

Vorwort

Ein Epilog. Dramatische Skizze

Uraufführung: wurde bis heute nicht aufgeführt.

Dauer der Schreibarbeiten: vermutlich 1923/24.

Umfang des genetischen Materials: 10 Blatt des Typoskripts der Endfassung.

Erstdruck: *Ein Epilog*. In: Hans F. Prokop (Hg.): *Ödön von Horváth 1901–1938*. Ausstellungskatalog. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur 1971, o. Pag. (S. 12–14).

Mord in der Mohrengasse. Schauspiel

Uraufführung: 5. Oktober 1980 am Akademietheater in Wien (Regie: Klaus Höring).

Dauer der Schreibarbeiten: vermutlich 1923/24.

Umfang des genetischen Materials: insgesamt 46 Blatt, davon 1 Blatt mit Entwürfen und 45 Blatt des Typoskripts der Endfassung.

Erstdruck: *Mord in der Mohrengasse*. Schauspiel in drei Akten. In: GW I, S. 383–405.

Niemand. Tragödie

Uraufführung: 1. September 2016 am Theater in der Josefstadt in Wien (Regie: Herbert Föttinger).

Dauer der Schreibarbeiten: vermutlich 1923/1924.

Umfang des genetischen Materials: 97 Blatt des Typoskripts der Endfassung.

Erstdruck: *Niemand*. Tragödie in sieben Bildern. Hg. vom Verein der Freunde der Wienbibliothek und dem Thomas Sessler Verlag. Wien: Sessler/Wienbibliothek 2016.

Revolte auf Côte 3018. Volksstück / Die Bergbahn. Volksstück

Uraufführung: *Revolte auf Côte 3018* am 4. November 1927 in den Hamburger Kammerspielen (Regie: Hanns Lotz), *Die Bergbahn* am 4. Jänner 1929 an der Volksbühne in Berlin (Regie: Viktor Schwanneke).

Dauer der Schreibarbeiten: Ende 1926/Anfang 1927 bis Mai 1927 (*Revolte auf Côte 3018*), November/Dezember 1927 (*Die Bergbahn*).

Umfang des genetischen Materials: 2 Blatt (zu *Revolte auf Côte 3018*), davon 1 Entwurfsblatt, Original verschollen, als Diapositiv überliefert, und 1 Typoskriptblatt.

Erstdrucke: *Revolte auf Côte 3018*. Volksstück in vier Akten. Berlin: Volksbühnen Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1927; *Die Bergbahn*. Volksstück in drei Akten. Berlin: Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1927.

Zur schönen Aussicht. Komödie

Uraufführung: 5. Oktober 1969 am Schauspielhaus in Graz (Regie: Gerald Szyszko-witz).

Dauer der Schreibarbeiten: Ende 1926/Anfang 1927 bis Herbst 1927.

Umfang des genetischen Materials: 1 Entwurfsblatt (zur Vorarbeit *Nach der Sai-son*), Original verschollen, als Diapositiv überliefert.

Erstdruck: *Zur schönen Aussicht. Komödie in drei Akten*. Berlin: Volksbühnen-Ver-lags- und Vertriebs-G.m.b.H. 1927.

Rund um den Kongreß. Posse

Uraufführung: 5. März 1969 am Theater am Belvedere in Wien (Regie: Irimbert Ganser).

Dauer der Schreibarbeiten: Frühjahr bis Herbst 1929.

Umfang des genetischen Materials: kein genetisches Material überliefert.

Erstdruck: *Rund um den Kongress. Posse in fünf Bildern*. Berlin: Arcadia Verlag 1929.

Datierungen und Drucke

Bereits als Jugendlicher hat Ödön von Horváth erste literarische Versuche unternom-men. Sein Bruder Lajos bezeugt, dass er „unheimlich viel“ schrieb, vieles davon habe er aber gleich wieder „vernichtet“, weil er „unglücklich“ damit war.¹ Überliefert ist indes ein Minidrama, das Horváth für seinen Bruder verfasste: *Luci in Macbeth: Eine Zwerggeschichte*.² Luci war Lajos' Spitzname. Das Minidrama ist mit Ed. von Horváth (Ed. für Edmund, der deutschen Form von Ödön) gezeichnet und vermutlich 1916 in München entstanden.³

München war auch der Ort von Horváths erster Buchpublikation. Siegfried Kallen-berg, Münchener Komponist, den Horváth „eines Abends“⁴ wahrscheinlich Ende 1920 kennenlernte,⁵ fragte den jungen Studenten, der sich zu der Zeit noch keineswegs als Autor empfand, ob er für ihn eine Pantomime schreiben könne, zu der er die Musik komponieren wollte.⁶ So entstand *Das Buch der Tänze*, das im Münchener Schahin-Verlag mit Copyright 1922 erschienen ist und am 7. Februar 1922 im Rahmen des „Ersten Abends des Kallenberg-Vereins“ mit Musikbegleitung gelesen wurde. Hor-váths Texte wurden dabei von Annie Marée gesprochen.⁷ Erst 1926 fand die szenische Uraufführung am Osnabrücker Theater statt.⁸ Horváth hat diesen literarischen Erst-ling nach negativen Rezensionen, die die Aufführung in Osnabrück erfuhr, verworfen

¹ Lajos von Horváth im Film *Das Porträt: Ödön von Horváth* (BRD 1966, R: Traugott Krischke/WDR); vgl. KW 1, S. 283.

² Überliefert in einer Reinschrift mit Zeichnungen des Autors in ÖLA 3/W 205 – BS 72 c, Bl. 1.

³ Vgl. Traugott Krischke: *Horváth-Chronik. Daten zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Suhr-kamp 1988, S. 21.

⁴ Willi Cronauer: Interview [mit Ödön von Horváth]. In: KW 11, S. 196–206, hier S. 199.

⁵ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 30.

⁶ Vgl. die Fassungen des autobiographischen Textes *Wenn sich einer bei mir erkundigt* [Inc.] bzw. *Ödön von Horváth* im Nachlass Horváth, ÖLA 3/W 243 – BS 64 m [1], Bl. 3 und ÖLA 3/W 244 – BS 64 m [2], Bl. 1v.

⁷ Vgl. KW 11, S. 263.

⁸ Vgl. ebd.

und mithilfe seines Vaters alle verbliebenen Exemplare vom Verlag aufgekauft und aus öffentlichen Bibliotheken entfernen lassen.⁹

Das Buch der Tänze lässt den späteren sozialkritischen Autor Horváth noch nicht erkennen. Es nimmt den Exotismus der Literatur der Jahrhundertwende aufs Korn. Leicht kann dieser ironische Gestus aber übersehen werden, wodurch sich ein Kitsch-Verdacht aufdrängt. Am 25. Februar 1922 exmatrikuliert Horváth, ohne sein Studium abgeschlossen zu haben.¹⁰ Die Zusammenarbeit mit Siegfried Kallenberg hält jedoch an, für den der Autor weitere Lieder schreibt, die der Komponist vertont.¹¹

Horváths erste wirklich ernstzunehmende dramatische und erzählerische Arbeiten fallen in die Jahre 1923/24. Zu der Zeit schreibt der Autor an einem Drama über einen ungarischen Bauernführer namens Dózsa (*Dósa*), das jedoch fragmentarisch bleibt.¹² Ebenfalls in den Jahren 1923/24 entstehen die ersten *Sportmärchen* und Kurzprosatexte des Autors, die insbesondere in der Münchener Satire-Zeitschrift *Simplicissimus* und in der *B.Z. am Mittag* veröffentlicht werden.¹³ Außerdem unternimmt Horváth mehrere dramatische Versuche, die deutlich unter expressionistischem Einfluss stehen, so die dramatische Skizze *Ein Epilog*, das Schauspiel *Mord in der Mohrengasse* (beide 1923/24) und die Tragödie *Niemand* (1924). Während *Ein Epilog* und *Mord in der Mohrengasse* bis heute gar nicht bzw. nur selten aufgeführt wurden und trotz ihrer materiellen Überlieferung als Typoskripte aus der Hand des Autors wenig Beachtung erfuhren, wurde die Tragödie *Niemand* nach ihrem Auftauchen im Rahmen einer Auktion als „literarische Sensation“¹⁴ und „literarhistorische Entdeckung ersten Ranges“¹⁵ gefeiert. Horváths Tragödie war 1924 vom Berliner Verlag Die Schmiede, der u. a. auch Kafka, Joseph Roth und Döblin verlegte, als Typoskript vervielfältigt worden. Dieses war lange Zeit verschollen und seine Existenz nur durch einen Hinweis Lajos von Horváths belegt.¹⁶ Das einzige von *Niemand* überlieferte Typoskript befindet sich heute im Bestand der Wienbibliothek im Rathaus.

Die Jahre 1924–1927 sind geprägt von den Erfahrungen, die Horváth in der Marktgemeinde Murnau am Staffelsee in Oberbayern macht. Seine Eltern lassen dort 1924 eine Villa bauen, in der der Autor in den genannten Jahren viel Zeit verbringt.¹⁷ Im Murnauer Kontext bekommt er die Anregungen zu seinem ersten Volksstück *Revolte auf Côte 3018* bzw. *Die Bergbahn* und zu der Komödie *Zur schönen Aussicht*. Das Volksstück *Revolte auf Côte 3018* war bereits im Mai 1927 fertig, wie sich einem Brief Horváths an den bekannten Berliner Theaterkritiker Herbert Ihering entnehmen

⁹ Vgl. ebd., S. 264.

¹⁰ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 33.

¹¹ Vgl. ebd., S. 35 und KW 11, S. 39–43.

¹² Vgl. KW 1, S. 283f.; vgl. auch KW 16, S. 11–32.

¹³ Vgl. WA 13.

¹⁴ Vgl. Hubert Spiegel: 95 Seiten, die noch niemand las. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.3.2015, Peter von Becker: Unbekannter Horváth für 11 000 Euro versteigert. In: Der Tagesspiegel (Berlin), 24.3.2015 und Thomas Kramar: „Niemand“: Verschollenes Stück von Ödön von Horváth. In: Die Presse (Wien), 23.9.2015.

¹⁵ Hubert Spiegel: Unser Innerstes? Kein schöner Anblick. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.9.2016. Vgl. auch Klaus Kastberger: Die Gewalt des Zusammenhangs oder: Ein frühes Wettrennen zum Mond. In: Ödön von Horváth: Niemand. Programmheft des Theaters in der Josefstadt (Wien). Spielzeit 2016/17, o. Pag. (S. 8–12).

¹⁶ Vgl. KW 1, S. 283.

¹⁷ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 37.

lässt, dem er sein Stück zur Lektüre bereits in Form des gedruckten Stammbuchs des Volksbühnen-Verlags vorlegt.¹⁸ Außerdem belegen Anzeigen in den *Dramaturgischen Blättern* vom Juli 1927 und im *Anzeigenblatt* des Volksbühnen-Verlags vom August 1927 die Drucklegung und Annahme des Stückes durch die Hamburger Kammerspiele.¹⁹ *Zur schönen Aussicht* dürfte teilweise parallel zur *Revolte* entstanden sein. Dies legt zumindest ein Blatt nahe, auf dem sich Entwürfe zu beiden Stücken befinden.²⁰ Die *Dramaturgischen Blätter* bestätigen im November 1927 die Drucklegung der Komödie im Volksbühnen-Verlag.²¹ Beide Stücke haben einen realen Bezugspunkt im unmittelbaren Murnauer Umfeld: Im Fall des Volksstücks ist dies der Bau der Tiroler Zugspitzbahn, den Horváth vermutlich in den lokalen Zeitungen mitverfolgt hat, und im Fall der Komödie das Hotel Schönblick in Murnau, in dem die Familie Horváth vor dem Bau der eigenen Villa nachweislich einmal genächtigt hatte, bzw. das Strandhotel ebendort.²² Nach der negativen Aufnahme der Uraufführung seines Volksstücks *Revolte auf Côte 3018* im November 1927 hat der Autor dieses in sehr kurzer Zeit zu der Neufassung unter dem Titel *Die Bergbahn* umgearbeitet, die wahrscheinlich auch noch 1927 fertig wurde, denn das Stammbuch von *Die Bergbahn* aus dem Volksbühnen-Verlag trägt ebenfalls den Copyright-Vermerk 1927.

Neben seinen ausgedehnten Aufenthalten in Murnau weilt der junge Autor in diesen Jahren auch immer wieder in Berlin. Er verarbeitet sein lebensgeschichtliches Pendeln zwischen Land und Stadt schließlich in der autofiktionalen Erzählung *Aus der Stille in die Stadt*, die am 25. Mai 1930 im *Berliner Tageblatt* erscheinen wird.²³ Mit dem Leiter des Volksbühnen-Verlags Bruno Henschel, der *Revolte auf Côte 3018*, *Die Bergbahn*, *Zur schönen Aussicht* (alle 1927) und beide Fassungen des *Sladek*²⁴ (1928/29) verlegte, verband Horváth eine enge Beziehung, wie besonders aus einem Brief Henschels an Horváth vom Juli 1929 hervorgeht.²⁵

Bereits im März 1923 war vom Völkerbund eine „achtköpfige Kommission zur Bekämpfung des Mädchenhandels“ eingesetzt worden.²⁶ Sie liefert das Vorbild für den „internationalen Kongress für internationale Bekämpfung des internationalen Mädchenhandels“²⁷ in Horváths Posse *Rund um den Kongreß*, die 1929 entstanden ist. Die Posse stellt, obwohl kaum bekannt, einen Schlüsseltext in Horváths Werk dar. Sie bildet den Auftakt zu einer Reihe von Stücken, die um das Thema des Mädchenhandels kreisen. Sie ist zudem der erste Dramentext Horváths, der in dem zum Ullstein-Konzern zählenden Arcadia Verlag erscheint, bei dem Horváth seit dem 11. Jänner 1929 unter Vertrag steht und von dem er monatliche „Pränumerando-Zahlungen“

¹⁸ Vgl. den Brief Ödön von Horváths an Herbert Ihering vom 19. Mai 1927, maschinenschriftliches Original im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Ihering-Archiv, M. 1593.

¹⁹ Vgl. *Dramaturgische Blätter*, 4. Jg., Nr. 4, Juli 1927 und *Anzeigenblatt für die Dramatischen Werke der Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G.m.b.H.*, Nr. 2, August 1927.

²⁰ Vgl. den Abschnitt „Die genetischen Konvolute und ihre Chronologie“, dort die Ausführungen zu *Revolte auf Côte 3018* und *Zur schönen Aussicht*.

²¹ Vgl. *Dramaturgische Blätter*, 4. Jg., Nr. 6, November 1927.

²² Und zwar im Juli 1921; vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 31 und KW 1, S. 291.

²³ Vgl. WA 13/ET²⁰/TS¹².

²⁴ Vgl. WA 2.

²⁵ Vgl. den Brief Bruno Henschels an Ödön von Horváth vom 23. Juli 1929, Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags (Berlin), ohne Signatur.

²⁶ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 35.

²⁷ RK/K/TS¹/SB Arcadia 1929, S. 38.

von zunächst 500, dann (ab März 1929) 300 Reichsmark bekommt.²⁸ Offensichtlich hatte Horváth mit Ullstein um das Honorar gefeilscht und war vor allem aus materiellen Gründen vom Volksbühnen-Verlag zu Ullstein gewechselt. In dem erwähnten Brief Bruno Henschels an Horváth schreibt Ersterer:

Lieber Herr Horvath,

wir müssen also, so sehr wir es bedauern, in den sauren Apfel beißen und auf Ihre Posse „Rund um den Kongress“ verzichten. Uns bleibt nur noch die Hoffnung, dass der Ullstein Verlag recht viel von Ihnen ablehnt und wir dadurch doch noch etwas von Ihnen herausbringen können. Darf ich Sie bitten, mir von allem, was Sie Ullstein zum Vertrieb anbieten, ein Leseexemplar zu senden; denn ich nehme persönlich so stark an Ihrem Schaffen teil, dass ich es schmerzlich empfinden würde, erst durch die Presse davon zu erfahren. Sie werden doch, lieber Herr Horvath, meine Bitte erfüllen, gelt? Ich verstehe Ihre Entscheidung durchaus und bedaure nur, dass der Volksbühnenverlag nicht in der Lage ist mit Ullstein zu konkurrieren. Hoffentlich tritt auch hier bald eine Wandlung ein.²⁹

Beim Arcadia Verlag des Ullstein-Konzerns erscheinen in weiterer Folge auch Horváths bekannte Volksstücke *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* (beide 1931), *Kasimir und Karoline* (1932) und *Glaube Liebe Hoffnung* (1933) als Theaterdrucke (Stammbücher). Alle diese Stücke fokussieren letztlich auf das Thema der (Ver-)Käuflichkeit des weiblichen Körpers in unterschiedlichen Schattierungen, sei es aus Gründen der politischen Spionage, im Rotlichtmilieu, durch die Fahrt in einem Kabriolett oder durch den Verkauf an die Anatomie. Von *Italienische Nacht* und *Geschichten aus dem Wiener Wald* werden 1931 überdies Buchausgaben im zum Ullstein-Konzern gehörenden Propyläen-Verlag gedruckt, der schon Horváths Roman *Der ewige Spießler* (1930) verlegt hatte.

Der Vertrag mit dem Ullstein-Verlagskonzern besiegelt Horváths erfolgreiche Initiation in die Berliner Theater- und Literaturszene. 1929 wurden in Berlin *Die Bergbahn* im Jänner an der Volksbühne und *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* im November am Lessingtheater uraufgeführt.³⁰ Damit wurde Horváth erstmals von wichtigen Proponenten der Berliner Theaterkritik wahrgenommen und wenn nicht gefeiert, so doch zumindest als Talent anerkannt. Beide Stücke waren noch im Volksbühnen-Verlag als Stammbücher verlegt worden. 1931 gelingt dem Autor schließlich mit der Uraufführung von *Italienische Nacht* am Theater am Schiffbauerdamm unter der Regie von Francesco von Mendelssohn der endgültige Durchbruch als Dramatiker. *Italienische Nacht* war, nach *Rund um den Kongress*, das zu Horváths Lebzeiten unaufgeführt blieb, sein zweites Stück im Arcadia Verlag. Noch im selben Jahr, noch vor der Uraufführung von *Geschichten aus dem Wiener Wald*, wird der Autor gemeinsam mit Erik Reger mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet.³¹

Die Druckgeschichte der frühen Dramen ist aufgrund der unterschiedlichen Überlieferungslage relativ disparat. *Ein Epilog* wurde erstmals im Katalog zur Ausstellung *Ödön von Horváth 1901–1938* von Hans F. Prokop abgedruckt.³² Das Schauspiel *Mord*

²⁸ Vgl. den Vertrag zwischen dem Ullstein Verlag und Ödön von Horváth vom 11. Jänner 1929, Original im Vertragsarchiv des Ullstein-Buchverlags (Berlin), ohne Signatur.

²⁹ Brief Henschels an Horváth vom 23. Juli 1929 (Anm. 25).

³⁰ Vgl. in diesem Band WV/E¹ und den Abschnitt „Uraufführungen und Rezeption“.

³¹ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 75.

