

## Vorwort

*Ein Sklavenball / Pompeji*

Uraufführung: *Pompeji* am 8. Jänner 1959 im Theater Die Tribüne, Wien. *Ein Sklavenball* am 9. Mai 1997 in Garmisch-Partenkirchen.

Dauer der Schreibarbeiten: Mai bis Ende Juli 1937.

Umfang des genetischen Materials: 422 Blatt an Entwürfen und Textstufen, davon 249 Blatt zu *Ein Sklavenball* und 173 Blatt zu *Pompeji*.

Erstdruck von *Ein Sklavenball* in: Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke* in vier Bänden. Hg. v. Dieter Hildebrandt/Walter Huder/Traugott Krischke. Bd. II. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 537–590.

Erstdruck von *Pompeji* in: Ödön von Horváth: *Stücke*. Hg. v. Traugott Krischke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961, S. 377–415.

## Datierung und Druck

Es gibt nichts Entsetzlicheres als eine schreibende Hur. Ich geh nichtmehr auf den Strich und will unter dem Titel „Komödie des Menschen“ fortan meine Stücke schreiben, eingedenk der Tatsache, dass im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie ist.<sup>1</sup>

Mit diesen Worten verwirft Ödön von Horváth im Spätherbst 1937 einen Großteil seines dramatischen Oeuvres, von *Kasimir und Karoline* bis hin zu *Der jüngste Tag*.<sup>2</sup> Für seine weitere Arbeit stellt er sich mit der „Komödie des Menschen“ ein „Programm im Stückeschreiben“<sup>3</sup>, das er an die *Tragödie des Menschen* (*Az ember tragédiája*, 1861)

---

<sup>1</sup> ÖLA 3/W 309 – BS 14 b, Bl. 6 (vgl. K<sup>7</sup>/E<sup>4</sup>).

<sup>2</sup> Die *Kommentierte Werkausgabe* gibt zwei verschiedene Entstehungsdaten an: Im Kommentar zum Abdruck des Blattes beruft sich Traugott Krischke auf den Bruder Lajós von Horváth, der die Entstehung auf den 1. November 1936 datiert (vgl. KW 11, S. 271). Im Kommentar zum Abdruck von *Der jüngste Tag*, *Ein Dorf ohne Männer* und *Pompeji* indes nennt Krischke den 1. November 1937 als Entstehungsdatum (vgl. KW 10, S. 423). Über das Verzeichnis der auf diesem Blatt widerrufenen Stücke und Horváths Aussage daselbst, sie „sind, ausser zweien, gespielt worden“ (es handelt sich dabei um *Eine Unbekannte aus der Seine* und *Don Juan kommt aus dem Krieg*, das unter dem Titel „Das jüngste Gericht“ verzeichnete Stück *Der jüngste Tag* hatte erst am 11. Dezember 1937 in Mährisch-Ostrau Premiere), lässt sich der Entstehungszeitraum mit Ende 1937 eingrenzen. Vgl. Klaus Kastberger: *Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur*. Wien: Sonderzahl 2007, S. 363f., dort Anm. 2.

<sup>3</sup> Wie Anm. 1.

des ungarischen Schriftstellers Imre Madách (1823–1864) anlehnt.<sup>4</sup> Von seinen in den letzten Jahren entstandenen Werken lässt er in dem auf demselben Blatt notierten Werkverzeichnis K<sup>7</sup>/E<sup>4</sup> explizit nur zwei bestehen, das Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer*<sup>5</sup> und sein letztes abgeschlossenes Stück: *Pompeji*. Beide Stücke heben sich durch ihre dezidiert historische Gewandung merklich vom Rest des Werkes ab und werden durch ihre starke intertextuelle Grundierung geeint. Während in *Ein Dorf ohne Männer* der Roman *Szelistye, das Dorf ohne Männer (A szelistyei asszonyok)* von Kálmán Mikszáth dramatisiert wird (vgl. WA 10), geht *Pompeji* über das vorangehende Stück *Ein Sklavenball* vor allem auf die Komödie *Persa* des römischen Dichters Titus Maccius Plautus zurück, weist aber auch Bezüge zu dessen *Miles gloriosus* und *Poenulus* auf. Die Komödien des Plautus hat Horváth in einer Übersetzung von Ludwig Gurlitt rezipiert und im Verlauf der Genese sowohl von *Ein Sklavenball* als auch von *Pompeji* mehrmals Textpassagen teils wortwörtlich daraus entlehnt.<sup>6</sup>

Die Vorgeschichte der *Komödie des Menschen* und damit die von *Pompeji* führt zu Horváths eigenwilliger Reaktion auf die Machtübernahme der NSDAP in Deutschland 1933, seinem Versuch, als Filmautor im NS-Kulturbetrieb Fuß zu fassen und seiner endgültigen Emigration 1935 zurück.<sup>7</sup> Die folgenden Jahre waren von finanziellen Sorgen, künstlerischen Misserfolgen und einem zunehmenden ästhetischen wie ethischen Unbehagen geprägt. Das Jahr 1937 indes ließ erstmals wieder Aufwind verspüren und zählt zu den produktivsten in Horváths Schaffen. Neben *Ein Dorf ohne Männer*, *Pompeji* und *Ein Sklavenball* vollendete er in dieser Zeit das Schauspiel *Der jüngste Tag* sowie den Roman *Jugend ohne Gott* und begann die Arbeit an *Ein Kind unserer Zeit*. Mit insgesamt vier durchwegs erfolgreichen Uraufführungen, davon drei in der Tschechoslowakei und einer in Wien,<sup>8</sup> war ihm endlich wieder nennenswerter Erfolg auf der Bühne beschieden. Obwohl Horváth mit der *Komödie des Menschen* einen ganzen Dramenzyklus im Auge hatte,<sup>9</sup> blieb *Pompeji* sein letztes dramatisches Werk. Bis zu seinem frühen Tod auf den Pariser Champs-Élysées am 1. Juni 1938 widmete der Autor sich ausschließlich seinen Romanen.

<sup>4</sup> Vgl. Eva Kun: „Die Komödie des Menschen“ oder Horváth und Ungarn. In: Traugott Krischke (Hg.): Horváths Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 9–36, hier S. 29 sowie Orsolya Ambrus: Der ungarische Horváth. Eine bibliografische, thematische und textgenetische Spurensuche. Saarbrücken: Südwestdeutscher Verlag 2010.

<sup>5</sup> Vgl. auch den Abdruck im Kontext von *Ein Dorf ohne Männer* (WA 10/K<sup>3</sup>/E<sup>1</sup>, S. 482f.).

<sup>6</sup> T. M. Plautus: *Persa*. In: Die Komödien des Plautus. Übersetzt von Ludwig Gurlitt. Bd. 3. Berlin: Propyläen 1922, S. 325–404. Die der Plautus-Übersetzung Gurlitts entstammenden Intertexte sind im Anhang dieses Bandes (S. 857–864) versammelt und werden im Autortext sowie im Kommentar mittels Sigle ausgewiesen; vgl. dazu auch die Editionsprinzipien (S. 870).

<sup>7</sup> Vgl. dazu Christian Schnitzler: Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk. Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang 1990 (= Marburger germanistische Studien, Bd. 11), Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell: Geborgte Leben. Horváth und der Film. In: Klaus Kastberger (Hg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Wien: Zsolnay 2001 (= Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 8), S. 193–261 sowie im Überblick das Vorwort zu *Hin und her* (WA 6, S. 169–171).

<sup>8</sup> *Figaro läßt sich scheiden* hatte am 2. April und *Ein Dorf ohne Männer* am 24. September 1937 in Prag Premiere, *Himmelwärts* am 5. Dezember 1937 in Wien und zuletzt *Der jüngste Tag* am 11. Dezember 1937 in Mährisch-Ostrau.

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch das genetische Material zu *Don Juan kommt aus dem Krieg* (WA 9/K<sup>5</sup>/E<sup>39</sup>–E<sup>40</sup>, S. 372–375) und *Der jüngste Tag* (WA 10/VA/E<sup>22</sup>–E<sup>25</sup>, S. 40–45).

Die beiden Stücke *Ein Sklavenball* und *Pompeji* sind unmittelbar nacheinander im Frühsommer 1937 entstanden. Während zu *Ein Sklavenball* keine eindeutigen Aussagen des Autors bzw. seiner Zeitgenossen vorliegen, ist *Pompeji* über eine Vereinbarung mit dem Wiener Georg Marton Verlag, die allerdings den genauen Titel des Stückes nicht nennt, genauer zu datieren. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Horváth bereits kurz nach der Vollendung von *Ein Dorf ohne Männer* im Mai 1937 (vgl. WA 10) mit der Arbeit an *Ein Sklavenball* begonnen. Aufschluss darüber gibt der Textträger (K<sup>2</sup>/H<sup>7</sup>) einer Dialogskizze (K<sup>2</sup>/E<sup>4</sup>), bei dem es sich um ein nicht abgeschicktes Kuvert handelt, das an den Dramaturgen und Theaterkritiker Bernhard Diebold adressiert ist. Diebold war 1934/35 im Deutschen Reich aufgrund der jüdischen Herkunft seines Vaters mit Berufsverbot belegt worden und emigrierte daraufhin in die Schweiz, wo er als künstlerischer Leiter der Filmstoff-Vertriebsfirma THEMA arbeitete. Er kannte Horváth noch aus ihrer gemeinsamen Zeit in Berlin, in der er fast alle Stücke Horváths für die *Frankfurter* bzw. *Berliner Zeitung* rezensiert hatte.<sup>10</sup> In einem Schreiben vom 9. Juni 1937 fragt er, ob Horváth nicht eine „fabelhafte Filmidee“, „original aus der Luft gegriffen oder aus einem Ihrer Meisterwerke abgeleitet“ habe, die er in seinen Vertrieb aufnehmen könne.<sup>11</sup> Diebold hatte, wie er zu Beginn seines Schreibens schildert, Horváths Wiener Adresse von „Vera“ erfahren, womit Horváths Freundin Wera Liessem gemeint ist, die seit 1935 am Züricher Schauspielhaus engagiert war. Aus dieser Adressvermittlung lässt sich schließen, dass Horváth und Diebold nach ihrer beider Emigration keinen Kontakt mehr hatten und das an Diebold adressierte Kuvert für ein nicht überliefertes und vermutlich auch nie abgeschicktes Antwortschreiben gedacht war. Als Absenderadresse trägt Horváth seine Wiener Anschrift auf der Dominikanerbastei 6/11 ein, unter der er vom 15. Jänner 1936 bis zum 13. Juli 1937 durchgängig gemeldet war.<sup>12</sup> Wie ein am 20. Juni 1937 an Alma Mahler-Werfel gerichtetes Schreiben aus Henndorf bei Salzburg zeigt,<sup>13</sup> hat Horváth Wien schon früher verlassen, womit die auf dem Umschlag eingetragene Dialogskizze auf die Zeit zwischen dem 9. und dem 20. Juni 1937 datiert werden kann. Zu diesem Zeitpunkt liegen bereits eine weit gediehene Fassung des ersten Bildes (später Aktes) und verschiedene frühe Textstufen zum zweiten bzw. dritten Bild vor, wodurch der mit Ende Mai angenommene Beginn der Schreibarbeiten plausibel scheint.

