. Dort weigert sie sich, an einem Streik mitzumachen, worauf sie fast „verprügelt“ wird, doch der Betriebsrat „beschützt“ (ebd.) sie. Dennoch wird sie von der Firma gekündigt. Elisabeths Talfahrt geht weiter. Sie landet in einer „Animierkneipe“ (ebd.; vgl. VA¹/E² und K¹/E⁵), die sich als „besseres Puff“ (VA¹/TS¹/BS 12 e, Bl. 2) herausstellt. Schließlich „geht [sie] zu dem Betriebsrat, der ihr in der Fabrik seine Adresse gegeben hat, dass wenn sie sich mal bedanken wollen würde, sie seine Adresse wisse“. (ebd.)

Das Prosaexposé steht mit diesem Schluss noch deutlich unter dem Einfluss des *Ewigen Spießers* bzw. seiner Frühform, des Romans *Herr Reithofer wird selbstlos*.⁴¹ Der Betriebsrat „bekehrt“⁴² (ebd.) Elisabeth, womit wohl ihre politische Bekehrung gemeint ist, nimmt sie zu seiner Frau und „dann haben sie endlich ihre Ruhe“ (ebd.), so der Schluss des Prosaexposés. Mit dem Namen der Hauptfigur Elisabeth klingt bereits das Volksstück *Glaube Liebe Hoffnung* (1932) an. Entscheidend sind in diesem Kontext jedoch die deutlichen Ingredienzien des späteren Volksstücks *Geschichten aus dem Wiener Wald*, die durch das Prosaexposé *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen* bereits vorgebildet sind: die zentrale Fräulein-Figur, ihre uneheliche Entbindung, die Trennung vom Vater des Kindes, der Tod des Kindes, der soziale Abstieg der Fräulein-Figur, der sie bis ins Rotlichtmilieu führt, ihre Bekehrung und Verhelichung am Ende.

Vorarbeit 2: *Ein Fräulein wird verkauft*

Auch VA² ist wahrscheinlich im Frühjahr oder Sommer 1930 entstanden. Die relative Chronologie zu VA¹ ist unsicher. Möglicherweise wurde das Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft* auch vor den „Frühen Schönheiten“ verfasst. Aufgrund des Umfangs des genetischen Konvoluts (74 Blatt) und gewisser Kontinuitäten zwischen dem Dramenfragment und insbesondere von K¹, *Die Schönheit aus der Schellingsstrasse*, wird es jedoch den beiden „Frühen Schönheiten“ nachgereiht. Das Dramenfragment steht entstehungsgeschichtlich noch unter deutlichem Einfluss der Posse *Rund um den Kongreß* (1929), die Horváth bereits in dem Werkprojekt *Die Mädchenhändler* bzw. *Von Kongress zu Kongress* (1930) weiterverarbeiten wollte. Allerdings bleiben die Ausarbeitungen zu diesem höchst fragmentarisch.

In *Ein Fräulein wird verkauft* nimmt der Autor die Thematik des Mädchenhandels, die sich schon in der Posse findet, noch einmal auf.⁴³ Der enge Zusammenhang aller Fräulein-Stücke der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre wird durch Wandersätze und die Wiederverwendung gewisser Motive und Elemente evident und stellt eine historisch-kritische Ausgabe, die sich den Versuch der genetischen Herleitung dieser Dramen zum Ziel gesetzt hat, vor ganz besondere Herausforderungen. Im Prinzip beginnt die Genese der *Geschichten aus dem Wiener Wald* eben bei der erwähnten Posse und setzt sich in den *Mädchenhändlern* bzw. *Von Kongress zu Kongress*, den

⁴¹ Vgl. WA 14/K²/TS⁸/BS 5 b, Bl. 144f.

⁴² Vgl. dazu den Prosa-Text *Das Fräulein wird bekehrt* im Kontext des Romans *Der ewige Spießler* (vgl. Anm. 18).

⁴³ Vgl. Kastberger 2009 (Anm. 4), S. 222f.

„Frühen Schönheiten“ sowie den Dramenfragmenten *Ein Fräulein wird verkauft* und *Die Schönheit aus der Schellingstrasse* fort. Viele Referenzen führen auch zu dem etwa zeitgleich entstandenen Roman *Der ewige Spießler* (1930), und manches verweist bereits voraus auf *Kasimir und Karoline* sowie *Glaube Liebe Hoffnung* (beide 1932). Insgesamt hat man es hier also mit einem „Textcluster“⁴⁴ zu tun, der nur sehr schwer und nicht ohne genetisch-argumentative Verluste auflösbar ist, weshalb immer wieder Verweise auf andere Werkprojekte notwendig erscheinen.

Das Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft* (VA²) steht so etwa in der Mitte zwischen der Posse *Rund um den Kongreß* und den *Geschichten aus dem Wiener Wald*.⁴⁵ Der Titel des Dramenfragments ist nur an einer Stelle verzeichnet (VA²/TS¹/A¹). In einigen wenigen Strukturplänen und Dialogskizzen (VA²/E¹–E⁸) arbeitet Horváth bereits wesentliche Elemente der beiden Fassungen VA²/TS¹ und TS² aus, die in zweiundzwanzig bzw. achtzehn Ansätzen vorliegen und deren Genese bereits die für Horváth typische Schnitt- und Klebe-Technik⁴⁶ aufweist, die einen vielfältigen Überarbeitungsprozess dokumentiert und nachvollziehen lässt. In VA²/E¹ skizziert Horváth einen Konfigurationsplan zum ersten Bild. VA²/E³ umreißt das Schicksal der Schwester Reithofers, VA²/E⁴ zeigt diesen im Gespräch mit dem Journalisten Schminke, der auf das Drama *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* und die Posse *Rund um den Kongreß* (beide 1929) zurückgeht und bis K² erhalten bleibt. Luise äußert in VA²/E⁷, in deutlich süddeutsch gefärbter Rede, über Schminke: „Das is a Narr. Ein Literat oder sowas. [...] Ein geborener Berliner.“

Das erste Bild der Fassung VA²/TS¹ ist im „Treppenhaus“ angesiedelt (VA²/TS¹/A¹; vgl. auch VA²/E¹ und zuletzt TS¹/A²²/BS 24 [5], Bl. 22) und zeigt zunächst Reithofer und Schminke, dann Reithofer und Luise, die in ihrem Gespräch vom Fräulein unterbrochen werden, das sich das Treppenhaus hinunterstürzen möchte, daran aber durch eine Ohnmacht gehindert wird. Im zweiten Bild (TS²) befinden sich Luise und Reithofer sowie das Fräulein in der Wohnung der Luise Gift. Die beiden kümmern sich um das verzweifelte Fräulein, das „keine Arbeit, keine Arbeit“ (VA²/TS²/A¹/BS 24 [7], Bl. 3) hat und sein Kind „Franzi“ (VA²/TS²/A¹/BS 24 [7], Bl. 1a) nicht ernähren kann. Letzteres ist deshalb „[b]ei einer Frau“ (ebd.) in Pflege. Schließlich taucht Alfred/Fredy Reithofer auf, der Bruder des Reithofers vom Dramenbeginn, der, wie der spätere Alfred der *Geschichten*, mit Luise über Pferdewetten spricht („Cannes“, „Biarritz“, „Saint Cloud“, VA²/TS²/A¹/BS 24 [7], Bl. 2a). Er bietet dem Fräulein eine Stelle als „Kindergärtnerin“⁴⁷ (VA²/TS²/A¹⁶/BS 24 [11], Bl. 4 und TS³/BS 24 [9], Bl. 9) in Südamerika an. Das Fräulein meint: „Vielleicht fahr ich --“, doch Luise warnt sie: „Von dort kommt keine zurück.“ (VA²/TS²/A¹/BS 24 [7], Bl. 1b) Luise versucht zwar, das Fräulein für sich zu gewinnen, doch dieses weist sie mit den Worten zurück: „Nein, ich bin nicht so veranlagt“ (ebd.), worauf Luise repliziert: „Ich bin überhaupt

⁴⁴ Ebd., S. 222.

⁴⁵ Vgl. dazu den Abschnitt „Datierung und Druck“.

⁴⁶ Vgl. Kerstin Reimann: Clean Cuts. Schnitt- und Klebekanten als materialer Ausdruck eines Entstehungsprozesses und ihre Darstellung in der Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Ödön von Horváths. In: Martin Schubert (Hg.): Materialität in der Editionswissenschaft. Berlin u. a.: de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio, Bd. 32), S. 107–120.

⁴⁷ Höchstwahrscheinlich findet sich diese Szene bereits in VA²/TS²/A¹, das entsprechende Blatt zwischen BS 24 [7], Bl. 2a und 1b ist jedoch verloren gegangen.

nicht veranlagt! Ich bin ja ganz anders, aber ich komm so selten dazu --“⁴⁸ (ebd.). Aufgrund des Mangels an Strukturplänen im überlieferten Material ist nicht klar, wie viele Bilder das Dramenprojekt umfassen hätte sollen. Die Fassung VA²/TS³, die aus den jeweils letzten Ansätzen von TS¹ und TS² kompiliert werden kann, umfasst nur zwei Bilder, dürfte aber damit noch nicht abgeschlossen sein.

Das Figureninventar von *Ein Fräulein wird verkauft* umfasst fünf Figuren: das Fräulein, Luise Gift/Frau von Krammel, Reithofer, Alfred/Fred(d)y und Schminke. Im Wesentlichen war dies bereits das (Kern-)Personal von *Rund um den Kongreß*. Auch Korrespondenzen zum *Ewigen Spießler* sind vorhanden, durch die Figuren Reithofer, Alfred (Kastner) und das Fräulein, deren Verwandtschaft zur Agnes/Anna Pollinger offensichtlich ist. Das Fräulein, das genetisch auch mit Ilse, der *Schönheit von Fulda*, und der Elisabeth, der *Schönheit von Thüringen* verbunden ist, weist voraus auf die Anna, Irene, Agnes und Marianne von K¹ bis K⁵. Die Luise Gift/Frau von Krammel wandert weiter in K¹, *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*, und trägt bereits in VA² deutliche Züge der späteren Mathilde/Valerie der *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Einige Repliken und Szenen übernimmt Horváth direkt aus dem Dramenfragment, so etwa die Replik: „Ob stattlich oder nicht stattlich, ich bin eine sogenannte Pessimistin“ (VA²/E⁷ und TS¹/A²²/TS³/BS 24 [5], Bl. 22), die in ähnlicher Form in die beiden Endfassungen eingeht (vgl. K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 27 und BS 38 f [6], Bl. 22 sowie K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 36 und 89). In den beiden männlichen Hauptfiguren, Reithofer und Alfred/Fredy, die als „Brüder“ (VA²/E⁷; vgl. auch VA²/TS³/BS 24 [5], Bl. 22) bezeichnet werden, sind bereits die eng miteinander verbundenen Figuren Alfred und Hierlinger Ferdinand der *Geschichten aus dem Wiener Wald* angelegt. In Reithofer blitzt jedoch auch eine Form von Noblesse und Standesdünkel durch, die für den späteren Rittmeister kennzeichnend sind.

Mit dem Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft* (VA²) sind auch in thematisch-motivischer Hinsicht wesentliche Ingredienzien des späteren Volksstücks *Geschichten aus dem Wiener Wald* bereits gegeben: die zentrale Fräulein-Figur, ihr lediges Kind, das sie zwar wollte, aber nicht versorgen kann, seine Betreuung durch Fremde/Bekannte, ihre Jobsuche, die (mögliche) Vermittlung einer zwielichtigen Stelle durch einen Dritten (Fredy, später Ferdinand), die auch zurückverweist auf *Herr Reithofer wird selbstlos* bzw. *Der ewige Spießler*, die verzweifelte Lage des Fräuleins, der Selbstmordversuch, der freilich in *Geschichten aus dem Wiener Wald* nur noch als Selbstmorddrohung⁴⁹ präsent ist, aber etwa in K¹, *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*, noch auftaucht (vgl. K¹/E⁷, E⁸ und E²⁰).

Konzeption 1: *Die Schönheit aus der Schellingstrasse*

In K¹, die wahrscheinlich auf Sommer 1930 bis Frühjahr 1931 zu datieren ist, skizziert Horváth ein Werkprojekt, das ähnlich wie Teile des Romans *Der ewige Spießler* in der Münchener Schellingstraße spielt. Der Titel erinnert an jene der unter VA¹ zusammengestellten Werkprojekte. Thematisch führt Horváth in K¹ Linien der beiden Vorarbeiten VA¹ und VA² weiter. Die zentrale weibliche Hauptfigur heißt in den frühesten Entwürfen von K¹ Anna (vgl. K¹/E¹–E⁴), später wird ihr Name zunächst zu

⁴⁸ Vgl. die fast gleich lautende Replik der Ada in *Zur schönen Aussicht* (1927; KW 1, S. 200).

⁴⁹ Vgl. K⁴/TS²⁴/BS 38 f [6], Bl. 30 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 100.

Irene, dann zu Agnes geändert (vgl. K¹/E⁵ und E⁶). In K¹/E¹, einem fragmentarischen Strukturplan in sieben Bildern, der unter anderem ein Bild „Schönheitskonkurrenz“ umfasst, äußert Anna (wahrscheinlich gegenüber ihrem familiären Umfeld) folgende Replik: „Ich bin schön, und ich sehe das nicht ein, warum ich mit Euch zusammen in einen Topf geworfen werden soll!“ Diese Replik könnte man als Präfiguration der von Marianne in beiden Fassungen der *Geschichten aus dem Wiener Wald* gegenüber Alfred geäußerten Bemerkung betrachten: „Ich bin nur froh, dass Du nicht dumm bist -- ich bin nämlich von lauter dummen Menschen umgeben. Auch Papa ist kein Kirchenlicht --“ (K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 31 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 42). Die Schönheit ist in den späteren Versionen freilich, gemäß dem Motto der *Geschichten*, durch die Dummheit bzw. die Intelligenz ersetzt.

Bereits in K¹/E¹ ist auch vom Kind die Rede, das Anna bekommt und von dem sie sagt: „Alles, was ich tu, tu ich ja nur um des Kindes willen.“ Diese Replik ist schon in *Ein Fräulein wird verkauft* vorgeformt (vgl. VA²/TS³/BS 24 [9], Bl. 4). In K¹/E³ und E⁴ ist ein Bild „Wochenende“ vorgesehen, das an den Titel des parallel entstehenden Volksstücks *Ein Wochenendspiel*, später: *Italienische Nacht*, erinnert. Zu diesem Bild notiert Horváth neben Anna eine Figur mit Namen Hannes, möglicherweise besteht hier ein Anknüpfungspunkt zum Werkprojekt *Hannes, das Arbeiterkind*, zu dem Horváth im Juni 1930 Notizen machte.⁵⁰ Im dritten Bild von K¹/E⁴ lernt Anna Fredy kennen und sagt zu ihm: „Von Dir möcht ich ein Kind haben –“, eine Replik, die später den Schluss des zweiten Bildes bzw. des vierten Bildes des ersten Teiles der *Geschichten aus dem Wiener Wald* darstellt (vgl. K⁴/TS⁷/A⁴³/BS 37 g [2], Bl. 10, TS²⁴/BS 37 h, Bl. 34 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 46).