³² Hans F. Prokop (Hg.): *Ödön von Horváth 1901–1938*. Ausstellungskatalog. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur 1971, o. Pag. (S. 12–14).

in der *Mohrengasse* wurde in den *Gesammelten Werken* von 1970/71 durch Traugott Krishcke veröffentlicht.³³ Die Tragödie *Niemand* ist nach ihrer Neuentdeckung im Jahr 2016 als Druckschrift der Freunde des Thomas-Sessler-Verlags und dem Verein der Freunde der Wienbibliothek sowie als Beilage des Juni-Hefts 2017 der Zeitschrift *Theater heute* erschienen.³⁴ Die Volksstücke *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn*, die Komödie *Zur schönen Aussicht* und die Posse *Rund um den Kongreß* sind in den *Gesammelten Werken* von 1970/71 erstmals gedruckt worden.³⁵

Die genetischen Konvolute und ihre Chronologie

Das genetische Konvolut zu den frühen Dramen ist sehr schmal. Horváth hat in seinen frühen Jahren als Schriftsteller fast alle Vorstufen von einmal fertiggestellten Werken vernichtet, wie er in einem Brief vom 22. März 1930 an den Leiter der Münchner Stadtbibliothek, Hans Ludwig Held, der ihn offensichtlich um Manuskripte für das Archiv gebeten hatte, bestätigt:

Sehr verehrter Herr Held,
vor allem danke ich Ihnen herzlichst für Ihre Aufforderung, Ihnen eine handschriftliche Fassung eines meiner Stücke oder Romane zu übersenden -- und ich bitte Sie um Verzeihung, dass ich erst heute antworte, aber leider erhielt ich Ihre freundlichen Zeilen, über die ich mich sehr freue, erst heute, da ich nun drei Tage verweist war. Natürlich bin ich sehr bereit, für Ihre Sammlung, über die ich schon viel las und hörte, ein Manuscript zu übersenden, aber leider habe ich eben die üble Angewohnheit, meine Manuscripte, sobald sie in irgendeiner Form vervielfältigt vorliegen, zu verbrennen. Ich verspreche es Ihnen aber, sehr verehrter Herr Held, das Manuscript meines nächsten Stückes -- das ich ungefähr Mitte Juni beendet haben werde -- nicht zu verbrennen, sondern es Ihnen sobald als möglich zukommen zu lassen.- Und ich würde mich sehr freuen, wenn es Sie interessieren könnte.

Nochmals vielen Dank!

Mit den besten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

Ödön Horváth³⁶

Der vorliegende Band umfasst die folgenden Stücke, von denen in den meisten Fällen nur die Typoskripte oder Stammbücher der Endfassungen überliefert sind:

Ein Epilog – Dramatische Skizze

Mord in der Mohrengasse – Schauspiel in drei Akten

Niemand – Tragödie in sieben Bildern

Revolte auf Côte 3018 – Volksstück in vier Akten / *Die Bergbahn* – Volksstück in drei Akten

Zur schönen Aussicht – Komödie in drei Akten

Rund um den Kongreß – Posse in fünf Bildern

³³ GW I, S. 383–405.

³⁴ Horváth 2016 und Horváth 2017.

³⁵ Vgl. GW I, S. 19–58 und S. 59–99, GW II, S. 7–74 und S. 75–138.

³⁶ Brief Ödön von Horváths an Hans Ludwig Held vom 22. März 1930, maschinenschriftliches Original in der Stadtbibliothek Monacensia (München), Signatur A I/2.

Ein Epilog – Dramatische Skizze

Zu *Ein Epilog* ist nur das Typskript der Endfassung in der Mappe ÖLA 27/W 1 überliefert, das 10 Blatt umfasst, welche das genetische Konvolut zu diesem Werkprojekt bilden. Die dramatische Skizze ist wahrscheinlich 1923/24 entstanden. Der Titel lässt vermuten, dass sie als eine Art Nachspann oder Abgesang zu einem nicht im Stück behandelten Geschehen zu verstehen ist. Es kommen lediglich zwei Figuren darin vor: ein schwangeres Mädchen und ein junger Mann. Diese „zerfleisch[en]“ (EE/K/TS¹/ÖLA 27/W 1 – o. BS, Bl. 6) sich in Gesprächen über das Glück und das Elend des Lebens, bis das schwangere Mädchen zu dem Schluss kommt: „Seitdem ich sah, daß heiligstes Glück zu widerwärtigstem Unglücke werden muß, vergaß ich das Hoffen.“ (ebd., Bl. 9) Daraufhin reicht sie dem jungen Mann einen Revolver, und ohne dass er abdrückt, bricht sie tot zusammen, worauf der junge Mann „tief, befreit“ (ebd., Bl. 10) aufatmet, vielleicht auch deshalb weil er jetzt keine Alimente für das Kind zahlen muss, ein vor allem im späteren Werk Horváths wiederholt vorkommendes Thema. Damit endet das Stück.

Mord in der Mohrengasse – Schauspiel in drei Akten

Das genetische Konvolut zum Schauspiel *Mord in der Mohrengasse* umfasst 46 Blatt, davon ein Manuskriptblatt und 45 Blatt des Typskripts der Endfassung aus der Hand des Autors, die nur in dieser Form überliefert ist.

Das Blatt ÖLA 3/W 272 – BS 20 [1], Bl. 1, auf dem MM/K/E¹ eingetragen ist, ist zugleich Teil der Werkgenese des frühen dramatischen Fragments *Dósa*, an dem Horváth nachweislich Ende 1923/Anfang 1924 geschrieben hat.³⁷ Dies lässt die Entstehungszeit auch von *Mord in der Mohrengasse* für diese Zeitspanne annehmen. In MM/K/E¹ notiert der Autor eine Figurenliste zu dem „Schauspiel in vier Bildern“, wie es hier noch heißt, mit dem Werktitel „Mord in der Mohrengasse“. Dabei hat er offensichtlich schon eine klare Vorstellung der Akte, denen er die Figuren zuteilt. Die für das erste Bild notierten Figuren Erich, Lia, ein Kellner, die Gräfin, Wenzel Klamuschke und der Mister kommen – mit Ausnahme von Wenzel Klamuschke – in der Endfassung des Stückes MM/K/TS¹ nicht mehr vor. Es ist anzunehmen, dass Horváth das erste Bild im weiteren Arbeitsprozess gänzlich weggelassen hat, was nicht nur das Verschwinden der dafür genannten Figuren, sondern auch die in der Folge entwickelte Struktur in drei Akten erklärt. Die für das zweite Bild genannten Figuren Herbert Müller, Mutter Klamuschke, Ilse, Paul und Mathilde Klamuschke bilden auch das Personal des ersten Aktes der Endfassung MM/K/TS¹. Zum dritten Bild vermerkt Horváth in MM/K/E¹ ebenfalls Figuren, die großteils bis zur Endfassung erhalten bleiben, darunter drei Dirnen, ein Einäugiger, die Altmodische, ein Polizist, ein Kommissar, ein Detektiv u. a. Die einzige zentrale Figur, die in der Figurenliste MM/K/E¹ fehlt, ist der jüdische Juwelier Simon Kohn, der in MM/K/TS¹ von Wenzel beraubt und ermordet wird und diesen schließlich in den Selbstmord treibt.

Die Endfassung des Schauspiels in drei Akten *Mord in der Mohrengasse* (MM/K/TS¹), die in der Mappe ÖLA 3/W 1 – BS 13 a überliefert ist, lässt eine klare Straffung der Handlung gegenüber der Figurenliste MM/K/E¹ erkennen, in der Horváth

³⁷ Vgl. Anm. 12.

noch eine Struktur in vier Bildern mit einer Art Vorspiel plante. Dieses Vorspiel – in einer Bar oder einem Café, beliebten Topoi bei Horváth – fällt mit MM/K/TS¹ weg. Im ersten Akt der Endfassung von *Mord in der Mohrengasse* (MM/K/TS¹) führt uns der Autor in die Welt der Familie Klamuschke ein: Mutter Klamuschke, Tochter Ilse, deren Verehrer Herbert Müller und Schwiegertochter Mathilde. Die Handlung beginnt im „[b]ürgerliche[n] Wohnzimmer“ der Klamuschkes. Vom Sohn Paul Klamuschke erfährt man, dass er bei einer Bank arbeitet, weshalb alle ständig auf ihn warten müssen. Die Stimmung ist eher gedämpft, die Schilderung der Familiensituation in expressionistischer Manier auf die Konfliktpotenziale fokussiert.³⁸ Herbert Müller erklärt auf eine Frage der Mutter, dass er derzeit an einem wissenschaftlichen Werk über das „Ketzer- und Hexenwesen mit besonderer Berücksichtigung der Schwangerschaft“ (MM/K/TS¹/BS 13 a, Bl. 6) arbeite. Seit „frühester Kindheit“ reize ihn „das Verbrecherische“ (ebd., Bl. 6f.). Während die schwangere Mathilde Kartoffeln schält, weigert sich Ilse, die lieber Bücher liest, mitzuhelfen. Konflikte zwischen Ilse und Mathilde, aber auch zwischen dieser und Mutter Klamuschke werden angedeutet. In der Folge tauchen Paul und nach ihm Wenzel Klamuschke auf. Von Wenzel wird angenommen, dass er Geld brauche und seine Familie nur deshalb „beehr[e]“ (ebd., Bl. 10). Er beteuert aber, nur gekommen zu sein, um zu sehen, wie es seiner Familie gehe. Nachdem er die Wohnung verlassen hat, setzen sich alle zu Tisch.

Der zweite Akt spielt in der „Mohrengasse“ (ebd., Bl. 16). Neben dem Juwelierladen von Simon Kohn befindet sich ein heruntergekommenes Hotel, daneben eine Bar, in der Musik gespielt wird: eine für Horváth charakteristische Straßen-Situation.³⁹ Vor dieser ‚Fassade‘⁴⁰ treten nun verschiedene Figuren auf, zunächst drei Dirnen, dann ein Erwachsener, eine Altmodische, ein Polizist, ein Eisenbahner und sein Weib, sowie Wenzel Klamuschke und ein Sechzehnjähriger (vgl. MM/K/E¹). Fast alle dieser Figuren haben dunkle Absichten. Horváth zeichnet mit ihnen neuerlich ein Milieu des Verbrechens: Diebstahl, Mord, Unzucht. In einem Monolog äußert Wenzel deutlich expressionistisch gefärbte und verknäppte Sätze wie: „Siehst Du den Satanas? Nur Dich selbst! Kein Teufel, da kein lieber Gott!“ (MM/K/TS¹/BS 13 a, Bl. 23) Oder: „Und unerschöpflich strömt die Latrine der Ewigkeit über die Planetensysteme. Wir sind der Dung.“ (ebd.) Und: „Die Häuser riechen nach Leichen und Sauerkraut. Man sollte sich selber erbrechen können. --- Alles ist tot.“ (ebd., Bl. 23f.) Dann tritt er vor Simon Kohns Juwelierladen und spricht: „Wollte doch nur einbrechen, den Schmuck stehlen, ich schwöre: wollte nur stehlen! Hören Sie mich? Stehen Sie doch wieder auf, liegen ja unterm Pult! Setzen Sie sich wieder! Und nehmen Sie Stock und Hut! Stehen Sie auf, auf ---“ (ebd., Bl. 24). Auf seine Beschwörungen hin erscheint Simon Kohn und hält mit ihm ein Zwiegespräch. Wenzel scheint alles zu bereuen und gibt einer Frau die Schuld. Sie habe ihn gezwungen einzubrechen. Kohn bzw. seine Erscheinung verschwindet schließlich wieder. Stattdessen tauchen Polizisten und

³⁸ Vgl. die Strindberg-Bezüge Horváths in *Mord in der Mohrengasse*, am deutlichsten dargestellt in Herbert Gamper: Horváths Auseinandersetzung mit Strindberg – Sein erstes Stück *Mord in der Mohrengasse*. In: Traugott Kriskke: Horváths Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 54–65.

³⁹ Am bekanntesten die „stille Strasse im achten Bezirk“ in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, vgl. WA 3/K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 13.

⁴⁰ Vgl. Ingrid Haag: Ödön von Horváth: Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form. Frankfurt am Main: Peter Lang 1995. (= Literarhistorische Untersuchungen, Bd. 26)

Dirnen auf. Der Mord am Juwelier wird entdeckt. Der Akt endet mit der Flucht Wenzels vor den Polizisten.

Der dritte Akt spielt wieder im „bürgerliche[n] Wohnzimmer“ (ebd., Bl. 33) der Familie Klamuschke. Zunächst treten Ilse und Herbert auf, der mehr von ihr haben, als sie ihm zugestehen will. Als es an der Türe klingelt, fahren die beiden erschrocken auseinander. Ein Kommissar und zwei Detektive erscheinen. Paul kommt aus einem Zimmer und wird nach seinem Bruder gefragt, den er verleugnet. Als Licht gemacht wird, entdecken die Anwesenden den erhängten Wenzel in einer Ecke des Wohnzimmers. Schließlich taucht auch Mutter Klamuschke auf, die angesichts des Toten klagt: „Gott, jetzt vergass ichs wieder: hab ja keine Wohnung mehr. Alles wurd mir genommen --- Kinder, meine Kinder, warum folgt Ihr mir nie? Wenn der Vater nur noch lebte ---“ (ebd., Bl. 41). Schließlich kommt es zum familiären Eklat, den die Mutter mit den Worten beendet: „Will keine Kinder, bin keine Mutter! Will frei sein! Werf Euch ab!“ (ebd., Bl. 42) Daraufhin verlässt sie das Zimmer und Ilse die Wohnung, um zu Herbert zu gehen. Zurück bleiben Mathilde und Paul. Fast eskaliert die Situation auch zwischen ihnen, weil Mathilde Paul vorwirft, „unempfindlich“ (ebd., Bl. 43) zu sein. Zuletzt beteuert sie: „Du, ich hab solch Angst: um das, das kommen wird ---“ (ebd., Bl. 45). Während Paul sie in die Arme schließt, fällt der Vorhang.

Niemand – Tragödie in sieben Bildern

Zu der Tragödie in sieben Bildern *Niemand* ist kein genetisches Material überliefert. Die Endfassung NIE/K/TS¹ ist in Form eines Typoskripts erhalten, das nicht aus der Hand des Autors stammt, sondern vom Verlag Die Schmiede 1924 als Stammbuch erstellt wurde. Dieses enthält jedoch wenige handschriftliche Korrekturen in Bleistift, die eindeutig von Horváths Hand stammen. Diese wurden in der Transkription von TS¹ berücksichtigt.

Auch die Tragödie *Niemand* steht noch deutlich unter expressionistischen Vorzeichen. Die Handlung kreist um den Pfandleiher Fürchtegott Lehmann, der von Kind an ein „Krüppel“ (NIE/K/TS¹/SB Schmiede 1924, Bl. 4) ist und auf zu kurzen Beinen nur mit Krücken gehen kann. Er ist zu Beginn des Stückes ein autoritärer Herrscher über das Zinshaus und seine Bewohner, das ihm gehört und in dem die ganze Handlung spielt. Als die junge Arbeitslose Ursula auftaucht, um sich bei Gilda Amour im Erdgeschoss als Dirne zu verdingen, bietet ihr Lehmann an, bei ihm zu essen, statt sich zu prostituieren. Schnell wird man sich einig, und die beiden heiraten. Von dem Tag an vollzieht sich eine Wandlung in Lehmann. Er wird milde. Doch die Ehe der beiden steht von Anfang unter einem schlechten Stern. Die Brautnacht lässt beide frustriert zurück. Parallel zu der Handlung um Lehmann und Ursula entwickelt sich ein Handlungsstrang um Gilda und ihren Freier Wladimir. Dieser tötet für einen gefälschten Ring den alten Stutzer Max Maria Lehmann, der mit Fürchtegott nicht verwandt ist, und landet so im Gefängnis. Als Lehmanns Bruder Kaspar auftaucht, nimmt die Handlung neuerlich eine tragische Wendung. Ursula und Kaspar verlieben sich ineinander. Fürchtegott stirbt schließlich, und Kaspar bittet Ursula, Fürchtegotts Krücken für ihr Kind aufzuheben, denn: „Es gibt kein Erbarmen“, wie Kaspar meint. Doch Ursula entgegnet ihm: „Doch --- --- denn es gibt Wunder.“ (NIE/K/TS¹/SB Schmiede 1924, Bl. 94) Kaspar beteuert, nicht an Wunder glauben zu können, doch Ursula vermutet, es habe sich schon eines ereignet, weil die Krücken ver-

schwunden sind. Auf Kaspars skeptische Frage nach dem Morgen, erwidert sie: „Nicht fragen --- --- ---“ (ebd., Bl. 95). Damit endet das Stück, das ähnlich wie *Mord in der Mohrengasse* mit dem Blick auf ein Paar und seine Ängste vor der Zukunft schließt. Gegenüber dem Schauspiel scheint der Ausblick jedoch in der Tragödie – entgegen ihrer eigentlichen Bestimmung – etwas optimistischer zu sein. Durch das Stück hindurch tauchen immer wieder dieselben Namen auf, ein Hinweis Horváths auf die Austauschbarkeit und Entindividualisierung der Menschen im Zeitalter der Masse.

Revolte auf Côte 3018 – Volksstück in vier Akten / *Die Bergbahn* – Volksstück in drei Akten

Das genetische Konvolut zu den beiden Volksstücken *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* umfasst insgesamt zwei Blatt, davon ein Manuskriptblatt, das jedoch nicht mehr im Original, sondern nur in Form eines Diapositivs erhalten ist, sowie ein Typoskriptblatt, das jedoch erst nach der Fertigstellung von *Revolte auf Côte 3018* entstanden ist. Die Endfassungen der beiden Volksstücke sind nicht als Typoskripte aus der Hand des Autors, sondern nur in Form zweier Stammbücher des Volksbühnen-Verlags (Berlin) von 1927 erhalten.

Auf einem nur noch als Diapositiv mit der Signatur ÖLA 84/S 59/F5/Bild 67 erhaltenen Manuskriptblatt im Nachlass Traugott Krischke (ÖLA 84) im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich drei Entwürfe, die die Parallelität dreier Werkprojekte belegen. Einerseits ist dies ein „Novellen-Band“, den Horváth konzipiert, aber letztlich nicht realisiert und der eine Reihe von *Sportmärchen* und anderen Kurzprosatexten aus der Mitte der zwanziger Jahre enthalten sollte, zweitens ist dies ein Stück mit dem Titel „Nach der Saison“, einer Vorstufe des Volksstücks *Zur schönen Aussicht*, zu dem der Autor eine Figurenliste notiert,⁴¹ und drittens eines mit dem Titel „Revolte auf Punkt 3018“ (BB/K¹/E¹), von dem Horváth unter den neuerlich genannten „Novellen“ nur den Titel vermerkt. Das Blatt dürfte Ende 1926/Anfang 1927 entstanden sein.⁴²

Der Bau der Tiroler Zugspitzbahn, der Thema der beiden Volksstücke *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* ist, begann im Mai 1925 und dauerte bis zum Juli 1926.⁴³ Auslöser für die Arbeit Horváths an *Revolte auf Côte 3018* könnten Berichte des *Staf-felsee-Boten* (Murnau) vom Mai 1926 gewesen sein, in denen davon die Rede ist, dass die Einweihung der Zugspitzbahn am 14. Juni 1926 gefährdet sei, weil „neuerdings Differenzen zwischen den Arbeitern und der Firma ausgebrochen [seien], die eine Unterbrechung der Arbeiten bei der Zugspitzbahn befürchten lassen“.⁴⁴ Am 5. Juli 1926 wurde die „Seilschwebebahn“ von Ehrwald (Tirol) auf die Zugspitze dann schließlich doch eingeweiht, nachdem die Differenzen zwischen Arbeiterschaft und Unternehmensführung offensichtlich beigelegt waren.⁴⁵

⁴¹ Vgl. WA 13/WP¹/E¹ und in diesem Band die Ausführungen zu der Komödie *Zur schönen Aussicht*, insbesondere zu ZSA/VA/E¹.

⁴² Vgl. dazu die Ausführungen im „Chronologischen Verzeichnis“ in diesem Band.

⁴³ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 39f.

⁴⁴ Zitiert nach ebd., S. 41.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 42.

In Horváths *Revolte auf Côte 3018* (BB/K¹/TS¹) kommt es jedoch gar nicht mehr zur Einweihung der Bahn. Stattdessen entwirft der Autor ein Szenario, in dem die Fertigstellung der Bahn essenziell bedroht ist, da es zu einer Reihe von Todesfällen kommt, die nicht nur die Arbeiterschaft, sondern auch den Ingenieur des Bauwerks betreffen. Die Handlung von *Revolte auf Côte 3018*, einem Volksstück in vier Akten, sieht im Detail folgendermaßen aus: Der arbeitslose Friseur Max Schulz kommt aus dem norddeutschen Stettin nach Bayern, weil er gehört hat, dass beim Bau der Zugspitzbahn noch Arbeiter gesucht werden. Er trifft in der Arbeiterbaracke auf die Köchin Veronika, die die Arbeiter versorgt. Ursprünglich wird er wegen seiner schwächlichen Konstitution abgelehnt, doch der Ingenieur nimmt ihn dann doch in die Riege seiner Arbeiter auf, von denen manche mit dem Vornamen, andere hingegen nur mit dem Nachnamen bezeichnet werden: Moser, Karl, Xaver, Oberle, Sliwinski, Reiter, Simon, Hannes und Maurer. Von Anfang an spielt das Wetter eine entscheidende Rolle in dem Stück. Ein baldiger Wintereinbruch droht, weshalb der Ingenieur die Arbeiterschaft zu noch schnellerem Arbeitstempo aufruft. Im dann schon beginnenden Schneefall verunglückt Schulz. Der dazukommende Ingenieur fordert die Belegschaft auf weiterzuarbeiten. Doch diese weigert sich und will zunächst den verunglückten Schulz ins Tal bringen und aufbahnen. Es kommt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen dem Ingenieur und den Arbeitern, bei der Oberle vom Ingenieur erschossen, Moser schwer verletzt wird und der Ingenieur schließlich abstürzt. Zuletzt stirbt auch der den Abstieg nicht mehr bewältigende Moser im immer dichter werdenden Schneetreiben.