<sup>10</sup> Vgl. exemplarisch Bernhard Diebold: Kleistpreisträger Horváth. Uraufführung von „Geschichten aus dem Wiener Wald“, Volksstück von Ödön von Horváth, im Deutschen Theater. In: *Frankfurter Zeitung*, 5.11.1931.

<sup>11</sup> Brief Bernhard Diebolds an Ödön von Horváth vom 9. Juni 1937, zitiert nach dem Durchschlag des maschinenschriftlichen Originals im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sammlung THEMA, Nr. 66.

<sup>12</sup> Traugott Krischke gibt unter Verweis auf den Melderegisterauszug den 16. Jänner 1936 als Meldebeginn Horváths unter dieser Adresse an, vgl. Traugott Krischke: *Horváth-Chronik. Daten zu Leben und Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 120. Tatsächlich ist Horváth aber bereits mit 15. Jänner 1936 unter dieser Adresse gemeldet (Auskunft des Wiener Stadt- und Landesarchivs/MA 8 vom 21.8.2012). Die Bedeutung des Kuverts für die Datierung hat als erster Peter Gros bemerkt und die Adresse Horváths mit den erhaltenen Meldedaten in Beziehung gebracht. Das vorangehende Schreiben Diebolds war Gros indes nicht bekannt. Vgl. Peter Gros: *Plebejer, Sklaven und Caesaren. Die Antike im Werk Ödön von Horváths*. Bern [u. a.]: Peter Lang 1996, S. 51.

<sup>13</sup> Vgl. den Brief Ödön von Horváths an Alma Mahler-Werfel vom 20. Juni 1937 aus Henndorf bei Salzburg, Original in den Rare Book and Manuscript Collections der Van Pelt Library, University of Pennsylvania/Philadelphia, Mahler-Werfel Papers, Ms. Coll. 575.

Hinweise zur Datierung gibt auch das verwendete Papier. Horváth benutzte für einen Großteil der Arbeit zu *Ein Sklavenball* Papier im Format A4 (297 × 210 mm) und griff ab Konzeption 4 auf halbierte Bögen festen, hochformatigen Papiers (338 bzw. 341 × 210 mm, teilweise mit Wasserzeichen „Drei Sterne“) zurück. Zu diesem Zeitpunkt der Werkgenese lag mit K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup> eine vollständige Fassung des Stückes vor, die ausschließlich mittels Blättern im Format A4 gefertigt wurde. Dieses Papier wird nach dem Beginn der Umarbeitungen von Konzeption 4 sowie im Verlauf der gesamten Werkgenese von *Pompeji* (Konzeptionen 5–7) nicht mehr verwendet. Der auffällige Wechsel im Schreibmaterial könnte ein Indiz dafür sein, dass Horváth bereits mit der in K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup> vorliegenden Fassung des Stückes im Gepäck nach Henndorf abgereist war und mit dort aufliegendem Papier weitergearbeitet hatte. Zusammen mit dem an Bernhard Diebold datierten Kuvert wären so plausible Hinweise für den vorläufigen Abschluss von *Ein Sklavenball* in Konzeption 3 bis zum 20. Juni 1937 gegeben.

Einen Anhaltspunkt für die relative Chronologie der verschiedenen Werkprojekte des Autors zu jener Zeit bietet das Blatt ÖLA 3/W 333 – BS 40 b, Bl. 1, auf dessen Recto- wie Verso-Seite sich zwei knappe Entwürfe (K<sup>3</sup>/E<sup>5</sup> und E<sup>6</sup>) befinden, die mit hoher Wahrscheinlichkeit der Werkgenese von *Ein Sklavenball* zuzurechnen sind. Unterhalb der auf der Recto-Seite des Blattes befindlichen Replik K<sup>3</sup>/E<sup>5</sup> hat Horváth zwei weitere Entwürfe eingetragen, die zum schmalen genetischen Konvolut des Romans *Jugend ohne Gott* (vgl. WA 15/K/E<sup>1</sup> und E<sup>2</sup>) gehören, der nach übereinstimmenden Berichten von Wera Liessem und Franz Theodor Csokor im Sommer 1937 in Henndorf vollendet wurde.<sup>14</sup> Die Entwürfe zu *Jugend ohne Gott* entstammen noch einer frühen Arbeitsphase, was angesichts der übrigen Datierungshinweise eine Entstehung des Blattes in der ersten Junihälfte 1937 nahelegt.

Eine präzisere Datierung ist für die zu *Pompeji* hinführende Werkgenese möglich. Auch in diesem Falle bietet ein ursprünglich für Korrespondenz gedachtes Blatt wertvolle Hinweise: Auf ÖLA 3/W 110 – BS 57 [2], Bl. 4 hat Horváth zunächst einen auf den 10. Juli 1937 datierten Brief an seinen Wiener Verleger Georg Marton verfasst:

Lieber Herr Marton,

vor allem möchte ich Ihnen nur nochmal sagen, dass ich mich *sehr* freue, dass Sie auf meinen Vorschlag eingegangen sind! Hoffentlich, unberufen, toi-toi-toi! – geht alles so, wie wir es uns denken!

Nun, lieber Herr Marton, bitte ich Sie nur um folgendes: ziehen Sie mir von den 300,- Schilling 27,55 Schilling ab und behalten Sie die im Verlag – der brave Csokor, der es in Wien für mich auslegte, wird es abholen. Dank im Voraus!

Von Zuckmayer kam ein Telegramm, er muss leider noch einige Tage in London bleiben.

{Somló} schreibe ich mit gleicher Post. Bitte schicken Sie ihm das Exemplar!

Mein neues Stück werden Sie in zwei Wochen haben.

Herzlichst grüsst Sie

Ihr Ödön Horváth<sup>15</sup>

Bei dem angesprochenen Stück handelt es sich um *Pompeji*, dessen Titel Horváth allerdings seinem Verleger noch nicht verraten haben dürfte, wie ein auf den 14. Juli 1937 datiertes Schreiben impliziert, in dem Marton ihm den „Vorschuss auf Ihr

<sup>14</sup> Vgl. das Vorwort zu *Jugend ohne Gott* in WA 15, S. 2f.

<sup>15</sup> Briefentwurf Ödön von Horváths an Georg Marton vom 10. Juli 1937, Original in ÖLA 3/W 110 – BS 57 [2], Bl. 4, Hervorhebung im Original. Der auf der Recto-Seite des Blattes eingetragene Teil des Briefes ist gemeinsam mit K<sup>6</sup>/E<sup>9</sup>–E<sup>10</sup> faksimiliert, vgl. S. 508.

nächstes Stück (zu den gleichen Bedingungen wie ‚DORF OHNE MAENNER‘)<sup>16</sup> in der Höhe von 300 Schilling anweist. Den Brief selber hatte Horváth schließlich nicht abgeschickt, wie auch die Anweisung des vollen Vorschusses im Schreiben Martons nahelegt. Stattdessen notierte er auf der Rückseite des gefalteten Blattes zwei für die konzeptionelle Entwicklung von *Pompeji* wichtige Strukturpläne (K<sup>6</sup>/E<sup>9</sup> und E<sup>10</sup>). Damit ist nicht nur ein wichtiger Hinweis für die Datierung gewonnen, sondern zugleich eine Ahnung von der Geschwindigkeit und Dichte des Schreibprozesses, auch angesichts des enormen Umfangs des überlieferten Materials (vgl. dazu die Ausführungen zum genetischen Konvolut). Wie präzise Horváths Voraussage war, in „zwei Wochen“ sein Stück fertiggestellt zu haben, zeigt zuletzt ein auf den 24. Juli 1937 datiertes Schreiben an Alma Mahler-Werfel:

Meine liebe Alma,  
 bin riesig froh über Deine Worte!  
 Es ist zu schön –  
 Hier mein neues Stück, habe es eben beendet und schick es Dir gleich. Wirds Dir gefallen?  
 Dein Ödön Horváth<sup>17</sup>

Zwar wird der Name des Stückes auch hier nicht genannt, es kann sich aber nur um *Pompeji* handeln, da Horváth zu diesem Zeitpunkt an keinem anderen Drama mehr arbeitete und sich ansonsten vollständig auf den Roman *Jugend ohne Gott* konzentrierte. Der enge zeitliche Rahmen der Entstehung beider Stücke, von Ende Mai bis in die zweite Julihälfte 1937, ergänzt den am Material ersichtlichen Befund eines schnellen und gedrängten Schreibprozesses. Nachdem mit K<sup>7</sup>/TS<sup>4</sup> eine vollständige Fassung des Stückes vorlag, fertigte der Verlag eine maschinenschriftliche Abschrift davon an, die mit der Bezeichnung „Stammbuch“ versehen wurde. Das im Splitternachlass Ödön von Horváth (ÖLA 27) vorliegende Exemplar hat Horváth nochmals durchgesehen und handschriftlich korrigiert (vgl. K<sup>7</sup>/TS<sup>5</sup>). Weitere Abschriften bzw. Durchschläge dieses Typoskripts, so es sie gegeben hat, sind nicht überliefert.