Zentral ist der Strukturplan K¹/E⁵. Hier notiert Horváth unter dem Werktitel „Die Schönheit aus der Schellingstrasse“ den Untertitel „Volksstück mit Gesang und Tanz“ sowie „Musik von Kurt Weil“, „Tänze: Cläre Eckstein“ und „Regie: Erich Engel“. Zu einer Zusammenarbeit mit den drei Genannten kam es in der Folge nicht.⁵¹ Musik und Tanz finden sich jedoch in den späteren *Geschichten aus dem Wiener Wald* prominent vertreten, v. a. in der Maxim-Szene, aber auch als stete musikalische Untermalung, allerdings nicht mit einer eigens für das Stück komponierten Musik, sondern mit bekannten Musikstücken der Wiener (Walzer-)Tradition. In K¹/E⁵ lautet der Name der Hauptfigur statt Anna erstmals Irene. Im ersten Bild soll sie Tänzerin werden und sich von ihrem Freund, dem „Spiesser“ Friedrich, trennen. Das zweite Bild spielt bei der Ballettmeisterin, die schon auf die „Baronin mit den internationalen Verbindungen“ der *Geschichten* vorausweist. Der Bruder der Ballettmeisterin heißt Fredy und wird als „Turftyp“ bezeichnet. Auch ein „Reichswehroffizier“ wird hier genannt (vgl. VA¹/E² und TS¹) sowie ein „Scherzartikelerfinder“, der im Verlauf der Werkgenese der *Geschichten aus dem Wiener Wald* als Erfinder eines Gesellschaftsspiels auf verschiedene Figuren (Offizier, Reithofer, Rittmeister) übertragen wird, aber schließlich aus dem Stück verschwindet. Die folgenden Bilder lauten: „Auf der Rennbahn“, „Auf dem Sportplatz“, „Die Schönheitskonkurrenz“, „Sie hat das Kind. (Fabrik) (Ihr Kind stirbt)“ und „In dem Animierlokal“. Ähnlich wie in VA¹/TS¹, dem Prosaexposé *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen*, landet das Fräulein also auch hier in einer Fabrik, und ihr Kind stirbt. Ihr sozialer Abstieg führt sie schließlich in ein „Animierlokal“, wo sie Friedrich wiedersieht und zu ihm zurückkehrt. Damit sind ganz wesentliche

⁵⁰ Vgl. ÖLA 3/W 335 – BS 12 b, Bl. 1.

⁵¹ Vgl. dazu den Kommentar im Chronologischen Verzeichnis, S. 781.

Motive, Figuren und Handlungsfolgen der späteren *Geschichten aus dem Wiener Wald* bereits in K¹/E⁵ vorgebildet.

In K¹/E⁶ wird der Name Irene zu Agnes geändert. Dieser bleibt bis K², der „Frühen Zauberkönig“-Konzeption, erhalten. Die bereits in K¹/E⁴ genannte „Frau v. O.“ wird hier in die „Frau Krammel“ (vgl. VA²/TS³/BS 24 [5], Bl. 22) transformiert und dem Bild „In der Ballettschule“ zugewiesen. In K¹/E⁷ notiert Horváth „Gedanke an Südamerika“, was ein Hinweis darauf sein dürfte, dass er auch hier erwägt, das Mädchenhandel-Motiv (vgl. VA²/TS³/BS 24 [9], Bl. 10) einzubauen. Wie in VA² wird auch in K¹/E⁷ und E⁸ ein „Selbstmordversuch“ erwähnt. Auch eine „Eifersuchtsszene mit Vitriol“ findet sich in K¹/E⁷ und E⁸, die auf die Krammel bezogen wird. Schon in K¹/E⁷ fällt das Stichwort der „innere[n] Schönheit“, das in K¹/E⁸ wiederaufgenommen wird. In K¹/E⁹ taucht erstmals das Motiv „Sonntagsausflug“ (vgl. K¹/TS¹/BS 37 l [1], Bl. 3) auf, in K¹/E¹⁰ lautet es „Sonntag im Walde“. Damit ist das spätere Bild „Am nächsten Sonntag im Wiener Wald“ vorgebildet (vgl. K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 15 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 25). Auch das „Haustochter“-Motiv findet sich zuweilen in den Entwürfen von K¹ (vgl. K¹/E⁶, E¹⁰, E¹¹ und E¹³; vgl. auch VA¹/E² und TS¹/BS 12 e, Bl. 1). In K¹/E¹¹ soll Agnes „Manequin“ werden und damit „versorgt“ sein (vgl. K¹/E⁵).

In K¹/E¹² skizziert Horváth erstmals einen Strukturplan in drei Teilen, den er unter den schlichten Titel „Schönheit“ stellt. Er vereint darin wesentliche Ingredienzien der vorhergehenden Entwürfe, dies zeigt sich an Bildern wie „Wald“, „Haustochter“, „Beim Vater“, „Bei der Ballettmeisterin“, „Vater – Fredy“, „Schönheitskonkurrenz“, „Bei Frau v. Krammel“, „Animierlokal“, „Café“ und „Das Kind“. Das Bild „Treppenhaus“ verweist wie die „Frau v. Krammel“ zurück auf das Dramenfragment *Ein Fräulein wird verkauft* (vgl. VA²/E¹ und TS³/BS 24 [5], Bl. 22). Die ebenfalls in K¹/E¹² notierte Figur Harry sowie das mehrfach erwähnte Motiv „Eishockey“ (erstmalig in K¹/E⁵) erinnert an den Harry Priegler des Romans *Herr Reithofer wird selbstlos* bzw. *Der ewige Spießher* (vgl. WA 14/K²/TS⁶ bzw. K⁴/TS⁴). In K¹/E¹⁴ kehrt Horváth zu einer Struktur in sieben Bildern zurück. Erstmals fallen hier der Begriff „Nacktplastik“ und der Name Oskar. Fredy wird in einer Dialogskizze mit Agnes, die die spätere ‚Verlobung‘ zwischen Alfred und Marianne vorwegnimmt, Alfred genannt. Erstmals taucht hier im Material von K¹ auch die Figur des Schminke auf (vgl. VA²), der Agnes ein Zimmer bei einem Bekannten anbietet. In K¹/E¹⁵ notiert Horváth einen Streit zwischen Frau von Krammel und Alfred, der währenddessen Agnes ansieht, in K¹/E¹⁷ plant er eine Geburtstagsfeier für Agnes’ Vater, auf der dieser erstmals zu einer Rede ansetzt. In K¹/E¹⁸ zeigt sich deutlich Agnes’ Aufbegehren gegen ihren Familienverbund (vgl. K¹/E¹). In einer knappen Dialogskizze notiert Horváth zu Agnes: „Wenn Ihr mich nicht in Ruhe lässt, brenn ich nochmal durch!“, worauf Fredy repliziert: „Das würd ich auch. Sie sind eine Künstlernatur.“ (vgl. K¹/TS⁵/BS 37 a [1], Bl. 16)

In K¹/E¹⁹ skizziert Horváth eine Reihe von Repliken und Notizen zum ersten Bild „Geburtstagsfeier“ von K¹/E¹⁷ und E¹⁸. Dabei erfährt der Leser, dass Agnes’ Mutter tot ist. Der Vater äußert hier bereits die später für das Wiener-Wald-Bild charakteristische Sequenz: „Mutter konnte es nichtmehr erleben. Sie steht jetzt wohl hinter den Sternen und schaut auf uns da herab, wie wir hier feiern – wie ich hier gefeiert werde.“ Auch das „Grammophon“ und das „Pfänderspiel“ werden hier erstmals erwähnt. Fredy, der als „[s]ympathisch, aber ein Hallodri“ bezeichnet wird, ist der „Zimmerherr“ der Krammel, Schminke jener des Vaters. Die Notiz: „Das Rassenproblem wird von einem der Gäste verteidigt“ lässt bereits die Figur Erich durchblicken.

Aus K¹/E²⁰ wird deutlich, dass die Feier und der Ausflug zu diesem Zeitpunkt für Horváth noch getrennte Bilder sind. Erst im Laufe der Werkgenese wachsen sie zu einem Bild zusammen. Bei dem Entwurf handelt es sich neuerlich um einen Strukturplan in sieben Bildern. Zum vierten Bild „Nacktplastik“ notiert Horváth die folgenden Revue-Nummern: „Die Jagd nach dem Glück (Friderizianischer Marsch)“, „Nacktes Mädchen mit Schwarzweissrot“ und „Der echte Völkerbund (mit Wimpeln)“. Damit ist in nuce bereits die spätere Maxim-Szene angelegt (vgl. auch K¹/TS⁷, wo die Szene im „Tanzlokal“ dialogisch ausgearbeitet ist und der „Zeppelin“ bereits die erste Nummer darstellt). Aufgrund des „Vitriol-Attentat[s] durch Frau Krammel“ (vgl. K¹/E⁷ und E⁸) soll Agnes verunstaltet werden (vgl. K¹/E²² und E²⁶). In der „Klinik“ sieht sie sich entsetzt im Spiegel. Den angedeuteten „Selbstmordversuch“ (vgl. K¹/E⁷ und E⁸) streicht Horváth wieder. Die Krammel landet daraufhin im „Zuchthaus“. Schminke hat ein Filmdrehbuch geschrieben und sucht nach einem Geldgeber dafür. Er sieht Agnes' Fall als „typisch“ an und behauptet, sie zu seiner Inspiration zu brauchen, was an das Verhältnis Schminkes zur Schwester Reithofers in *Ein Fräulein wird verkauft* erinnert (vgl. VA²/TS³/BS 24 [5], Bl. 23). Dass durch Schminke, der in K² aus dem Werkprojekt ausscheidet, eine in hohem Grade politische Figur vorhanden ist, hatte sich bereits in K¹/E¹⁹ gezeigt, wo Horváth zu ihm notiert: „(Redet mit – wird politisch)“. In K¹/E²³ gerät der „Spiesser“ Oskar, der – wie später Kasimir in *Kasimir und Karoline* (1932) – arbeitslos wird, durch seine Arbeitslosigkeit zur „K.P.D.“. Er „heiratet Agnes – unter Protest Schminkes“.

Bei K¹/E²⁶ handelt es sich neuerlich um einen Strukturplan in sieben Bildern, den Horváth mit zahlreichen Notizen versieht. Erstmals notiert er zum ersten Bild „Verlobungsfeier“ – diese wird in K¹/TS³ dialogisch ausgearbeitet – und zur Figur Oskar in Klammern „Lorre“, was sich auf den Schauspieler Peter Lorre bezieht, der offensichtlich die Wunschbesetzung Horváths war und in der Uraufführung den Alfred spielen wird.⁵² Auch das „Gespräch über Seelenwanderung“ sowie das von Oskar demonstrierte „Jiu-Jitsu“ werden hier erwähnt, die bis in die beiden Endfassungen der *Geschichten aus dem Wiener Wald* erhalten bleiben (vgl. K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 19 und 24 sowie K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 29 und 33). Das „Gespräch über Seelenwanderung“ findet in K¹/TS² seine dialogische Umsetzung. Das Grammophon spielt schon in K¹/TS² „Wie eiskalt ist dies Händchen“ (*Che gelida manina*) aus der Oper *La Bohème* von Giacomo Puccini (1858–1924).⁵³ Zum zweiten Bild „Wald“ notiert Horváth in K¹/E²⁶ „Erste Annäherung zwischen Agnes und Alfred (Eifersucht der Frau Kramel“, womit eine der Schlüsselszenen der *Geschichten aus dem Wiener Wald* skizziert ist und zugleich die triadische Figurenkonstellation des Dramenfragments *Ein Fräulein wird verkauft* wiederaufgenommen wird. Dialogisch arbeitet Horváth die „Szene zwischen Alfred und Agnes“ in K¹/TS⁵ aus, in der Alfred unter anderem Folgendes zu Agnes sagt:

Ich bin der festen Ueberzeugung, dass Sie ein unerlöster Mensch sind, besonders seitdem ich Sie jetzt im Badeanzug gesehen habe. Sie sollten sich mehr um sich kümmern. Sie müssten mehr Selbstvertrauen haben. Sie sind etwas gehemmt. Wie kann überhaupt nur ein solcher Vater ein Kind mit so schönen Beinen haben. (K¹/TS⁵/BS 37 a [1], Bl. 14)

⁵² Vgl. dazu den folgenden Abschnitt „Uraufführung und zeitgenössische Rezeption“ sowie die in der Werkgenese häufig vorkommenden „Wunschlisten“ Horváths für die Besetzung in K⁴/E²³, TS²⁵/BS 37 b, Bl. 16, K⁵/E¹³ und E¹⁸ sowie K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, o. Pag. (S. 1).

⁵³ Vgl. K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 17 und K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 27.

Später bestätigt Alfred Agnes in ihrem Gefühl, dass Sie aus diesem „Kreis“ herausmüsse (vgl. K¹/TS⁵/BS 37 a [1], Bl. 15, 16). Im dritten Bild von K¹/E²⁶ „In der Ballettschule“ (vgl. K¹/TS⁶) kommt es zu einer „[g]rosse[n] Aussprache“ zwischen dem Vater, Oskar und Agnes, im Zuge derer Agnes sich von Oskar trennt und auf die „Selbstständigkeit des Weibes“ pocht. In der „Agnes-Schminke-Szene“ von K¹/TS⁴ plant Horváth noch, dass Agnes von Schminke zu dieser Selbstständigkeit bekehrt wird, in K¹/TS⁵ geschieht dies dann durch Alfred. Bis K¹/E²⁶ bleibt auch die Figur der Carola erhalten, eine Freundin Agnes', die auf K¹/E⁹ zurückgeht. In späteren Konzeptionen fällt sie weg, was erst die monolithische Einsamkeit der Agnes/Marianne bewirkt, während Alfred seinen Mitspieler Ferdinand bekommt und schließlich sogar in Oskar noch einen Verbündeten findet. Schminke soll auch in K¹/E²⁶ wieder einen Film drehen und will dafür Agnes als Hauptdarstellerin. Doch das Filmprojekt scheitert, weshalb Schminke wieder „100% K.P.D.“ sein will. Nach den Szenen auf dem „Dachgarten“, wo vermutlich das im vorhergehenden Entwurf notierte Vitriol-Attentat der Krammel stattfinden soll, landet Agnes in der Klinik: „Das Gesicht ist zerfressen –“. Oskar heiratet sie aber trotzdem, denn: „Die innere Schönheit kommt vor der äusseren“, und bekehrt sie zum „Christentum“.⁵⁴ Das Stück soll mit dem „Hochzeitsmarsch“ (vgl. K⁴/TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 28) und der Verehelichung durch einen Pfarrer enden. In K¹/E²⁷, einer Dialogskizze zum zweiten Bild „Wald. Weiher“, ist die Badeszene zwischen Agnes/Marianne und Alfred vorweggenommen. Agnes wirft Oskar vor, sie nur wegen des Geschäfts zu heiraten, was er aber mit folgenden Worten zurückweist: „Ich nehme Dich, weil ich Dich liebe – weil ich es fühle, dass wenn ich Dir nicht helfe, Du verkommen wirst.“ In K¹/E²⁸ vermittelt Alfred Agnes zur Ballettmeisterin, eine Rolle, die in K⁵ der Hierlinger Ferdinand übernehmen wird, in K¹/E²⁹ gilt Agnes beim Vater und bei Oskar als „[v]ermisst“, was Letzterer mit dem Satz quittiert: „Es wimmelt von Lustmördern – –“.⁵⁵

Konzeption 2: *Geschichten aus dem Wiener Wald* – Früher Zauberkönig

Das Blatt mit der Signatur BS 37 b, Bl. 8 ist wahrscheinlich das erste, das den definitiven Titel des Volksstücks *Geschichten aus dem Wiener Wald* trägt (vgl. K²/E²). Auf den drei Entwürfen dieses Blattes ist zwar kein wirklicher Bruch zu jenen von K¹ zu sehen, dennoch stellt die Transposition des Werkprojekts aus der Münchener Schellingstraße nach Wien und in den Wienerwald einen einschneidenden werkgenetischen Vorgang dar, der es legitim erscheinen lässt, von diesem Blatt an eine eigene Konzeption zu setzen. Außerdem nimmt Horváth in den Entwürfen und Textstufen von K² (erstmalig in K²/E⁶) eine Figurenumbenennung vor, die ganz wesentlich für die weitere Entwicklung des Stückes ist. Während der Vater von K¹ nur ein nicht weiter spezifiziertes „Geschäft“ (K¹/E²⁷) besitzt, wird er in K² zum „Zauberkönig“ und damit zum Besitzer zunächst eines Scherzartikelgeschäfts (vgl. K²/TS²), später der „Pup-

⁵⁴ Vgl. dazu die ideologisch-politischen Bekehrungen in *Das Fräulein wird bekehrt* (WA 14/ET³/TS¹-TS⁴) und in *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen* (VA¹/TS¹).