Zum genetischen Konvolut von *Revolte auf Côte 3018* ist auch ein Typoskriptblatt zu rechnen, das Horváth kurz vor der Uraufführung des Stückes in den Hamburger Kammerspielen am 4. November 1927 geschrieben hat. Es handelt sich dabei um eine maschinenschriftliche Reinschrift der *Autobiographischen Notiz* (BB/K¹/TS²), die vermutlich auf Anfrage der Kammerspiele von Horváth verfasst wurde und dann in deren Programmheft *Der Freihafen. Blätter der Hamburger Kammerspiele* abgedruckt wurde (BB/K¹/TS³).

Durch die teils sehr negativen Reaktionen⁴⁶ auf die Uraufführung von *Revolte auf Côte 3018* fühlte sich Horváth veranlasst, sein Stück zu überarbeiten.⁴⁷ Aus dieser Überarbeitung ist kein genetisches Material überliefert, Ergebnis dieses Überarbeitungsprozesses ist jedoch das Volksstück in drei Akten *Die Bergbahn*, das ebenfalls noch 1927 im Volksbühnen-Verlag als Stammbuch gedruckt wurde. Die Überarbeitung sieht, vereinfacht, folgendermaßen aus: Horváth überarbeitete den Beginn des Stückes leicht, legte den ersten und zweiten Akt von *Revolte auf Côte 3018* in *Die Bergbahn* zusammen, wodurch eine Struktur in drei Akten entsteht, und ändert im Schlussakt, der jetzt der dritte statt dem vierten ist, die Abfolge der letzten Szenen, sodass das Stück nicht mit Mosers Tod, sondern mit dem Dialog zwischen Reiter, Simon, Veronika und Hannes mit dem Aufsichtsrat, vor allem aber mit Hannes' schalendem Lachen über den Aufsichtsrat und dessen Angst endet.⁴⁸

⁴⁶ Vgl. dazu den Abschnitt „Uraufführungen und Rezeption“.

⁴⁷ Vgl. Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich: Ammann 1987, S. 200–210. Gamper weist hier detailliert alle „Ungereimtheiten“ Horváths in der Fassung *Die Bergbahn* nach und sieht in der Umarbeitung von *Revolte auf Côte 3018* zu *Die Bergbahn* zusammengefasst eine „Verunstaltung“ (ebd., S. 209).

⁴⁸ Für alle weiteren Details der Überarbeitung vgl. das „Chronologische Verzeichnis“ und die Übersichtsgrafik Tab¹ im Kommentarteil dieses Bandes.

Die beiden Stücke *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* sind Horváths erste deklarierte Volksstücke. Sie eröffnen den Reigen der berühmten Volksstücke, die bis heute die Bedeutung und die Bekanntheit des Autors wesentlich mitbegründen: *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* (beide 1931), *Kasimir und Karoline* (1932) und *Glaube Liebe Hoffnung* (1933). Horváth hat sich in *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* erstmals einer stark dialektal gefärbten Sprache bedient. In der den beiden Stücken vorangestellten „Randbemerkung“ schreibt er dazu:

Dialekt ist mehr als ein philologisches, ein psychologisches Problem. Verfasser befolgte im Folgenden weder philologische Gesetze, noch hat er einen Dialekt (hier Dialekte des ostalpenländischen Proletariats) schematisch stilisiert, sondern er versuchte Dialekte als Charaktereigenschaft der Umwelt, des Individuums, oder auch nur einer Situation, zu gestalten.⁴⁹

Die sprachliche Färbung der Figurensprache, die eindeutig als süddeutsch-bairisch zu klassifizieren ist, unterscheidet Horváths frühe Volksstücke *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* deutlich von den vier großen Volksstücken der frühen dreißiger Jahre.⁵⁰ Die in Letzteren von Horváth eingesetzte Kunstsprache ist Ausdruck einer „Zersetzung der eigentlichen Dialekte [...] durch den Bildungsjargon“, wie der Autor 1932 in der *Gebrauchsanweisung* schreiben wird.⁵¹ Außerdem ordnet er den Schauspielern im selben theoretischen Text an, dass sie keinen Dialekt sprechen dürfen, sondern: „Jedes Wort muss hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden.“⁵²

In *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* fällt indes Horváths Bemühen um eine authentische dialektale Sprache auf. Auch die Form des Volksstücks scheint hier noch in direkter Linie eines Anzengrubers oder Ganghofers zu stehen. Der Autor wird sich jedoch in den folgenden Jahren und in den Volksstücken der frühen dreißiger Jahre auch theoretisch mit dem Volksstück auseinandersetzen und in der Form zu neuen Wegen finden. Symptomatisch dafür ist wieder ein Abschnitt aus der *Gebrauchsanweisung*, in der er darauf hinweist, dass er ein „neue[s] Volksstüc[k]“ entwickeln will, oder besser gesagt: bereits entwickelt hat. Es ist dies die bekannte Passage:

Mit vollem Bewusstsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Traditionen der Volksänger an und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke.⁵³

Dieser Reformwille hat nicht nur auf die Sprache und die Form, sondern auch auf die Wahl der Schauplätze des ‚neuen Volksstückes‘ deutliche Auswirkungen. Während die Handlung in *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn* – sowie in *Italienische Nacht* – noch im ländlichen Milieu spielt, ist dies in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Kasimir und Karoline* und *Glaube Liebe Hoffnung* nicht mehr der Fall. Mit der zunehmenden auch biographischen Verlagerung nach Berlin ändert sich so gesehen auch das Milieu der Stücke Horváths. Er richtet seinen Blick auf die Metropolen – Wien, München, Berlin – und dort nicht auf die Arbeiterschaft, sondern auf die kleinen Leute, auf die Verlierer der Wirtschaftskrise, auf den verarmten oder in Verarmung begrif-

⁴⁹ BB/K²/TS¹/SB Volksbühne 1927b, o. Pag. (S. 5).

⁵⁰ Vgl. Gamper 1987 (Anm. 47), S. 191.

⁵¹ Ödön von Horváth: *Gebrauchsanweisung*. In: Horváth 2009a, S. 160–166, hier S. 163f.

⁵² Ebd., S. 164.

⁵³ Ebd.

fenen „Mittelstand“⁵⁴, und innerhalb dessen im Besonderen auf die arbeitslosen „Fräulein“⁵⁵, die aufgrund mangelnder (Aus-)Bildung und fehlender Arbeitsplätze erst gar nicht in den Fluss der Waren und des Geldes eintreten können, es sei denn über die Vermarktung ihres Eigensten, ihres Körpers.

Zum genetischen Konvolut von *Die Bergbahn* zählt auch ein kurzer Text, den Horváth am Tag der Uraufführung des Stückes, am 4. Jänner 1929, in der Berliner Zeitschrift *Tempo* publiziert hat. Der Text mit dem Titel *Natur gegen Mensch* besteht aus drei Abschnitten. Im ersten stellt sich Horváth vor und schreibt von seiner mehrsprachigen Kindheit. Dabei verweist er auch auf sein spätes richtiges Erlernen der deutschen Sprache: „Erst auf der Universität lernte ich richtig Deutsch, obwohl meine Muttersprache die deutsche ist.“ (BB/K²/TS²) Im zweiten Abschnitt erläutert der Autor seine Sicht auf den Dialekt als „psychologisches Problem“. Er übernimmt dabei die Passage aus der „Randbemerkung“ zu seinen beiden Stücken *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn*.⁵⁶ Im dritten Abschnitt setzt sich Horváth mit dem Gegensatz zwischen Mensch und Natur auseinander. Dabei beginnt er mit folgendem Postulat: „Die Beherrschung der Natur ist das Endziel der menschlichen Gesellschaft. Die Natur ist der große Feind.“ (ebd.) Die Menschen würden sich bisher aber nur einbilden, die Natur besiegt zu haben. Er schließt deshalb mit folgendem Fazit: „Solange wir uns selbst belügen und betrügen lassen, solange schlägt uns die Natur. Auf der ganzen Linie.“ (ebd.)

Zur schönen Aussicht – Komödie in drei Akten

Das genetische Konvolut zu der Komödie *Zur schönen Aussicht* umfasst nur ein einziges Manuskriptblatt, das jedoch nicht mehr im Original, sondern nur in Form eines Diapositivs erhalten ist. Es handelt sich dabei um dasselbe Blatt aus dem Nachlass Traugott Krischke (ÖLA 84) am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, das auch schon zum genetischen Konvolut zu *Revolte auf Côte 3018* / *Die Bergbahn* zu rechnen war. Die Endfassung von *Zur schönen Aussicht* ist nicht als Typskript aus der Hand des Autors, sondern nur in Form eines Stammbuchs des Volksbühnen-Verlags (Berlin) von 1927 erhalten. Dieses enthält wenige handschriftliche Eintragungen mit schwarzer Tinte, die von Horváths Hand stammen dürften, eventuell aber auch von fremder Hand vorgenommen wurden, und in der Transkription von ZSA/K/TS¹ berücksichtigt wurden.

Der auf dem Blatt des Diapositivs mit der Signatur ÖLA 84/S 59/F5/Bild 67 neben den Entwürfen zum „Novellen-Band“ und zu „Revolte auf Côte 3018“ enthaltene Entwurf ZSA/VA/E¹ trägt den Titel „Nach der Saison“ und liefert eine Figurenliste zu dieser Vorarbeit der Komödie *Zur schönen Aussicht*. Er dürfte aufgrund der einigermaßen sicheren Datierung der für den „Novellen-Band“ genannten *Sportmärchen*

⁵⁴ Vgl. auch das für Horváths Denken der frühen dreißiger Jahre so zentrale Romanprojekt *Der Mittelstand* in WA 13/WP¹³.

⁵⁵ Vgl. Klaus Kastberger/Nicole Streitler: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Wien: Praesens 2006.

⁵⁶ Vgl. BB/K¹/TS¹/SB Volksbühne 1927a, o. Pag. (S. 2) und BB/K²/TS¹/SB Volksbühne 1927b, o. Pag. (S. 5).

und Kurzprosatexte Ende 1926/Anfang 1927 entstanden sein. Er lässt überdies vermuten, dass die Genesen von *Revolte auf Côte 3018 / Die Bergbahn* und *Nach der Saison / Zur schönen Aussicht* etwa zeitgleich verlaufen sein dürften oder zumindest zeitgleich eingesetzt haben. An Figuren finden sich in ZSA/VA/E¹: Reichardt, Fräulein Stein, Gustl Müller, Gräfin, Graf, Kohberger, Rittmeister, Schnepf, Engelhardt, Oberst und Charlotte Klaus. Damit ist zwar keine Figur namentlich genannt, die in der Endfassung von *Zur schönen Aussicht* (ZSA/K/TS¹) vorkommen wird, wohl aber können einige Figuren als Vorläufer der späteren Strasser, Christine, Ada von Stetten und ihres Bruders Eduard gedeutet werden. Reichardt dürfte den späteren Strasser präfigurieren und verweist auf den gleichnamigen Besitzer des Murnauer Strandhotels.⁵⁷ Vorbild für Horváths Hotel „Zur schönen Aussicht“ war dieses und das Murnauer Hotel Schönblick.⁵⁸ Die Gräfin und der Graf lassen die spätere Freifrau und den Freiherrn von Stetten erahnen, wobei auch Erstere ein Vorbild im realen Murnauer Leben hatte.⁵⁹ In Charlotte Klaus kann man eine Präfiguration der späteren Christine sehen. Vermutlich sind auch der Kellner Max und der Chauffeur Karl sowie der Mitarbeiter der Sektfirma Hergt & Sohn, Müller, schon in der Figurenliste angelegt. Außerdem weist die Figur des Reichardt voraus auf *Ein Wochenendspiel* (1930) und jene des Rittmeisters auf *Geschichten aus dem Wiener Wald*.⁶⁰

Die Endfassung der Komödie in drei Akten *Zur schönen Aussicht* (ZSA/K/TS¹) kann als frühes und äußerst gelungenes Beispiel für Horváths Auseinandersetzung mit der Tradition der Verwechslungskomödie im Stile eines Molière, Goldoni oder Nestroy gesehen werden. Auch die zentrale Rolle, die der Eheanbahnung und dem Geld in dem Stück zukommt, verweist auf die große Komödientradition. Die Handlung, der immens viel Situationskomik innewohnt, ist folgende:

Strasser führt das heruntergekommene Hotel „Zur schönen Aussicht“ in einem „mitteleuropäischen Dor[f], das Dank seiner geographischen Lage einigen Fremdenverkehr hat“ (ZSA/K/TS¹/SB Volksbühne 1927c, o. Pag. (S. 3)). Hinter dieser Beschreibung ist deutlich die Marktgemeinde Murnau am Staffelsee zu erkennen, in der die Familie Horváth seit 1921 regelmäßig Urlaub machte, und die von 1924 bis 1933 Horváths einziger fester Wohnsitz war.⁶¹ Strassers Angestellte sind Karl, der Chauffeur, und Max, der Kellner. Die Freifrau Ada von Stetten, eine Mittfünfzigerin im Stile der späteren Valerie in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, ist der einzige Gast des Hotels. Dies ist sie aber dauerhaft. Erotische Beziehungen zu Strasser, aber auch zu Karl werden in der Komödie deutlich angezeigt oder aber nur angedeutet. Insgesamt ist dem ganzen Hotel ein schmutziger und leicht schlüpfriger Anstrich verpasst. Als die junge Christine auftaucht, gerät das solcherart gesponnene Netz aus erotischen und materiellen Abhängigkeiten ins Wanken. Christine hatte im Jahr zuvor zwei Wochen in dem Hotel Strassers gewohnt und mit diesem eine Affäre gehabt. Aus dieser Affäre ist ein Kind hervorgegangen, das Christine nolens volens alleine versorgen musste. Aufgrund ihrer Schwangerschaft hat sie auch ihren Job verloren. In ihrer Not hat sie Strasser zahlreiche Liebes- und Bittbriefe geschrieben, auf die dieser aber nicht geantwortet hat. Nun hat sich die Situation entspannt, denn Christine hat von

⁵⁷ Vgl. KW 1, S. 291.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. dazu auch den Kommentar im „Chronologischen Verzeichnis“ sowie WA 2 und WA 3.

⁶¹ Vgl. Kriskke 1988 (Anm. 3), S. 31.

einer Tante 10.000 Mark geerbt. Sie drückt dies am Beginn des Stückes mit folgenden kryptischen Worten aus: „Ich wurde abgebaut, und wenn der liebe Gott mir nicht geholfen hätte, wäre ich untergegangen ---“ (ebd., S. 23). Sie verrät aber zunächst nicht, was sie unter „der liebe Gott“ versteht, und deshalb versteht Strasser nicht, dass sie inzwischen kein Geld mehr braucht, sondern aus ganz anderen Gründen zu ihm kommt. Sie möchte sein Hotel sanieren und es mit ihm gemeinsam führen. Er aber soll die Vaterschaft anerkennen und ihr und ihrem Kind ein Heim bieten.

Glückliche Fügung und weibliche Intuition hindern Christine zu Beginn der Komödie daran, die Erbschaft preiszugeben, und so wird sie Teil einer Verschwörungsaktion, in der Strasser, Max, Karl, Müller und Adas Bruder Eduard ihr vorspielen, dass sie mit ihnen allen im Vorjahr ein Verhältnis hatte, um sie damit von unliebsamen Forderungen abzubringen. Erst bei der dritten Erwähnung des „lieben Gottes“ im dritten Akt fragt Strasser nach: „Was verstehst du unter ‚Lieber Gott‘?“, und Christine antwortet lapidar: „Zehntausend Mark.“ (ebd., S. 58) Als die vier „werten Herren“ (ebd., S. 60 und 79) erkennen, dass Christine kein Geld haben, sondern umgekehrt Geld bringen will, kehren sie den Spieß um und machen ihr plötzlich alle den Hof und zahlreiche Eheversprechen. Sie aber erkennt, dass sie nur um des Geldes willen geliebt wird und verlässt deshalb so schnell wie möglich den Schauplatz ihrer Demütigung. Strasser gibt es sogar zu, dass er sie nur liebt, weil sie Geld hat:

Ich weiss nur, dass ich dich nun liebe, weil du zehntausend Mark hast. Ohne diese Summe hätte ich auch keine Reue empfunden. Du kannst doch nicht verlangen, dass einer, der wirtschaftlich zu Grunde gerichtet worden ist, sich in eine Bettelprinzessin verliebt. (ebd., S. 79f.)

An dieser Stelle bricht Horváth deutlich mit der Komödientradition, wo der düpierte oder seiner eigenen Düperie überführte Mann dann doch noch reuig und glücklich in den Hafen der Ehe einläuft. Auf Strassers Vermutung, dass Christine dennoch bei ihm bleiben und den Zug versäumen wird, wehrt sich die junge Frau und verlässt das Hotel „Zur schönen Aussicht“ mit den Worten: „Nein, ich werde nichts versäumen -- Lass mich fort, bitte -- Wenn mich das Kind nicht mehr braucht, so komme ich dich besuchen -- sollte dies Haus dann noch stehen --“ (ebd., S. 81). Zurück bleiben fünf Männer, die an der Frau nur das Eine suchen: Geld, ein pessimistischer Befund in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre.

Rund um den Kongreß – Posse in fünf Bildern

Zu der Posse *Rund um den Kongreß* ist kein genetisches Material überliefert. Die Endfassung ist nicht als Typoskript aus der Hand des Autors, sondern nur in Form eines Stammbuchs des Arcadia Verlags (Berlin) von 1929 erhalten. Dieses enthält eine Reihe von handschriftlichen Eintragungen mit schwarzblauer Tinte, die von Horváths Hand stammen. Sie werden in der Transkription von RK/K/TS¹ berücksichtigt.

Mit der Posse *Rund um den Kongreß* nimmt sich Horváth eines Themas an, das sein weiteres Werk prägen wird: die Frage des Mädchenhandels. Dabei wird dies aber in keinem späteren Stück so explizit verhandelt wie in der Posse. Die Handlung setzt mit einer Begegnung zwischen Ferdinand, dem Bruder des ‚Mädchenhändlers‘ Alfred, und dem Journalisten Schminke ein. Dieser hatte einen Artikel über Prostitution geschrieben und dazu die Schwester Ferdinands und Alfreds befragt, jedoch ohne ihr dafür eine Entlohnung zu geben, was ihm Ferdinand jetzt vorwirft. Letzterer ist auf

der Suche nach seinem Bruder Alfred. Dieser macht dem Fräulein ein Angebot, nämlich sie zu einem Herrn Ibanez in Parana zu vermitteln, wo sie monatlich „fünfhundert Mark“ (RK/K/TS¹/SB Arcadia 1929, S. 14) verdienen könne. Über die gesetzlichen Rahmenbedingungen in Parana meint Alfred: „Ein Haus, ein Fräulein! Das ist Gesetz in Parana, um die schamlose Ausbeutung der Fräuleins zu verhindern und den anständigen Mädchenhandel zu schützen.“ (ebd., S. 14f.) Luise Gift, eine ältere, lesbisch veranlagte Prostituierte, möchte jedoch den Verkauf des Fräuleins nach Südamerika verhindern und lädt sie ein, bei ihr zu wohnen. Dabei äußert sie den bereits von der Figur der Ada in *Zur schönen Aussicht* bekannten Satz: „Ich bin ja ganz anders, aber ich komme so selten dazu --“ (ebd., S. 15).⁶² Das Fräulein flieht jedoch vor Luisens Zudringlichkeit.