Der Erstdruck von *Ein Sklavenball*, basierend auf dem Typoskript der Endfassung K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>, erfolgte 1970 im Rahmen der von Dieter Hildebrandt, Traugott Krischke und Walter Huder herausgegebenen *Gesammelten Werke*.<sup>18</sup> *Pompeji* wurde bereits in die von Traugott Krischke 1961 besorgte und rezeptionsgeschichtlich wichtige Sammlung *Stücke* aufgenommen.<sup>19</sup> Die Grundlage dieses Abdrucks bildete, wie ein Textvergleich zeigt, das vom Georg Marton Verlag angefertigte und von Horváth handschriftlich überarbeitete Typoskript, das hier K<sup>7</sup>/TS<sup>5</sup> konstituiert. In späteren Ausgaben hat Krischke auf das Typoskript der Gesamtfassung K<sup>7</sup>/TS<sup>4</sup> zurückgegriffen.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Brief Georg Martons an Ödön von Horváth vom 14. Juli 1937, Original im Besitz der Ödön von Horváth-Gesellschaft, Murnau am Staffelsee/Oberbayern.

<sup>17</sup> Brief Ödön von Horváths an Alma Mahler-Werfel vom 24. Juli 1937 aus Henndorf bei Salzburg, Original in den Rare Book and Manuscript Collections der Van Pelt Library, University of Pennsylvania/Philadelphia, Mahler-Werfel Papers, Ms. Coll. 575.

<sup>18</sup> GW II, S. 537–590.

<sup>19</sup> Ödön von Horváth: *Stücke*. Hg. v. Traugott Krischke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961, S. 377–415.

<sup>20</sup> In den *Gesammelten Werken* spricht Krischke für *Ein Sklavenball* wie *Pompeji* nur von „Typoskripten aus dem Ödön von Horváth-Archiv, die mit handschriftlichen Korrekturen des Autors versehen sind“ (GW II, S. 9\*). Anhand eines Textvergleichs lässt sich die Grundlage von *Pompeji*

## Das genetische Material und seine Chronologie

Das genetische Konvolut zu *Ein Sklavenball* und *Pompeji* gehört zu den komplexesten, die Horváth hinterlassen hat. Es umfasst insgesamt 422 Blatt, wovon 249 Blatt auf *Ein Sklavenball* und 173 Blatt auf *Pompeji* entfallen. Das Teilkonvolut zu *Ein Sklavenball* besteht aus 44 Blatt an handschriftlichen Ausarbeitungen sowie 205 Blatt an Typoskripten. Das Material zu *Pompeji* stellt darüber hinaus einen Sonderfall dar, da Horváth mehrfach auch die Verso-Seite der Blätter für Entwürfe wie auch für Textstufen verwendet hat. Dadurch kann ein Blatt beispielsweise auf der Recto-Seite eine maschinenschriftliche Textstufe und auf der Verso-Seite einen handschriftlichen Entwurf enthalten.<sup>21</sup> Alleine von den Recto-Seiten aus gesehen, beinhaltet das Teilkonvolut zu *Pompeji* 17 Blatt an handschriftlichen Ausarbeitungen sowie 156 Blatt an Typoskripten. Nimmt man die auf den Verso-Seiten der Blätter eingetragenen Ausarbeitungen mit in die Zählung auf, erweitert sich dieses Teilkonvolut um weitere 41 beschriebene Seiten, wovon 22 auf handschriftlichen und 19 auf maschinenschriftlichen Text entfallen. Die Verortung einer bestimmten Textausarbeitung auf der Recto- bzw. Verso-Seite eines Blattes ist allerdings kein Kriterium für die Rekonstruktion der Werkgenese, sondern ergibt sich aus den Kriterien der ursprünglichen Ablage des Nachlasses im Archiv der Akademie der Künste in Berlin (vgl. dazu die Ausführungen im Folgenden).

Die Blätter dieses genetischen Konvoluts wurden mehrheitlich stark überarbeitet und ermöglichen einen anschaulichen Nachvollzug der intensiven wie gedrängten Arbeit an beiden Werken. Insbesondere in *Ein Sklavenball* hat Horváth seine Textproduktion nur selten für Entwürfe unterbrochen, in denen er sich für gewöhnlich Übersicht über die Makrostruktur seiner Stücke verschafft. Stattdessen arbeitete er neue Ideen teilweise unmittelbar in bereits erstellte Typoskripte ein, wofür er seine bekannte Schnitt- und Klebetechnik anwandte und den Text in mehreren Ansätzen montierte, indem er neues Material anstückelte bzw. altes ausschnitt.<sup>22</sup> Sowohl im zu *Ein Sklavenball* als auch in dem zu *Pompeji* zählenden werkgenetischen Material finden sich jeweils über 90 Blatt, die zerschnitten bzw. zusammengeklebt wurden. Einzelne Blattteile tauchen dabei aufgrund der Weiterverarbeitung bereits montierten Materials an mehreren Stellen des Produktionsprozesses auf. Die bei der Montage entstandenen Textträger reichen von kleinen, nur einzelne Repliken umfassenden Schnipseln (etwa BS 29 a [7], Bl. 4 mit einer Abmessung von 24 × 210 mm) bis hin zu aus mehreren Teilstücken zusammengesetzten überlangen Blättern (etwa BS 58 b [2], Bl. 15 mit einer Abmessung von 549 × 210 mm, das aus vier separat verklebten Teilen besteht).

---

als das K<sup>7</sup>/TS<sup>4</sup> konstituierende Typoskript der Mappe BS 59 identifizieren. Explizit als Grundlage ausgewiesen ist dieses Typoskript nur in der *Kommentierten Werkausgabe*, vgl. KW 10, S. 433 bzw. 454f.

<sup>21</sup> Vgl. dazu exemplarisch BS 58 f [1], Bl. 7, das auf der Recto-Seite das Typoskript einer späten fragmentarischen Fassung des siebenten Bildes, K<sup>6</sup>/TS<sup>16</sup>, und auf der Verso-Seite den vermutlich frühesten handschriftlichen Entwurf zu *Pompeji*, K<sup>5</sup>/E<sup>1</sup>, enthält.

<sup>22</sup> Vgl. Kerstin Reimann: Clean Cuts. Schnitt- und Klebekanten als materialer Ausdruck eines Entstehungsprozesses und ihre Darstellung in der Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Ödön von Horváths. In: Martin Schubert (Hg.): *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin: de Gruyter 2010 (= Beihefte zu editio, Bd. 32), S. 107–119.

Horváth fertigte keine Reinschriften der so konstituierten Fassungen an, sondern arbeitete immer vom bestehenden montierten Typoskript aus weiter. Die Textproduktion fand auch konzeptionenübergreifend statt, wodurch sich in einigen Typoskripten mehrere mit dem gleichen Schreibwerkzeug (zumeist schwarzblauer Tinte) gefertigte Korrekturschichten überlagern. Eine verlässliche Rekonstruktion der Werkgenese ist angesichts dieses komplexen und zum Teil stark von Sprüngen bzw. Brüchen geprägten Schreibprozesses auf das Zusammenspiel mehrerer Indizien angewiesen. Wichtige Hinweise geben die Schnitt- und Klebekanten, Änderungen an der Paginierung, die Änderung von Figurennamen und, soweit erkennbar, die Überlagerung einzelner handschriftlicher Korrekturschichten in den Typoskripten. Weitere Indizien können aus der genauen Bestimmung der verwendeten Papiersorten gewonnen werden, die vor allem großräumige Abgrenzungen ermöglichen; Hinweise bietet überdies die Entwicklung einzelner Motive bzw. charakteristischer Repliken.

Obwohl beide Werkprojekte eng miteinander verbunden sind, hat Horváth nur im Fall von K<sup>5</sup>/T<sup>1</sup> Material aus dem Konvolut von *Ein Sklavenball* für die Arbeit an *Pompeji* verwendet. Später griff er auch bei textlich sehr ähnlichen Passagen nicht materiell auf bereits in *Ein Sklavenball* vorliegende Blätter zurück, sondern tippte den Text neu. Das ist insbesondere angesichts der beständigen Weiterverwendung von Material in beiden Teilkonvoluten überraschend, unterstreicht letztlich aber die relative Eigenständigkeit beider Stücke. *Ein Sklavenball* wurde von Horváth vermutlich als nicht publikationstauglich angesehen und höchstwahrscheinlich auch nicht beim Verlag eingereicht, wie das Fehlen einer Verlagsabschrift nahelegt. Aufgrund der Adaption der Thematik wäre es damit eher als Vorstufe von *Pompeji* zu bewerten. Da das Typoskript der Endfassung von *Ein Sklavenball* (K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>) jedoch, anders als bei vergleichbaren Weiterbearbeitungen anderer Werkprojekte,<sup>23</sup> nahezu unangetastet blieb, kann es als eigenständiges Werk gelten. Die hybride Stellung von *Ein Sklavenball* zwischen abgeschlossenem Text und Vorarbeit für *Pompeji* spiegelt sich in der hier vorgenommenen Einteilung der Konzeptionen wider, die die beiden Stücke als verschiedene, jedoch klar aufeinander bezogene Werkprojekte begreift. Insgesamt lassen sich sieben Konzeptionen unterscheiden:

- Konzeption 1: *Ein Sklavenball* – Butlerus
- Konzeption 2: *Ein Sklavenball* – Toxilus
- Konzeption 3: *Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten*
- Konzeption 4: *Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten* – Masken
- Konzeption 5: *Ein Sklavenball / Pompeji* – Adaptierungsarbeiten
- Konzeption 6: *Pompeji. Komödie in drei Teilen (neun Bildern)*
- Konzeption 7: *Pompeji. Komödie eines Erdbebens in sechs Bildern*

Die Entstehung von *Ein Sklavenball* entfällt in dieser Einteilung auf die Konzeptionen 1–4 und ist mit der Endfassung des Stückes in Konzeption 4 abgeschlossen. Konzeption 1 und 2 lassen sich anhand der sehr unvermittelten Umbenennung des Protagonisten von Butlerus zu Toxilus unterscheiden. Konzeption 3 kann durch die Fixierung des Titels „Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten“ sowie der Festlegung auf die Strukturbezeichnung „Akt“ abgegrenzt werden. Große Teile des

<sup>23</sup> Vgl. etwa die Einarbeitung des ursprünglich eigenständigen Romans *Herr Kobler wird Paneuropäer* in die Struktur des 1930 erschienenen Romans *Der ewige Spießler* (WA 14).

hier entstehenden Textes gehen in die Gesamtfassung (K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup>) am Ende der Konzeption ein, die noch nicht die charakteristischen Masken und das damit einhergehende (De-)Maskierungsspiel der Endfassung aufweist. Die Masken fügt Horváth erst in Konzeption 4 ein, womit größere Ersetzungsprozesse im ersten Akt des Stückes einhergehen. Am Ende von Konzeption 4 liegt schließlich mit K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup> die Endfassung des Stückes unter dem Titel „Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten“ vor.

In Konzeption 5 beginnt Horváth unter dem zunächst noch beibehaltenen Titel „Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz“ mit Variationen des Stückumfangs in sieben Bildern (K<sup>5</sup>/E<sup>1</sup>–E<sup>4</sup>), mit denen er die in Konzeption 3 festgelegte Einheit von Zeit, Ort und Handlung wieder auflöst. Im Verlauf dieser Konzeption wird die Struktur in sieben Bildern sukzessive um zwei weitere Bilder ergänzt, womit zuletzt eine Struktur in neun Bildern vorliegt. Die Fixierung dieser Struktur und des neuen Titels „Pompeji“ markiert den Beginn von Konzeption 6. Horváth erarbeitet hier einen Großteil des definitiven Textes, bricht aber während der Ausarbeitung des siebenten Bildes ab. Er entscheidet sich dann für eine Struktur in sechs Bildern, wodurch sich Konzeption 7 abgrenzen lässt. Die hier erarbeitete Fassung des sechsten Bildes beschließt das Stück mit einem Epilog in den Katakomben. Horváth kompiliert schließlich aus den jeweiligen Einzelbildern eine Gesamtfassung von *Pompeji*, die zur Grundlage einer vom Georg Marton Verlag erstellten Abschrift wird. Letztere wurde vom Autor nochmals durchgesehen und von fremder Hand mit der Bezeichnung „Stammbuch“ versehen, womit das Stück in einer autorisierten und vertriebsfertigen Endfassung vorlag.

Das genetische Teilkonvolut zu *Pompeji* ist von besonderer forschungsgeschichtlicher wie archivalischer Bedeutung innerhalb des Nachlasses Ödön von Horváth, da zu diesen Materialien das einzige publizierte Dokument zu den Kriterien der ursprünglichen Nachlassordnung, der sogenannten Berliner Bearbeitung, vorliegt. Der zwischen 1962 und 1989 im Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrte Nachlass wurde Mitte der 1960er-Jahre von Lieselotte Müller nach werkgenetischen Gesichtspunkten geordnet, welche auch heute noch die Grundzüge der Ablage prägen. Eine exemplarische Darstellung ihrer Ablagesystematik veröffentlichte Müller 1971 in einem Beitrag im *Jahrbuch für Internationale Germanistik* für das zweite Bild von *Pompeji*.<sup>24</sup> Wie Müller berichtet, war der Nachlass vor seiner Überstellung an die Akademie der Künste bereits mehrmals benutzt und die ursprünglich vorgefundene Ordnung aufgelöst worden. Ihr Ausgangspunkt war die jeweilige Endfassung eines Werkes bzw. eines Werkteils, von dem aus sie versuchte, zusammenhängende Zwischenfassungen der Vorarbeiten zu erschließen. Dafür legte sie zusammenhängenden Text senkrecht übereinander und übereinstimmende Textpassagen verschiedener Textträger waagrecht nebeneinander<sup>25</sup> und stellte Zusammenhänge zwischen einzelnen Blattteilen her. Das Endergebnis zeichnete sie auf einen Lageplan ein, foliierte die Blätter gemäß der so angenommenen Chronologie vom frühesten bis zum spätesten Blatt durch und legte die angenommenen (Zwischen-) Fassungen in Mappen ab.

<sup>24</sup> Vgl. Lieselotte Müller: Zum Ödön-von-Horváth-Nachlaß. Bericht über den Versuch, ein Ordnungssystem für das Manuskriptmaterial des Ödön-von-Horváth-Archivs zu entwickeln. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 3. Jg., Heft 2 (1971), S. 350–356.

<sup>25</sup> Ein ähnliches, wenngleich differenzierteres und allein auf editorische Aspekte fokussiertes Prinzip liegt auch dem Begriff des Ansatzes und den Simulationsgrafiken innerhalb der Wiener Ausgabe zugrunde (vgl. dazu die Editionsprinzipien).



Bedingt durch die auf die Endfassung hin konzentrierte Sichtweise sowie das Dilemma einer Verbindung von archivalischer Ablage mit werkgenetischen Zusammenhängen kam es dabei zu einer Vielzahl von falschen bzw. grob verkürzten genetischen Zuordnungen.<sup>26</sup> Problematisch ist hier insbesondere die mangelnde Flexibilität des Modells gegenüber der Tatsache, dass einzelne Textträger aufgrund von Horváths Arbeitsweise Bestandteil mehrerer Textstufen sein können. Verschärft wird dieses Problem durch die Verwendung sowohl der Recto- als auch der Verso-Seiten der Blätter im Teilkonvolut zu *Pompeji*, wodurch in einigen Fällen werkgenetisch sehr weit voneinander entfernte Texte auf demselben Textträger stehen können.<sup>27</sup> Um dem abzuweichen, wurden Kopien der jeweiligen Blätter angefertigt und den entsprechenden Mappen beigelegt. Aufgrund der werkgenetischen Orientierung der Ablage kam es dadurch zu der paradoxen Situation, ganze Mappen allein mit Kopien von den Verso-Seiten andernorts eingeordneter Blätter anzulegen.<sup>28</sup> Aus archivalischer Sicht wiederum ist die sich aus dieser Methode ergebende Folierung missverständlich. Müller arbeitete bei beiden Stücken die in die jeweilige End- bzw. Gesamtfassung eingegangenen Einzelakte bzw. -bilder separat auf. Dadurch ergaben sich bei der Ablage der Typoskripte der vollständigen Fassungen (Mappen BS 30 a und BS 59) Doppelungen in der Folierung, was einer eindeutigen Identifikation der einzelnen Textträger innerhalb der Fassungen zuwiderläuft. Der Nachlassbestand zu den beiden Werkprojekten wurde deshalb für die editorische Aufarbeitung in der Wiener Ausgabe mit einer neuen, eindeutigen Folierung versehen, die allein der Blattzählung innerhalb der einzelnen Mappen dient und nur noch teilweise mit der von Müller eingeführten ursprünglichen Folierung übereinstimmt.

### Konzeption 1: *Ein Sklavenball* – Butlerus

Schon in den frühesten überlieferten Ausarbeitungen lassen sich zentrale Charakteristika des späteren Stückes erkennen. Der Werktitel lautet bereits in TS<sup>1</sup> „Ein Sklavenball“, wobei es sich hier noch um eine „Operette in drei Akten“ handelt. Zum einen überraschen die Gattungswahl und der Versuch Horváths, eigene Lieder zu schreiben, da er sonst gerne auf bekanntes (Volks-)Liedgut (etwa in *Kasimir und Karoline*, WA 4) zurückgreift oder sich, wie im Falle von *Hin und her* (WA 6), von professionellen Komponisten aushelfen lässt. Wenngleich Horváth den Plan, eine vollwertige Operette zu schreiben, wieder verwirft, weist später der eigentliche Ball der Sklaven im dritten Akt des Stückes noch einen operettenhaften Zug auf. Zum anderen sticht im Monolog der Invidia (ab E<sup>3</sup> Idiotima) die Versifikation des Textes ins Auge, ein sehr ungewöhnliches Element in der Dramengestaltung Horváths, das sich

<sup>26</sup> Vgl. dazu die Darstellung bei Erwin Gartner/Klaus Kastberger: Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe. Grundlagen und Maximen. In: Gertraud Mitterauer [u.a.] (Hg.): Was ist Textkritik? Zur Geschichte und Relevanz eines Zentralbegriffes der Editions Wissenschaft. Tübingen: Niemeyer 2009 (= Beihefte zu editio, Bd. 28), S. 303–316. Die in diesem Beitrag rekonstruierte Genese des zweiten Bildes („Am nächsten Tage“) beruht noch auf einem frühen editorischen Befund und stimmt nicht mit der hier vorgelegten überein.

<sup>27</sup> Vgl. Anm. 21.

<sup>28</sup> Diese Ordnung ist im Nachlass bis heute erhalten, vgl. dazu die Mappen ÖLA 3/W 114 – BS 58 b [3], ÖLA 3/W 117 – BS 58 c [3], ÖLA 3/W 121 – BS 58 d [4], ÖLA 3/W 124 – BS 58 e [3] und ÖLA 3/W 128 – BS 58 f [4].

so nur in *Ein Sklavenball* findet. Möglicherweise wurde er dazu von Ludwig Gurlitts Übersetzung der Komödien des Plautus angeregt, aus der er wiederholt Textstellen bzw. Plotelemente entlehnt hat. Die Versifikation von Dialogpassagen setzt Horváth als Mittel der Verstärkung einzelner Figurenreden sowie zur Verdichtung der Sklavengruppe zu einem Chor ein (vgl. zur Beziehung von *Ein Sklavenball* und *Pompeji* mit den Komödien des Plautus die Ausführungen ab S. 19).