⁵⁵ Vgl. Erwin Gartner: „Es wimmelt von Lustmördern – –“ Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth. In: Klaus Kastberger/Nicole Streitler (Hg.): *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien: Praesens 2006, S. 43–53.

penklinik“ (K^4/E^1 und E^2), die für das motivische Inventar des Stückes von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind.

In K^2/E^3 skizziert Horváth wie schon in einigen Entwürfen von K^1 einen Strukturplan in sieben Bildern mit der Abfolge: „Verlobung“, „Im Wiener Wald“, „Bei Alfred“, „Bei der Ballettmeisterin“, „Nacktplastik“, „Klinik“ und „Im Wiener Wald“. Im Vergleich zu K^2/E^1 fällt auf, dass die ersten beiden Bilder vertauscht wurden. In K^2/E^4 erwähnt Horváth erstmals den „Walzer von Strauss“ für das „Vorspiel“ und erwägt in K^2/E^5 sogar „Ein Walzer von Strauss“ als Werktitel zu verwenden. Im selben Entwurf notiert er auch den Titel „Die Schönheit im Wiener Wald“, der in direkter Linie zu den beiden „Frühen Schönheiten“ (VA^1) und der *Schönheit aus der Schellingstrasse* (K^1) zu sehen ist.

Das erste Bild des ersten Teiles von K^2/E^6 , einem Strukturplan in drei Teilen, lautet „Der Zauberkönig“, und damit ist zu diesem Zeitpunkt freilich vorrangig das Geschäft und erst in zweiter Linie die Figur gemeint. Dieses Bild schiebt Horváth vor das „Verlobungs“- und das „Wiener Wald“-Bild von K^2/E^3 , die nun an die Positionen zwei und drei rücken (vgl. auch K^2/E^5). Die weibliche Hauptfigur heißt in den frühen Entwürfen und Textstufen von K^2 weiter Agnes. Die Handlung entspricht in K^2/E^6 in Ansätzen schon der Endfassung. Agnes und Alfred bekommen ein Kind. Agnes kommt in eine „Ballettagentur“ und „tritt auf“. Auf das Zerwürfnis mit Alfred folgt der Gang zum Vater, der sie aber nur ausschimpft. Und Oskar meint: „Ich heirate kein Fräulein mit einem Kind!“ Auf den Tod des Kindes folgt im dritten Teil ein „Nervenzusammenbruch“ Agnes', der sie, wie schon in K^1 , in die „Klinik“ führt. Für das achte Bild schließlich sieht Horváth die „Hochzeit“ vor, die schon in K^1 das Stück beenden sollte (vgl. K^1/E^{26} und $K^4/TS^{24}/BS$ 38 i [8], Bl. 28).

In K^2/E^7 wird nun erstmals der Vater Zauberkönig genannt. Horváth verschiebt hier das „Wiener Wald“-Bild wieder an die erste Position, auf dieses folgt „Der Zauberkönig“ sowie erstmals ein Bild „Beim Heurigen“. Dort plaudert Oskar aus, dass Agnes ein Kind hat, worauf der Zauberkönig repliziert: „Ich habe keine Tochter mehr!“, was er in den beiden Endfassungen schon nach ihrer ‚Entlobung‘ mit Oskar sagen wird (vgl. $K^4/TS^{24}/BS$ 37 h, Bl. 34 und $K^5/TS^{12}/SB$ Arcadia 1931, S. 45). Erstmals fällt hier auch der Begriff des „Himmel[s] der Erinnerung“, der in Bezug auf die Genese der Figur des Rittmeisters so zentral sein wird. In K^2/E^8 lautet das erste Bild „Strasse vor dem Zauberkönig“, womit die spätere „Stille Strasse im achten Bezirk“ anklingt und die für das Stück so zentrale Topografie gefunden ist, die mit der „Strasse“ (vgl. auch K^2/E^5) auch die „Fassade“⁵⁶ impliziert. Eine Textstufe (K^2/TS^2) zu diesem ersten Bild weist noch die Figur Reithofer auf (vgl. VA^2), der ein „Gesellschaftsspiel“ ($K^2/TS^2/BS$ 37 a [1], Bl. 1) erfunden hat und dieses über die Vermittlung Oskars dem Zauberkönig verkaufen will. Auch die „Zinnsoldaten“-Episode wird in dieser Textstufe erstmals ausgearbeitet (vgl. $K^2/TS^2/BS$ 37 a [1], Bl. 2f. und K^2/TS^6).

K^2/E^9 weist als erster Entwurf ein „Stephansdom“-Bild auf. In K^2/E^{10} wird, wie schon im vorhergehenden Entwurf, ein Strukturplan in neun Bildern fixiert. Erstmals wird hier ein „Student“ erwähnt, auch ein „Amerikaner“ und ein „Oberleutnant“ tauchen hier wieder auf (vgl. K^2/E^5 und E^7), der wahrscheinlich den „Offizier“ von K^2/E^6 ersetzt und wohl eine Frühform des Rittmeisters ist. Wie schon in den Entwürfen und

⁵⁶ Vgl. Ingrid Haag: Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang 1995. (= Literarhistorische Untersuchungen, Bd. 26)

Textstufen von VA² und K¹ sind Luise Krammel und Schminke in K² weiter vertreten (vgl. K²/E⁴ und E¹⁰). Neuerlich wird in K²/E¹⁰ die triadische Konstellation zwischen Alfred, Agnes und Luise angedeutet. Nach Alfreds Weggang tröstet sich Luise mit dem Studenten, wie es hier heißt.

In K²/E¹² heißt die weibliche Hauptfigur erstmals Marianne (vgl. auch K²/TS³). Sie war offensichtlich im Gefängnis und wird vom Zauberkönig besucht, der dem Kind eine Puppe mitgebracht hat, doch das Kind ist „in der Donau“ und wird von „Männer[n] (mit der Stange)“ gesucht (K²/E¹²; vgl. auch K²/TS³ und TS⁴). Damit hat Horváth erstmals eine konkrete Vorstellung vom Tod des Kindes, das in den frühen Phasen der Werkgenese (ab K²) in der Donau ertrinkt und erst in K⁵ von der Großmutter in die Zugluft gestellt wird, sodass es an einer Lungenentzündung stirbt. Die Großmutter wird in K²/E¹² zum ersten Mal erwähnt. Ihr kommt in der Folge eine ganz zentrale Rolle innerhalb des Stückes zu. Zusammen mit der Großmutter in dem Schauspiel *Don Juan kommt aus dem Krieg*⁵⁷ gehört sie zu den besonders „[b]oshafte[n]“ (K²/E¹⁵) Figuren in Horváths Werk. In K²/E¹³ formuliert Horváth erstmals die Idee eines „Schlaganfall[s]“, der den Zauberkönig trifft, sodass dieser in der „Klinik“ landet und nicht mehr Agnes/Marianne (vgl. K²/TS⁴/BS 38 i [3], Bl. 4). Auch die Figur Erich taucht in K² zum ersten Mal auf (vgl. K²/E¹⁰ und E¹³). Er will in K²/TS¹ Agnes' heiraten bzw. einen Film mit dem Titel „Geschichten aus dem Wiener Wald“ drehen. Oskar versichert in K²/E¹³, wie in K²/E¹¹, dass es zwischen ihm und Marianne aus ist, solange sie das Kind hat. Das „Singen und Klingen“, das der Zauberkönig behauptet, schon gehört zu haben, und das von Oskar als „Sphärenmusik“ (K²/E¹³) kategorisiert wird, wandert später in die Szenenanweisung der Eröffnungsszene und in die Regieanweisung der Schlusszene der Fassung in drei Teilen der *Geschichten aus dem Wiener Wald* (vgl. K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 5 und 125). Damit schließt sich dort auch in musikalischer Hinsicht der Kreis. Mit K²/E¹⁷ ist ein K² abschließender Strukturplan in sieben Bildern gegeben, der folgende Bilderfolge vorsieht: „Zauberkönig“ (vgl. K²/TS⁶), „Wiener Wald“, „Dom“, „Beim Heurigen“, „Nachtlokal“, „Beim Zauberkönig“ (vgl. K²/TS⁵) und „Beim Kinde / Klinik / Hochzeit“. Das Dreifach-Bild am Ende zeigt, dass latent immer noch eine Struktur in neun Bildern (vgl. K²/E⁹ und E¹⁰) vorhanden ist, diese von Horváth aber auf eine Struktur in sieben Bildern komprimiert wird.

Mit K²/TS⁶ ist erstmals die Figur des Rittmeisters gegeben, der aus der Figur des Reithofer (vgl. VA² und K²/TS²) hervorgeht und in der vorliegenden Textstufe der „Aftermieter“⁵⁸ (K²/TS⁶/BS 37 c [7], Bl. 40) des Zauberkönigs ist und ein „Skelett“ erfunden hat (vgl. auch K²/E¹⁰). Dieses bleibt als symbolträchtiges Requisit bis in die beiden Endfassungen erhalten und wird in der Fassung in sieben Bildern bereits in der Szenenanweisung des ersten Bildes erwähnt, dann vom Rittmeister ausgiebig betrachtet und von Marianne in der Auslage der Puppenklinik arrangiert (vgl. K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 1, 3 und 11). In die Fassung in drei Teilen K⁵/TS¹² werden dieselben Szenen wiederaufgenommen (vgl. K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 13, 15 und 22), allerdings noch ergänzt um eine rückblickende Erinnerung Mariannes im zweiten Bild des zweiten Teiles an den Augenblick, als Alfred sie zum ersten Mal gesehen und dabei gerade das Skelett arrangiert hat (vgl. K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 54; vgl. auch das „tanzende Skelett“ in K²/TS⁷). In K²/TS⁶/BS 37 c [7], Bl. 41 ist die „Graphologie“-Episode erstmals ausgearbeitet. In Fortsetzung von TS¹ wird hier eine intime Beziehung zwischen

⁵⁷ Vgl. WA 9.

⁵⁸ Vgl. Anm. 61.

Erich und Marianne angedeutet, eine Idee, die Horváth im weiteren Verlauf der Textgenese wieder verwirft. Weiters sind die Küsse-Bisse-Szene und die Hirnschalen-Episode in K²/TS⁶/BS 37 c [2], Bl. 9 deutlich ausformuliert. Alfred ist hier, genauso wie der Rittmeister, beim Zauberkönig zur Untermiete (vgl. K²/TS⁶/BS 37 c [2], Bl. 10). Den Schluss des ersten Bildes von K²/TS⁶ bildet die Wiedererkennens-Szene zwischen dem Zauberkönig und Luise, in der dieser jene als „stattliche Person“ bezeichnet (K²/TS⁶/BS 37 c [2], Bl. 13, vgl. auch VA²/TS³/BS 24 [5], Bl. 22, K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 27 und BS 38 f [6], Bl. 22 sowie K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 36 und 89).

Konzeption 3: *Geschichten aus dem Wiener Wald* – Hofrat

Den entscheidenden konzeptionellen Schnitt von K³ bildet neuerlich eine Umbenennung des Vaters der Marianne, der hier als Hofrat tituliert wird (erstmalig in K³/E¹). In K³/E¹ sind vor allem das „Schutzengel“-Motiv (vgl. K²/E⁵, E¹⁵ und TS⁴) und das „Todesmotiv“ hervorzuheben. K³/E¹–E³ zeigen, dass Horváth an der Struktur in sieben Bildern festhält und die letzten beiden Bilder weiterhin in der „Klinik“ und im „Wiener Wald“ (beim Kind) spielen sollen (vgl. K²/E¹⁷). Für Oskar stellt nach wie vor das Kind den entscheidenden Hinderungsgrund für eine Heirat mit Marianne dar (vgl. K³/E² und E⁴). In einigen Entwürfen arbeitet Horváth die menschliche Seite von Luise und Alfred heraus, indem diese dem Kind Geld geben, das sie bei Pferdewetten gewonnen haben (K³/E⁵, E⁷ und E¹²), bzw. „[e]inen schönen Grabstein“ (K³/E⁷) setzen wollen. In K³/E⁹ wird Luise erstmalig Mathilde genannt, allerdings streicht Horváth diesen Entwurf wieder und übernimmt diesen Namen in die meisten Textstufen von K³ nicht (einzig in K³/E¹³ und TS¹⁰/A⁹/BS 37 c [4], Bl. 36 f.; vgl. auch K⁴/E²). Sie pflegt den Hofrat nach seinem Schlaganfall (vgl. die Rolle der Luise in *Ein Fräulein wird verkauft*, VA²/TS³). K³/E¹⁶ stellt die erste Bühnenskizze zu dem Werkprojekt *Geschichten aus dem Wiener Wald* dar.⁵⁹ In ihr wird die „Fassaden-Dramaturgie“⁶⁰ der gesamten Anlage des Stückes deutlich erkennbar, die wesentlich durch das Neben- und Übereinander der Wohn- und Arbeitssituation in der stillen „Strasse“ (vgl. K²/E⁵, E⁸ und E⁹) gekennzeichnet ist (vgl. auch die Szenenanweisung in K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 3).⁶¹

In K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 3 findet sich erstmalig die „Sockenhalter“-Szene zwischen dem Hofrat und Marianne. In ihr wird das sklavisches Vater-Tochter-Verhältnis evident, aus dem Marianne im „Wiener Wald“-Bild (K³/TS³) auszubrechen sucht:

MAR Ich kann nichtmehr lügen! Ich mag Dich nicht! Ich werd mir mein Leben nicht verhunzen! Mein Körper gehört mir! Verstanden! Und Du, Papa, auf einmal vergisst er alle seine Grundsätze! Sohn eines Schweinemetzgers soll ich heiraten, nur wegen dem Geld!! (K³/TS³/BS 37 g [1], Bl. 4)

Das erste Bild spielt in K³/TS² gemäß der Ersetzung des Zauberkönigs durch den Hofrat auf den Balkonen der Wohnung des Hofrats (vgl. K³/E¹⁶). Der Rittmeister behauptet

⁵⁹ Vgl. auch K⁴/E³, E¹² und K⁵/E²⁰.