Im zweiten Bild treffen Ferdinand und Alfred im „Café Klups“ zusammen. Ferdinand erzählt seinem Bruder, dass ihm der „liebe Gott“ (ebd., S. 20) geholfen habe. Wie in *Zur schönen Aussicht* der Hotelbesitzer Strasser fragt hier Alfred: „Was verstehst Du unter lieber Gott?“, und Ferdinand antwortet lapidar wie Christine: „Zweitausend Mark.“ (ebd.) Alfred verspricht Ferdinand, dass er seinen „lieben Gott“ „verdoppeln“ könne, wenn er in seine „Stellenvermittlung nach Südamerika“ (ebd., S. 20f.) einsteige. Ferdinand ist zunächst skeptisch, verspricht dann aber, sich daran zu beteiligen. Unterdessen werden alle Gebäude der Stadt für den „Kongress für internationale Bekämpfung des internationalen Mädchenhandels“ (ebd., S. 38) „beflaggt“ (ebd., S. 25). Der Hinweis des Kellners auf die „Spree“ (ebd., S. 27) lässt erkennen, dass die Posse in Berlin spielt. Luise versucht in der Folge, den Journalisten Schminke, der eine „Denkschrift“ (ebd., S. 29) an den Kongress verfasst hat, dazu zu bewegen, sich für das Fräulein einzusetzen. Doch dieser wehrt ab, indem er versichert, sich nicht für „Einzelschicksale“ zu interessieren (ebd., S. 28).

Im dritten Bild tagt der Kongress. Schminke überreicht dem Kongress seine „Denkschrift“ (ebd., S. 31), in der es heißt: „Mit Aufhebung der bürgerlichen Produktionsverhältnisse verschwindet auch die aus ihnen hervorgehende offizielle und nicht offizielle Prostitution.“ (ebd.) Der Generalsekretär des Kongresses wirft ihm Kommunismus vor und erwidert auf Schminkes Entgegnung:

Also: ich bestätige hiermit den Einlauf Ihrer sogenannten Denkschrift, die der Kongress zu den Akten legen wird, da die Prostitution bekanntlich unausrottbar, ja kaum bekämpfbar ist, weil das Prinzip der käuflichen Liebe zu tief in uns verankert ist, man möchte fast sagen: die käufliche Liebe ist ein wesentlicher Bestandteil des Menschlichen schlechthin. (ebd., S. 32)

Schminke wird daraufhin aufgefordert, seinen Platz zu räumen. Doch er weigert sich und wird bildlich „fusiliert“ (ebd., S. 34). Dabei tritt ein sogenannter „Hauptmann“ auf, der abwechselnd „österreichisch“ und „preussisch“ (ebd.) spricht und eine durchwegs komische Figur im Stile der Komödientradition abgibt.

Das vierte Bild spielt im Hafen, dort wo die Schiffe nach Südamerika abfahren. Ferdinand hat Alfred nur den „halbe[n] liebe[n] Gott“ (ebd., S. 39) mitgebracht. Luise taucht auf, die Alfred erzählt, dass sie die Geschichte des Fräuleins dem Kongress verraten habe. Alfred ist darüber einigermaßen beunruhigt. Das Fräulein erscheint, und Luise schenkt ihr ein Gedicht, eine Art Liebeserklärung. Doch Alfred erklärt ihr, dass alles bereit sei für die Abfahrt am nächsten Morgen. Schließlich

⁶² Vgl. auch ZSA/K/TS¹/SB Volksbühne 1927c, S. 73, dort: „Ich bin nämlich eigentlich ganz anders, aber ich komme nur so selten dazu.“

tritt der Generalsekretär des Kongresses auf und verkündigt, dass der Kongress „Damen und Herren aus dem Personenkreise der Prostitution über die Prostitution zu befragen [wünscht], um die Prostitution wirklich bekämpfen zu können“ (ebd., S. 48). Im Besonderen soll das Fräulein verhört werden. Alfred willigt ein, weist aber darauf hin, dass das Fräulein unmittelbar vor der Abfahrt nach Südamerika steht und sie die „Ueberfahrt“ nicht „versäum[en]“ (ebd., S. 49) dürfe. Schließlich erscheint Ferdinand und erklärt, dass das Fräulein einmal seine Frau gewesen ist (vgl. ebd., S. 50).

Das fünfte und letzte Bild zeigt das Fräulein vor dem Kongress. Der Kongress erscheint wenig glaubwürdig, weil es ihm nur am „Fressen und Saufen“ (ebd., S. 52 et passim) gelegen ist. Das Fräulein antwortet auf die Frage, ob Sie von Alfred zur Prostitution gezwungen wurde, dass sie es sich selbst „überlegt“ habe und dass sie ihm direkt „nachgelaufen“ (ebd., S. 55) sei. Alfred meint dazu: „Es gibt überhaupt keinen Mädchenhandel. Es gibt lediglich Stellenvermittler und das gewaltsame Fortschleppen der Fräuleins ist Quatsch!“ (ebd.) Dann tritt jedoch Schminke auf und beteuert, dass es bei der Prostitution nur um „wirtschaftliche Not“ (ebd., S. 56) gehe. Der Kongress kontert jedoch damit, dass die Prostitution „zu tief“ im Menschen „verankert“ (ebd., S. 59) sei und dass es nicht in seiner Macht liege, die „wirtschaftliche Not zu beseitigen“ (ebd., S. 61). In der Folge wird das Fräulein gefragt, wieso sie sich verkaufe und nicht einfach umbringe. Sie antwortet darauf: „Ich wollt mich schon mal umbringen, aber dann hab ich mir gedacht, ich verkauf mich doch lieber. Weil es leichter geht.“ (ebd., S. 62) Zuletzt wird das Fräulein gefragt, ob sie die „reine Liebe“ (ebd., S. 63) kenne. Sie erwidert darauf, dass es eine solche nicht gebe und erzählt, wie ihr Mann sie verlassen und wie sie von einem „fremden Herrn“ (ebd.) dann auch sitzengelassen wurde. Der Kongress kommt letztlich zu dem Schluss, dass es sich bei dem Fräulein um „einen Fall ausserordentlicher Gefühlsroheit“ (ebd., S. 65) handle. Als das Fräulein schon bereit ist, sich nach Südamerika einzuschiffen, taucht Ferdinand auf und fordert von Alfred seinen „halben lieben Gott“ (ebd., S. 68) zurück, denn er wolle nicht, dass „gerade dieses eine Fräulein“ (ebd., S. 69) verkauft werde. Er wolle sie stattdessen heiraten. Schminke wehrt sich „gegen diese Verfälschung der wirklichen Verhältnisse durch die sogenannte Menschlichkeit“ (ebd., S. 70). Auch das Fräulein meint, sie könne jetzt nicht mehr zurück. Schließlich taucht ein „Vertreter des Publikums“ auf und beschwert sich darüber, dass er eine „Karte“ für eine Posse gekauft habe und jetzt gehe das Stück „auf einmal tragisch“ (ebd., S. 72) aus. Schminke schaltet sich ein und moniert, dass das halt „die Wahrheit“, „[d]ie unerbittliche Wahrheit“ (ebd., S. 72) sei. Schließlich setzt sich jedoch das Publikum durch, und Ferdinand schließt das Fräulein in seine Arme. Gleichzeitig ertönt ein „Hochzeitmarsch“, und Luise Gift taucht auf, die dem Paar „einen riesigen Strauss“ (ebd., S. 73) überreicht. Einziger Misston dieses konventionellen Komödienendes: ein „Rülpse[r]“ (ebd.) Luises, der alle zusammenzucken lässt.

Die inhaltliche Zusammenfassung macht deutlich, dass Horváth die Konventionen der Posse formal bricht, etwa durch die Involvierung des Publikums in die Komödienhandlung und durch die Diskussion über das mögliche Ende des Stückes. Im Verlauf der Handlung spielen Situationskomik und komische Figuren wie etwa der österreichisch parlierende Hauptmann eine wichtige Rolle. Dennoch wird man dem Stück tragische Untertöne und eine prinzipiell tragisch angelegte Grundproblematik nicht absprechen. *Rund um den Kongreß* (1929) reiht sich damit unter die Tragikomödien

Horváths ein, zu denen etwa auch *Zur schönen Aussicht* (1927), *Hin und her* (1933), *Figaro lässt sich scheiden* (1936) oder *Ein Sklavenball / Pompeji* (1937) zu zählen sind.

Der Autor hat mit der Posse *Rund um den Kongreß* zweifellos ein Thema aufgegriffen, das in der Luft lag. Die Frage des Mädchenhandels und der Prostitution beschäftigte ihn mindestens seit dem Sommersemester 1921, als er an der Universität München bei Prof. von Notthaft eine Vorlesung zum Thema „Die Bekämpfung der Prostitution“ besuchte.⁶³ 1923 war überdies, wie bereits erwähnt, vom Völkerbund eine „Kommission zur Bekämpfung des Mädchenhandels“⁶⁴ eingesetzt worden. Außerdem lief im Jahr 1927 in Deutschland ein Unterhaltungsfilm an, der den Titel *Mädchenhandel. Eine internationale Gefahr* (D 1927, R: Jaap Speyer) trug.⁶⁵ Im Zentrum des Films steht eine junge Berlinerin, der ein Job in einem Nachtclub in Budapest angeboten wird. Von dort wird sie entführt und nach Athen gebracht, wo sie in einem Bordell landet. Einflüsse dieses Filmes auf Horváths Werke der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre sind unbedingt anzunehmen, zumal viele von ihnen um den Begriff des Mädchenhandels kreisen.

Nachdem die Posse *Rund um den Kongreß* unmittelbar nach ihrem Erscheinen nicht aufgeführt wurde, hat sich Horváth in einigen anderen Werkprojekten, die deutlich unter dem Einfluss der Posse stehen, noch einmal mit der expliziten Thematik des Mädchenhandels beschäftigt. In einem fragmentarisch gebliebenen dramatischen Werkprojekt mit den alternativen Titeln *Die Mädchenhändler* und *Von Kongress zu Kongress* (1929/30), das man als Nacharbeit zur Posse verstehen könnte, wollte Horváth die Thematik und den Kongress zur Bekämpfung des Mädchenhandels noch einmal neu aufrollen. Die VA² zu *Geschichten aus dem Wiener Wald*, das Dramenprojekt *Ein Fräulein wird verkauft* (1930), ist nicht nur personell, sondern auch inhaltlich eng mit der Posse verwandt, blieb aber ebenfalls Fragment.⁶⁶ Der Transfer der Figurennamen und ganzer Textpassagen ist jedenfalls von *Rund um den Kongreß* zu *Ein Fräulein wird verkauft* erfolgt, das erst etwa ein Jahr nach der Posse entstanden ist. Der Mädchenhandel bzw. der Verkauf des weiblichen Körpers aus wirtschaftlicher Not ist, wie erwähnt, auch das zentrale Thema von Horváths großen Volksstücken *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* (beide 1931), *Kasimir und Karoline* (1932) und *Glaube Liebe Hoffnung* (1933). In ihnen hat Horváth die Thematik subtiler und möglicherweise auch realitätsnaher dargestellt und konnte damit sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik landen.

Uraufführungen und Rezeption

Mit den hier versammelten frühen Dramen bahnte sich Horváths Karriere als Dramatiker auf deutschen Bühnen an. Seine ersten nennenswerten dramatischen Versuche *Ein Epilog*, *Mord in der Mohrengasse* und *Niemand* wurden zu Lebzeiten des Autors nicht aufgeführt. Während die dramatische Skizze *Ein Epilog* bis heute unaufgeführt

⁶³ Vgl. Krischke 1988 (Anm. 3), S. 31 und das Faksimile des Inskriptionsformulars Horváths vom Sommersemester 1921 in Heinz Lunzer/Viktoria Lunzer-Talos/Elisabeth Tworek: Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg/Wien: Residenz 2001, S. 25.

⁶⁴ Vgl. oben und Anm. 26.

⁶⁵ Vgl. Horváth 2009b, S. 222.

⁶⁶ Vgl. WA 3/VA².

ist, wurden *Mord in der Mohrengasse* 1980 und *Niemand*, nach der Wiederentdeckung des bis 2015 verschollenen Stückes, 2016 in Wien uraufgeführt.

Das erste Stück Horváths, das auf die Bühne gebracht wurde, war *Revolte auf Côte 3018*.⁶⁷ Bereits am 20. Juni 1927 schrieb der Autor an den Theaterkritiker Herbert Ihering:

Sehr verehrter Herr Ihering,
leider kann ich Sie nun nicht persönlich über mein Stück „Revolte auf Côte 3018“ sprechen, da ich vor ungefähr 14 Tagen Berlin plötzlich verlassen musste. Da Sie mir aber Anfang Juni telefonisch mitteilten, dass ich bis Mitte des Monats Ihr Urteil hören könnte, erlaube ich mir nun mich schriftlich an Sie zu wenden und wäre Ihnen sehr dankbar um wenige Worte. – Falls Sie das Buch nicht mehr gebrauchen sollten, legen Sie es, bitte, in das beiliegende Couvert. Ich besitze nämlich kaum Exemplare.

Mit vorzüglicher Hochachtung!

Ihr

Ödön Horváth⁶⁸

Horváth hatte dem bekannten Kritiker sein Stück bereits im Mai 1927 zur Lektüre vorgelegt.⁶⁹ Leider ist kein Antwortschreiben Iherings überliefert, sodass nicht nachgewiesen ist, ob er das Stück je gelesen bzw. wie es ihm gefallen hat. Im August 1927 wurde im *Anzeigenblatt für die dramatischen Werke* des Volksbühnen-Verlags auf Horváths Volksstück hinwiesen: „Ein junger, noch unbekannter Autor, legt hier eine überraschende Talentprobe ab.“⁷⁰ Zugleich wurde im *Anzeigenblatt* gemeldet, dass das Stück von den Hamburger Kammerspielen und den Vereinigten Deutschen Theatern Brunn angenommen worden war.⁷¹ *Revolte auf Côte 3018* wurde schließlich am 4. November 1927 unter dem Titel *Revolte auf Höhe 3018* in der Regie von Hanns Lotz an den Hamburger Kammerspielen uraufgeführt. Das Bühnenbild stammte von Johannes Schröder.⁷² Folgende Schauspieler kamen zum Einsatz: Gerhard Mittelhaus (Karl), Hans Stiebner (Schulz), Lotte Brackebusch (Veronika), Herbert Köchling (Xaver), Herbert Gernot (Sliwinski), Bruno Herrfurth (Reiter), Siegfried Schürenberg (Moser), Eugen Klimm (Oberle), Jakob Buoni (Hannes), Ernst Fritz Fürbringer (Simon), Egon Clander (Maurer), Hans Hinrich (Ingenieur) und Hermann Bräuer (Aufsichtsrat).⁷³

Die Besprechungen waren größtenteils negativ und fanden an Horváths Volksstück wenig Lobenswertes. Im *Hamburger Echo* vom 5. November 1927 etwa hieß es:

Dieses Volksstück von Ödön von Horváth ist soziale Kolportage, Theater in grellem Buntdruck, das wohl ein Bühnentalent offenbart, aber als Ganzes keine Bereicherung des Repertoires ist.

⁶⁷ Nicht als Drama gewertet wird *Das Buch der Tänze*, eine Folge von Prosaskizzen, die am 19. Februar 1926 im Städtischen Theater in Osnabrück als „Tanzfolge“ uraufgeführt wurden. Vgl. dazu den Abschnitt „Datierung und Drucke“ in diesem Vorwort und KW 11, S. 263 sowie Traugott Krischke (Hg.): Horváth auf der Bühne. 1926–1938. Eine Dokumentation. Wien: Edition S 1991, S. 11–18.

⁶⁸ Brief Ödön von Horváths an Herbert Ihering vom 20. Juni 1927, zitiert nach dem maschinenschriftlichen Original im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Ihering-Archiv, M. 1593.

⁶⁹ Vgl. oben und Anm. 18.

⁷⁰ *Anzeigenblatt* Nr. 2, 1927 (Anm. 19).

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. Krischke 1991 (Anm. 67), S. 19.

⁷³ Vgl. ebd. und KW 1, S. 285.

Horváth zeigt einige wirklich gelungene Szenen, die mit Geschick entworfen sind. Aber damit ist's auch aus. Inhaltlich soll eine zwar unklare, aber anständige Gesinnung mangelnde Qualität ersetzen.⁷⁴

Noch deutlicher formulierte der Kritiker seinen Vorbehalt in folgenden Zeilen:

Ginge das Ganze als dramatischer Entwurf, Skizzen zu einem Drama oder dramatisches Fragment, dann wäre man immerhin zufrieden gewesen. Diese Szenen aber als Volksstück auszugeben, ist eine reichlich überhebliche Anmaßung.⁷⁵

Der Vorwurf der Anmaßung überrascht, zumal das Stück vom heutigen Standpunkt aus äußerst konventionell und organisch gebaut erscheint. Den Vorwurf der Skizzenhaftigkeit wird sich Horváth jedoch noch lange und von wesentlich prominenteren Kritikern anhören müssen.⁷⁶ In den Kritiken zu *Revolte auf Côte 3018* sind sich die Rezensenten größtenteils einig, dass das alles zu skizzenhaft sei: „Dieses Stück ist kein Stück. Es ist allenfalls eine Studie. Und ob man es als solche eine Talentprobe nennen darf, ist zum mindesten fraglich.“⁷⁷ Da ist von der „totgeborenen Sache“⁷⁸ die Rede und dem Autor wird vorgeworfen:

[W]as dazu gehört, einen dramatischen Gedanken künstlerisch zu gestalten oder ein brauchbares Theaterstück fest auf die Beine zu stellen, das ist ihm [dem Autor; Anm.] anscheinend noch nicht recht klar geworden.⁷⁹

Der Rezensent des *Hamburger Fremdenblattes* kommt deshalb zu dem Fazit: „Ich habe noch nicht oft in vier Akten so viel Überflüssiges beieinander gesehen.“⁸⁰ In den *Hamburger Nachrichten* ist sogar die Rede davon, dass es angesichts dieses Stückes erstaunlich sei,

daß nicht im Publikum Revolte ausbrach. Revolte gegen die Zumutung, Zeuge von Untalentproben sein zu müssen; gegen dramatische Schülerarbeiten; gegen die Notzüchtigung des Publikums mit unoriginellem Gewäsch, mit dem ewigen Klischee von der gewissenlosen Ausbeutung des Arbeiters durch Kapitalismus und Streber.⁸¹

Auch der Kritiker der *Münchener Zeitung* formuliert wenig Schmeichelhaftes zu Stück und Autor:

Die Hamburger Kammerspiele haben einem bisher unbekanntem Autor, Ödön von Horváth, zur Aufführung eines seiner Stücke verholfen. Horváth ist Ungar, in Fiume geboren, in Deutschland aufgewachsen, er lebt in Murnau und ist erst 26 Jahre alt. Eine Hoffnung für das Theater? Nach diesem Volksstück in bayerischer Mundart, das aus fünf dürftigen Bildern und einer Reihe kaum umrissener blasser Figuren besteht, kann man leider nicht viel von ihm erwarten. [...] Mit dem

⁷⁴ Br.: „Revolte auf Höhe 3018“. Uraufführung in den Hamburger Kammerspielen. In: *Hamburger Echo*, 5.11.1927.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. etwa WA 2, S. 10 und WA 3, S. 5f. und 29.

⁷⁷ C M-R [i.e. Carl Müller-Rastatt]: *Revolte auf Höhe 3018*. Ur-Aufführung in den Hamburger Kammerspielen. In: *Hamburgischer Correspondent*, 5.11.1927.