Die in TS<sup>1</sup> begonnene Szene im Hafen, in der Sklaven ein Schiff beladen und Invidia, die spätere Idiotima, einen Monolog über die bevorstehende Sommerfrische hält, entspricht in nuce der Gestaltung des ersten Aktes bis zum Ende von Konzeption 3 (vgl. K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup>). Das neben TS<sup>1</sup> notierte Figurenverzeichnis (E<sup>1</sup>) umfasst bereits, noch mit teils anders lautenden Namen, das nahezu vollständige Figureninventar von *Ein Sklavenball*. Horváth entlehnt hier einerseits im Kern das gesamte Personal des *Persa* von Plautus, wenngleich die hier notierten Namen davon abweichen. Die Figuren der Herrschaft, also K.R. Thago, Invidia und Cont d'Ottieri, andererseits fügt er selbst hinzu. An handlungswichtigen Figuren fehlt allein die des Praetors, die erst im Lauf der Arbeiten zum dritten Akt in Konzeption 3 in das Stück eingeführt wird. Die Figur des Parasiten wiederum scheidet später aus dem Stück aus und wird erst in der Werkgenese von *Pompeji* wiederaufgenommen. Seine Tochter, die hier noch als separate Figur notiert ist, verschmilzt später mit der Figur der Lemniseris, die ab TS<sup>3</sup>/A<sup>8</sup> wie im *Persa* Lemniseleis heißt. Die Übernahme und Adaption der Figurennamen illustriert die enge Verbindung des Stückes mit den Komödien des Plautus, die in Konzeption 1 auch anhand von in die Typoskripte eingetragenen Seitenzahlen nachvollzogen werden kann, die sich auf Gurlitts Übersetzung beziehen (vgl. TS<sup>3</sup>/A<sup>2</sup>/BS 29 a [2], Bl. 5, wo Text aus dem *Miles gloriosus* übernommen werden soll, vgl. MG<sup>1</sup> und MG<sup>2</sup>).

Insgesamt zeigen die frühen Arbeiten, wie weit einige der konzeptionellen Überlegungen von Beginn an gediehen waren. Umso überraschender ist der große, stark auf Details fokussierte Aufwand, mit dem Horváth seinen Text entwickelt. Einer großen Zahl an Textstufen, in denen die einzelnen Akte (ab TS<sup>3</sup>/A<sup>11</sup> zwischenzeitlich Bilder) über teils konzeptionenübergreifende Ansatzfolgen entwickelt werden, steht eine nur geringe Menge an Entwürfen gegenüber, die über die makrostrukturelle Anlage des Stückes Auskunft geben könnten. Der weitere Aufbau des Stückes ist zu diesem Zeitpunkt der Genese noch völlig unklar. Während bruchstückhafte Eintragungen in TS<sup>2</sup> die Handlung des zweiten Aktes auf einem Sklavenmarkt vorsehen, deuten die weiter entwickelten Ansätze von TS<sup>3</sup> auf eine Fortsetzung der Handlung vor der herrschaftlichen Villa hin. Weitere Ideen zur Struktur des Stückes finden sich erst in den ebenfalls nur spärlich vorhandenen Entwürfen von Konzeption 2.

Exemplarisch für die dichte und konzeptionenübergreifende Arbeit Horváths an den einzelnen Akten bzw. Bildern kann TS<sup>3</sup> stehen, deren Entstehung den größten Teil von Konzeption 1 ausmacht. Damit liegt eine sich über mehrere Ansätze erstreckende maschinenschriftliche Textstufe zum ersten Akt vor, deren Typoskript zugleich die materielle Bearbeitungsgrundlage des Aktes bzw. Bildes in den Folgekonzeptionen darstellt. Mit der unvermittelten Umbenennung des Protagonisten Butlerus zu Toxilus in der Korrekturschicht von TS<sup>3</sup>/A<sup>13</sup> umfasst es zugleich den ersten Ansatz der weiteren Bearbeitung in Konzeption 2 (K<sup>2</sup>/TS<sup>1</sup>). Der letzte Ansatz des ersten Bildes in Konzeption 2 (K<sup>2</sup>/TS<sup>1</sup>/A<sup>11</sup>) stellt wiederum Horváths Ausgangspunkt für den ersten Akt der Gesamtfassung in Konzeption 3 (K<sup>3</sup>/TS<sup>8</sup>/A<sup>8</sup> als Teil von K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup>)

dar, dessen Typoskript die materielle Grundlage für die Integration der charakteristischen Masken in Konzeption 4 liefert (vgl. zur Veranschaulichung die Simulationsgrafiken in diesem Band).

So gesehen existiert für die Arbeit Horváths am ersten Akt von *Ein Sklavenball* eine durchgehende Kette an Teiltyposkripten, die er durch Ergänzung und Austausch einzelner Abschnitte immer nur partiell weiterentwickelt. Dieser stafettenartigen Ausarbeitungsfolge wegen erscheinen etwa einige der im Typoskript der Endfassung K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup> montierten Blattteile bereits in sehr frühen Fassungen, beispielsweise Teile von BS 30 a, Bl. 8 ab TS<sup>3</sup>/A<sup>8</sup> und Teile von BS 30 a, Bl. 11 ab TS<sup>3</sup>/A<sup>13</sup>, und verbleiben dementsprechend lange im Produktionsprozess. Dies trifft auch auf viele der später ausgeschiedenen bzw. ersetzten Blätter bzw. Blattteile zu, weshalb große Teile des Materials über mehrere Korrekturschichten verfügen, die fallweise nur schwer zu differenzieren sind.

Wegen dem langen Verbleib einzelner Textträger im Produktionsprozess und der damit verbundenen Überlagerung mehrerer zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstandener Korrekturschichten zeichnet sich in TS<sup>3</sup> exemplarisch ein Problem der Textkonstitution ab, das sowohl die Werkgenese von *Ein Sklavenball* als auch die von *Pompeji* betrifft: Während sich die früheste Korrekturschicht hier noch eindeutig anhand einer blauen Tinte abgrenzen lässt, beginnt Horváth ab TS<sup>3</sup>/A<sup>10</sup> ausschließlich eine schwarzblaue Tinte zu verwenden, was eine klare Abgrenzung der jeweils gültigen Korrekturschicht erschwert. Die Korrekturen von TS<sup>3</sup> in den Ansätzen A<sup>11</sup>–A<sup>13</sup> und die weitere Bearbeitung des ersten Bildes bzw. Aktes verdeutlichen exemplarisch die allgemeine Problemlage in der Genese sowohl von *Ein Sklavenball* als auch von *Pompeji* (vgl. ausführlich den Kommentar zu TS<sup>3</sup>).

## Konzeption 2: *Ein Sklavenball* – Toxilus

Die durchgängige handschriftliche Ersetzung des Figurennamens Butlerus durch Toxilus im K<sup>1</sup>/TS<sup>3</sup>/A<sup>13</sup> zugrunde liegenden Typoskript markiert den Beginn von Konzeption 2. Von nun an weisen sämtliche neu eingefügten Blätter des ersten Bildes bzw. Aktes ausschließlich diesen Namen für die Figur des Protagonisten auf, wodurch sich die weiteren Textarbeiten abgrenzen lassen. Den Namen selbst entnimmt Horváth neuerlich dem *Persa* des Plautus. Geändert werden im Verlauf von Konzeption 2 überdies die Namen von Cont d’Ottieri, der von TS<sup>1</sup>/A<sup>4</sup> an den Namen Gloriosus trägt, und dem aus dem *Persa* entlehnten Sagaristio, dessen Name ab TS<sup>2</sup>/A<sup>2</sup> Bagnio lautet. Der Name Gloriosus ist eine Anspielung auf Plautus’ Komödie *Miles gloriosus*, die sich ebenfalls im von Horváth verwendeten dritten Band der Übersetzung Ludwig Gurlitts befindet.<sup>29</sup> Der Name Bagnio spielt möglicherweise auf veraltete Bezeichnungen für Galeerensträflingslager im Französischen (*bagne*) bzw. Italienischen (*bagno*) an, die ihrerseits auf den umgangssprachlichen Namen eines Sklavengefängnisses in Konstantinopel (heute Istanbul) zurückgehen.<sup>30</sup> Gemeinsam mit dem Figurennamen der Matrosa, die auf der Figur der Sophoklidiska im *Persa* basiert, fügt Horváth ge-

<sup>29</sup> Plautus: *Miles gloriosus*. In: Plautus 1922 (Anm. 6), S. 101–213.

<sup>30</sup> Vgl. für zeitgenössische Bedeutungen z.B. den Eintrag „Bagno“ in: Meyers Großes Konversations-Lexikon. Bd. 2. 6. Auflage. Wien/Leipzig: Bibliographisches Institut 1902–1909, S. 268.

genüber dem Personal der plautinischen Komödie somit zwei auffällige Namensabweichungen ein. Deren Bedeutung wird durch die wiederum stärker auf Plautus verweisende Einführung der Namen Toxilus und Gloriosus deutlich hervorgehoben.