⁶⁰ Vgl. Haag 1995 (Anm. 56).

⁶¹ Zu den Wohnverhältnissen der Fräulein-Figuren bei Horváth, aber auch bei anderen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Wo die „Fräuleins“ wohnen. Von Vermieterinnen, Zimmerherrsinnen und sonstigen Subjekten. Exemplarische Fälle bei Ödön von Horváth, Franz Kafka, Felix Dörmann und Anna Gmeyner. In: Kastberger/Streitler (Hg.) 2006 (Anm. 55), S. 83–94.

tet, eine Erfindung gemacht zu haben, einen „Scherzartikel“ (K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 3). Außerdem bekommt er in dieser Textstufe erstmals so richtig Kontur. Auch Erich nimmt allmählich die Gestalt an, die er in den beiden Endfassungen haben wird. Von ihm heißt es erstmals, dass er „Syndikus“ (K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 5) werden will. Auch die Kassel-Dessau-Verwechslung des Hofrats ist hier vorgeformt (ebd.), und Erich will Schießübungen machen, was der Hofrat mit den Worten kommentiert: „Die Jugend soll das schießen nicht verlernen –“ (ebd.)

Weiters wird hier bereits das Vater-Sohn-Verhältnis zwischen dem Hofrat und Oskar offensichtlich. Der Hofrat gibt Oskar Tipps, wie er sich Marianne gegenüber verhalten soll: „Abstand wahren! Autorität! Nicht die Zügel aus der Hand lassen!“ (K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 6) Aus einer Bemerkung des Hofrats wird deutlich, dass er in einem „Ministerium“ (ebd.) gearbeitet hat. Erstmals bringt Oskar Marianne „Bonbons“ (ebd.) mit. Auf die Bonbon-Szene folgt die Szene, in der Oskar und Marianne aneinander vorbeireden (vgl. K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 6f.). Neuerlich deutet Horváth an, dass Erich und Marianne miteinander intim geworden sind (vgl. K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 8; vgl. auch K²/TS⁶, wo dieses Blatt zuerst verwendet wurde), darauf folgt die Küsse-Bisse-Szene (vgl. K³/TS²/ebd. sowie K²/TS⁶/ebd.) und ein Streitgespräch zwischen Oskar und Marianne darüber, wer ein „geistiger Mensch“ ist, er oder Erich (vgl. K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 8f. sowie K²/TS⁶/ebd.). Alfred ist auch hier wieder der Zimmerherr des Hofrats. Marianne lädt ihn auf den Ausflug am nächsten Tag ein, was Oskar verstört. Aus einem Gespräch Mariannes mit Alfred erfährt man, dass das Haus „einmal [ihnen] gehört“ hat, „jetzt nichtmehr“ (K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 11 sowie K²/TS⁶/ebd.). Bereits in dieser Textstufe findet sich auch die folgende Dialogsequenz, die bis in beide Endfassungen erhalten bleibt:

MARIAN Mein Gott, wie Sie mir das alles herausziehen –
 ALFRED Ich will garnichts aus Ihnen herausziehen. Im Gegenteil.
 (K³/TS²/BS 37 c [2], Bl. 11)

Den Abschluss des Bildes stellt, wie schon in K²/TS⁶, die Wiedererkennens-Szene zwischen dem Hofrat und Luise dar (vgl. BS 37 c [2], Bl. 12, 13).

Wie aus der detaillierten Besprechung des ersten Bildes deutlich wurde, bilden die Textstufen der Hofrat-Konzeption die unmittelbare Vorstufe für die Ausarbeitung der sieben Bilder der ersten Endfassung (K⁴/TS²⁴), für die Horváth teilweise auf das Hofrat-Konzeptions-Material zurückgreift und dieses adaptiert. Einige Typoskripte weisen deshalb mehrere Korrekturschichten auf, deren letzte in K⁴ zu verorten ist und die Adaption des Hofrat-Materials für K⁴ dokumentiert. In K³/TS³ ist das „Wiener Wald“- bzw. „Donau“-Bild vorgeformt, in K³/TS⁴ die „Stephansdom“-Szene, die bereits den bekannten Monolog Mariannes enthält: „Wenn es einen lieben Gott gibt -- usw.“ (K³/TS⁴/BS 38 e [4], Bl. 4), der auf einen Monolog Luises in *Rund um den Kongreß* zurückgeht.⁶² In K³/TS⁵ und TS⁶ arbeitet Horváth das „Heurigen“-Bild erstmals aus, in K³/TS⁷ das „Maxim“-Bild. K³/TS⁸ spielt in der „Wohnung des Hofrates“ nach dem Schlaganfall (vgl. K²/TS⁵), K³/TS⁹ liefert eine fragmentarische Fassung des Bildes im „Wiener Wald“ bei der Großmutter und der Mutter, die sich um das Kind gekümmert haben, und in K³/TS¹⁰ arbeitet Horváth in neun Ansätzen noch einmal das erste Bild neu aus.

⁶² Vgl. KW 1, S. 251.

Konzeption 4: *Geschichten aus dem Wiener Wald* – Zauberkönig in sieben Bildern

K⁴ umfasst den umfangreichsten und komplexesten Bestandteil des genetischen Konvoluts zu dem Werkprojekt der *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Das Material wurde in diesem Fall nach den einzelnen Bildern geordnet und innerhalb der Bilder chronologisch.

Der Hofrat erscheint hier wieder als Zauberkönig und Besitzer der Puppenklinik (vgl. K⁴/E¹ und E²). Außerdem erfährt die Figur Oskar deutlichere Ausformung. Er wird durch einen Gehilfen ergänzt und gewissermaßen gedoppelt, der im Laufe von K⁴ allmählich Kontur gewinnt (vgl. etwa K⁴/E², E⁴ und E⁵). In E⁴ wird er erstmals Woditschka genannt (vgl. auch K⁴/E⁷–E¹² und TS¹), später wird sein Name zu Havlitschek geändert (vgl. K⁴/TS², TS⁴/A⁸ und A¹³; aber „Matschek“ in K⁴/TS⁴/A¹). Mit der Wahl eines böhmischen Namens unterstreicht Horváth die soziale Stellung dieser Figur. Die „Zinnsoldaten“ und die „Sockenhalter“-Szene bilden hier bereits einen fixen Bestandteil des ersten Bildes (vgl. K⁴/E¹¹ und E¹²). Eine Notiz (K⁴/E¹³) zeigt, dass Horváth die Rennplätze, auf denen Alfred seine Pferdewetten setzt, nun endgültig fixiert hat: „Le Tremblay“, „Saint-Cloud“ und „Maisons-Laffitte“. Der Bearbeitungsprozess der Textstufe TS⁴ zum ersten Bild umfasst 22 Ansätze, in denen von Horváth sukzessive Materialersetzungen vorgenommen werden.⁶³

Ein Strukturplan (K⁴/E¹⁴) weist folgende Bilderfolge für das Stück auf: „Strasse“, „Wiener Wald“, „Sebastiansaltar“, „Heuriger“, „Im Maxim“, „Über den Dächern“ und „Im Wiener Wald – Hochzeit“, wobei die ersten zwei Bilder zum ersten Teil gruppiert werden, die Bilder drei bis fünf zum zweiten Teil und die Bilder sechs und sieben zum dritten Teil. Die Gliederung in Teile lässt Horváth im weiteren Verlauf von K⁴ wieder fallen, nimmt sie aber in K⁵ wieder auf. Der Strukturplan K⁴/E¹⁶ benennt die Bilder von K⁴/E¹⁴ teilweise um, hält aber im Prinzip an derselben Bilderfolge fest. Aus einer zum fünften Bild notierten Replik wird deutlich, dass Mathilde die Gruppe ins Maxim geführt hat. Später wird diese Funktion der Rittmeister übernehmen.

Die Ausarbeitung der Textstufe K⁴/TS⁷ zum zweiten Bild verläuft über 48 Ansätze und zeigt exemplarisch die Komplexität des Überarbeitungsprozesses, den Horváth in K⁴ betreibt. Der Autor greift dabei wiederholt auf in der Hofrat-Konzeption erarbeiteten Text zurück (insbesondere auf K³/TS², TS³ und TS¹⁰). Zum genetischen Material von K⁴ zählt außerdem eine Reihe nicht völlig textidentischer Typoskripte, in denen Horváth das erste und zweite Bild von K⁴ reinschreibt (vgl. K⁴/TS⁸–TS¹²). Die letzte Fassung dieser Reihe wurde der Endfassung in sieben Bildern K⁴/TS²⁴ zugrunde gelegt.

Die erste Besetzungsliste K⁴/E²³, die Horváth zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald* wahrscheinlich als Wunschliste entwirft, beinhaltet bereits die Namen einiger Schauspieler, die tatsächlich bei der Uraufführung am 2. November 1931 dabei sein werden, so Carola Neher als Marianne und Peter Lorre als Oskar (vgl. K¹/E²⁶). Letzterer wird bei der Uraufführung den Alfred spielen, und der in K⁴/E²³ für die Rolle des Zauberkönigs genannte Oskar Sima wird dort durch Hans Moser ersetzt.⁶⁴

⁶³ Vgl. zu den komplexen Entstehungsprozessen der einzelnen Bilder von K⁴, aber auch anderer Konzeptionen die Simulationsgrafiken im Anhang dieses Bandes.

⁶⁴ Vgl. auch die weiteren Besetzungslisten in K⁴/TS²⁵/BS 37 b, Bl. 16, K⁵/E¹⁸ und TS¹²/SB Arcadia 1931, o. Pag. (S. 1).

Auch die Genese der Textstufe zum dritten Bild TS¹⁴ ist komplex und verläuft in 18 Ansätzen.

Ganz wesentlich für das vierte Bild, das laut K⁴/E²⁹ in der „Strasse“ spielen soll, sind die Sphinx- bzw. Grafologie-Szene (vgl. auch K⁴/E³¹), bei der der Figur des Gehilfen Havlitschek eine wichtige Rolle zukommt, sowie der zweite Auftritt der Dame mit den Zinnsoldaten. Der „Heurige“ rückt – gemeinsam mit dem „Moulin-bleu“-Bild (vgl. K⁴/E³²) – durch den Einschub des vierten Bildes „Stille Strasse im achten Bezirk“ (K⁴/E³³) an die fünfte Position. Die Textstufen zum vierten Bild K⁴/TS¹⁴–TS¹⁸ zeigen, dass mit dem Einschub dieses Bildes die Auflösung der Handlung – vor allem durch das vermittelnde Eingreifen Mathildes – ganz wesentlich vorangetrieben wird, das vierte Bild also nicht nur im strukturellen Zentrum steht, sondern auch die handlungsmäßige Peripetie bringt. Anhand der erwähnten Textstufen lässt sich auch nachvollziehen, wie der Grafologie-Szene zunächst eine Szene zwischen Havlitschek und einem Fräulein (TS¹⁶), dann eine zwischen Havlitschek und Emma (TS¹⁸/A¹) vorangestellt wird. Im letzten Ansatz zum vierten Bild, von dem sechs Ansätze überliefert sind, wechselt die Szene schließlich reigenartig von einem Figuren paar zum nächsten: Havlitschek und Emma machen den Beginn, dann folgen Oskar und Havlitschek, der Rittmeister und Havlitschek, Mathilde und der Rittmeister, Erich und Mathilde (wobei Oskar und der Rittmeister „horchen“), der Zauberkönig und die gnädige Frau, der Rittmeister und Mathilde, Oskar und der Zauberkönig, Alfred und Oskar, Alfred und Mathilde, Mathilde und Oskar, und schließlich wieder – und damit schließt sich der Kreis beinahe – Havlitschek und Oskar.

Zum fünften Bild ist kaum genetisches Material überliefert, weshalb die Genese desselben nur fragmentarisch nachvollzogen werden kann. K⁴/E³⁵, ein Entwurf zur Heurigen-Szene, lässt deutlich erkennen, dass sich Horváth für die Lieder dieser Szene der Sammlung *Wiener Volkslieder* von Alois Ulreich bedient hat,⁶⁵ denn die in diesem Entwurf notierten Seitenzahlen verweisen eindeutig auf dieses Sammelwerk. Die von Horváth benutzten Lieder reichen vom *Nußdorf-Lied* über *Mir is mei' Alte g'storb'n* und *Wien, Du Stadt meiner Träume* bis zu *Ach, ich hab Sie ja nur auf die Schulter geküßt* aus der Operette *Der Bettelstudent* von Carl Millöcker (1842–1899). Die Ausarbeitung der Textstufe zum fünften Bild K⁴/TS¹⁹ lässt sich in 15 Ansätze gliedern. Der Rittmeister taucht in K⁴/TS¹⁹/A¹⁵ wie durch Zufall beim Heurigen auf und überwirft sich sogleich mit Erich, der die Österreicher als „[f]esch, aber feig“ (K⁴/TS¹⁹/A¹⁵ bzw. TS²⁴/BS 38 f [6], Bl. 20) bezeichnet. Der Rittmeister ist es auch, der seinen Jugendfreund, den Amerikaner, in die Gruppe um den Zauberkönig einführt. Das noch in K⁴/E³² genannte „Moulin-bleu“ wird zwar auch hier bei Einsetzen des Regens als Ausweichort für den Heurigen genannt, allerdings vom Rittmeister gezielt und absichtsvoll durch das „Maxim“ ersetzt. Auf die Frage des Zauberkönigs: „Warum denn ins Maxim?“, antwortet der Rittmeister:

RITT Weil es dort ganz besondere Ueberraschungen geben wird.

ZAUBER Was für Ueberraschungen?

RITTMEISTER Pikante. Sehr pikante --

(K⁴/TS¹⁹/A¹⁵ bzw. TS²⁴/BS 38 f [6], Bl. 23)

Im Maxim kommt es dann zu dem bekannten Eklat mit Marianne, die als personifiziertes Glück nackt auf einer goldenen Kugel steht, von Mathilde erkannt und

⁶⁵ Alois Ulreich: *Wiener Volkslieder*. Wien: Steyrmühl 1927. (= Tagblatt-Bibliothek, Nr. 515–517)

schließlich vom Amerikaner des Diebstahls bezichtigt wird, wodurch sie ins Zuchthaus kommt. Horváth greift zur Ausarbeitung dieses Bildes wiederholt auch materiell auf K³/TS⁵ zurück.