⁷⁸ E.A.G.: „Revolte auf Höhe 3018“. Uraufführung in den Hamburger Kammerspielen. In: *Hamburger Fremdenblatt*, 5.11.1927.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ O Sch [i.e. Otto Schabbel]: „Revolte auf Höhe 3018.“ Volksstück von Ödön Horváth. Uraufführung in den Hamburger Kammerspielen. In: *Hamburger Nachrichten*, 5.11.1927.

größten Realismus des Wortes und der Wirkung wird die Handlung zur Katastrophe getrieben; am Ende gibt es vier Tote.⁸²

Einige Kritiker sahen immerhin den „ganz begabten Versuch eines Anfängers“⁸³, hatten aber Zweifel, dass das ausreiche: „Ob das Talent des jungen deutschschreibenden Ungarn stark genug ist, einmal reiche Früchte hervorzubringen, läßt sich aus diesem schwachen Versuch mit unzureichenden Mitteln noch kaum erkennen.“⁸⁴ Ein Kritiker äußerte sich immerhin hoffnungsvoll, was die Zukunft des Autors Horváth betrifft: „Der Autor, von dem ich sehr feine Novellen kenne, hat den Beweis, daß er ein Theaterstück schreiben könne, nicht erbracht. Er hat ihn doch erbracht. Er wird es noch können.“⁸⁵

Horváth war von den größtenteils negativen Kritiken einigermaßen betroffen, was ihn dazu bewog, sein Stück umzuschreiben. So kam es zu der Neufassung unter dem Titel *Die Bergbahn*, die ebenfalls noch 1927 im Volksbühnen-Verlag als Stammbuch vervielfältigt wurde. Statt vier Akten umfasste die Neufassung nur noch deren drei.⁸⁶ Die Uraufführung der *Bergbahn* fand am 4. Jänner 1929 an der Berliner Volksbühne, dem Theater am Bülowplatz, statt. Regie führte Viktor Schwannecke, das Bühnenbild stammte von Edward Suhr. Folgende Schauspieler teilten sich in die Rollen: Wolfgang Helmke (Karl), Wolfgang Staudte (Schulz), Grete Bäck (Veronika), Siegmund Nunberg (Xaver), Friedrich Gnas (Sliwinski), Hans Baumann (Reiter), Ernst Karchow (Moser), Adolf Manz (Oberle), Paul Kaufmann (Maurer), Ernst Ginsberg (Hannes), Fritz Klaudius (Simon), Peter Ihle (Ingenieur) und der Regisseur Viktor Schwannecke (Aufsichtsrat) selbst.⁸⁷

Die Besprechungen der Uraufführung von *Die Bergbahn* fielen nicht wesentlich besser aus als jene zu *Revolte auf Côte 3018*, begründeten aber Horváths Ruf als sozialkritischer Autor mit Hang zum Marxismus. Das Stück wurde in allen wichtigen Medien des Berliner Kulturbetriebs und von prominenten Kritikern besprochen. Alfred Kerr verquickte im *Berliner Tageblatt* das Schicksal des Stückes unmittelbar mit dem Schicksal der Volksbühne:

I.

Wenn der stürmische Beifall dieses Abends die Volksbühne festigt: so wird es den Freunden einer grossartigen Unternehmung willkommen sein.

Sie darf nicht gesprengt werden; sie darf nicht zerspalten werden; sie darf nicht genullt werden. Ein Arbeiter, Neft, hat sie hochgebracht. Es ist ohne Beispiel. Sie selber hat ihresgleichen in keinem Lande der Welt an Macht und Umfang. Die Theatre Guild in New-York; das Théâtre Populaire in Paris: Anfänger sind es gegen dies Werk an der Spree.⁸⁸

Dem langen Vorsatz (in vier Absätzen) über die Vorzüge und Probleme der Volksbühne folgt ein kurzer Absatz über Horváths Stück:

⁸² ng.: Hamburger Uraufführung. „Revolte auf Höhe 3018“. In: Münchener Zeitung, 12.11.1927.

⁸³ Nicht eruierte Rezension aus dem Archiv Steinfeld, Köln, zit. nach Krischke 1991 (Anm. 67), S. 27.

⁸⁴ Nicht eruierte Rezension aus dem Archiv Steinfeld, Köln, zit. nach Krischke 1991 (Anm. 67), S. 26.

⁸⁵ Nicht eruierte Rezension aus der Sammlung Krischke, zit. nach ebd.

⁸⁶ Zu den Details der Umarbeitung vgl. Tab¹ im Kommentarteil dieses Bandes.

⁸⁷ Vgl. Krischke 1991 (Anm. 67), S. 29.

⁸⁸ Alfred Kerr: Oedön Horvath: „Die Bergbahn“. Volksbühne. In: Berliner Tageblatt, 5.1.1929.

V.

Soviel über das Stück von Oedön Horvath. Nein – es hat ausserdem ein Verdienst: indem es Proletarier des Gebirgs mit ihrem beginnenden Dämmer von Klassenwillen, mit ihrem Uebergang von Klage zur Anklage zeigt.

Ein Hinüberwehen von der industriellen Ebene zur Bergeinsamkeit. Alles in empfundener und kitschfreier Art.

Es ist (relativ) ein ausgezeichnete Griff; für die Volksbühne. Just noch das Mass, das ihre Kleinbürger willig schlucken. Das sie (wir leben in Deutschland) nicht nur nachdenken lässt, sondern sie zu einem gemässigt-festen Handeln spornt... ohne dass sie von der rechtsbezahlten Falle gekapert würden. Wir leben in Deutschland.⁸⁹

Kerr's Hinweis auf Horváth's „empfundene[e] und kitschfrei[e] Art“ muss man als großes Lob aus dem Munde dieses streitbaren Kritikers ansehen. Relativierend ist freilich der Nachsatz zu verstehen, dass das Stück ein „ausgezeichnete Griff“, aber eben ‚nur‘ „für die Volksbühne“ sei. Dem linksbürgerlichen Kerr ist Horváth's Blick auf das Proletarier-Milieu jedenfalls willkommen. Zumindest sieht er darin Möglichkeiten, das kleinbürgerliche Publikum der Volksbühne zu begeistern und zum Nachdenken, ja sogar zum Handeln anzuregen. Kerr hebt damit die klassenkämpferischen und klassenbewusstseinsbildenden Aspekte des Stückes positiv hervor. Wichtig ist auch sein Hinweis darauf, dass mit Stücken wie demjenigen Horváth's die Proletarier eventuell vor dem Abdriften ins rechte Lager bewahrt werden können.

Deutlich kritischer nimmt sich Emil Faktor im *Berliner Börsen-Courier* aus:

Wenn Oedön Horváth noch sehr jung ist, kann man sich da und dort an einen Streifen Charakteristik, vielleicht auch an den symbolischen Leitsatz halten: „Einmal schlägt ein jedes Wetter um“. Gesinnung ist auch da, in einer Form freilich, die unter dem Niveau abgedroschener Versammlungsphrasen steht.

Die Dramatik selbst ist Stilvermenschung mit Konflikten, die nicht stichhalten. Dem Autor schwebt die Tragödie eines Bergbahnbaues vor, bei welchem die Arbeiterschaft revoltiert. Sein Stück schildert das sinnlose Tempo eines selbst gepeitschten Ingenieurs, der ebenso sinnlos bei Schneegestöber in die wegen Entlassung sich auflehrende Belegschaft hineinknallt. [...]

Ohne Unglücksfälle ist seit der Erfindung der Lokomotive kein noch so bescheidener Bahnbau durchgekommen. Sie wären beklagenswert häufiger, wenn die Ingenieure ihre Werke so mangelhaft und widernatürlich konstruieren würden wie Horváth seine Bergbahnkonflikte.⁹⁰

Faktor stellt auch den Bezug zur Volksstück-Tradition her, wenn er schreibt: „Selbst bei Ganghofer wird besser geraaft und witziger gutgemacht.“⁹¹ Sein Fazit lautet deshalb: „Alles in allem ein naturalistischer Jahrmarkt mit antikapitalistischen Redensarten und auch, wie gesagt, symbolisch.“⁹² Und er fügt dem hinzu: „Im besten Falle hätte man von Horváth ein nächstes Stück einfordern sollen.“

Auch Julius Knopf kommt in der *Berliner Börsen-Zeitung* zu keinem wesentlich besseren Urteil:

Felssprengungen mit Dynamit, daß die Kulissen nur so zitterten – krachendes, brüllendes, bullerndes, nicht endendes Gebirgsgewitter – knatternde Revolverschüsse – wenn diese aufreizen, ohrenbetäubenden Geräusche als Wertmesser eines Schauspiels dienen dürften, so könnten wir ausrufen: habemus papam! Sehet, der neue Dramatiker ist uns erstanden! Aber der deutschschreibende Ungar Horváth verübt damit nur Attentate gegen das Trommelfell. Sie erschüttern

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Emil Faktor: Die Bergbahn. Theater am Bülowplatz. In: *Berliner Börsen-Courier*, 5.1.1929.

⁹¹ Ebd.

⁹² Ebd.

die Luft und nicht die Seele. Gleichwie die ach! so oft gehörten Schwulstreden gegen Kapitalismus, Unternehmertum, Ausbeutung, Tiraden, die ihre billigen Wirkungen nur auf ein kritiklos darauf eingestelltes Publikum erzielen können.⁹³

Immerhin wird Horváth jedoch, der „kein Dramatiker“ sei, zugestanden, eine „annehmbare Begabung für die photographisch getreue Zeichnung von Menschen“ zu haben: „Er spricht ihre Sprache – oft zu bewußt vulgär in den Kraftausdrücken der Gasse – und stellt sie mit beiden Beinen fest auf den Boden der Wirklichkeit.“⁹⁴ Horváth sei „Zustandsschilderer, Neonaturalist“, aber: „In dem photographischen Kunsthandwerk erschöpft sich sein Talent, das das Manko an dramatischem Können durch äußerliches Kulissenlärm zu ersetzen vermeint.“⁹⁵ Genau das echte Empfinden, das ein Kerr noch wahrgenommen hatte, wird Horváth von Knopf abgesprochen. Der Autor habe kein „Herz“ und kein „Mitgefühl“: „[D]as Mitleid meldet sich nicht, weil der Verfasser es nicht vermag, Mitleid zu wecken.“⁹⁶ Und so wird Horváth von Knopf als „Peripherieschriftsteller“ und „Klischeeschriftsteller“ bezeichnet.⁹⁷ Sein Aufsichtsrat sei „nach der Schablone der kommunistischen Dutzendliteratur“ gestaltet.⁹⁸ Auch Horváths Ingenieur-Figur wirft er vor, „am Kaffeestaub geboren“ zu sein.⁹⁹ Die Regie aber habe das „volksstückmäßig massive Tendenzstück“ durch die Fülle der „Sensationen“, die sie aus der Drehbühne hervorgezaubert habe, zu einem „Schaustück“ gemacht.¹⁰⁰

Gänzlich anders sieht das Franz Leppmann in der *B.Z. am Mittag*, in der einige von Horváths Kurzprosa-Texte der Mitte der zwanziger Jahre erschienen waren. Er hält dem Autor vor allem soziale Empathie, dialektale Ausdruckskraft und das Überschreiten der Klassengrenzen zu Gute:

Gestern hat sich im Theater am Bülowplatz mit einem lärmvollen Stück ein junger Mann, ein neuer Mann vorgestellt, der wohl so etwas ist wie ein junger Dichter, ein neuer Dichter. Heißt Ödön von Horváth, 1901 in Fiume geboren, Vater ungarischer Diplomat, Halbkroate, Mutter halb Deutsche halb Tschechin, die ganze ehemalige k. u. k. Monarchie hat Anteil an ihm. Und nicht genug damit: lebt in Oberbayern, was sage ich: hat dort tiefe Wurzeln geschlagen. Sieht, hört, schmeckt, riecht bayrisches Volk, bayrisches Volk, als wäre er nicht als gemischtblütiger Aristokrat auf die Welt gekommen, sondern als Holzknecht in der Gegend von Murnau am Staffelsee. Die Schranke seiner Nationalität hat er nicht weniger wirksam durchbrochen als die seiner Klasse. Er hat dem Proletariat bayrischer Färbung nicht nur aufs Maul geguckt, sondern auch in die Seele. Er weiß, wie es denkt und fühlt, und wo es der Schuh drückt. Er hat seinen Ton weg, seine Derbheit, seine Dumpfheit, seinen Haß, seine Ratlosigkeit. So formen sich Gestalten rücksichtsloser Echtheit, keine Salontiroler.¹⁰¹

Ähnlich respektvoll äußert sich Kurt Pinthus im *8-Uhr-Abendblatt*:

Das knappe Stück des siebenundzwanzigjährigen Ungarn Ödön von Horváth, der, in Fiume geboren, nach Schulbesuch in Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien in deutscher Sprache schreibt,

⁹³ Julius Knopf: Ödön Horváth: „Die Bergbahn“. Volksbühne am Bülowplatz. In: Berliner Börsen-Zeitung, 5.1.1929.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Franz Leppmann: Die Bergbahn. Theater am Bülowplatz. In: B.Z. am Mittag, 5.1.1929.

ist ein Volksbühnenstück, ist ein Gesinnungsstück. Der Sproß des adligen Diplomaten schrieb ein soziales Zeitstück, das in die Zukunft weist, auch in die Zukunft des Autors, auch in die Zukunft der Volksbühne. Kein Meisterstück; aber ein begabtes, klares, reinliches Stück.¹⁰²

Anders etwa als Faktor und Knopf nimmt Pinthus in Horváths Menschengestaltung keine billigen Schablonen und Klischees wahr, sondern sogar eine erhebliche soziale Ausgewogenheit:

Wie die Proletarier keine Edelinges und Gütemenschen, so sind, umgekehrt, die Höherklassigen keine ausgemachten Bösewichte. Der Ingenieur: Opfer seines Ehrgeizes und des tyrannischen Kapitals; der Kapitalist: Opfer seiner A.G. Sämtliche Personen des Stücks sind arme Teufel. Opfer einer unmöglich gewordenen Schichtung der Menschheit.

Das ist, was der junge Dramatiker kann; er kann auch, ohne spannende Handlung, Spannungen geben; kann, ohne agierenden Helden, das Geschehen vorwärtstreiben. Denn er gibt ein kollektivistisches Stück, das für Piscator hätte geschrieben sein können. – Was er noch nicht kann, ist das Aufbauen, das Auflösen des Dramas. Er führt nicht zu Ende, sondern macht ein Ende. Er macht ein gewaltsames Ende, technisch wie tatsächlich, wenn der Ingenieur auf Bergeshöh' ohne Not auf die in Not verzweifelnden Arbeiter schießt, bei furchtbarem Ausbruch der Bergwelt.¹⁰³

Bruno E. Werner kam in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* zu keinem so wohlwollenden Urteil. Auch wenn er Horváth „unbedingte[s] Talent und feine[s] Gefühl“ zugesteht, vermag er dem „Tendenzdrama“ keine wirklichen Vorzüge abzugewinnen und sieht in Horváth das Opfer einer „verkünderischen Epoche“:

In einer anderen Zeit wie der unseren würde der Autor vielleicht eine menschliche Tragödie geschrieben haben, die die gleiche dramatische und bühnentechnische Ungeschicklichkeit aufwiese, die jedoch Aussicht und Entwicklung erlaubte. In einer verkünderischen Epoche wie der unseren, die Erscheinungsform mit Wesen, Tendenz mit Sinn verwechselt, warf er sich hoffnungslos billigstem, scheinrevolutionärem Filmbluff in die Arme. Der Kampf der Kapitalistenschweine mit den im Grunde edlen Proletariern wird in längstens 5 Jahren keinen Hund mehr hinter dem Ofen vorlocken.¹⁰⁴

Auch Monty Jacobs sieht in Horváth ein Opfer, dieses Mal eines der Regie, namentlich des Regisseurs Viktor Schwanneke:

Die oberste Pflicht des Spielleiters gebot ihm, die Schwächen seines Neulings auszugleichen, Akzente zu setzen, die dieser geborene Epiker nicht in sein Werk gekerbt hatte, das allzu Breite schlank werden zu lassen. Statt dessen ging sein Sinnen dahin, den vom Dichter freigebig vorgeschriebenen Radau zu verstärken, die alpinen Sprengungen und Sturmstöße jedesmal als Trommelfeuer dröhnen zu lassen, bis der Zuhörer sturmreif zum Endapplaus werde.¹⁰⁵

Horváth habe die „Aufsässigkeit sozialer Menscheninstinkte“ und „Klassenkampf“ dargestellt.¹⁰⁶

Gewiß er wird dargestellt, aber nicht so armselig plakatiert, wie wir es auf Piscators Bühne erlebt haben. Horváth läßt seine armen Leute freilich noch oft in Pointen sprechen, die nach der Schreibmaschine schmecken. Sein Ingenieur ruft: „Hier gibt es Hetzer?“ „Und Gehetzte!“, antwortet prompt ein Arbeiter. Das ist Literatur. Aber vorher hat einer der Proletarier gefragt: „Was gehört dem armen Mann? Wenn die Sonne scheint, der Staub, wenn's regnet, der Dreck.“ Das ist

¹⁰² Kurt Pinthus: Horváth: „Die Bergbahn“. Volksbühne. In: 8-Uhr-Abendblatt (Berlin), 5.1.1929.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Bruno E. Werner: „Die Bergbahn“. In: Deutsche Allgemeine Zeitung (Berlin), 5.1.1929.

¹⁰⁵ Monty Jacobs: Horváths „Bergbahn“. Volksbühne. In: Vossische Zeitung (Berlin), 5.1.1929.

¹⁰⁶ Ebd.

so echt wie die Wut, die sich im voraus gegen die Fahrgäste der ungebauten Bahn richtet. Das ist vor allem kein Leitartikel, sondern der Stoßseufzer eines Herzens. Wes das Herz voll ist, des läuft Horváths Mund noch über. Ohne Akzente, ohne Einkerbungen, die seiner Jugend hoffentlich noch beschert werden, damit sein unbezweifelbares Talent auch vom Geiste des Dramas gesegnet werde. Er lasse nur noch den Humor Macht über sich gewinnen, Humor, wie er ein wenig in der Figur seines Aufsichtsrats keimt.¹⁰⁷

Dieser von Jacobs geforderte Humor, die „Synthese aus Ernst und Ironie“,¹⁰⁸ wird Horváths Volksstücke erst nach dem von Jacobs in derselben Besprechung gelobten „Roman-Anfang“ kennzeichnen, beginnend mit *Italienische Nacht*.¹⁰⁹ In *Die Bergbahn* flackert dieser Humor nur stellenweise auf, wie Jacobs richtig feststellt.

Dies dürfte mit ein Grund gewesen sein, wieso das Stück auch Erich Kästner nicht überzeugen konnte. In einer humoristischen Kritik mit dem Titel *Berufsberatung im Theater* unterstellt er dem Theater am Bülowplatz, mit seinen Stücken von gefährlichen Berufen abzuraten: „In Weisenborns ‚U S4‘ warnte es aufs lebhafteste davor, Matrose zu werden; mit Ödön von Horváths ‚Bergbahn‘ sucht es, die Seinen vom Beruf des Gebirgsbahnarbeiters abzuhalten.“¹¹⁰ Fehle nur noch ein Stück mit dem Titel „Die Feuerwehr“.¹¹¹ An Horváths Stück aber lässt Kästner wenig Gutes:

[M]an vermutet, zwei Akte lang, es handle sich um einen Lehr- und Propagandafilm irgendeiner Oberlandbahn-AG. Damit man doch endlich mal weiß, wie Kabel gerollt werden! Und das würde wohl auch im dritten Akt nicht anders werden, wenn nicht plötzlich schlechtes Wetter einträte. Da reißt dem Stück endlich die Geduld: Es schneit; der Weiterbau ist gefährdet; die Arbeiter wollen Feierabend machen; der Bergingenieur schießt einige von ihnen tot; die übrigen werfen ihn in eine Schlucht. Das hat er davon. Vier Tote bedecken die Volksbühne. Die anderen zucken die Achsel und erklären, abschließend, der Polizei einen Besuch machen zu wollen.¹¹²

Und hämisch setzt Kästner fort:

Zur Ermunterung des Publikums dienen die Geräuschmaschinen. Es wird gesprengt; es blitzt und donnert; der Wind heult wie im Märchen; Steine prasseln, Ohrfeigen auch. Deshalb spricht sich der Autor mehrfach gegen den Bau von Bergbahnen aus. Arme Leute können die teuren Fahrkarten doch nicht bezahlen. Und so hat, da hilft kein Lachen, das Stück auch seine soziale Tendenz weg.¹¹³

Kästners Fazit fällt deshalb äußerst ambivalent aus: „Das Bedürfnis vieler Autoren, dramatische Reportagen zu liefern, ist arg, solange sie keine Dramatiker sind.“¹¹⁴

Die Rezeption der *Bergbahn* war somit äußerst kontrovers. Der Vorwurf der „Tendenz“ und des „Tendenzstückes“, der die meisten Besprechungen explizit oder implizit prägt, traf Horváth und sein Stück auch bei der zweiten Uraufführung, die er 1929 erlebte, nämlich bei der seines Dramas *Sladek, der schwarze Reichswehrmann*, uraufgeführt am 13. Oktober 1929 als Matinee am Lessing-Theater in Berlin.¹¹⁵ Einen

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Horváth 2009a, S. 164.