In Konzeption 2 setzt Horváth die Ausarbeitung des ersten Bildes fort, das schließlich in TS<sup>1</sup>/A<sup>11</sup> in einer in der Grundschrift abgeschlossenen Form vorliegt. Neben dem Austausch der Figurennamen von Toxilus und Gloriosus liegen die Schwerpunkte in dieser Arbeitsphase vor allem auf der Auflösung der teils dichten Überarbeitungsschichten des in Konzeption 1 erstellten Materials sowie dem Text der beginnenden Liebeshandlung zwischen Toxilus und Lemniselenis. Erstmals notiert Horváth in dieser Konzeption einen Strukturplan, der Einblick in seine Ideen zur Weiterentwicklung des Stückes gibt (E<sup>1</sup>). Vorgesehen sind insgesamt vier Bilder, wobei im zweiten Bild Sagaristio den Diebstahl begehen und Toxilus im dritten Bild Lemniselenis auf dem Sklavenmarkt freikaufen soll. Für das vierte Bild ist ein Auftritt des Parasiten geplant, der „mitfressen“ will. Einige in E<sup>1</sup> eingetragene Seitenzahlen verweisen hier explizit auf den *Persa* in der Übersetzung Gurlitts und zeigen die geplante Übernahme weiteren Texts an (vgl. PER<sup>8</sup>).

Weitere Entwürfe und Textstufen zum zweiten und dritten Bild entstehen auf der Grundlage dieses Strukturplans. Hervorzuheben ist vor allem TS<sup>4</sup>, in der Horváth die Szenerie des Sklavenmarkts gestaltet, die er letztlich für *Pompeji* nutzen wird. Die zuvor allein als Aufpasserin Lemniselenis' konzipierte Figur der Matrosa erfährt hier durch die Eintragung „Matrosa = die Christin“ (BS 28 [3], Bl. 18) einen enormen, für die grundsätzliche Ausrichtung des Stückes relevanten Bedeutungszuwachs. Während der christliche Glaube den Figuren zuvor nur vom Hörensagen bekannt ist (vgl. hierzu K<sup>1</sup>/TS<sup>3</sup>/A<sup>6</sup>/BS 29 a [3], Bl. 8f. und K<sup>2</sup>/TS<sup>3</sup>/BS 29 b [2], Bl. 6), hat das Christentum mit Matrosa nun eine aktive Fürsprecherin im Stück, die gegenüber den anderen Sklaven für Moral und Vergebung eintritt. Eine zuletzt mit rotem Buntstift quer über das erste Blatt dieser Textstufe eingetragene Notiz „Bagnio: (bringt die Nachricht vom Untergange des Schiffes)“ (E<sup>3</sup>) nennt erstmalig das für die Auflösung der Handlung bestimmende Motiv des Schiffsuntergangs. Rückschlüsse auf die Datierung der Entstehung von *Ein Sklavenball* ermöglicht die in dieser Arbeitsphase entstehende Dialogskizze E<sup>4</sup>, die auf der Rückseite eines ursprünglich an Bernhard Diebold adressierten Kuverts steht (vgl. den Abschnitt „Datierung und Druck“).

Den materialreichsten Teil von Konzeption 2 macht die mehrere Ansätze umfassende Textstufe TS<sup>5</sup> zum zweiten Bild aus. Der schließlich mit TS<sup>5</sup>/A<sup>14</sup> vorliegende Text entspricht weitgehend bereits dem der Gesamtfassung K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup>. Bei der Gestaltung des Bildschlusses indes scheint sich Horváth noch unschlüssig zu sein, hier führt er nur bruchstückhaft die Idee aus, Bagnio das gestohlene Geld auf der Szene übergeben zu lassen. Wie der Vergleich mit später entstandenen Arbeiten zeigt, wurde das Ende des Bildes erst in Konzeption 3 erstellt, womit ein neuerlicher Austausch von Material einhergeht.

Durch eine konzeptionelle Veränderung entsteht in TS<sup>6</sup> ein völlig verändertes drittes Bild. Anstelle einer Handlung auf dem Sklavenmarkt spielt das Stück nun weiterhin vor der Villa und zeigt die Sklaven nach dem nächtlichen Einbruch im Streit. Nachdem er die maschinenschriftliche Bearbeitung abgebrochen hat, fügt Horváth in der handschriftlichen Bearbeitung von TS<sup>6</sup> entscheidende Änderungen ein. Er ändert einerseits die Strukturbezeichnung von Bild wieder zurück zu Akt und notiert andererseits zwei mit dem definitiven Werktitel „Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten“ versehene Entwürfe. Diese Entwürfe sowie die Korrekturschicht

von TS<sup>6</sup> zeigen deutlich die Abkehr von der in E<sup>1</sup> notierten Struktur in vier Bildern an, weshalb das Typoskript zugleich die erste Textstufe von Konzeption 3 konstituiert.

### Konzeption 3: *Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten*

Mit den Entwürfen E<sup>1</sup> und E<sup>2</sup> fixiert Horváth den definitiven Titel des Stückes und legt seine Struktur auf drei Akte fest. Im Zentrum von Konzeption 3 stehen nun sowohl die Ausarbeitung des dritten Aktes als auch die neuerliche Überarbeitung des bereits bestehenden Textes des ersten und zweiten Aktes. Zuletzt fügt Horváth die drei fertiggestellten Akte zu einer vollständigen Gesamtfassung in TS<sup>9</sup> zusammen, die zur Grundlage der weiteren Bearbeitung in Konzeption 4 wird.

Neben der Festlegung der Stückstruktur ist die Figur des Praetors eine der wesentlichen Neuerungen dieser Konzeption. Ihren ersten Auftritt hat die zuvor nicht erwähnte Figur in TS<sup>3</sup>/A<sup>4</sup>. Parallel dazu scheidet in derselben Textstufe die in *Pompeji* wiederaufgenommene Figur des Parasiten aus *Ein Sklavenball* aus. Die Idee, die Figur des Praetors einzuführen, verdankt Horváth möglicherweise wiederum seiner Plautus-Lektüre. Im *Persa* tritt zwar keine vergleichbare Figur auf, jedoch droht der Parasit Saturio dem betrogenen Kuppler Dordalus damit, ihn vor den Praetor, i.e. vor Gericht, zu bringen.<sup>31</sup> Die Praetor-Figur verdeutlicht aber auch, wie sehr sich die Anlage von *Ein Sklavenball* mittlerweile vom *Persa* unterscheidet. Nachdem die Herrschaft zu Beginn des ersten Aktes die Villa verlässt, spielt die Handlung des Stückes zunächst analog zum *Persa* allein unter Sklaven. Mit dem Praetor hat allerdings ein Vertreter der herrschenden Gesellschaftsschicht eine zentrale Rolle inne. Die momentane Freiheit der Sklaven auf dem Ball ist wesentlich von seinem Freispruch abhängig, wodurch sie sich gänzlich von der anarchischen Freiheit der Sklaven im *Persa* unterscheidet.

Eine weitere wichtige Neuentwicklung ist die Ausgestaltung des titelgebenden Sklavenballs, der vom Fest der Sklaven am Schluss des *Persa*, in dem sie Dordalus verhöhnern, inspiriert sein dürfte. Horváth bringt allgemein in der Bearbeitung des dritten Aktes und besonders im Text des Balls selbst deutliche sozialkritische Elemente in das Stück ein. Ein vergleichbarer Ton hat sich bereits in der Ausarbeitung des zweiten Aktes abgezeichnet, wenn Toxilus das Schicksal der Sklaven als „Verbrechen“ bezeichnet und behauptet: „Du wirst noch sehen, wir stehen uns alle zurück, alle!“ (TS<sup>2</sup>/A<sup>1</sup>/BS 29 b [3], Bl. 18) In TS<sup>3</sup>/A<sup>4</sup>, der ersten vollständigen Fassung des dritten Aktes, schwört Lemniselenis den Sklaven, sie würde als Freie für sie kämpfen: „Schickt mich unter die freien Bürger hinein! Ich sprengte sie alle in die Luft!“ (TS<sup>3</sup>/A<sup>4</sup>/BS 29 c [2], Bl. 8) Diesen Impetus in Lemniselenis' Rede baut Horváth zu einer umfassenden Suada aus, an deren Ende sie in Umkehrung des Spruchs der Antigone in Sophokles' gleichnamiger Tragödie – „Aber nicht mithassen, mitlieben muß ich!“<sup>32</sup> – ausruft: „Nicht mitzulieben, mitzuhassen bin ich da!“ (TS<sup>9</sup>/BS 30 a, Bl. 38) Derartige Zuspitzungen finden sich auch in den Liedern des Sklavenballs, bei dem zunächst sehr drastische zynisch-klassenkämpferische Töne fallen, für die Horváth

<sup>31</sup> Plautus: *Persa* 1922 (Anm. 6), Szene IV/9, S. 393.

<sup>32</sup> Sophokles: *Antigone*. In: Ders.: *Tragödien*. Hg. v. Wolfgang Schadewaldt. Zürich/Stuttgart: Artemis 1968, S. 65–117, hier S. 87 (V. 523).

etwa das in der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1808) enthaltene *Maykäfer-Lied* überformt: „Flieg, Maikäfer, flieg! / Dein Bruder ist nicht im Krieg / Er arbeit nur in einer Fabrik / Dort fiel er auf dem Feld der Ehr / In einen Topf von Salzsäuehr –“ (TS<sup>4</sup>/BS 28 [2], Bl. 6). In der Folge gehen zunehmend verfremdete Operetten- und Liedtexte in den Ball ein, etwa aus der Operette *Die Fledermaus* (1874) von Johann Strauss (1825–1899) oder dem Zyklus *Die schöne Müllerin* (1823) von Franz Schubert (vgl. detailliert den Kommentar zu K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>). Mit der Zunahme intertextueller Anspielungen tritt das plakative sozialkritische Moment des Balls zwar etwas zurück, bleibt aber trotzdem klar erkennbar.