Auch das sechste Bild spielt wieder in der stillen Straße. „Und abermals in der stillen Straße im achten Bezirk“ lautet die Szenenanweisung von K⁴/E³⁹ und damit wird die zyklische Anlage bereits der Fassung in sieben Bildern erkennbar, die allerdings in K⁵ noch deutlich verstärkt wird. Aus demselben Entwurf wird deutlich, dass der Zauberkönig die Puppenklinik wegen „Geschäftsaufgabe“ vermieten will und dass er einen Schlaganfall erlitten hat. In K⁴/E⁴¹ und E⁴² zeigt sich exemplarisch die vermittelnde Rolle Mathildes, die diese aber auf die Bitte Mariannes übernommen hat, aber auch die des Rittmeisters (vgl. auch K⁴/TS²⁰/A¹/BS 38 h [10], Bl. 1f.). In K⁴/E⁴⁵ notiert Horváth die spätere Replik Mathildes: „Hier wird jetzt versöhnt!“, in K⁴/E⁴⁴ vermerkt er die Szenenanweisung: „[D]ie Bühne verwandelt sich in ein grosses Schlusstableau“. Die Genese der Textstufe zum sechsten Bild K⁴/TS²² vollzieht sich in 15 Ansätzen. Dabei soll nicht nur die Versöhnung des Zauberkönigs mit Marianne, sondern auch diejenige zwischen Mathilde und Alfred und Marianne und Alfred vonstattengehen. In K⁴/TS²⁰/A¹⁵ bzw. TS²⁴/BS 38 h [12], Bl. 22 manifestiert sich die innere Verwandtschaft des Zauberkönigs und des Rittmeisters in ihrer Namensgleichheit. Der Rittmeister und Marianne unterhalten sich über das „Versöhnungswerk“ (K⁴/TS²⁰/A¹/BS 38 h [10], Bl. 2) der Mathilde, aber auch über den „zu direkt[en]“ (K⁴/TS²⁰/A¹⁵ bzw. TS²⁴/BS 38 h [12], Bl. 23) Versuch des Rittmeisters im Maxim. Erich verabschiedet sich von Mathilde, und Oskar und Alfred solidarisieren sich nach Oskars Einsicht: „Der Mann ist ja nur der scheinbar aktive Teil und das Weib nur der scheinbar passive --“ (K⁴/TS²⁰/A¹⁵ bzw. TS²⁴/BS 38 h [12], Bl. 25). Das ‚Versöhnungswerk‘ der Mathilde gelingt schließlich, und der Schluss des sechsten Bildes zeigt Marianne, die „übergücklich“ lacht, weil sie sich mit ihrem Vater versöhnt hat und dieser aufgrund der „freudige[n] Erschütterung“ (K⁴/TS²⁰/A¹⁵ bzw. TS²⁴/BS 38 h [12], Bl. 30) über die Versöhnung mit Marianne die Lähmung durch den Schlaganfall überwunden hat.

Das siebente Bild spielt in der Fassung in sieben Bildern (K⁴/TS²⁴) „Draussen in der Wachau“. Es zeigt die Großmutter und die Mutter, die nach dem Tod des Kindes Marianne einen Brief schreiben, in dem sie sie über den Unfall in Kenntnis setzen wollen. Im Gegensatz zur späteren Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) handelt es sich bei den beiden nicht um die Mutter und Großmutter Alfreds, sondern um Fremde, bei denen das Kind „in Kost“ (K⁴/TS²²/A¹⁸ bzw. TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 22) gegeben wurde (vgl. auch VA²/TS³/BS 24 [9], Bl. 6). Auch werden diese beiden in K⁴ noch durch eine Tochter ergänzt, die bis K⁵/E⁸ erhalten bleibt und Alfred zu Beginn des Bildes den Turm zeigt. In K⁵/TS¹² ist es die Mutter, die im ersten Bild des ersten Teiles dem Hierlinger Ferdinand den Turm zeigt. Die Tochter der Fassung in sieben Bildern träumt davon, in Wien zu leben. Alfred rät ihr jedoch davon ab. Als sich herausstellt, dass er der Vater des „Bubi“ (K⁴/TS²²/A¹⁸ bzw. TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 23) ist, erzählt sie ihm von dem Unglück. Anders als in der Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) stirbt das Kind in der Fassung in sieben Bildern nicht an einer Lungenentzündung, weil es von der Großmutter in die Zugluft gestellt wurde, sondern es ertrinkt in der Donau (vgl. K²/E¹² bzw. TS³ und K⁴/TS²²/A¹⁸ bzw. TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 24). Kurz nachdem Alfred vom Tod des Kindes erfahren hat und dann einfach „allein“ (K⁴/TS²²/A¹⁸ bzw. TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 25) sein möchte, tauchen der Zauberkönig, Mathilde, Oskar und Marianne auf. Die Großmutter gibt Marianne den Brief zu lesen. Als der Zauberkönig

vom Tod des Bubi erfährt, fürchtet er, einen zweiten Schlaganfall zu bekommen. Diese Szene geht fast unverändert in die Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) ein; die Replik, in der der Zauberkönig die Angst vor dem zweiten Schlaganfall äußert, bleibt dort stehen (vgl. K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 123), obwohl der erste Schlaganfall wegfällt, ein Residuum, das der nicht ganz konsequenten Überarbeitung der Fassung in sieben Bildern (K⁴/TS²⁴) zur Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) geschuldet ist. Das Bild endet, anders als in der Fassung in drei Teilen, nicht mit der einfachen Wiedervereinigung Oskars und Mariannes, sondern zeigt darüber hinaus noch deren Hochzeit in einem „kitschigen Barocksaal“ (K⁴/TS²²/A¹⁸ bzw. TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 28). Den Abschluss bildet eine Ansprache des Rittmeisters, des Garanten für Tradition und Konvention, der „vor den Vorhang“ (ebd.) tritt und sich mit folgenden Worten an das Publikum wendet:

Ich habe nun den ehrenvollen Auftrag, Ihnen, meine Sehrverehrten, im Namen unserer Jungvermählten für all die lebenswürdigen Glückwünsche von ganzem Herzen zu danken! Ich danke Ihnen, meine Damen und Herren! (K⁴/TS²²/A¹⁸ bzw. TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 28)

In der Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) fällt dieser den konventionellen Komödienterminus zitierende und zugleich parodierende Schluss weg. Das letzte Bild endet dort mit der resignativen Rückkehr Mariannes zu Oskar, der ihr auf die Worte: „Jetzt kann ich nichtmehr --“, ein simples: „Dann komm --“ entgegnet (K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 125). Dieser Dialog findet sich bereits in der Fassung in sieben Bildern (K⁴/TS²⁴), wird aber hier durch die nachfolgende heitere Hochzeitsgesellschaft gemildert. In der Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²), die in manchem eine Verschärfung des Tones und der Emotionen bringt, fällt diese Milderung weg.⁶⁶ Das Schlusstableau der Fassung in drei Teilen entspricht zwar im Wesentlichen noch dem Komödienterminus, nach dem sich die füreinander bestimmten Paare finden, deutet die Hochzeit aber nur an, führt sie nicht aus, und entlässt den Zuschauer oder Leser damit nicht aus der düsteren Atmosphäre der tragischen Verstrickung.

Konzeption 5: *Geschichten aus dem Wiener Wald* – Zauberkönig in drei Teilen

Warum Horváth die Fassung in sieben Bildern (K⁴/TS²⁴) zur Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) umgearbeitet hat, kann nicht mehr geklärt werden. Weder in den Briefen noch in den Notizbüchern finden sich dazu Hinweise. Einigen Aufschluss über diesen Überarbeitungsprozess bietet jedoch die Fassung K⁴/TS²⁵, die einen Durchschlag einer Abschrift der Fassung in sieben Bildern (K⁴/TS²⁴) darstellt und nur im Umfang zirka eines Viertels, über mehrere Nachlassmappen verstreut, überliefert ist. Die fehlenden Teile dieser Abschrift wurden von Horváth vermutlich für die Montage der Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) verwendet, wie sich etwa am Beispiel der Fassung K⁵/TS¹⁰ zum zweiten Bild „Draussen in der Wachau“ des dritten Teiles beobachten lässt. Horváth zitiert hier den Text aus der Abschrift unter Verweis auf „Seite 91“ (K⁵/TS¹⁰/BS 38 g [3], Bl. 7) nur an. Die Schnittkante auf dem Blatt K⁴/TS²⁵/BS 38 i [11], Bl. 30 mit der Pagina 91 lässt vermuten, dass Horváth den unteren Teil für die

⁶⁶ Vgl. Klaus Kastberger: Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht. In: Kastberger (Hg.) 2001 (Anm. 12), S. 108–130, hier S. 129.

Montage des nicht überlieferten Typoskripts der Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) verwendet hat. Das Blatt weist überdies handschriftliche Eintragungen mit schwarzblauer Tinte und rotem Buntstift auf, in denen Horváth etwa mit einer römischen „II“ auf das zweite Bild des dritten Teiles verweist und die in K⁴/TS²⁴ noch vorkommende Tochter Julie, von der die Großmutter sagt, dass sie ihr nicht mehr gefällt, durch Alfred ersetzt (vgl. K⁴/TS²⁵/BS 38 i [11], Bl. 30). Auf BS 38 h [13], Bl. 33 etwa korrigiert Horváth den noch aus der Fassung in sieben Bildern (K⁴/TS²⁴) überlieferten Namen der Trafikantin, Mathilde, zu Valerie.⁶⁷

Den deutlichsten Hinweis auf die möglichen Gründe für den Überarbeitungsprozess liefert indes das Blatt BS 37 b, Bl. 16, das das Figurenverzeichnis der Fassung in sieben Bildern enthält. In dieses wurden von fremder Hand mit Bleistift Schauspielernamen eingetragen, die in der Folge von Horváth mit rotem Buntstift korrigiert wurden. Außerdem finden sich auf dem Blatt Eintragungen Horváths mit schwarzblauer und violetter Tinte, die unmittelbar den Überarbeitungsprozess betreffen, so etwa die Einfügungen der Figuren des Hierlinger Ferdinand, der Baronin und ihrer Schwester Helene. Die von Horváth eingetragenen Schauspielernamen entsprechen am ehesten der Besetzungsliste K⁴/E²³, teils jedoch auch jener von K⁵/E¹³, dürften also irgendwann dazwischen notiert worden sein. Wer die Schauspielernamen mit Bleistift eingetragen hat, lässt sich nicht mehr eruieren.

Die Überarbeitung der Fassung in sieben Bildern zu jener in drei Teilen dürfte sehr rasch vor sich gegangen sein, denn das genetische Konvolut zu K⁵ ist relativ schmal. Dies kann aber auch einem vergleichsweise großen Überlieferungsverlust geschuldet sein. Anhand des überlieferten Materials lässt sich die Überarbeitung nur sehr bruchstückhaft nachvollziehen. Eine Übersicht über die Verschiebungen, die Horváth im Übergang von K⁴ zu K⁵ vorgenommen hat, bietet die Übersichtsgrafik Tab¹ im Anhang dieses Bandes. In ihr sind sowohl die Permutationen oder Spaltungen ganzer Bilder als auch einzelner Szenen und Repliken grafisch dargestellt. Auch die Hinzufügung ganzer neuer Bilder wird aus der Tabelle ersichtlich.

Die Strukturpläne K⁵/E¹–E⁵ zeigen exemplarisch für den zweiten Teil, wie Horváth um eine neue Folge der Bilder innerhalb der drei Teile ringt. K⁵/E⁴ und E⁶ lassen bereits erkennen, dass dem Hierlinger Ferdinand, der in K⁴/TS²⁴ nur einmal erwähnt wird (vgl. K⁴/TS²⁴/BS 37 h, Bl. 13), in der Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) eine größere Rolle zufallen soll (vgl. auch K⁴/TS²⁵/BS 37 b, Bl. 16, wo er in der Figurenliste von Horváth handschriftlich hinzugefügt wird, sowie K⁵/TS³/A¹, A², A⁷, TS³/A⁹ und TS⁸). Die Ballettmeisterin bzw. Baronin und ihre blinde Schwester (Helene) stellen gegenüber K⁴ eine Neuerung dar (vgl. K⁵/E¹–E⁵, TS¹, E¹⁵, TS⁴ und TS⁸), gehen aber auf die Ballettmeisterin von K¹ zurück (vgl. K¹/E⁵ und E⁶). In K⁵/E⁷ und E⁸ werden die Figur der Großmutter und im Speziellen ihre Bosheit stärker profiliert, in K⁵/E⁹ plant Horváth eine Szene „[v]or dem Gefängnistor“, in der der Zauberkönig, Alfred, die erstmals so genannte Valerie (vgl. auch K⁵/E¹¹, E¹³, E¹⁵, E¹⁶, E¹⁸ und E²¹) und Oskar Marianne nach ihrer Freilassung abholen. Die Dialogskizzen von K⁵/E¹⁰ zeigen, dass Horváth am weiter oben erwähnten Schlusssdialog zwischen Oskar und Marianne noch feilt, diesen aber dann doch in seiner schon mit K⁴/TS²⁴ gegebenen Form belässt. Bis K⁵/E¹⁰ behält Horváth auch die Idee eines versöhnlichen Komödienschlus-

⁶⁷ Vgl. auch die Bruchstücke der Mappen BS 38 d [9], BS 38 e [9], BS 38 f [7], BS 38 h [13] und BS 38 i [11], die allesamt Schnittkanten aufweisen, die eine solche Weiterverwendung für K⁵/TS¹² vermuten lassen, sowie den Kommentar zu K⁵/TS¹¹ im Chronologischen Verzeichnis.

ses mit Verlobung bzw. Hochzeit bei, der sogar die Großmutter in milderer Form erscheinen lassen sollte. Auch die direkte Publikumsansprache des Rittmeisters bleibt bis zu diesem Entwurf erhalten.

K⁵/E¹¹ dokumentiert den Durchbruch in der strukturellen Genese. Der detaillierte Konfigurationsplan stellt zugleich einen äußerst ausgereiften Strukturplan dar, in dem die Folge der Teile und Bilder fast jener der Endfassung K⁵/TS¹² entspricht; einzig im zweiten Teil fehlen die Bilder „Möbliertes Zimmer“ (II/2) und „Im Stephansdom“ (II/7). In K⁵/E¹⁴ wird Horváth dann die Struktur des zweiten Teiles endgültig festlegen und zugleich das zweite Bild des zweiten Teiles „Möbliertes Zimmer“ dialogisch ausarbeiten (vgl. auch K⁵/TS², TS⁷/A³ und A⁴). In K⁵/E¹³ notiert Horváth neuerlich eine fragmentarische Besetzungsliste, die immer noch Oskar Sima als Oskar vorsieht (vgl. K⁴/E²³, K⁴/TS²⁵/BS 37 b, Bl. 16, K⁵/E¹⁸ und TS¹²/SB Arcadia 1931, o. Pag. (S. 1)). K⁵/E¹⁶ und E¹⁷ sind dem abschließenden Wachau-Bild gewidmet, dem Horváth in K⁵ besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt (vgl. auch K⁵/E⁷ zum Wachau-Bild des zweiten Teiles, E⁸ und E¹²). In TS⁵/A¹ und A² arbeitet er das neue Wachau-Bild der Mitte des zweiten Teiles (II/4) aus (vgl. auch K⁵/TS⁹). In K⁵/TS⁶, hier noch das erste Bild des dritten Teiles, erwähnt Horváth erstmals die Erkältung des kleinen Leopold, und die Mutter wirft der Großmutter vor, ihn in die Zugluft gestellt zu haben. In K⁵/TS¹⁰ arbeitet Horváth das erste Wachau-Bild des dritten Teiles (III/2) weiter aus. K⁵/TS¹¹ liefert den Beginn des dritten Bildes des dritten Teiles („Und abermals in der stillen Strasse im achten Bezirk“). Die letzten Entwürfe zu K⁵ entstammen dem Notizbuch Nr. 5 (ÖLA 3/W 365 – BS 33 [1]). K⁵/E²⁰ stellt eine Besonderheit innerhalb der Bühnenskizzen (vgl. K³/E¹⁶, K⁴/E³ und E¹²) zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald* dar, da Horváth hier offensichtlich seine ‚ Fassaden-Dramaturgie‘ auf die Drehbühne des Deutschen Theaters überträgt, die Skizze also bereits im Zuge der Probenarbeiten zur Uraufführung in Berlin entstanden sein muss.