¹⁰⁹ Vgl. den Vorabdruck des „Roman-Anfangs“ aus *Sechsdreißig Stunden / Herr Reithofer wird selbstlos*, der K² von *Der ewige Spießler*, im „Unterhaltungsblatt“ der *Vossischen Zeitung* am 4.1.1929; vgl. WA 14/K²/TS¹⁰.

¹¹⁰ Erich Kästner: *Berufsberatung im Theater*. In: *Neue Leipziger Zeitung*, 8.1.1929.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. WA 2, S. 11f.

wirklichen Erfolg bei Publikum und Kritik brachte ihm erst die Uraufführung von *Italienische Nacht* am 20. März 1931 im Theater am Schiffbauerdamm durch Francesco von Mendelssohn.¹¹⁶ Mit diesem Stück beginnt der Reigen der erfolgreichen, ‚neuen‘ Volksstücke Horváths, in denen er sich nicht nur vom Naturalismus der alten Volksstücke entfernte, sondern auch seinen ganz eigenen Stil der „Synthese aus Ernst und Ironie“¹¹⁷ fand.

Mit der Uraufführung von *Die Bergbahn* endet die Reihe der Uraufführungen der im vorliegenden Band versammelten frühen Dramen Horváths zu seinen Lebzeiten. Erst das Jahr 1969, als die Horváth-Renaissance auf ihrem Höhepunkt war, brachte wieder zwei Uraufführungen früher Dramen. Als Erstes wurde am 5. März 1969 im Theater am Belvedere in Wien, einem kleinen Kellertheater, die Posse *Rund um den Kongreß* uraufgeführt. Regie führte Irimbert Ganser. Die Bühne stammte von Robert Sylvester. In den Hauptrollen spielten Helmut Scherzer (Alfred), Gerhard Matten (Ferdinand), Margot Skofic (Luise Gift), Gertraud Frey (Fräulein) und Helmut Wert-hausser (Schminke). In der *Wiener Zeitung* schrieb Gunther Martin:

Unverständnis oder mangelndes Interesse kann nicht schuld daran sein, daß die Posse „Rund um den Kongreß“ so lange, nämlich genau 40 Jahre, ruhte. In seinem „Theater am Belvedere“ brachte Dr. Irimbert Ganser im Nachholverfahren nun die Uraufführung. Ein literarhistorisches Verdienst, ansonsten aber ziemlich verlorene Liebesmüh‘ um Frühwerksschwächen. Gewisse Grundstimmungen, Charakterzeichnungen, Situationen und Dialogpassagen lassen wohl schon den typischen Horvát-Stil anklingen, zeigen aber deutlich, wie weit sich der Autor von fremden Einflüssen, etwa denen der gesellschaftskritischen Farce eines Walter Hasenclever, freischreiben mußte, um zu den ureigenen Höhepunkten seines Schaffens zu gelangen. Eine Etüde im Schanigarten der echten, falschen und manipulierten Gefühle.¹¹⁸

Auch Gotthard Böhm titelte in der *Presse* „Horváth kündigt sich an“ und verbucht die Posse wie Martin unter dem vorbereitenden Frühwerk:¹¹⁹

Ein interessantes Stück, 1929 entstanden, zwei Jahre vor „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und zehn Jahre vor dem tragisch-grotesken Unfalltod Horvaths in Paris, enthält es vorgeformt bereits alle Elemente, die den späteren Dramen und Romanen des Autors die eigene Note geben.¹²⁰

Böhms Fazit lautet: „Kurz: ‚Rund um den Kongreß‘ ist eine Etüde, nicht ein genialer erster Wurf.“¹²¹ Immerhin sei Horváths Renommee am Theater aber schon derart gefestigt, dass ihm diese schwächere frühe Posse nicht schaden könne: „Das Publikum ging so interessiert mit, als bestünde es aus Literaturstudenten. Womit bewiesen wäre, daß Horvath ganz in unserem Besitz ist.“¹²²

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 224–226.

¹¹⁷ Horváth 2009a, S. 164.

¹¹⁸ Gunther Martin: Im Schanigarten der Gefühle. Uraufführung eines Horváth-Stückes im Theater am Belvedere. In: *Wiener Zeitung*, 7.3.1969.

¹¹⁹ Gotthard Böhm: Horvath kündigt sich an. Uraufführung der Posse „Rund um den Kongreß“ im Theater am Belvedere. In: *Die Presse* (Wien), 7.3.1969.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

André Müller konstatierte in der *Illustrierten Kronen Zeitung*: „Kein erster Gehversuch eines Jünglings, sondern ein schlechtes Stück des schon genialen 28jährigen.“¹²³ Dem Theaterleiter und Regisseur wird auch von ihm ein literarhistorischer Anspruch unterstellt: „Am Belvedere ist man hausbacken, brav, penetrant wissenschaftlich.“¹²⁴ Und sein Resümee lautet: „Wem solch naiver Idealismus das Herz höher schlagen läßt, der kommt auf seine Rechnung.“¹²⁵ Ulf Birbaumer hat in den *Salzburger Nachrichten* deutlich mehr Verständnis für das Stück, das er durchaus anerkennend zu den „politisch und sozialkritisch aggressiven Frühwerke[n]“ zählt, lobt aber vor allem die Regie: „Ein Erfolg ehrlicher Arbeit (trotz geringer Mittel) und ein Erfolg gezielter Dramaturgie. Ich schlage eine geschlossene Vorstellung für die Direktoren großer Wiener Theater vor.“¹²⁶ Fast wortident mit Gunther Martin konstatiert Michael Glaser in der Münchener *Abendzeitung*: „Und tatsächlich ist die fünfbildrige Posse ‚Rund um den Kongreß‘ eine Etüde, kein genialer Erstlingswurf.“¹²⁷ Dennoch hält er das Stück für „interessant“:

Ein Blick in die Werkstatt eines geborenen Dramatikers. Vorgeformt alles, was etwa „Geschichten aus dem Wiener Wald“, „Kasimir und Karoline“ oder „Hin und her“ zu unverlierbaren Werken des Repertoires macht.

Da duckt sich Bestialität hinter spießiger Fassade, da kämpft ein Mensch gegen Lüge, Phrase, Dummheit. Auch Horvaths Sprache, jene zwanghaft im Süddeutschen angesiedelte, die Alltagswendungen bedeutungsvoll macht, trifft man hier schon an.

Sonst aber: expressionistischer Krampf, symbolistische Schlacken, dramaturgische Grobheit, unmäßige Übersteigerung grotesker Züge.¹²⁸

Sein „Fazit“ lautet dennoch: „eine lohnende Begegnung.“¹²⁹ Der Kritiker der kommunistischen *Volksstimme* Hugo Huppert sieht in der frühen Posse kein „unreifes Jugendwerk, das etwa nur dünne Gedanken und eine schwächliche Fabel zu bieten hätte“, sondern eher „das Gegenteil“: „zu viel auf einmal!“

Nennen wir die angeschlagenen Themen: Sittlichkeit und Kriminalität im kleinen, Heuchelei der bürgerlichen Moralpredigten, Geschäftspraktiken des Mädchenhandels, Tarnungen des Sex-Marktes, lesbische Liebe und Prostitution, erotische Börse und Zerfall der Familienethik, weltweite Vereinsmeierei einer sexuellen „Stellenvermittlung“, Zusammenhang zwischen Produktionsverhältnissen und Verwandlung der Frau in die international quotierte Ware.¹³⁰

Das Problem sei nur, dass „[a]lles“ „angeschlagen“ ist, aber „nichts konsequent durchgeführt“.¹³¹ Die „Motive“ des Stückes würden für vier Stücke reichen.¹³²

¹²³ André Müller: Immerhin eine Uraufführung. Horvaths Posse „Rund um den Kongreß“ im Theater am Belvedere. In: *Illustrierte Kronen Zeitung* (Wien), 7.3.1969.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ulf Birbaumer: Verhöhntes Humanitätsgefasel. Horvath-Uraufführung im Wiener Theater am Belvedere. In: *Salzburger Nachrichten*, 12.3.1969.

¹²⁷ Michael Glaser: Lüge, Phrase, Dummheit. Horváth-Uraufführung im Wiener Theater am Belvedere. In: *Abendzeitung* (München), 11.3.1969.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Hugo Huppert: Späte Horvath-Uraufführung. „Rund um den Kongreß“ im Theater am Belvedere. In: *Volksstimme* (Wien), 7.3.1969.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. ebd.

Warum die Posse *Rund um den Kongreß*, die bereits 1929 als Stammbuch des zum Ullstein-Verlagskonzerns gehörenden Arcadia Verlags veröffentlicht wurde, zu Lebzeiten Horváths keine Uraufführung erfuhr, darüber ist nichts bekannt. Vermutlich war das Stück, das bereits wesentliche Ingredienzien der späteren Volksstücke, vor allem deren „Ironie“ enthält, mit seiner expliziten Thematisierung der Prostitution bzw. des Mädchenhandels im labilen Klima der späten zwanziger Jahre nicht aufführbar. Leichter drang Horváth dort mit den die Thematik weniger explizit verhandelnden Volksstücken der frühen dreißiger Jahre durch.

Die bereits 1927 als Stammbuch verlegte Komödie *Zur schönen Aussicht* hätte noch 1929 am Dresdner Residenztheater von dem von Paul Verhoeven gegründeten „Studio Dresdner Schauspieler“, das sich „als Uraufführungsbühne experimenteller Werke“ verstand, uraufgeführt werden sollen. Doch aus Geldmangel des Ensembles wurde die Produktion schließlich fallen gelassen.¹³³ Weitere Interessenten für das Stück fanden sich zu Lebzeiten des Autors nicht. Dabei läutete die Komödie gewissermaßen bereits den Ton der ‚neuen‘ Volksstücke Horváths der frühen dreißiger Jahre ein. *Zur schönen Aussicht* wurde jedoch erst am 5. Oktober 1969 im Rahmen des Festivals „Steirischer Herbst“ am Grazer Schauspielhaus unter der Regie von Gerald Szyszkowitz uraufgeführt. Die Bühne stammte von Wolfgang Skalicki. Es spielten Fritz Holzer (Strasser), Lotte Marquardt (Christine), Ruth Birk (Ada von Stetten), Branko Samarowski (Max), Wolfram Berger (Karl), Walter Kohls (Müller) und Heribert Just (Emanuel von Stetten).¹³⁴ Rudolf Kellermayr lobte in der *Kleinen Zeitung* die Regie, hatte aber gegenüber dem Stück doch deutliche Bedenken:

Es ist ein Frühwerk, 1926 geschrieben, bitterer, böser, galliger und weniger versöhnlich als manch späteres „Volksstück“; grellere Charaktere, weniger realistische Typen als in den nächsten Dramen; zum Teil recht sorglos in der Machart; Themen werden aufgenommen und wieder fallengelassen; der übersichtlicheren Konstruktion wegen – das erinnert an Dürrenmatt, der sich allerdings von seinen „Bombeneinfällen“ oft nicht mehr freimachen kann; ein eigenwilliger, unverwechselbarer Text, in nach-expressionistischer Diktion, sehr deutlich auf assoziativem Wege entstanden und nach Portionen, brockenweise aufgeteilt auf die verschiedenen Stimmen dramatis personarum – ein Text, dem die hintergründige Naivität und der heimliche Zusammenhang der späteren Dialoge Horváths noch fehlt, der aggressiver, direkter und bewußter auf die Pointe hin entwickelt ist.¹³⁵

Dem kann man nur bedingt zustimmen, stellt doch *Zur schönen Aussicht* aus heutiger Sicht einen wesentlichen Stein im Mosaik der Horváth’schen Komödien und Volksstücke dar. Immerhin legt der Kritiker der *Kleinen Zeitung* neben dem Hinweis auf Dürrenmatt noch weitere Fährten zur Literaturgeschichte, die vermuten lassen, dass Horváths Komödie doch einiges an literarhistorischer Bedeutung hat:

Es ist ein groteskes Ballett menschlicher Niedertracht, Armseligkeit und Bosheit, das sich hier abspielt, und das im Ansatz bereits Themen und Gestalten der heutigen Dramatik aufweist, Bezugspunkte setzt, die zu Anouilh ebenso führen wie zu Sartre, zu den sogenannten Absurden und zu Dürrenmatt.¹³⁶

¹³³ Vgl. KW 1, S. 291.

¹³⁴ Eine Film-Fassung von *Zur schönen Aussicht*, in derselben Besetzung und Regie (ergänzt um Hermann Lanske als Filmregisseur), kam 1970 heraus, vgl. www.imdb.com/title/tt1237826.

¹³⁵ Rudolf Kellermayr: Ballett menschlicher Niedertracht. In: *Kleine Zeitung* (Graz), 7.10.1969.

¹³⁶ Ebd.

Der Hinweis auf Anouilh und Sartre legt eine Interpretationsachse, die Horváths Stück als Kammerspiel begreift, eine Lesart, die bis heute Gültigkeit beanspruchen kann. Der Bezug zu Dürrenmatt ist auch (aber nicht nur) dem spezifischen theatergeschichtlichen Hintergrund der sechziger Jahre geschuldet, mag aber vielleicht heute nicht mehr unbedingt naheliegen. Vielmehr fällt die Nähe zur Wiener Volkskomödie eines Nestroy oder Raimund vor oder zu den Verwechslungskomödien eines Molière oder Goldoni auf, als eine zu den (tragischen) Kammerspielen der französischen Existentialisten oder zur Tragikomödie Dürrenmatts. Herbert Nedomansky resümiert in der Wiener *Presse*:

Kein großer Wurf, dieses Werk, 1926, im Jahre der „Revolte auf Côte 3018“ in Berlin entstanden. Dennoch schon der ganze Horvath. Prototypen für spätere Figuren und Stücke stecken darin, auf die er dann auch prompt zurückgegriffen hat. Dieses Modell- und Etüdenhafte, das sich hier in Skizze und Entwurf offenbart, zur schönen Aussicht auf nachfolgende Arbeiten wird, macht die Begegnung mit dem Frühwerk aufschlußreich.¹³⁷

Wie bei der Rezeption so vieler spät uraufgeführter früher Dramen, wird auch *Zur schönen Aussicht* in der Kritik meist auf das spätere Werk bezogen und nur in seiner Funktion als Vorläufer und Wegbereiter gesehen. Nedomansky sieht das ebenso, erkennt aber auch die genuine Werkhaftigkeit von *Zur schönen Aussicht*:

Da ist schon die Vivisektion der brüchigen Charaktere, die Gabe, das Gemeine sichtbar zu machen, die Menschen in ihrer Schabigheit vorzuführen, in ihrer Niedrigkeit, Roheit und Lächerlichkeit. Da ist auch schon die rechthaberische Art, Komödie zu nennen, was doch nur die Kehrseite der Komik zeigt, die Antithese, die Desillusion. Zugegeben, hier wird von Horvath noch fleißig experimentiert, ausprobiert, was vom frühen Brecht, was von Wedekind, was vom Expressionismus der ersten zwanziger Jahre des dramatischen Laboratoriums Berlin brauchbar, verwertbar, haltbar sein könnte. Da ist aber auch schon der Blick und der Spürsinn fürs Atmosphärische, fürs Milieu, für das Zeitkolorit.¹³⁸

Das besondere Augenmerk Nedomanskys gilt der weiblichen Hauptfigur des Stückes, Christine: In ihr „zeichnen sich schon Horvaths spätere Mädchengestalten ab, von der Marianne (in „Geschichten aus dem Wiener Wald“) bis zur Unbekannten aus der Seine“:

Mit ihrem Auftritt schürzt sich der dramatische Knoten. Mit ihr bricht Leben in das Panoptikum ein; sie, die anfangs Verfemte, von allen Gehetzte, die einfach fertiggemacht werden soll, und die dann zur Vielumworbene wird, als sie sich als reiche Erbin deklariert, geht aus dem Spelunkendasein dieser Gesellschaft „von Stand“ als einzig Heilgebliebene mit der schönen Aussicht auf ein besseres Leben hervor.¹³⁹

Nedomanskys Fazit lautet:

Eine gallbittere Komödie also, durchsetzt mit lyrischen Passagen, durch die ein Stück jener späteren Horvath-Metaphysik schimmert, die sich hier schon ankündigt. Wohl ist noch vieles Fragment, bloße Andeutung. Dennoch schon der ganze Horvath.¹⁴⁰

¹³⁷ Herbert Nedomansky: Dennoch schon der ganze Horvath. Uraufführung der Komödie „Zur schönen Aussicht“ in Graz. In: Die Presse (Wien), 7.10.1969.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

Als „kleine literarische Sensation“ pries Harald Kaufmann in der Grazer Zeitung *Neue Zeit* die Uraufführung von *Zur schönen Aussicht* an.¹⁴¹ Die notorische Kritik an der Unfertigkeit und dem unorganischen Bau der Horváth'schen Werke, insbesondere des Frühwerks, weist der Kritiker entschieden zurück. Vielmehr sieht er Horváth als ganz wesentlichen und frühvollendeten Proponenten eines „Abbaus herkömmlicher dramaturgischer Form“, mit der Horváth nur nicht ganz „zu Ende“ gekommen sei.¹⁴²

Was für ein Prophet war dieser Frühvollendete, wie hat er in der Entwicklungslosigkeit seiner Dramen die Entwicklung vorausgeahnt, in stationärer Atmosphäre gründlich Illusionen durchsichtig gemacht? Das früh von seinen Bewunderern erkannte Talent Horváth's, dichte, knappe Dialoge von bittersüßer Wirklichkeitsnähe schreiben zu können, seine genialische Kraft, im Gestammel eines künstlich gezüchteten Bühnendialekts in die Seele der Figuren zu treffen, überragen in heutiger Sicht das Unfertige.¹⁴³

Und Kaufmann resümiert: „Bewundernswert an der Komödie [...] ist der Reichtum an bereits unverwechselbar Horváth'scher Musik.“¹⁴⁴ Und: „Jede der hier auftretenden Typen könnte auch in den späteren Stücken Horváth's vorkommen.“¹⁴⁵ Bemerkenswert ist auch, was er zur Sprache des Stückes schreibt:

Die Sprache des Stückes ist in sich reif und vollendet. Es ist dieser geliebt ins Schriftdeutsch hochgestochene Dialekt mit den vielen Interpunktionszeichen, der hier, fertig wie Minerva aus dem Haupt des Zeus, vor sein Publikum spaziert, dieses Mischmasch aus jüdelndem Leopoldstadt-Wienerisch, Ungarndeutsch, Böhmakeln, Bayrisch und schnoddrig dazwischengestreuten Berliner Brocken. Diese heimatlose Sprache der vielen Heimaten beherrscht Horváth hier schon mit verblüffender Virtuosität.¹⁴⁶

Auch in den deutschen Zeitungen wurde die Uraufführung eines Horváth-Stückes wahrgenommen. Klaus Colberg tut die Komödie im *Münchener Merkur*, in bewährter Tradition, als „Etüde“ ab:

Erkennbar ist die Absicht, durch Zusammendrängung des Bösen das für gewöhnlich Nicht-Erkennebare erkennbar zu machen. Doch eben diese Komprimierung des Bösen ist hier noch allzu-sehr Konstruktion, Kolportage und einschichtige Typologie geblieben. Der Dichter hatte hier noch nicht seine wirkungsvolle, bald unheimliche, bald versteckt satirische Sprache gefunden.¹⁴⁷

Und er schließt mit den Worten: „Eine Nicht-Uraufführung von Horvath hätte dem festlichen Programm des ‚Steirischen Herbst‘ besser zu Gesicht gestanden.“¹⁴⁸ Gänzlich anders sieht dies Dietmar Grieser im *Main-Echo*. Die Uraufführung von *Zur schönen Aussicht* habe einen „ungehobenen Schatz ans Licht gebracht“.¹⁴⁹ Das Stück sei

¹⁴¹ Harald Kaufmann: Ein unbekannter Ödön von Horváth zu entdecken. Uraufführung der frühen Komödie „Zur schönen Aussicht“ im Grazer Schauspielhaus – Eine kleine literarische Sensation. In: *Neue Zeit* (Graz), 7.10.1969.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Klaus Colberg: Jagd nach Liebe & Geld in einem miesen Hotel. Uraufführung in Graz: Ein früher Horvath. In: *Münchener Merkur*, 8.10.1969.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Dietmar Grieser: Kitsch als Dichtung. Horvath – nunmehr komplett auf der Bühne. In: *Main-Echo* (Aschaffenburg), 8.10.1969.

eine Komödie der Niedertracht, die zutiefst packt; ein Stück grausam-galliges Desillusionierungstheater, das kein freundlicheres Fazit zuläßt als dieses: Man glaubt nicht ungestraft an das sogenannte Gute im Menschen.¹⁵⁰

Und der bei Grieser mit seiner wegweisenden Horváth-Monographie¹⁵¹ ausführlich zitierte Kurt Kahl schlägt in der *Stuttgarter Zeitung* in dieselbe Kerbe. Er wundert sich, wieso die Komödie „jetzt erst auf die Bühne gelangt“¹⁵² ist, denn:

Vehementer hat Horváth das Publikum kaum jemals gepackt, eindringlicher hat er die Brutalität des Menschen, die Folge materiellen Desasters, nicht gestaltet. Zum erstenmal zeigt er sich in diesem bösen Spiel im vollen Besitz seiner dramatischen Mittel.¹⁵³

Mit dem Titel seiner Besprechung, *Besuch der jungen Dame*, stellt Kahl wie Kellermayr den Bezug zu Dürrenmatt her und verortet Horváths Komödie damit in der zeitgenössischen dramatischen Gegenwart.