Unmittelbar mit der Ausarbeitung des Balls hängt die Bekehrung der Sklaven zum Christentum zusammen, das zuvor bereits mehrmals in der Rede vom „neuen Gott“ und seiner Gleichheitsvorstellung angedeutet wurde (vgl. K<sup>1</sup>/TS<sup>3</sup>/A<sup>6</sup>/BS 29 a [3], Bl. 8f. und K<sup>2</sup>/TS<sup>3</sup>/BS 29 b [2], Bl. 6) und über die Gestaltung Matrosas als Christin zunehmende Bedeutung im Stück erlangt hat (vgl. K<sup>2</sup>/TS<sup>4</sup>/BS 28 [3], Bl. 18). In der ersten Ausarbeitung ihrer Konversion sind die Sklaven noch bereit, als Märtyrer zu sterben: „Wir sterben für unseren Glauben / Den lassen wir uns nicht rauben. / Wir gehen in das Colosseum / Und lassen uns zerfleischen.“ (TS<sup>3</sup>/A<sup>4</sup>/BS 29 c [1], Bl. 4v) Dieses radikale Bekenntnis dämpft Horváth in seiner weiteren Arbeit am dritten Akt, die Sklaven und insbesondere Toxilus möchten sich nun ihren Ball nicht durch Matrosas moralisierende Ansprache verderben lassen (vgl. TS<sup>5</sup> und TS<sup>7</sup>/A<sup>11</sup>) und bevorzugen die Vergeltung vor der Vergebung.

In Konzeption 3 ist Horváths Schreibprozess besonders sprunghaft. Er beginnt, wie sich anhand der Replik E<sup>4</sup> und einer Änderung der Paginierung belegen lässt, mit der Neugestaltung des zweiten Aktes. Dabei streicht er den in Konzeption 2 noch erwogenen Auftritt Bagnios am Ende, fügt neues Material ein und bringt den Text über den Austausch mehrerer Blätter in seine in die Gesamtfassung TS<sup>9</sup> eingehende Form (TS<sup>2</sup>/A<sup>4</sup>). Die Ausarbeitung des dritten Aktes stellt sich äußerst aufwändig dar und umfasst die Textstufen TS<sup>3</sup>–TS<sup>7</sup>. Eine erste vollständige Fassung des Aktes liegt in TS<sup>3</sup>/A<sup>4</sup> vor. Besonders schwierig einzuordnen sind die handschriftlichen Textstufen TS<sup>4</sup>–TS<sup>6</sup>, die Text des eigentlichen Sklavenballs sowie zum Schluss des Stückes enthalten. Diese sind vermutlich vor, möglicherweise aber auch während der Entstehung des dritten Aktes in TS<sup>7</sup> entstanden. Wie die Verwendung eines auch für den Text des ersten Aktes benützten Blattes (BS 29 c [6], Bl. 14) belegt, zerfällt die Erarbeitung der einzelnen Ansätze von TS<sup>7</sup> in zwei Teile (A<sup>1</sup>–A<sup>11</sup> und A<sup>12</sup>–A<sup>19</sup>), zwischen denen Horváth den ersten Akt abschließt (TS<sup>8</sup>/A<sup>7</sup>). Gemeinsam ergeben die je abgeschlossenen Fassungen der einzelnen Akte die Gesamtfassung TS<sup>9</sup>, auf deren Grundlage die Endfassung in Konzeption 4 entsteht. Die Gesamtfassung unterscheidet sich aufgrund des Fehlens der „griechische[n] Masken“ (K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>/BS 30 a, Bl. 4) sowie der gänzlich anderen formalen Gestaltung des ersten Aktes merklich von der Endfassung, weist aber bereits die voll entwickelte Handlung des Stückes auf.

#### Konzeption 4: *Ein Sklavenball mit Gesang und Tanz in drei Akten – Masken*

Das dramatische Mittel der an die antike Schauspieltradition angelehnten Masken wurde erst sehr spät in *Ein Sklavenball* integriert und im überlieferten genetischen Material des Stückes nirgends zuvor erwähnt. Für die Erarbeitung der Endfassung

K<sup>4</sup>/TS<sup>3</sup>/A<sup>2</sup> zieht Horváth das Typoskript der mit dem Ende von Konzeption 3 vorliegenden vollständigen Fassung des Stückes (K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup>) heran. Während die materiellen Eingriffe am zweiten und dritten Akt minimal sind, wird der erste Akt nochmals intensiv überarbeitet. Woher Horváth die Idee für die Einführung der Masken hatte, ist ungewiss. Möglicherweise wurde er durch die Einleitung Ludwig Gurlitts im ersten Band seiner Plautus-Übersetzung bzw. die zahlreichen Abbildungen antiker Masken und Bühnenreliefs dazu angeregt<sup>33</sup>, vielleicht schöpfte er aber auch aus seiner eigenen Kenntnis antiker Theaterpraxis. Eine weitere wichtige Neuerung ist die Umgestaltung des Stückbeginns zu einem lebenden Bild samt Prolog. Auf den insgesamt sechs Blatt der Mappe BS 29 a [6] arbeitet Horváth neuen Text zum ersten Akt aus. Diesen gliedert er mittels Hinweis auf die Seitenzahlen der in K<sup>3</sup>/TS<sup>9</sup> vorliegenden Fassung in den bestehenden Text ein, woraus sich mit TS<sup>1</sup>/A<sup>2</sup> eine erste Fassung des neukonzipierten ersten Aktes konstituieren lässt. Im hier entwickelten Prologtext nimmt Horváth auch direkten Bezug auf seine Quellen: Toxilus beginnt das Stück nun „mit einem Zitat aus Plautus“ (BS 29 a [6], Bl. 1), das der Komödie *Poenulus* entnommen ist (vgl. POE<sup>1</sup>), die in der Ausgabe Gurlitts unmittelbar auf den für *Ein Sklavenball* wichtigsten Bezugstext *Persa* folgt.<sup>34</sup> Weitere Anmerkungen zum weitaus geringeren Umfang der Änderungen im zweiten und dritten Akt notiert Horváth mit Bleistift neben dem neuen Text zum ersten Akt (E<sup>1</sup>). Nachdem er sich so Überblick verschafft hat, arbeitet der Autor seine neuen Ideen in das bestehende Typoskript ein, wofür er neuerlich mehrere Blätter zerschneidet und neu zusammenklebt bzw. durch neues Material ersetzt. Als Ergebnis dieser Bearbeitung liegt mit TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup> die Endfassung von *Ein Sklavenball* vor.

Auffällig und für den Übergang von *Ein Sklavenball* zu *Pompeji* relevant ist die Papiersorte des neu eingefügten Materials. Während für die Konzeptionen 1–3 ausschließlich Papier im Format A4 (297 × 210 mm) vorliegt, handelt es sich bei den Blättern der Mappe BS 29 a [6] durchwegs um halbierte Bögen festen Papiers in einem überlangen Format (338 × 210 mm). Für sämtliche am Typoskript der Endfassung von *Ein Sklavenball* ergänzten Blätter bzw. Blattteile wurde diese Papiersorte verwendet. Gemeinsam mit Papier eines noch etwas größeren Formats (341 × 210 mm) sowie mit Papier im selben Format und einem Wasserzeichen („Drei Sterne“) bildet sie den Hauptanteil des Materials der Werkgenese von *Pompeji* in den Konzeptionen 5–7.

<sup>33</sup> Vgl. Ludwig Gurlitt: Einleitung. In: Die Komödien des Plautus. Übersetzt von Ludwig Gurlitt. Bd. 1. Berlin: Propyläen 1920, S. 1–141, hier S. 48f. und 132f. Gurlitt selbst gibt allerdings zu, dass die Masken speziell für die römische Komödie zur Zeit des Plautus nicht von Bedeutung sind. Gegen eine Anregung durch die Einleitung Gurlitts indes spricht, dass Horváth vermutlich nur der dritte Band der Plautus-Übersetzung vorgelegen hat. Vgl. Matthias J. Pernerstorfer: Ödön von Horváth: *Ein Sklavenball*. Plautus-Rezeption und Werkgenese. In: Nicole Streitler-Kastberger/Martin Vejvar (Hg.): Horváth lesen. Wien [u.a.]: Böhlau 2013 (= Maske und Kothurn, 59. Jg., Heft 3), S. 37–49, hier S. 39.

<sup>34</sup> Plautus: *Poenulus*. In: Plautus 1922 (Anm. 6), S. 413–523.

## Konzeption 5: *Ein Sklavenball* / *Pompeji* – Adaptierungsarbeiten

Die in Konzeption 5 versammelten Entwürfe und Textstufen stehen ganz im Zeichen der bereits kurz nach der Fertigstellung von *Ein Sklavenball* begonnenen Umarbeitung des Stückes. Bereits in den ersten Strukturplänen (E<sup>1</sup>–E<sup>5</sup>), die noch unter dem ursprünglichen Werkstitel „Ein Sklavenball“ stehen, lässt sich eine stark veränderte Stückkonzeption bemerken. Anstelle von drei Akten soll das Stück in sieben Bildern strukturiert werden, die in Konzeption 3 hergestellte Einheit des Spielorts wird durch neue Bilder aufgelöst. Horváth greift hier zum einen auf Ideen zurück, die er in den vorigen Konzeptionen verworfen hat, wie etwa das Bild auf dem Sklavenmarkt. Zum anderen liegen mit der Darstellung der gestrandeten Herrschaft und von Toxilus vor dem Sklavengericht bzw. im Kerker genuin neue Bilder und Ideen vor, die die Weiterentwicklung des Stückes maßgeblich bestimmen werden.