Die Endfassung K⁵/TS¹² weist die folgende Struktur in drei Teilen und fünfzehn Bildern auf:

I. Teil:

- „Draussen in der Wachau“ (I/1)
- „Stille Strasse im achten Bezirk“ (I/2)
- „Am nächsten Sonntag im Wiener Wald“ (I/3)
- „An der schönen blauen Donau“ (I/4)

II. Teil:

- „Wieder in der stillen Strasse im achten Bezirk“ (II/1)
- „Möbliertes Zimmer im achtzehnten Bezirk“ (II/2)
- „Kleines Café im zweiten Bezirk“ (II/3)
- „Bei der Baronin mit den internationalen Verbindungen“ (II/4)
- „Draussen in der Wachau“ (II/5)
- „Und wieder in der stillen Strasse im achten Bezirk“ (II/6)
- „Im Stephansdom“ (II/7)

III. Teil:

- „Beim Heurigen“ (III/1)
- „Draussen in der Wachau“ (III/2)
- „Und abermals in der stillen Strasse im achten Bezirk“ (III/3)
- „Draussen in der Wachau“ (III/4)

Schon an den Bildtiteln zeigt sich, dass Horváth mit seinem Volksstück eine veritable Topografie Wiens und seiner unmittelbaren Umgebung liefert. Die beiden „Wachau“-Bilder am Anfang und am Ende umrahmen das Drama und verleihen ihm die charakteristische zyklische Struktur, die sich auch in der Fülle der „Strassen“-Bilder zeigt und in den Szenenanweisungen durch die große Zahl an iterativen Adverbien („wieder“, „abermals“) unterstrichen wird. Anders als in der Fassung in sieben Bildern, die zwar auch zwei zyklische Rückkehrbewegungen in die „stille Strasse“ umfasst (vgl. das erste, vierte und sechste Bild), im Wesentlichen jedoch teleologisch vom Beginn in der „stillen Strasse“ bis zur Hochzeit in einem „kitschigen Barocksaal“ (K⁴/TS²⁴/BS 38 i [8], Bl. 28) fortschreitet, dreht sich die Handlung in der Fassung in drei Teilen, wie die Bühne im Deutschen Theater, nicht nur inhaltlich, sondern auch schon rein strukturell im Kreis. Unterstrichen wird dies auch durch die Wiederkehr der immer gleichen Musikstücke der „Realschülerin im zweiten Stock“ (K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 18) und der Zither spielenden Großmutter. Die stärkere Schnitttechnik durch die Unterteilung in mehr als doppelt so viele Bilder und die zusätzlichen Zäsuren, die die Akteinteilung bedeutet, weisen bereits voraus auf die Szenendramaturgie von *Kasimir und Karoline* (1932), an dem Horváth unmittelbar danach gearbeitet hat.

Auch kommt in der längeren Fassung in drei Teilen dem häuslichen Alltagsleben von Marianne und Alfred eine wesentlich größere Rolle zu. Wie bereits erwähnt, wird die Rolle des Hierlinger Ferdinand wesentlich aufgewertet. Er wird in K⁵/TS¹² zum echten Gegenpart des Alfred, was sich am Deutlichsten in den Bildern des zweiten Teiles zeigt, v. a. im Bild „Kleines Café im zweiten Bezirk“ (II/3) und im Bild „Bei der Baronin mit den internationalen Verbindungen“ (II/4). Auch wird die Jobvermittlungsepisode in K⁵/TS¹² ausführlich dramatisch gestaltet, während sie in K⁴/TS²⁴ noch nicht ausgeführt ist und die Handlung dort von der ‚Verlobung‘ zwischen Alfred und Marianne an der schönen blauen Donau über die Szene im Stephansdom, die hier die (wenigen) häuslichen Konflikte birgt, direkt zum Heurigen bzw. zum Maxim fort-schreitet. Durch die Einfügung des Bildes „Möbliertes Zimmer im achtzehnten Bezirk“ (II/2) kann Horváth die Sockenhalter-Szene aus I/1 mit Alfred wiederholen und damit gewissermaßen doppeln, was ein weiteres iteratives Moment des Stückes darstellt. Insgesamt zeichnet sich die Fassung in drei Teilen (K⁵/TS¹²) durch eine größere dramatische Breite aus, was sich durch ein Plus von etwa einem Fünftel an Textlänge manifestiert. Auch die narrative Funktion der Szenenanweisungen spielt hier eine noch größere Rolle.

Horváth hat das Stammbuch der Fassung in drei Teilen K⁵/TS¹² in einem abschließenden Korrekturvorgang handschriftlich bearbeitet. Diese hs. Eingriffe, deren Zahl überschaubar ist, sind in die Transkription der Endfassung aufgenommen worden und bilden einen Teil der Anmerkungen im kritischen Apparat von K⁵/TS¹²; einen anderen wesentlichen Anteil derselben stellen die Abweichungen zum Erstdruck D² im Propyläen Verlag dar. Die wichtigsten Eingriffe Horváths im Stammbuch des Arcadia Verlags seien hier kurz erwähnt: Der Autor versieht die Figurenliste in K⁵/TS¹² handschriftlich mit den Schauspielern der Uraufführung und notiert auch den Namen des Regisseurs Heinz Hilpert (vgl. K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, o. Pag. (S. 1)). Im dritten Bild des zweiten Teiles, „Kleines Café im zweiten Bezirk“, tilgt Horváth im Dialog zwischen dem Hierlinger Ferdinand und Alfred eine „(Stille.)“ (ebd., S. 57) und korrigiert Alfreds Antwort auf Ferdinands Frage „Ist das Deine Donna?“ von „Jawohl.“ zum flapsigeren „Jes.“ (ebd., S. 58). Im dritten Bild des dritten Teiles streicht er im

Dialog zwischen dem Rittmeister und Valerie die Passage über die „Sphärenmusik“ (vgl. ebd., S. 108). Den gewichtigsten Eingriff stellt jedoch jener in der Schlusszene dar. Hier streicht Horváth die Replik Mariannes: „Mich prügelt er wie einen Hund!“ sowie Oskars Entgegnung: „Auch das! Wenn es nämlich sein muss.“ und ersetzt diese durch ein besonders Bühnenwirksames Lachen und Verstummen Mariannes, die nur in Form von zwei Regieanweisungen notiert sind.⁶⁸

Uraufführung und zeitgenössische Rezeption

Die Uraufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* fand am 2. November 1931 im Deutschen Theater Berlin statt und wurde laut Soufflierbuch 36-mal gegeben, zuletzt an Horváths dreißigstem Geburtstag, dem 9. Dezember 1931.⁶⁹ Regie führte der bekannte Regisseur Heinz Hilpert. Wie aus dem Interview Horváths mit der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 5. Juli 1931 hervorgeht, hatten das Stück zu diesem Zeitpunkt bereits Max Reinhardt vom Deutschen Theater und Karl Heinz Martin von der Volksbühne gelesen.⁷⁰ Reinhardt vertraute die Aufgabe schließlich Hilpert an.⁷¹ Dieser berichtet über seinen ersten Eindruck von dem Stück:

Als mir Horváth im Sommer des Jahres 1931 sein Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald* übergab und ich es gelesen habe, war ich so fasziniert davon, daß ich sofort beschloß, es auch zu inszenieren. Horváth hatte der Medusa, die man das Leben nennt, fest ins Auge gesehen und ohne Zittern eigentlich das dargestellt, was geschieht, in dem, was zu geschehen scheint.⁷²

Wie man aus dem im Nachlass Hilperts überlieferten Regiebuch erkennen kann, bot die Uraufführung eine textgenaue Wiedergabe des Stückes, die praktisch ohne Streichungen ausgekommen ist.⁷³ Bemerkenswerterweise notiert Hilpert in der Figurenliste für die Figur des Alfred noch den Namen Heidl-Stepanek, was zu der Annahme führen muss, dass Peter Lorre sehr kurzfristig die Rolle des Alfred übernommen hat.⁷⁴ Der von Horváth handschriftlich in seinem Exemplar des Stammbuchs geänderte Schluss⁷⁵ ist in dem Regiebuch Hilperts nicht umgesetzt.⁷⁶ Bemerkenswert ist, mit welcher Akribie

⁶⁸ Vgl. Kastberger 2009 (Anm. 4), S. 228 sowie das Faksimile dieser Seite des Stammbuchs ebd., S. 229.

⁶⁹ Vgl. die Eintragungen Traugott Krischkes in einem Stammbuch des Thomas Sessler Verlags, die präzise die Eintragungen im Soufflierbuch und in Hilperts Regiebuch (vgl. Anm. 31) wiedergeben, im Nachlass Krischke, ÖLA 84/Schachtel 54.

⁷⁰ Anonym: Ödön von Horváth in Wien. Gespräch mit dem Verfasser von *Italienische Nacht*. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 5.7.1931.

⁷¹ Vgl. Michael Dillmann: Heinz Hilpert. Leben und Werk. Berlin: Akademie der Künste/Edition Hentrich 1990, S. 72.

⁷² Heinz Hilpert: Statement. In: Traugott Krischke (Hg.): *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 34.

⁷³ Zu Hilperts texttreuer Umsetzung schreibt sein Biograf Dillmann, dass Hilpert sicher nicht aus „Werktreue“ oder „Rücksicht auf den Autor“ so inszeniert habe, sondern weil er von dem Text „vollends überzeugt“ war; vgl. Dillmann 1990 (Anm. 71), S. 73.

⁷⁴ Vgl. die Besetzungsliste im Regiebuch Hilpert 1931 (Anm. 31), o. Pag. (S. 1); vgl. weiters die Besetzungslisten in K⁴/E²³, TS²⁵/BS 37 b, Bl. 16, K⁵/E¹³ und E¹⁸.

⁷⁵ Vgl. dazu den Kommentar zu K⁵/TS¹² im Abschnitt „Das genetische Konvolut und seine Chronologie“.

⁷⁶ Vgl. Regiebuch Hilpert 1931 (Anm. 31), S. 125.

Hilpert in dem Stammbuch die Figurenkonstellationen auf der Bühne notiert, die er wie Choreografien plant und skizziert.⁷⁷ Eindrücklich ist dabei vor allem das Schlussbild, das Hilpert in Form einer Bühnenskizze umreißt und zu dem er notiert: „Oskar kommt langsam auf Marianne zu – Marianne bleibt an die Wand geklebt stehen“.⁷⁸ Insgesamt beschreiben Hilperfs Anmerkungen aufs Genaueste die Bewegung der Figuren auf der Bühne, sei es durch von ihm ergänzte Regieanweisungen, sei es durch von ihm gefertigte Bühnenskizzen. Auch die für die Uraufführung eingesetzte Drehbühne ist in manchen dieser Skizzen deutlich erkennbar.⁷⁹ Ein besonderes Augenmerk Hilperfs galt auch den von Horváth vielfach im Text gesetzten „Pausen“ und „Stillen“. Zu ihnen notierte der Regisseur: „Die Pausen sind ganz präzise innezuhalten“ und „Alle Stellen – in denen Stille steht – ordentlich als Haltepunkte markieren“.⁸⁰

Ödön von Horváth hatte bereits den Proben für die Uraufführung beigezogen, wie sich am Deutlichsten im Notizbuch Nr. 5 (ÖLA 3/W 365 – BS 33 [1]) verfolgen lässt, in dem der Autor immer wieder Eintragungen macht, die mit den Probenarbeiten oder mit dem Stück in Zusammenhang stehen.⁸¹ Horváths handschriftliche Überarbeitung des Stammbuchs des Arcadia Verlags, das die Grundlage der Fassung K⁵/TS¹² bildet, dürfte ebenfalls aus der Zeit der Probenarbeiten stammen. Es handelt sich dabei also um die Korrekturen letzter Hand, die aber nur teilweise in die Buchfassung des Propyläen Verlags (D²) eingegangen sind, die erst nach der Uraufführung zustande kam.⁸²

Die Uraufführung fand unter Beteiligung eines Starensembles statt. In den Hauptrollen spielten Carola Neher (Marianne), Peter Lorre (Alfred), Hans Moser (Zauberkönig) und Paul Hörbiger (Rittmeister). Eine genaue Besetzungsliste findet sich in K⁵/TS¹², da Horváth das Figurenverzeichnis handschriftlich um die Schauspielernamen ergänzt hat.⁸³ Mit einigen der Schauspieler der Uraufführung pflegte Horváth sogar privaten Kontakt, etwa mit Carola Neher und der in einer Nebenrolle auftretenden Hertha Pauli.⁸⁴

Die Reaktionen auf die Uraufführung waren größtenteils sehr positiv. Alfred Kerr, dessen Erscheinen Horváth gefürchtet hatte,⁸⁵ schreibt am 3. November 1931, einen

⁷⁷ Vgl. dazu etwa die Abbildung in Heinz Lunzer/Viktoria Lunzer-Talos/Elisabeth Tworek: Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg [u. a.]: Residenz 2001, S. 91 sowie Regiebuch Hilpert 1931 (Anm. 31), Beilage zu S. 122.

⁷⁸ Regiebuch Hilpert 1931 (Anm. 31), Beilage zu S. 124.

⁷⁹ Vgl. den Kommentar zu K⁵/E²⁰ im Chronologischen Verzeichnis sowie die anonym erschienene Theaterkritik in der *Neuen Freien Presse* in der Folge (Anm. 120).

⁸⁰ Regiebuch Hilpert 1931 (Anm. 31), Beilagen zu den S. 5 und 6.

⁸¹ Vgl. insbesondere K⁵/E¹⁸–E²¹ sowie BS 33 [1], Bl. 1–4, 7v, 8, 8v und 13.

⁸² Vgl. dazu die Anmerkungen im kritischen Apparat von K⁵/TS¹², wo alle Abweichungen von D² aufgelistet werden, sowie den Abschnitt „Datierung und Druck“.

⁸³ Vgl. auch die Besetzungslisten von K⁴/E²³, K⁵/E¹³ und E¹⁸.

⁸⁴ Vgl. das Notizbuch Nr. 5, ÖLA 3/W 365 – BS 33 [1], Bl. 1 sowie Nicole Streitler-Kastberger: Im Schatten einer Totenmaske, oder: „Liebe ist nur eine fixe Idee ...“ – Hertha Pauli und Ödön von Horváth. In: „Eine Brücke über den Riss der Zeit ...“ Das Leben und Wirken der Journalistin und Schriftstellerin Hertha Pauli (1906–1973). Hg. v. Susanne Blumesberger und Ernst Seibert. Wien: Praesens 2012 (biografiA. Neue Ergebnisse der Frauenbiografieforschung, Bd. 10), S. 172–196, hier S. 177–181.

⁸⁵ Vgl. das Zeugnis des Schauspielers Joseph Breitbach, der mit Horváth gemeinsam die Uraufführung besucht hatte, in: Traugott Kriskche: Ödön von Horváth und seine *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Beiträge zu Biographie und Werk. In: Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. von Traugott Kriskche. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 28–67, hier S. 43.

Tag nach der Uraufführung, im *Berliner Tageblatt*: „Eine stärkste Kraft unter den Jungen, Horváth, umspannt hier größere Teile des Lebens als zuvor.“⁸⁶ Doch er relativiert sein Urteil wenig später in einer Weise, die der Autor schon von früheren Uraufführungen kannte und mit der er sich immer wieder konfrontiert sah:

Umspannt er es? ... In prachtvollen Einzelheiten sicher. Es wimmelt von kostbaren Stellen. Immerhin: das Wie der Teile bleibt wesentlicher als das Was des Umrisses. (Wie alles zustande kommt, ist köstlich. Was zustande kommt, nicht so.) Das zeigte sich schon in seiner Epik. Er schrieb ein höchst fortreißendes Erzählungsbuch; es zerfällt in Teile, jeder Teil wertvoll; unter den Teilen kaum ein Zusammenhang.