Auf die Uraufführung 1969 folgten eine Ausstrahlung der in gleicher Besetzung eingespielten Film-Fassung im März 1970 im Österreichischen Rundfunk¹⁵⁴, die wohlwollend aufgenommen wurde,¹⁵⁵ sowie zahlreiche Inszenierungen im gesamten deutschen Sprachraum, u. a. in Zürich, München, Köln, Frankfurt, Wien und Hamburg. Das Stück gehört bis heute zu den am meisten gespielten Stücken Horváths und steht innerhalb der frühen Dramen auf dem ersten Rang, was die Präsenz auf den deutsch- und fremdsprachigen Bühnen betrifft.

Anders als Kellermayr, Kaufmann und Grieser dies in ihren Besprechungen behaupteten, war damit jedoch noch lange nicht das letzte Horváth-Stück uraufgeführt.¹⁵⁶ Zwei weitere Uraufführungen folgten noch. Nach einer Audio-Aufnahme, die 1977 mit Vera Borek und Helmut Qualtinger eingespielt wurde,¹⁵⁷ fand am 5. Oktober 1980 am Akademietheater in Wien die Uraufführung des Schauspiels *Mord in der Mohrengasse* statt. Regie führte Klaus Höring. Die Bühne stammte von Xenia Hausner. In den Hauptrollen spielten Franz Morak (Wenzel), Inge Brücklmeier (Mutter Klamuschke), Marika Adam (Ilse), Kurt Schossmann (Paul), Helma Gautier (Mathilde), Paul Baur (Herbert Müller), Blanche Aubry (Altmodische) und Fritz Grieb (Juwelier Kohn).

Kurt Kahl lästerte im Wiener *Kurier*, dass mit dem zweifelhaften Jugenddrama Horváths „Renommee verletzt“ worden sei: „Ob es überhaupt sinnvoll ist, die Jugendsünden von Autoren vor die Öffentlichkeit zu zerren, wird eine Streitfrage bleiben.“¹⁵⁸ Immerhin findet er an dem Stück aber interessant, „was Horváth später daraus gemacht hat“, „denn Phrasen, Charaktere und Situationen hat er in andere

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Kurt Kahl: Ödön von Horváth. Velber bei Hannover: Friedrich 1966. (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd. 18)

¹⁵² Kurt Kahl: Besuch der jungen Dame. Ödön von Horváths frühe Komödie „Zur schönen Aussicht“ in Graz. In: *Stuttgarter Zeitung*, 13.10.1969.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Anm. 134.

¹⁵⁵ Vgl. Liselotte Reichert: Theaterdokumente. In: *Die Presse* (Wien), 5.3.1970.

¹⁵⁶ Vgl. Kellermayr 1969 (Anm. 135), Kaufmann 1969 (Anm. 141) und Grieser 1969 (Anm. 149).

¹⁵⁷ Helmut Qualtinger & Vera Borek lesen Ödön von Horváth. *Mord in der Mohrengasse*. Der ewige Spießer. Aufnahmeleitung: Jürgen E. Schmidt. Wien: Preiser Records 1977.

¹⁵⁸ Kurt Kahl: Mordfall aus der Schublade. Uraufführung eines Horváth-Jugendwerkes. In: *Kurier* (Wien), 7.10.1980.

Werke übernommen“.¹⁵⁹ Alles in allem bleibt sein Urteil jedoch skeptisch: „Wer das Frühwerk gesehen hat, lernt die ausgenücherten, durch Ironie abgekühlten späten Stücke Ödön von Horváths schätzen.“¹⁶⁰

Zu einem ähnlichen Fazit kommt auch Hans Heinz Hahnl in der *Arbeiter-Zeitung*. Er spricht von der „Horvath-Verwertungsgesellschaft“, die hier dem Autor keinen guten Dienst erwiesen habe, und moniert, dass die Autoren umso „wehrloser“ würden, je „bekannter“ sie seien:

Der Nachlaß von Ödön von Horvath wird unbarmherzig ausgeschlachtet. Die Theater brauchen lange, bis sie einen entdecken, aber wenn sie ihn entdeckt haben, sind sie nicht mehr zu halten, dann spielen sie auch seine Abfälle.¹⁶¹

Auch Hahnl teilt Kahls Einsicht, dass vieles, was das spätere Werk kennzeichnet, schon angedeutet ist, „aber das Gleichgewicht stimmt noch nicht“: „Horvath war ein Frühvollendeter, aber kein Jugendgenie. Der Reifeprozess zu den Meisterwerken war kurz, aber intensiv.“¹⁶² Das Schauspiel *Mord in der Mohrengasse*, genauso wie das am selben Abend szenisch aufgeführte Hörspiel *Stunde der Liebe*, seien „etwas für Horvath-Philologen“, aber eben nicht für das breite Publikum.¹⁶³ Das Fazit Hahnls lautet deshalb: „Ein Klub zum Schutze Horvaths vor tantiemensüchtigen Erben und ehrgeizigen Theaterleuten wird fällig. Aber ich fürchte, die Horvath-Verwertungsgesellschaft ist nicht zu stoppen.“¹⁶⁴

Karin Kathrein kam in der *Presse* zu einem ausgewogeneren Urteil:

Der „Mord in der Mohrengasse“, Horváths frühestes erhaltenes Stück, von dem knapp Zwanzigjährigen geschrieben, zeigt den Niedergang, das Auseinanderbrechen, das Abkippen ins Asoziale einer kleinbürgerlichen Familie, die einst bessere Tage gesehen hat. Was an dem Schauspiel vor allem faszinieren kann, ist die Verquickung einer Fülle von Elementen, die wir heute als typische für Horváth ansehen, mit expressionistischem wie auch naturalistischem Material. Nicht nur sprachlich, sondern auch thematisch bildet der Expressionismus einen Grundpfeiler, aber, charakteristisch für Horvath, wird der Hoffnung auf den „neuen Menschen“ schon früh eine radikale Absage erteilt.¹⁶⁵

Doch auch Kathrein äußert ihre Skepsis gegenüber solchen „Ausgrabungen“ von Frühwerken:

Ödön von Horváths „Mord in der Mohrengasse“, hiermit uraufgeführt, und sein Hörspiel „Stunde der Liebe“, in dieser Zusammenstellung ebenfalls erstmals auf der Bühne zu sehen, erlauben den Blick in die Werkstatt eines Dichters – und einem Werkstatt-Theater wären diese Torsi, frühen Entwürfe und Skizzen auch angemessen. Im Akademietheater wirken sie dagegen fatal, weil sie Überlegungen provozieren, wieso gerade die Bühne, die für exemplarische Horváth-Aufführungen mit ersten Schauspielern prädestiniert erscheint, an Marginalien herumbasteln muß. Verleger, Erben und die einschlägig verantwortlichen Herren sollten sich an der Nase nehmen und schämen.¹⁶⁶

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Hans Heinz Hahnl: Die Horvath-Verwertungsgesellschaft. Ödön-von-Horvath-Uraufführung im Akademietheater. In: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 7.10.1980.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Karin Kathrein: Blick in die Dichterwerkstatt. Horváths „Mord in der Mohrengasse“ und „Stunde der Liebe“ im Akademietheater. In: *Die Presse* (Wien), 7.10.1980.

¹⁶⁶ Ebd.

Die Furche schrieb gar davon, dass mit diesen Uraufführungen „Horváth exekutiert“ worden sei und:

Ein Glück, daß Horváth seine unreife Frühproduktion zum Großteil vernichtet hat. Unvorstellbar, was uns sonst noch bevorstünde, die Vermarkter Horváthscher Jugendsünden kennen keine Pietät.¹⁶⁷

Auch in den großen deutschen Tageszeitungen wurde die späte Horváth-Uraufführung wahrgenommen. Auch dort äußern die Kritiker ähnliche Bedenken gegenüber dem Frühwerk und Vermutungen gegenüber den für die Aufführung Verantwortlichen. Erik G. Wickenburg nimmt an, dass das Wiener Burgtheater mit seinen letzten Premieren, „eine Lanze für die Arbeit der Regisseure brechen“ habe wollen, „indem es zwei aus der Gilde auf schlechthin ungeeignete Objekte ansetzte“:

Der anschließend [an *Stunde der Liebe*; Anm.] aufgeführte „Mord in der Mohrengasse“ war wohl ein Original, eine Uraufführung gar, die aber bloß die pubertären, expressionistischen Anfänge Horváths offenbarte. Ohne die ebenfalls von Klaus Koering [sic] besorgte Regie und den Vorschuß, den man dem Autor heute mit Recht gewährt, wäre das Stück glatt durchgefallen.¹⁶⁸

Paul Kruntorad kommt in der *Frankfurter Rundschau* zu folgendem Fazit:

Nur im ersten Akt ist der spätere Horváth präformiert, in der knappen treffenden Skizze einer Familie, die sich an ihre Gutbürgerlichkeit klammert und ihre Konflikte gehemmt und rücksichtslos gleichzeitig austrägt. Im zweiten Akt ist das Huren- und Zuhältermilieu deutlich überzeichnet, Horváth kann die Handlung nur vorantreiben, indem er den ermordeten Juwelier als Gespenst auftreten läßt. Im dritten Akt setzt sich Horváth, wie später immer wieder, mit der Brutalität einer Justiz auseinander, die den Buchstaben, nicht den Geist der Gerechtigkeit wahrht. [...]

So viel Energie, Talent und Können würde man sich gerade im Burgtheater, wo man die Pflege Horváths den anderen großen Wiener Bühnen überlassen hat [...] für eines der Hauptwerke wünschen.¹⁶⁹

Hilde Spiel schließlich schrieb in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*:

„Einen Horváth, bevor er der Horváth ist, zu zeigen“, wie der Schauspieler und Regisseur Klaus Höring sich vorgenommen hatte, mag ungemein reizvoll sein. Doch es war sehr die Frage, ob die um nahezu sechzig Jahre verspätete Uraufführung des Erstlingsdramas „Mord in der Mohrengasse“ im eleganten Wiener Akademietheater besser aufgehoben sein würde als auf einer Werkstattbühne – und der Premierenabend gab eine negative Antwort darauf.¹⁷⁰

Der zentrale Vorbehalt dieser Kritik trifft aber nicht das Stück, sondern dessen Inszenierung:

Nicht allein den Sprechstil, den Stil des ganzen Stücks verfehlt diese Inszenierung, weil sie mit den Mitteln des Staatstheaters pathetisiert, was lediglich scharf, trocken und fast ironisch aus den zwanziger Jahren heraufgeholt werden kann. An Sternheim, [...] an Hasenclever hätte Höring denken müssen.¹⁷¹

¹⁶⁷ Hellmut Butterweck: Horváth exekutiert. In: *Die Furche* (Wien), 8.10.1980.

¹⁶⁸ Erik G. Wickenburg: Nacht der Mohrengasse. Nachgelassener Horváth in Wien uraufgeführt. In: *Die Welt* (Hamburg), 7.10.1980.

¹⁶⁹ Paul Kruntorad: Immer das gleiche. „Mord in der Mohrengasse“ – eine Horváth-Uraufführung. In: *Frankfurter Rundschau*, 23.10.1980.

¹⁷⁰ Hilde Spiel: Frühes von Horváth. Späte Uraufführungen in Wien. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.10.1980.

¹⁷¹ Ebd.

Die äußerst negative Aufnahme der Uraufführung des Schauspiels *Mord in der Mohren-gasse* konnte jedoch nicht verhindern, dass 1981 zwei Erstaufführungen des Stückes in Düsseldorf und St. Gallen folgten. 1984 wurde das Schauspiel auch in Linz und 1993 neuerlich in Wien gegeben.¹⁷²

Als letztes der frühen Dramen wurde am 1. September 2016 am Theater in der Josefstadt in Wien Horváths Tragödie *Niemand* uraufgeführt. Regie führte Herbert Föttinger, Direktor des Theaters in der Josefstadt. Die Bühne stammte von Walter Vogelweider. Es spielten Florian Teichtmeister (Fürchtegott Lehmann), Gerti Drassl (Ursula), Raphael von Barga (Kaspar), Martina Stilp (Gilda), Roman Schmelzer (Wladimir) und Dominic Oley (Klein). Nachdem das Stück, das 1924 vom Verlag Die Schmiede als Stammbuch vervielfältigt wurde, erst im Jahr 2015 wiederaufgetaucht war, erwarteten sich Publikum und Kritik eine literarische Sensation.¹⁷³ Doch diese blieb bei der Uraufführung in Wien und der 2017 folgenden deutschen Erstaufführung in Berlin aus. Vielmehr waren sich Publikum und Kritik in seltener Weise darüber einig, dass das Stück eben ein typisches Frühwerk sei und nicht mit den Volksstücken der frühen dreißiger Jahre mithalten könne. Ähnlich wie im Fall von *Mord in der Mohren-gasse* wurde jedoch bemerkt, dass viel Horváth-Typisches in dem Stück schon angelegt war, etwa der kritische Einsatz bildungsbürgerlicher Zitate und Redewendungen, die symbolische Aufladung der Handlung und die zentrale Fräulein-Figur, die aus sozialer Not und Arbeitslosigkeit in eine Ehe ohne Liebe flüchtet. Was dem Stück fehlt, ist das, was Monty Jacobs noch an *Die Bergbahn* moniert hatte, der Humor, oder, um es mit Horváth zu sagen: die Ironie. Stattdessen bricht das Stück unter expressionistischem Existentialismus fast in sich selbst zusammen. Hubert Spiegel formulierte das in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* folgendermaßen:

Ödön von Horváth, ebenso alt wie Büchner in seinem Todesjahr, wollte alles: gellenden Expressionismus und kälteste Sozialkritik, das Sittenbild und die Kriminalgeschichte, keusche Jungfrauen und lüsterne Huren, reichlich Nietzsche, aber auch ein bisschen Brecht, zarte Sehnsuchtsträume und die schockierende Brutalität der Verhältnisse. Eines wollte er damals indes noch nicht: aus den wie morsches Holz brechenden Seelen seiner Figuren einen Komödienstoff gestalten. „Niemand“ ist das einzige seiner Stücke, das die Bezeichnung „Tragödie“ trägt.¹⁷⁴

Spiegel bringt diese Einsichten noch auf den Punkt, wenn er schreibt: „Seine Themen hat Horváth in diesem Frühwerk bereits gefunden, seinen Ton noch nicht.“¹⁷⁵ Aber sein Fazit lautet dennoch: „Niemand soll sagen, diese Entdeckung habe sich nicht gelohnt.“¹⁷⁶

Etwas skeptischer sieht dies Guido Tartarotti im Wiener *Kurier*, der seine leise Enttäuschung nicht zu verbergen mag:

Vielleicht waren die Erwartungen einfach zu groß. Wäre das das Erstlingswerk eines unbekanntem Autors, man wäre vielleicht restlos begeistert. Aber da der Text von Ödön von Horváth

¹⁷² Vgl. die dazu existierenden Materialsammlungen im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung Sessler Verlag / Theaterdokumentation Horváth, ÖLA 28.

¹⁷³ Vgl. Spiegel 2015 und Kramar 2015 (beide Anm. 14).

¹⁷⁴ Spiegel 2016 (Anm. 15).

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

stammt, diesem Großmeister der verdichteten, sich selbst entlarvenden Sprache, kann man sich die zarte Enttäuschung kaum vom Leib halten, so sehr man sich auch bemüht.¹⁷⁷

Das „Hauptproblem“ des Textes sieht Tartarotti in Folgendem:

Die Figuren reden einfach zu viel. Würde man zwei von drei Sätzen streichen, dann wäre es der Horváth, den man kennt: Verdichtet bis hart an die Grenze des Verschwindens. Sprache, die von ihrem eigenen Verlust erzählt.¹⁷⁸

Und so lautet sein „Fazit“:

Ein 100 Minuten langer, stellenweise auch langatmiger Abend, der aber dennoch spannend und lohnend ist. Und eine Erkenntnis: So virtuos der junge Horváth bereits schreiben konnte, fehlte ihm dennoch damals vielleicht noch die Distanz zum eigenen Talent.¹⁷⁹

Die Regiearbeit Föttingers, der das Stück mehr oder weniger vom Blatt spielen und dabei sogar die Regie- und Szenenanweisungen sprechen ließ, wurde von den meisten Kritiken lobend erwähnt. Die Uraufführung eines bis dato unbekanntes Textes eines „Großmeisters“ könne keinesfalls inszenatorische Experimente anstellen. Solche „Interpretationen“ seien späteren Inszenierungen vorbehalten.¹⁸⁰ Anders sahen dies lediglich die *Salzburger Nachrichten*, wo zu lesen war, dass Föttinger „allzu brav vom Blatt“ inszeniert habe.¹⁸¹ Die Kritik fällt insgesamt ernüchternd aus: „Dynamik fehlte dem Abend ebenso wie Magie.“¹⁸² Und: „Ein Konnex zum Heute konnte in der Josefstadt jedoch nicht hergestellt werden.“¹⁸³

Bereits wenige Wochen vor der Uraufführung hatte Ronald Pohl das Stück folgendermaßen beurteilt:

Der titelgebende „Niemand“ ist ein Gott, der sich von seiner Schöpfung abgewandt hat. Horváths Figuren haben hier noch deutlich den Schaum des Expressionismus vor dem Mund. „Niemand“ ist ein unvollkommener Dramentext, der voller bedeutender Schönheiten steckt. Er verbindet die Zeitdramatik eines Ernst Toller mit späteren Horváth-Schöpfungen wie den „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Er wird seinen Weg auf dem Theater machen.¹⁸⁴

Damit hatte Pohl zweifellos recht, denn das Stück wurde nach der Uraufführung auch in Linz, Berlin (beide 2017) und Salzburg (2018) inszeniert. Ob sich *Niemand* nach den eher verhaltenen Besprechungen der bisherigen Aufführungen auch in den folgenden Jahren auf den Bühnen halten wird können, muss zumindest als fraglich angesehen werden.