Ihm liegt somit Episodiges mehr als Geschlossenes.⁸⁷

Wieder also, wie schon bei Julius Bab angesichts der *Bergbahn*, die Kritik an der ‚Zersplitterung‘, am „Episodige[n]“.⁸⁸ Doch Kerr will keinen Zweifel daran lassen, dass es sich bei Horváth um einen wirklichen Dichter handelt: „Horváth ist ein ehrlicher Kopf mit einem Blick von heut“, schreibt er deshalb weiter, und: „Er lüpfte als Ironiker eine Legende: Kitschlügen um Österreich.“⁸⁹ Die Zerrissenheit in der Haltung äußert sich indes gegen Ende der Kritik noch einmal:

Kurz: eine junge Kraft mit starken Aussichten schrieb das alles. Stärker zwar im einzelnen als im Umriß. Doch ein Könner. Unter den Jungen ein Wert; ein Geblüt; ein Bestand. Er lerne nur dramatischer denken als episch. Ansonst ist hier – kein Zurückschrauben in die Fibeldummheit: sondern ein Saft. Und ein Reichtum.⁹⁰

Neuerlich also die Kritik an der fehlenden Geschlossenheit, am ‚Episodigen‘ und „[E]pisch[en]“ statt dem Dramatischen. Die Besprechung endet dennoch äußerst positiv, wenn Kerr zwar Hilperts Regie in einem Punkt kritisiert, aber mit folgenden Worten schließt: „Belanglos gegen den wundervollen Rest.“⁹¹ Noch positiver als Kerr äußert sich Alfred Polgar in der *Weltbühne* zu den *Geschichten*, indem er vor allem ihr „authentisch Wienerische[s]“⁹² lobt:

Wienerisch an den „Geschichten aus dem Wiener Wald“ ist außer dem Dialekt, den die Figuren sprechen, die viele Zeit, welche sie haben, und daß sie bei ihrem Tun und Lassen mehr lassen als tun. Deshalb kann häufiger Schauplatz der Vorgänge die Straße sein, wo die dort angesiedelten Geschäftsleute, zum Zweck des Dialogs, öfter draußen vor als drinnen hinter ihrem Laden stehen. Viennophobe mögen auch die Vermanschung von Roheit und Gutmütigkeit im Inwendigen des vom Dichter beschäftigten komödischen Personals als echtlokalfarben ansehen. Zweifellos wienerisch an den Menschen des Spiels ist ihr, so böse wie gut gesehene, Gegeneinander-Miteinander, ihre Eintracht auf Basis boshafter Geringschätzung, ihre enge, liebevolle Verbundenheit durch den Kitt wechselseitiger Mißachtung. Was sich sonst im Stück begibt, könnte auch anderswo als im österreichischen Seelen-Klima vorkommen, Geschlechts- und Geldgier sprechen in jeder Mundart ziemlich denselben Text, daß der Mensch aus Gemeinem gemacht ist, ist keine Besonderheit der wienerischen Küche, und im skurrilen Affentanz dreht sich das Leben nicht nur nach der Musik von Johann Strauß.⁹³

⁸⁶ Alfred Kerr: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: *Berliner Tageblatt*, 3.11.1931.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. dazu den Abschnitt „Datierung und Druck“ und Anm. 23.

⁸⁹ Kerr 1931 (Anm. 86).

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

⁹² Horváth 2000, S. 91.

⁹³ Alfred Polgar: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: *Die Weltbühne* (Berlin), 27. Jg., Nr. 46, 17.11.1931.

Diese geradezu dialektische Analyse der *Geschichten aus dem Wiener Wald* zeigt nicht nur deren „Wienerisch[es]“ auf, sondern auch ihr Allgemein-Menschliches, eine für Polgars kritisches Schreiben bezeichnende induktive Vorgehensweise. Horváths Charaktere nimmt Polgar in ihrer „Vermanschung von Roheit und Gutmütigkeit“ als hybride wahr und kommt zu dem Schluss: „Die dramatische Begabung Ödön von Horváths erweisen seine ‚Geschichten aus dem Wiener Wald‘ zwingend.“⁹⁴

Auffallend sind die immer wieder von den Kritikern gebrauchten Ausdrücke „Talent“ und „Begabung“ sowie der Hinweis auf Horváths Jugendlichkeit. Der Autor war zum Zeitpunkt der Uraufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* noch keine dreißig Jahre alt. Dementsprechend wurde er als Nachwuchsautor angesehen, auch wenn er schon einige erfolgreiche Uraufführungen erlebt und gerade den renommierten Kleist-Preis erhalten hatte.⁹⁵ Beispielhaft dafür können auch Anton Kuhs *Notizen zu einem Theater-Abend* angeführt werden, in denen er schreibt: „Das Rohmaterial zu einem Dichter, das in diesem Autor steckt, sieht trotzdem interessanter aus als zehn ganze Dichter.“⁹⁶ Auch bei Julius Bab, der schon von Horváths *Bergbahn* nicht restlos begeistert gewesen war⁹⁷ und auch über die *Geschichten* nicht nur Positives zu vermerken hat, findet sich der Verweis auf dessen Jugendlichkeit:

Das Stück ist bitterböse und zeigt in der außerordentlichen Kraßheit mancher Situationen, in gewissen Derbheiten und Wiederholungen sicher viel jugendliche Unreife. Aber Horvath bewahrt nicht nur im Sprachlichen ein außerordentliches Talent komischer Charakterdarstellung; es gibt auch Augenblicke genug, in dem der ganze Ernst eines wirklichen Dichters spürbar wird. Horvath ist durchaus nicht einer von denen, die mit anarchistischer Genugtuung das Rohe und Gemeine produzieren und gar nichts anders kennen. Im Gegenteil, er kennt und liebt den lebendigen Menschen, und seine Erbitterung gilt der Art, wie unsere Zeit ihn entstellt und mißhandelt. Daß das in einigen sehr starken Szenen deutlich wird, ist das Beste an diesem Volksstück.⁹⁸

Auch bei Bab ist also wieder vom „Talent“ und der „jugendliche[n] Unreife“ die Rede.⁹⁹ Aber, etwa im Vergleich zur Besprechung der *Bergbahn*, keine Kritik mehr an der ‚Zersplitterung‘ oder ‚Skizzenhaftigkeit‘ des Stückes, auch wenn Bab in der Folge die „häufigen Szenenwechsel“¹⁰⁰ als Problem für die Regie nennt. Dennoch fällt seine Besprechung in der *Berliner Volks-Zeitung* fast hymnisch aus, wenn er vom „interessante[n] Stück“ spricht und davon, dass „der schauspielerische Reichtum der jüngsten Generation“ „nie zu einer stärkeren Aufführung zusammengefaßt worden“ sei.¹⁰¹ Auch Anton Kuh diskutiert in seinen *Notizen* die Frage nach der Geschlossenheit des Dramas und fragt: „Ein Stück? ... Ein Stückwerk? ...“, ohne jedoch eine klare Antwort darauf zu geben.¹⁰² Vielmehr kleidet er seine Antwort in einen poetischen Vergleich: „Es ist, als ob jemand aus den Splintern des Ekrasits, mit dem er eine Brü-

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Vgl. Horváth 2000, S. 82f.

⁹⁶ Anton Kuh: *Notizen zu einem Theater-Abend*. In: B.Z. am Mittag (Berlin), 5.11.1931.

⁹⁷ Vgl. dazu die Ausführungen im Abschnitt „Datierung und Druck“.

⁹⁸ [Julius] Bab: Oedón Horvath: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: *Dramaturgische Blätter der Volksbühne* (Berlin), 8. Jg. (1931), Nr. 6, Dezember 1931, S. 67.

⁹⁹ Vgl. ebd. und Julius Bab: „*Geschichten aus dem Wiener Wald*“. *Deutsches Theater*. In: *Berliner Volks-Zeitung*, 4.11.1931 (Morgenausgabe).

¹⁰⁰ Bab 1931 (Anm. 98).

¹⁰¹ Bab 1931 (Anm. 99).

¹⁰² Vgl. Kuh 1931 (Anm. 96).

cke in die Luft gesprengt hat, eine neue Brücke hätte bauen wollen.“¹⁰³ Ein Stück voller Sprengkraft also, so könnte man diesen Vergleich interpretieren. In der Zeitschrift *Die Volksbühne* schreibt der sozialistische Kritiker Albert Brodbeck:

[Horváth] zieht gegen das Volksstück selbst zu Felde und verfiert leidenschaftlich und hart-herzig die These, daß die Mär vom goldenen Wiener Herz eine Lüge sei, daß diese Menschen nicht gutmütig und fröhlich, sondern dumm, tückisch und selbstsüchtig seien. Dieser Grimm des Autors wurde von einer nicht restlos mutigen Regie (Hilpert) teilweise neutralisiert. Dennoch blieb eigentlich mehr Bitterkeit als Humor, mehr Anklage als Erheiterung übrig. Und das Publikum kann sich mit den plötzlichen Temperaturstürzen in diesem Stück nicht ohne weiteres abfinden. Horváth hat aber gezeigt, daß er einer der fähigsten Köpfe unter den Jungen der Gegenwart ist.¹⁰⁴

Die „Bitterkeit“, die der Kritiker konstatiert, ist jene schon erwähnte Weigerung Horváths, den Spannungsbogen des Stückes am Ende aufzulösen und in ein konventionelles Komödienende einzubiegen. Der „Grimm des Autors“, der sich etwa in der schonungslosen Darstellung der Bosheit äußert und der für Kerr und Polgar keinen wirklichen Makel bedeutete, wurde von manchen Teilen der Kritik dem Stück zum Vorwurf gemacht, so etwa von dem bereits erwähnten Julius Bab. Auch Monty Jacobs moniert am 3. November 1931 in der *Vossischen Zeitung*, dass „auch ein Unbarmherziger Humor haben darf“, und kritisiert Horváths bedingungslose Schärfe: „Demaskieren ist ein nützliches Vergnügen, aber es tut nicht gut, wenn man dabei mit der Larve auch gleich die Haut herunterreißt.“¹⁰⁵

Auf dieses doch deutliche Verdikt scheint Erich Kästners euphorische Besprechung vom 11. November 1931 in der *Neuen Leipziger Zeitung* gemünzt, wo er schreibt: „Was bisher als Wesen des Wienertums galt, wurde von Horváth als Getue entlarvt, und hinter den Larven zeigte er die wahren Gesichter!“¹⁰⁶ Kästner sieht, wie vor ihm schon Kerr, einen gewissen Mangel in der Inszenierung, die den „doppelte[n] Boden“ des Stückes im Schlussbild „unterschlagen“ habe.¹⁰⁷ Doch das habe dem Stück nicht wirklich geschadet, denn „Stücke, die auch dann gefallen, wenn man nur ihre Hälfte zeigt, sind gute Stücke“.¹⁰⁸ Kästner rückt auch die durchaus gängige Betonung des Anteils der Schauspieler an einem Theatererfolg etwas zurecht, wenn er schreibt: „Man hat die Darsteller gepriesen und ein wenig übersehen, daß Horváth es war, der den Schauspielern die Rollen schrieb, und daß sie nur dank dieser Rollen besser als je waren.“¹⁰⁹ Mit der darauf folgenden nachgerade kultur- und literatursoziologischen Analyse trägt Kästner Wesentliches zum Verständnis des Stückes bei:

Horváth schrieb hier ein Wiener Volksstück gegen das Wiener Volksstück. Er übernahm die aus Filmen, Operetten und Dramen bekannten pensionierten Rittmeister, die süßen Mädels, die nichtsnutzigen Hallodris, die familiensüchtigen Kleinbürger; er übernahm den Plüsch, aber er klopfte ihn aus, daß die Motten aufflogen und die zerfressenen Stellen sichtbar wurden. Er zeigte die Vorder- und die Kehrseite der überkommenen Wiener Welt. Er ließ diese Leute ihre Lieder singen, ihren plauschenden Dialekt sprechen, ihre Heurigenlokale trunken durchwandern

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Albert Brodbeck: Berliner Theater. In: *Die Volksbühne. Zeitschrift für soziale Theaterpolitik und Kunstpflege* (Berlin), 6. Jg. (1931), Nr. 9, Dezember 1931, S. 378–380, hier S. 379.

¹⁰⁵ Monty Jacobs: Geschichten aus dem Wiener Wald. In: *Vossische Zeitung* (Berlin), 3.11.1931.

¹⁰⁶ Erich Kästner: Volksstück mit doppeltem Boden. In: *Neue Leipziger Zeitung*, 11.11.1931.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

und zeigte, darüber hinaus, die Faulheit, die Bosheit, die verlogene Frömmigkeit, die Giftigkeit und Borniertheit, die hinter und in jenen marktgängigen Eigenschaften stecken. Er zerstörte nicht nur das überkommene Wiener Figurenpanoptikum, er gestaltete ein neues, echteres außerdem. Er verspottete nicht nur die herkömmliche, landläufige Anschauung; er führte das Theaterpublikum hinter die Fassade.¹¹⁰

Mit dem Hinweis auf die Erneuerung des Volksstücks durch Horváth, seinen Rückgriff auf die überkommenen Figuren der Wiener Filme, Operetten und Dramen und seine gleichzeitige Destruktion dieses konventionellen „Figurenpanoptikum[s]“, und nicht zuletzt mit dem Hinweis auf die „Fassade“ liefert Kästner eine bis heute gültige Deutung der *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Mit der Behauptung, Horváth schaffe ein „neues, echteres“ Figurenpanoptikum, verweist er überdies auf das genuin schöpferische Element in Horváths Schaffen, seinen Aus- und Vorausblick, der ihn die „Abgründe“ (K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 111) des Kleinbürgertums schon Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre in all ihren Schattierungen erkennen ließ.

Deutlich negativ fiel indes die Besprechung des *Berliner Lokal-Anzeigers* aus, in der der Kritiker schreibt: „Fünfzehn Bilder, die ein einziges Pamphlet auf Wien sind, vor keiner Rüpelei zurückschrecken, in Gefühlsroheit nur so schwelgen und in trübstem Kitsch versanden. Ein Skandal!“¹¹¹ Schärfste Ablehnung erfuhr das Stück, was wenig erstaunlich ist, auch von den völkischen Kritikern. Der spätere Reichsdramaturg Rainer Schlösser, mit dem Horváth wiederholt zu tun haben sollte,¹¹² bezeichnete es als „Unflat ersten Ranges“.¹¹³ Und der für die *Deutsche Allgemeine Zeitung* schreibende Paul Fechter verstieg sich sogar zu Verdikten wie: „Dünn, blutlos, Volksstück ohne jede Beziehung zu dem, was Volk ist“ und warf dem Autor, der zwar ungarischer Staatsbürger, aber österreichisch-deutscher Muttersprache war, vor, dass er „ein ihm fremdes Idiom mißbrauch[e]“.¹¹⁴ Dieser bis ins Persönliche gehende Angriff provozierte Kurt Tucholsky zu einer bissigen Polemik gegen Fechter und zu einer Ehrenverteidigung Horváths.¹¹⁵ Auch Friedrich Torberg sprang für den Autor in die Bresche, in dem er auf den völkischen Angriff mit einem satirischen Dramolett reagierte, das im Rahmen einer (scheinbar) von ihm veranstalteten Rundfrage zum Jahreswechsel 1931/32 in der Zeitschrift *Der Querschnitt* erschienen ist. Eine gewisse Eugenie, die nicht nur namentlich an Valerie erinnert, findet in dem Dramolett heraus, dass ihr Verehrer Edi, eine Art Hallodri, eigentlich „Oedön“ heißt.¹¹⁶ Laut Szenenan-

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Stx. [i.e. Ludwig Sternaux]: „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Volksstück von Oedön Horváth. In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 3.11.1931 (Morgenausgabe).

¹¹² Vgl. Nicole Streitler-Kastberger: Vorwort (*Eine Unbekannte aus der Seine*). In: WA 6, S. 3–16, hier S. 11.

¹¹³ Rainer Schlösser: Der Kleistpreisrummel. Ein Musterbeispiel neudeutscher Propaganda-Praktiken. In: *Völkischer Beobachter* (Berlin), 19.11.1931.

¹¹⁴ Paul Fechter: Ödön von Horváth: „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 4.11.1931.

¹¹⁵ Vgl. [Kurt Tucholsky]: Antworten. Nationaler Mann. In: *Die Weltbühne*, 27. Jg., Nr. 45, 10.11.1931.

¹¹⁶ Friedrich Torberg: Was erwarten Sie vom neuen Jahr? Eine Rundfrage. In: *Der Querschnitt*, XI. Jg., Heft 12, Ende Dezember 1931, S. 833–835, hier S. 835.

weisung¹¹⁷ ertönt deshalb am Ende des Dramoletts „ein Klingen und Singen, als spielten tausend Lyzeistinnen die ‚Geschichten aus dem Bakonyerwald‘“.¹¹⁸

Im vermeintlichen Ziel der Horváth'schen Kritik der *Geschichten aus dem Wiener Wald*, in Wien selbst, und vor allem in den Zeitungsfeuilletons der österreichischen Hauptstadt, hielt sich die publizistische Erregung in Grenzen. In der *Neuen Freien Presse* etwa schrieb ein anonymes Korrespondent:

Der Titel ist ironisch. Das Stück ist keine Verherrlichung der Schönheit von Wien, wie der Name des Straußschen Walzers erwarten läßt, sondern schildert im Gegenteil ein *verkommenes und abstoßendes Wien*. Der Verfasser hat sich in bewußten Gegensatz gestellt zu einer gewissen Art süßlich-verlogener Wiener Volksstücke. Aber er wird nach der entgegengesetzten Seite manchmal ebenso unwahr wie jene Stücke, da sein Pessimismus allzu einseitig ist.¹¹⁹

Doch derselbe Kritiker muss sich wenig später eingestehen:

Horwath ist ohne Zweifel ein Talent. Sein Stück enthält Szenen von starker Wahrheit. Aber andere Szenen, wie beispielsweise die Mißhandlung einer Frau durch den betrunkenen Gast eines Nachtlokals, gehen über die Grenzen des Persönlichen hinaus. Dieser neue Volksstückautor ist zu hart. Es fehlt ihm an Geschmack. Es fehlt ihm auch an Humor und fast überall, wo am Premierenabend das Stück Heiterkeit hervorrief, war dies den Schauspielern zu danken.¹²⁰

Wie schon in früher erwähnten Kritiken also auch in der *Neuen Freien Presse* der Hinweis auf Horváths „Talent“, das allerdings durch den Zusatz, dass der Autor zu „hart“ sei, gleich wieder eingeschränkt wird. Wie in vielen Besprechungen – die Ausnahme bildet Kästner – werden in der zitierten Passage die Schauspieler gegen den Autor ausgespielt. Dementsprechend ausführlich fällt auch der Abschnitt über die Schauspieler aus. Von einem theaterpraktischen Standpunkt interessant ist indes der Hinweis auf den Einsatz der Drehbühne¹²¹ am Ende der Kritik: „Die Heurigenzene und der Abmarsch in das Nachtlokal durch eine regnerische Nacht, der sich mit Hilfe der Drehbühne vollzog, waren glänzende Regieleistungen.“¹²²

In der *Wiener Zeitung*, einer von der österreichischen Bundesverwaltung herausgegebenen Amtszeitung, schreibt der Kritiker Hugo Engelbrecht:

Der Autor ist der mit dem Kleist-Preis ausgezeichnete deutschschreibende Ungar Ödön von Horvath, von dem der verantwortliche Preisrichter Zuckmayer sagt, „es sei anzunehmen, daß er der dramatischen Kunst neue, lebensvolle Werke zuführen wird“.

Mit diesem Volksstück hat er die Annahme noch nicht bestätigt. Er unternahm es, das goldene Wiener Herz seines verlogenen Zaubers zu entkleiden, aber er verlor den Weg zum Ziel und verstrickte sich selbst in den verlogenen Kitsch. Sein Unternehmen mußte mißlingen, weil ihm die Bodenständigkeit fehlt, um die Seele des wienerischen Menschen zu erkennen. Er sieht nur Masken und karikiert ihre zum Überdruß im Tonfilmkitsch zu Tode gehetzten Urbilder. Er konnte nicht einmal umhin, seine Kleinbürgergestalten zu einem vollkommen unwienerischen „Heuri-

¹¹⁷ In der ersten Szenenanweisung heißt es: „Es klingt wie der tiefere Sinn eines Volksstückes in drei Teilen.“ (ebd.)

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Anonym: „Geschichten aus dem Wienerwald“ von Oedön Horwath. Erstaufführung im Berliner Deutschen Theater. In: Neue Freie Presse (Wien), 3.11.1931 (Abendausgabe). (Hervorhebungen im Original.)

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Vgl. K⁵/E²⁰.

¹²² Anonym 1931 (Anm. 119).

gen“ zu führen, der außer in drei, vier, für die Zug'reisten, zu denen auch Herr Horvath gehört, hergerichteten Exemplaren nicht existiert.¹²³

Die Besprechung, die in einigem an Monty Jacobs, Paul Fechter und an den Kritiker im *Berliner Lokal-Anzeiger* erinnert, versucht den vermeintlich nicht bodenständigen Autor und mit ihm sein Stück aus dem Blickwinkel des autochthonen Kenners zu diffamieren, ein für das Wiener Amtsblatt durchaus verständliches Unterfangen. Dass er Horváth in die Ecke der „Zug'reisten“ stellt und den von Horváth dargestellten Heurigen als „unwienerischen“ bezeichnet, ist symptomatisch für dieses Vorgehen. Apodiktisch fällt auch das Schlussurteil aus: „Das Publikum ließ sich durch die betrieb-same Claque nicht irremachen. Der Kleist-Preis war also ein Vorschuß, und als Wiener sag' ich: Herr von Horvath, machen S' keine G'schichten aus dem Wienerwald!“¹²⁴

Keine Theaterkritik im engeren Sinne, sondern einen Kommentar zu Alfred Kerrs Besprechung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* veröffentlichte Ernst Decsey im *Neuen Wiener Tagblatt*. Er sieht in der Uraufführung der *Geschichten* eine „[w]illkommene Gelegenheit für ein gewisses Literatur-Berlinertum, wieder einmal über uns [die Österreicher; Anm.] herzufallen“.¹²⁵ Mit dem Literatur-Berlinertum ist vor allem Alfred Kerr gemeint, weshalb sich Decsey in seinem Artikel vor allem mit einigen Formulierungen aus Kerrs Besprechung der Uraufführung der *Geschichten* auseinandersetzt, fühlt er sich doch durch dessen Kritik mehr als durch das Stück des „begabten Jungungarn“¹²⁶ beleidigt. Von diesem heißt es schlicht:

Horváth zeigt ein von realen Menschen bewohntes reales Wien, nicht die bloß in der englischen Phantasie existierende melodramatisch-verduselte Heurigenstadt. Er entlarvt, er entzaubert wie viele Entlarver und Entzauberer vor ihm. Wie in ihrer Art Friedrich Schlögl und Ferdinand Kürnberger, Gehirne, denen schon damals nicht unbekannt war, daß auf der Welt, auf der österreichischen wie auf der berlinischen, schwarze und weißgefleckte Schafe umherlaufen, anständige Menschen und Haderlumpen.¹²⁷

Ein durchaus treffendes Statement, das durch den Satz: „Aber nach Alfred Kerr ist das neu, ist das 'ne Sache“ ergänzt wird. Decsey stößt sich in der Folge vor allem an zwei Passagen aus der Besprechung Kerrs, einerseits an der Formulierung, dass Horváth „Kitschlügen um Österreich“ lüfte, andererseits an jener, dass die Österreicher „nicht den wertvollsten Teil“ der Menschheit darstellten, „sondern den trügsten, überaus netten, anziehendsten, ulkigen, beschmeichelnden“.¹²⁸ Durch diese beiden Formulierungen Kerrs fühlt sich Decsey dazu veranlasst, die Wiener und die Österreicher insgesamt rehabilitieren zu müssen:

Freilich, freilich ..., wir sind nicht der wertvollste Teil der deutschen Nachbarschaft, wir wissen's und überlassen diese Würde in ihrer Bescheidenheit den Kerrs selbst. Merkwürdig nur, daß sich Berlin von uns unsere Talente ausleiht, seine Schauspieler, Sänger, Kapellmeister, Publizisten, von Max Reinhardt bis zur Massary, vom (verstorbenen) Arthur Nikisch bis zum Kleiber aus Österreich bezieht, die Werte größtenteils von uns Wertlosen importiert.¹²⁹

¹²³ Hugo Engelbrecht: Berliner Theater. In: Wiener Zeitung, 7.11.1931. (Hervorhebung im Original.)

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ernst Decsey: Geschichten aus dem Berliner Wald. Und Kitschlügen um Österreich. In: Neues Wiener Tagblatt, 8.11.1931.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd. bzw. Kerr 1931 (Anm. 86).

¹²⁹ Ebd.

Dass mit einer solchen mitleidigen Rehabilitierungsglosse dem „österreichischen Wesen“¹³⁰ gedient war, darf mit Fug und Recht bezweifelt werden. Horváths Stück sorgte also in Wien für einen mäßigen publizistischen Aufruhr und bildet, dies zeigt insbesondere die Kritik Decseys, eine bemerkenswerte Facette der Konkurrenz zwischen Wien und Berlin in der Kultur der Zwischenkriegszeit.¹³¹

Deutlich schärfer verlief die Presseagitation, die zwei Jahre später um Horváth entbrannte. Anlässlich der geplanten Uraufführung seiner Posse *Hin und her*, die für Dezember 1933 am Wiener Volkstheater geplant war, kam es zu einer Pressekampagne des *12-Uhr-Blattes*, der Mittagsausgabe der Wiener *Neuen Zeitung*, gegen den „berüchtigte[n] Autor“.¹³² Dieser reichte schließlich eine Ehrenbeleidigungsklage gegen die verfolgende Zeitung ein, im Zuge derer der verantwortliche Redakteur zwar zu einer Geldstrafe verurteilt wurde, seine Behauptung, dass die *Geschichten aus dem Wiener Wald* „ein Pamphlet österreichischen Wesens“ seien, aber nicht zurückziehen musste.¹³³ Die Uraufführung von *Hin und her* in Wien kam schließlich ebenso wenig zustande wie die ebenfalls bereits geplante der „Komödie“ *Eine Unbekannte aus der Seine*.¹³⁴ Horváth hatte in der Folge große Mühe, seine Stücke in Österreich zur Aufführung zu bringen.

Die österreichische Erstaufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* kam so erst nach dem Krieg, im Jahre 1948 am Wiener Volkstheater unter der Regie Hans Jungbauers, zustande.¹³⁵ Die Streichungen der Regie im Text gingen dabei so weit, dass beinahe alles an Kritik gegen Kirche, Patriarchat, Staat, Alt-Österreich und Wien sowie sämtliche allzu deutlichen sexuellen Anspielungen und ordinären Ausdrücke unter den Tisch fielen.¹³⁶ Dennoch wiederholte sich die Aufregung um Horváth und seinen vermeintlichen Angriff auf das Wienertum,¹³⁷ der schon 1931 und 1933 in den Wiener Feuilletons für Aufruhr gesorgt hatte. Die Haltung der Wiener zu Horváth kühlte sich neuerlich nachhaltig ab, was sich erst mit der Horváth-Renaissance in den sechziger Jahren ändern sollte.¹³⁸

Der Umschwung setzte mit Erich Neuberger's Fernsehfassung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* von 1961 ein, die mit Hans Moser (wie bei der Uraufführung als Zauberking), Walter Kohut, Helmut Qualtinger, Johanna Matz und Jane Tilden wieder ein Staraufgebot vorweisen konnte und mit ihrer deutlichen Situierung in der Zwischenkriegszeit dem Publikum eine stärkere Distanz zur dargestellten Handlung ermöglichte.¹³⁹ Weitere Verfilmungen folgten, etwa diejenigen Michael Kehlmanns von 1964 (Fernsehfassung der Schweizer Erstaufführung) und Maximilian Schells von

¹³⁰ Vgl. Martin Vejvar: Vorwort (*Hin und her*). In: WA 6, S. 169–189, hier S. 181–183.

¹³¹ Vgl. dazu etwa Bernhard Fetz (Hg.): Wien–Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann. Wien: Zsolnay 2001. (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 7)

¹³² Tarzan: Ein berüchtigter Autor im Deutschen Volkstheater. In: 12-Uhr-Blatt (Wien), 15.9.1933. Vgl. auch ders.: Oedön Horváth und der charakterlose Wiener. In: 12-Uhr-Blatt (Wien), 21.10.1933.

¹³³ Vgl. Anm. 130.

¹³⁴ Vgl. Streitler-Kastberger 2011 (Anm. 112), S. 10–15.

¹³⁵ Vgl. dazu Kurt Bartsch: Frühe Horváth-Aufführungen in Österreich nach 1945. In: Kastberger (Hg.) 2001 (Anm. 12), S. 140–154, hier S. 146–153.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 147 und 150.

¹³⁷ Vgl. Horváth 2000, S. 96f.

¹³⁸ Vgl. Bartsch 2001 (Anm. 135), S. 146, 148f. und 152f.

¹³⁹ Vgl. Horváth 2000, S. 97f.

1979.¹⁴⁰ Heute ist *Geschichten aus dem Wiener Wald* eines der meistgespielten Stücke auf den deutschsprachigen Bühnen, und Regisseure wie Martin Kušej¹⁴¹, Dimitër Gotscheff¹⁴² und Christoph Marthaler¹⁴³ gewannen dem Stück in den letzten Jahren immer wieder neue Deutungen ab.

¹⁴⁰ Vgl. Joachim Schätz: Multiplikation der Masken. Aus dem filmischen Nachleben Ödön von Horváths. In: Andreas Ehrenreich/Annette Storr/Martin Vejvar (Hg.): Horváth spielen. Wien: Böhlau 2015 (= Maske und Kothurn, 60. Jg., Heft 1), S. 9–22.

¹⁴¹ Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Thalia Theater (Hamburg), Regie: Martin Kušej, Premiere: 19.9.1998.

¹⁴² Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Deutsches Theater (Berlin), Regie: Dimitër Gotscheff, Premiere: 17.6.2005.

¹⁴³ Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Berlin), Regie: Christoph Marthaler, Premiere: 30.11.2006.