Die deutsche Erstaufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin, an dem Haus also, an dem *Geschichten aus dem Wiener Wald* am 2. November 1931 so erfolgreich aufgeführt worden war,¹⁸⁵ fand am 25. März 2017 statt. Regie und

¹⁷⁷ Guido Tartarotti: Die Figuren reden ziemlich viel. In: Kurier (Wien), 2.9.2016.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Spiegel 2016 (Anm. 15) und Tartarotti 2016 (Anm. 177).

¹⁸¹ Anonym: Kein Triumph: Horváths „Niemand“ in Wien uraufgeführt. In: Salzburger Nachrichten, 2.9.2016.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ronald Pohl: Ödön von Horváths „Niemand“. Ein Mietshaus voller Narren in einer preisgegebenen Welt. In: Der Standard (Wien), 19.8.2016.

¹⁸⁵ Vgl. WA 3.

Bühne gestaltete Dušan David Pařízek. Die Rollen waren auf Marcel Kohler (Fürchtegott Lehmann), Wiebke Mollenhauer (Ursula), Franziska Machens (Gilda), Frank Seppler (Kaspar), Elias Arens (Klein), Lisa Hrdina (Kellnerin, Nachfolgerin, Backfisch) und Henning Vogt (Wladimir) verteilt. Wolfgang Höbel schrieb zu der Inszenierung und zum Stück im *Spiegel*:

In unterhaltsamen zwei Stunden schildert Pařízeks „Niemand“ eine sehr ferne Welt. Das macht einerseits die Stärke und die Aufrichtigkeit dieses Theaterabends aus: dass er gar nicht erst so tut, als könnte das Los der Elendsmenschen, die der Autor Horváth hier mit etwas großkotziger Jungdichter-Attitüde vorführt, den heutigen Zuschauerinnen und Zuschauern ans Herz gehen und einen Spiegel der Gegenwart vorhalten. Andererseits enttäuscht diese nette Revue die Sehnsucht nach einem großen Horváth-Streich, die der Rummel um das wiedergefundene Stück-Manuskript geweckt hatte.

Schuld an dieser Enttäuschung ist nicht der Regisseur, sondern die an diesem Abend offensichtliche Erkenntnis: In „Niemand“ übte der Dichter Horváth noch.¹⁸⁶

Ulrich Seidler sah das in der *Berliner Zeitung* ähnlich. Zwar nimmt auch er wahr, dass in dem Stück vieles schon vorweggenommen ist, was den späteren Horváth ausmacht:

Vieles in „Niemand“, das Horváth unter dem frischen Eindruck der Hyperinflation geschrieben hat, deutet auf den späteren Dramatiker hin. Es treten prekäre Gestalten auf – gefallene Fräuleins, Prostituierte, Diebe, Zuhälter, Missgestaltete – deren Notlage moralische Abgründe aufreißt und dramatische Konflikte spannt.¹⁸⁷

Doch auch er relativiert die Einschätzung vieler Kommentatoren bei der Wiederentdeckung des Stückes, dass es sich bei dem Fund um eine literarhistorische ‚Sensation‘ handle, denn: „Das ist schon alles ziemlich etüdisch, konstruiert und aufgeladen, vor allem machen die Gestalten, anders als man es heute von Horváth gewohnt ist, sehr viele Worte.“¹⁸⁸ Auch Seidler verteidigt letztlich den Regisseur gegenüber dem Stück:

Die deutsche Erstaufführung, die am Sonnabend in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Premiere feierte, durfte freier mit dem Text umgehen. Der 1971 im tschechischen Brno geborene Regisseur Dusan David Parizek mochte aber bei allen Strichen nicht auf die originalen, interessanten Mängel des Stückes verzichten. Er hat die Unreife, den rohen Pathos und den verschwatzten Furor nicht herausgefiltert, sondern er geht auf Abstand.

Zwei Projektoren werfen besagte Typoskriptseiten an die getäfelte Rückwand, die Schauspieler sitzen neben der Szene, wenn sie nicht dran sind, kommentieren das Geschehen, machen sich auch übereinander lustig und stellen ihre Theatermittel aus. Diese Verkünstlichung ist ein kluger Zugriff, mit dem auch jeglicher Sozialkitsch vermieden wird, der eigentlich zwangsläufig entsteht, wenn sich wohl situierte Zuschauer unreflektiert mit armen Elenden identifizieren.¹⁸⁹

Der ‚Rummel‘ um *Niemand* verebbt allmählich. Was bleibt, ist die Tatsache, dass sich Horváth mit seinen frühen Dramen allmählich seine eigene Handschrift herausgeschrieben hat. Dies zeigen vor allem Stücke wie *Niemand*, *Revolte auf Côte 3018* / *Die Bergbahn*, *Zur schönen Aussicht* und *Rund um den Kongreß*, in denen der Autor einerseits mit der Form der Tragödie und des (tragischen) Volksstücks, andererseits mit

¹⁸⁶ Wolfgang Höbel: Als der Dichter noch übte. Horváth-Entdeckung als deutsche Erstaufführung. In: *Spiegel online*, 26.3.2017.

¹⁸⁷ Ulrich Seidler: Deutsche Erstaufführung. Ödön von Horváths „Niemand“ im Deutschen Theater. In: *Berliner Zeitung*, 27.3.2017.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

der Form der Komödie bzw. Posse experimentierte. Beide werkgenetischen Linien verbinden sich schließlich in den tragikomischen Volksstücken der frühen dreißiger Jahre, in denen er die von ihm selbst postulierte „Synthese aus Ernst und Ironie“¹⁹⁰ realisierte, die letztlich seinen Ruhm und seine Geltung bis zum heutigen Tag begründete.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung war das Frühwerk bisher selten im Fokus. Wegweisend und begriffsprägend war Herbert Gampers Studie *Horváths komplexe Textur*.¹⁹¹ Folgt man seinem strukturalistisch-psychoanalytischen Zugang, so ist in die frühen Texte, in deren dichtes Textgewebe, ihre „Textur,“ wesentlich mehr untergründig eingearbeitet, als es auf den ersten Blick scheint. Dies weist Gamper an den Stücken *Mord in der Mohrengasse*, *Revolte auf Côte 3018 / Die Bergbahn* und *Zur schönen Aussicht* nach. Gemeinsam sei diesen drei Stücken „trotz der augenfälligen stilistischen Unterschiede“ „die Auseinandersetzung mit Strindberg und expressionistischer Dramatik; sie sind außerdem unterschwellig verbunden durch die Themen von Sündenfall, Gericht und Erlösung“.¹⁹² Diese Texte gehören für Gamper zur ersten Werkphase, in der Horváth „mit verschiedenen Traditionen experimentierte“.¹⁹³ Die zweite Werkphase umfasse den *Sladek*, *Rund um den Kongreß*, die „neuen Volksstücke“ und die Spießer-Prosa, in denen die „Lektüre von Schriften Freuds“ eine „[p]sychoanalytische Symbolik“ bewirke, „die Horváth in seinem Fatalismus bestärkte“ und die die christliche des Frühwerks verdränge.¹⁹⁴ In der dritten Phase gewinne die „metaphysische Dimension“ erneut „an Bedeutung“, in dem Horváth etwa durch *Eine Unbekannte aus der Seine* wieder den „Bogen“ zurückschlage zu *Mord in der Mohrengasse*.¹⁹⁵ Zu Letzterem schreibt Gamper:

Das kurze Stück, in dem zum Teil noch pathetische Rhetorik objektivierende Gestaltung ersetzen muß, ist doch mehr als bloß eine Talentprobe, indem es, zu unheilvoll lastender Atmosphäre verdichtet, schon zentrale Bilder, Motive, Figurenmuster und Konstellationen enthält, die für Horváth charakteristisch bleiben. Es enthält insbesondere, im mittleren Bild, bereits die von Hildebrandt so genannte Passagen-Dramaturgie mit ihrem nie ganz geheuren, latent traumhaften Kommen und Gehen von Figuren, wie sie mit der „stillen Straße“ der *Geschichten aus dem Wienerwald* [sic] zur Vollendung gelangen wird.¹⁹⁶

Auch bei Gamper wie in vielen Besprechungen anlässlich der Uraufführung also der Hinweis, dass der spätere Horváth in dem Stück schon vorweggenommen ist. Als Vorbilder Horváths nennt Gamper „*Dantons Tod* von Büchner“, aber „vor allem Strindbergs *Traumspiel* (die Szenen vor dem Theater), vielleicht auch *Mittsommer* und der erste Akt von *Gespentersonate*“.¹⁹⁷

Gampers Erkenntnisse über die „Mehrschichtigkeit“¹⁹⁸ der Horváth'schen Texte können ohne weiteres auch auf das wiederentdeckte Drama *Niemand* und die späteren Volksstücke übertragen werden. Augenfällig wird dies, wenn man sich die Text-

¹⁹⁰ Horváth 2009a, S. 164.

¹⁹¹ Gamper 1987 (Anm. 47).

¹⁹² Ebd., S. 10.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 11.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 13.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd., S. 9.

genese etwa von *Geschichten aus dem Wiener Wald* oder *Kasimir und Karoline* ansieht, von denen eine Fülle genetischen Materials überliefert ist, was für die frühen Stücke nicht gilt.¹⁹⁹ An den genannten Volksstücken lässt sich paradigmatisch verfolgen, wie die Prozesse der Sublimierung und Verdichtung bei Horváth funktionieren und wie die „komplexe Textur“ über viele Zwischenschritte erst allmählich im Laufe des Entstehungsprozesses zustande kommt. Gamper hält *Zur schönen Aussicht* für Horváths „komplexestes und schwierigstes Stück“²⁰⁰ und er erläutert dessen „Textur“ folgendermaßen:

Der ungewöhnliche Beziehungsreichtum leitet sich her aus dem Versuch, einem psychologisch, soziologisch und historisch bereits differenziert und lückenlos motivierten Text zusätzlich ein Mysterienspiel bzw. das Negativ eines solchen einzuschreiben, nämlich als Möglichkeit von Sinngebung, wie sie im Bewußtsein des Autors als frag-würdige, zweifelhafte und wünschenswerte vorhanden ist, doch in die heillose Wirklichkeit als bewegende Kraft nicht, oder nur ansatzweise, einzudringen vermag. So bleiben ‚reales‘ Geschehen und Deutung, statt daß diese jenes in sich aufheben, es beseelen würde in durchgängiger Transparenz des Symbols, getrennt, wie sehr auch artifiziell untereinander verwoben.²⁰¹

Ähnlich wegweisend wie Gampers Monographie war Ingrid Haags Studie *Fassaden-Dramaturgie*, die mit der Dialektik von „Zeigen und Verbergen“ ein wesentliches dramaturgisches Verfahren im Werk Horváths beschrieben hat.²⁰² Demnach werden in seinen Dramen „ Fassaden“ errichtet, die den „ ewige[n] Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein“²⁰³ verbergen, der sich dahinter abspielt. Zugleich werde, gemäß der militärischen Strategie der „ Banalisierung“, vieles in den Vordergrund, in die Auslage, gestellt, um es so weniger sichtbar zu machen.²⁰⁴ Die Fassade bedeutet aber auch eine Form der Verstellung: „ Das im Text Vorgezeigte (Ausgesprochene) ist nicht als bare Münze zu nehmen, sondern als Maske dessen, was nicht gezeigt (gesagt) werden darf.“²⁰⁵ Bei Horváths berühmter „ Demaskierung des Bewusstseins“²⁰⁶ gehe es dem Autor jedoch nicht darum, die Wahrheit hinter der Verstellung aufzuzeigen, denn eine solche gebe es (meist) gar nicht, sondern die „ Verstellungsmechanismen zu beschreiben“²⁰⁷. Die Verstellung, das „ Maskenspiel“²⁰⁸ der Horváth’schen Figuren, hat aber zumeist fatale Folgen: „ Der strategische Einsatz von Floskeln, Gemeinplätzen und ‚ schönen Sprüch‘ zwecks Banalisierung von Gewalt und Verbrechen führt zur Tragödie des Fräuleins.“²⁰⁹

¹⁹⁹ Vgl. oben den Brief Horváths an Hans Ludwig Held (Anm. 36).

²⁰⁰ Gamper 1987 (Anm. 47), S. 211.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Haag 1995 (Anm. 40) und Ingrid Haag: Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren. In: Traugott Kruschke (Hg.): Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 138–153.

²⁰³ Horváth 2009a, S. 160.

²⁰⁴ Vgl. Haag 1995 (Anm. 40), S. 6.

²⁰⁵ Haag 1983 (Anm. 202), S. 138.

²⁰⁶ Horváth 2009a, S. 162.

²⁰⁷ Haag 1983 (Anm. 202), S. 139.

²⁰⁸ Klaus Kastberger: Horváth. Ein Maskenspiel. In: Matthias Kratz/Gabi Rudnicki-Dotzer (Hg.): *Leben ohne Geländer*. Internationales Horváth-Symposium Murnau 2001. Murnau am Staffelsee: Markt Murnau 2003, S. 22–34.

²⁰⁹ Haag 1995 (Anm. 40), S. 11.

Haag hat ihre Erkenntnisse im Wesentlichen anhand der drei Stücke *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), *Glaube Liebe Hoffnung* (1933) und *Eine Unbekannte aus der Seine* (1934) gewonnen. Sie können aber mit Abstrichen auch auf die frühen Stücke übertragen werden. Besonderes Augenmerk widmet Haag, wie zuvor Gamper, dem Topos der Straße, der bei Horváth eine ganz zentrale Funktion hat. Die Straße ist der „exklusive Schauplatz des Alltagslebens“, die „Bühne des Alltagslebens: Bühne auf der Bühne, wo sich eine Gesellschaft – stets vor Publikum – zur Schau stellt“.²¹⁰ In den frühen Stücken ist sie vor allem in *Mord in der Mohrengasse* (schon im Titel), in *Niemand* und in *Rund um den Kongreß* anzutreffen. Sie wird als Schauplatz ergänzt durch Orte wie das Zinshaus bzw. Treppenhaus (*Niemand*), das bürgerliche Wohnzimmer (*Mord in der Mohrengasse*), die Arbeiterbaracke (*Revolte auf Côte 3018 / Die Bergbahn*), das Hotel (*Zur schönen Aussicht*), den Hafen, den Kongresssaal und das Café (*Rund um den Kongreß*), von denen die meisten jedoch nur einen „Annex“²¹¹ der Straße darstellen. Immer gilt dabei die von Freuds epochaler Schrift *Die Traumdeutung* (1900) inspirierte Einsicht: „Der Ort des Gezeigten und gesellschaftlich Zeigbaren ist gleichzeitig der Ort, wo die Spuren der Wiederkehr des Verdrängten aufzudecken sind.“²¹²

An jüngsten Forschungen zu Horváths Werk sei hier nur Mirjam Ropers Arbeit über den *Dialog in den späten Dramen* hervorgehoben.²¹³ Im Resümee ihrer Studie widmet sie sich auch der notorischen „Frühwerk-Spätwerk-Diskussion“ in Bezug auf Horváths Schreiben.²¹⁴ Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass

sich Horváth in der Art der Produktion seiner Texte treu geblieben ist. Die Dialogstruktur im Spätwerk entspricht der seiner Frühwerkstücke, weshalb man nicht von „eine[r] Akzentverschiebung“, sondern von einer „Einheit des Werkes“ sprechen sollte.²¹⁵

Horváths Dialogsprache, die das Früh- wie das Spätwerk kennzeichne, beschreibt Ropers folgendermaßen:

Die Stücke erweisen sich als ein streng durchkomponiertes Netz aus wiederkehrenden Worten und Sätzen. Wie schon im Frühwerk liefern die rekurrierenden Worte zum einen den Figuren Anknüpfungspunkte für ihre oberflächliche Kommunikation, die durch ständige semantische und paradigmatische Regelverletzungen ein sukzessives Voranschreiten des Dialogs verhindern. Zum anderen geben diese sich wiederholenden Schlüsselworte, Gesten oder Phrasen dem Rezipienten ein Deutungsgerüst, eine Art Entschlüsselungs-Code für die Texte. Als Meister ausgefeilter Texte verschiebt Horváth sein Textmaterial nach Belieben, was ein ausgeprägtes fotografisches Gedächtnis voraussetzt. Als sprachliche Hilfsmittel im Dialog verwendet er dabei Nebentexte, Stille und Gedankenstriche sowie Lieder und Symbole.²¹⁶

Das sprachliche Repertoire, auf dem Horváths Dialogsprache fußt, setzt sich aus verschiedenen Komponenten zusammen:

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., S. 12.

²¹³ Mirjam Ropers: *Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2012.

²¹⁴ Ebd., S. 181.

²¹⁵ Ebd., S. 183.

²¹⁶ Ebd., S. 182.

Religiöse Redewendungen, Bildungszitate und Sprichwörter, Schimpfworte sowie dialektale Einsprengsel bilden den Wortschatz, der aufgrund der allgemeinen Bekanntheit eine einfache Identifikation ermöglicht. Diese oberflächliche Sprachmaske wird von Horváth durch Anachronismen und Differenzen zwischen Reden und Handeln der Figuren unterlaufen. Gegenläufiges nonverbales Verhalten der Protagonisten, das in den Nebentexten offengelegt wird, unterstreicht die Diskrepanzen. Solche dramaturgischen Mittel entlehnt Horváth der Komödientchnik. Sie bedingen eine ironische Brechung des Gesagten und führen vordergründig vielfach zu humoristischen Effekten. In einem weiterführenden Schritt erschließen sie bei Horváth jedoch im externen Kommunikationsraum für den Rezipienten eine zusätzliche Kommentarebene.²¹⁷

Zuletzt macht Ropers deshalb für Horváth den „Montage“-Begriff fruchtbar, insofern als er in seine Dialogsprache verschiedenartigste Fremdtexte aufnehme:

Bei Horváth speist sich dieses ‚fremde Textkorpus‘ zum einen aus Bibelzitat, sprichwörtlichen Redewendungen oder Liedtexten, zum anderen besonders in den späten Dramen aus antiken Stoffen und Texten.²¹⁸

Horváth verdecke jedoch diese Anleihen nicht, sondern er gehöre in seiner Arbeitsweise, anders als etwa Büchner oder Thomas Mann, zu den Vertretern eines „demonstrativen, offenen Montageverfahren[s]“.²¹⁹ Die „scheinbare Einfachheit der Sprache“²²⁰ Horváths erweise sich so „als kompliziertes Konstrukt, das in seiner Entstehung der modernen Film- und Computersprache nahekommt“.²²¹ Außerdem dürfte Horváth vom politischen Theater Erwin Piscators beeinflusst worden sein.²²² Dies lässt vor allem die plakative (sozio-)politische Praxis vermuten, die er in den frühen Dramen *Revolte auf Côte 3018 / Die Bergbahn* und *Rund um den Kongreß* angewandt hat. Insgesamt erweist sich für Ropers die Modernität Horváths in der „spezielle[n] Art seiner Dialoggestaltung, die den Textfluss durch eine doppeldeutige Form der Dialoge aufbricht“.²²³ Dass Ironie dabei eine wesentliche Rolle spielt, wurde bereits erwähnt.²²⁴ Auch und insbesondere in der Dialogkunst zeigt sich damit Horváths Janusköpfigkeit der „Synthese aus Ernst und Ironie“.²²⁵

Die frühen Dramen Horváths sind von den Bühnen und der Leserschaft teils noch zu entdecken. Der Impuls, der vom Wiederauftauchen des Manuskripts der verschollenen frühen Tragödie *Niemand* auf die Bühnen und die Feuilletons ausgegangen ist, könnte einen neuen Blick auf das Frühwerk Horváths insgesamt initiieren.

²¹⁷ Ebd., S. 181.

²¹⁸ Ebd., S. 185.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Klaus Kastberger, zitiert bei Ropers 2012 (Anm. 213), S. 184. Vgl. auch Klaus Kastberger: Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht. In: Klaus Kastberger (Hg): Ödön von Horváth: Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Mit einem Dossier „Geborgte Leben. Horváth und der Film“. Wien: Zsolnay 2001 (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 8), S. 108–129, hier S. 108.

²²¹ Ropers 2012 (Anm. 213), S. 184.

²²² Vgl. ebd., S. 185.

²²³ Ebd., S. 187.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 181.

²²⁵ Horváth 2009a, S. 164.