Obwohl zu *Pompeji* eine weitaus größere Zahl an Entwürfen und frühen Textstufen überliefert ist, ist die Chronologie der Werkgenese vor allem in Konzeption 5 nur auf Umwegen nachzuvollziehen. Irritierend sind zunächst einige später geänderte Bildnummerierungen, die auf eine implizite Erweiterung der Bildzahl von sieben auf acht und dann neun Bilder schließen lassen. Nachdem sich Horváth mit E<sup>1</sup>–E<sup>5</sup> einen Überblick über seine Umarbeitung verschafft hat, erarbeitet er mit E<sup>6</sup>, E<sup>7</sup> und TS<sup>1</sup>–TS<sup>3</sup> erste Dialogskizzen und kürzere handschriftliche Textstufen. Danach folgt mit TS<sup>4</sup>–TS<sup>6</sup>/A<sup>8</sup> bereits intensive Arbeit am Text, die im Falle von TS<sup>4</sup> unmittelbar im Typoskript der Endfassung von *Ein Sklavenball* (K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>) erfolgt. Wie auch in der Werkgenese von *Ein Sklavenball* hat Horváth für die einzelnen Bilder immer wieder auf dasselbe Typoskriptmaterial zurückgegriffen und die Arbeit an einem bestimmten Bild oftmals für Entwürfe und andere Textstufen unterbrochen. Beispielhaft dafür kann TS<sup>6</sup> stehen: Nachdem mit TS<sup>6</sup>/A<sup>8</sup> eine bereits weit gediehene Fassung des zweiten Bildes vorliegt, entstehen zunächst einige Entwürfe und Textstufen zu anderen Bildern, bevor die Arbeit an TS<sup>6</sup> fortgesetzt wird. An deren Ende steht TS<sup>6</sup>/A<sup>16</sup>, dessen Typoskript Horváth für die Weiterarbeit am zweiten Bild in Konzeption 6 verwendet.

Die über den Strukturplan E<sup>5</sup> hinausgehenden strukturellen Neuerungen von Konzeption 5 sind die Abtrennung der Handlung vor dem Sklavengericht vom zweiten Bild („Am nächsten Tage“)<sup>35</sup> in ein eigenständiges drittes Bild (anschließend an TS<sup>6</sup>/A<sup>8</sup>) sowie ein Bild „Bei Bagnio“ (E<sup>13</sup>). Zuletzt liegt, wenngleich in dieser Konzeption noch nicht explizit ausgeführt, eine Struktur in neun Bildern vor, die die Grundlage der weiteren Arbeit am Stück in Konzeption 6 bildet. Wie die Erweiterung der Handlungsorte anzeigt, verändert sich der Plot des Stückes gegenüber *Ein Sklavenball* beträchtlich. Damit einher geht eine sich abzeichnende Neuausrichtung der Figurencharakterisierung und des Verhältnisses der Figuren untereinander. Die in Konzeption 3 ausgeschiedene Figur des Parasiten wird wieder in das Stück aufgenommen, wie einige ihm zuge dachte Repliken in mehreren Entwürfen (E<sup>7</sup>, E<sup>9</sup> und E<sup>13</sup>) zeigen. Das aus Gurlitts Plautus-Übersetzung entlehnte Stilmittel der Versifikation gibt

<sup>35</sup> Da Horváth während der Arbeit an *Pompeji* die Bildnummerierung zweimal geändert hat (vgl. die Ausführungen zu Konzeption 6 im Folgenden), wurde den unmittelbar davon betroffenen Bildern ein nicht vom Autor vorgesehener Incipit-Titel beigegeben, um die fallweise abweichenden Nummerierungen derselben Bilder nachvollziehbar zu machen (vgl. auch die Anmerkung am Beginn des Kommentars zu Konzeption 5 im Chronologischen Verzeichnis).



Horváth bereits mit Beginn der Umarbeitung auf, sämtliche aus *Ein Sklavenball* mit übernommenen Passagen erscheinen nun nur noch in Prosa. Ebenso tritt zusehends der eigentliche Ball der Sklaven in den Hintergrund, der in E<sup>5</sup> noch als Abschluss des Stückes vorgesehen ist und in K<sup>6</sup>/E<sup>2</sup> ein letztes Mal aufscheint.

### Konzeption 6: *Pompeji. Komödie in drei Teilen (neun Bildern)*

Nach den unterschiedlichen Einfällen zur Adaptierung von *Ein Sklavenball* findet Horváth in Konzeption 6 zu einer über weite Strecken seiner Arbeit verbindlichen Struktur seines Stückes in neun Bildern, die er im Strukturplan E<sup>1</sup> zunächst nur fragmentarisch ausführt. Die noch fehlenden Bilder werden in E<sup>2</sup> ergänzt, die Bilderfolge entspricht so in etwa der zuletzt mit K<sup>5</sup>/E<sup>13</sup> vorgenommenen Erweiterung der ursprünglichen Struktur in sieben Bildern von K<sup>5</sup>/E<sup>5</sup>. Die wesentlichen Unterschiede zu Konzeption 5 sind die Streichung des Bildes „Beim Praetor“ und die Einfügung eines weiteren Bildes „Villa“ im Schlussteil des Stückes. In E<sup>1</sup> werden erstmals Titel und Gattungsbezeichnung des neuen Stückes genannt: „Pompeji. Komödie in drei Teilen (neun Bildern)“. Damit entfernt sich Horváth auch auf dieser Ebene vollständig von *Ein Sklavenball*, dessen Titel zumindest in den ersten Entwürfen von Konzeption 5 noch maßgeblich war.

Während die Bilderfolge der ersten sechs Bilder von E<sup>1</sup> und E<sup>2</sup> im Kern schon die Struktur der Endfassung beinhaltet, weicht der bereits in Konzeption 5 teilweise erarbeitete Plot des Stückes noch merklich davon ab. So soll Toxilus nach einem Überfall als Gladiator im Zirkus kämpfen und dort zu Ruhm kommen, was ihm aber kein Geld einbringt, weswegen er mit Bagnio in die Villa einbricht. Der Praetor wird daraufhin misstrauisch und begibt sich mit Toxilus nach dem Ausbruch des Vesuvs zur nun zerstörten Villa. Dort treffen sie auf die zurückgekehrte Herrschaft, die für Toxilus einsteht. Der Handlungsbogen enthält zwar die wesentlichen Motive des späteren Stückes wie Verführung, Fluchthilfe, Sklavengericht, Flucht, Kontakt zu Kriminellen, Verurteilung, Zirkus und Freispruch durch die Herrschaft. Ihre Anordnung und die dramatische Ausgestaltung weichen allerdings noch stark von der Endfassung ab. Besonders auffällig ist das völlige Fehlen der Handlung in den Katakomben, diese fügt Horváth erst in den letzten Arbeitsschritten in Konzeption 7 in das Stück ein. Da ein Bild in den Katakomben zuvor nur in Zusammenhang mit der Konversion der Herrschaft (vgl. K<sup>5</sup>/E<sup>4</sup> und E<sup>5</sup>) erwogen wurde, dürfte es sich dabei also um einen vergleichsweise spontanen Einfall handeln. Die zunehmende Bedeutung des katastrophischen Vulkanausbruchs für die Handlung von *Pompeji* zeichnet sich in den ersten Entwürfen von Konzeption 6 exemplarisch ab. Im Verlauf der weiteren Arbeit fügt Horváth im Anschluss an bereits in Konzeption 5 notierte Ideen (vgl. K<sup>5</sup>/TS<sup>1</sup>) Hinweise auf den bevorstehenden Ausbruch in den Text ein, die das fertige Stück leitmotivisch durchziehen.

In dieser Arbeitsphase schließt Horváth die Arbeit an den ersten fünf Bildern ab und fertigt erste Textstufen zum sechsten Bild an, wobei die Entstehung der einzelnen Bilder neuerlich von einem wiederholten Wechsel zwischen mehreren Textstufen geprägt ist. Nach dem vorläufigen Abschluss des zweiten Bildes (TS<sup>1</sup>/A<sup>7</sup>) sowie Textstufen zum dritten und vierten Bild (TS<sup>2</sup>–TS<sup>5</sup>) hat Horváth eine Änderung an der Bildnummerierung der zu diesem Zeitpunkt vorliegenden gültigen Fassungen vorgenommen (TS<sup>6</sup>). Das bis dahin erste Bild wird als „Vorspiel“ bezeichnet und die Num-

merierung der übrigen Bilder dementsprechend um eins nach unten korrigiert. Diese Überarbeitung macht Horváth in TS<sup>14</sup>, nach dem Abschluss des dritten bzw. vierten Bildes („In einem Keller“, TS<sup>11</sup>/A<sup>11</sup>) und ersten Arbeiten zum vierten bzw. fünften Bild („Beim Sklavenhändler“, TS<sup>12</sup>–TS<sup>13</sup>/A<sup>2</sup>) wieder rückgängig.

Wie eine durchgängige Korrektur der Paginierung zeigt, hat Horváth, nachdem er die Bilder vor der Villa bereits in vollständigen, aneinander anschließenden Fassungen ausgearbeitet hatte, nach der ersten vollständigen Fassung des zu diesem Zeitpunkt dritten Bildes „In einem Keller“ (TS<sup>9</sup>) den bestehenden Text seines Stückes nochmals intensiv überarbeitet. Die Überarbeitung geht von einem größeren Materialaustausch in der zweiten Hälfte des Typoskripts des hier ersten Bildes „Am nächsten Tage“ (TS<sup>1</sup>/A<sup>7</sup>) aus, wodurch sich dessen Umfang um ein Blatt reduziert (TS<sup>1</sup>/A<sup>8</sup>–A<sup>10</sup>). Dem entspricht ein Materialaustausch samt Reduktion der Seitenzahl im Typoskript des folgenden Bildes „Wieder vor der Villa“, das mit TS<sup>8</sup>/A<sup>3</sup> vorlag. An die Seitenzahl der fertigen Fassung dieses Bildes (TS<sup>8</sup>/A<sup>5</sup>) schließen die weiteren Bearbeitungen des Bildes „In einem Keller in Pompeji“ an (TS<sup>10</sup> und TS<sup>11</sup>/A<sup>1</sup>–A<sup>11</sup>). Der Neubearbeitung dieses Bildes entspricht auch eine inhaltliche Akzentverschiebung, mit der Horváth von der in E<sup>1</sup>–E<sup>3</sup> festgehaltenen Idee abzuweichen beginnt, Toxilus gemeinsam mit Bagnio eine Straftat begehen zu lassen. Während in TS<sup>9</sup> Toxilus bei Bagnio bleibt, um als Geldfälscher die für den Freikauf erforderliche Summe aufzutreiben, flieht er in TS<sup>10</sup> aus dem Keller, da er kein Dieb sein möchte. Mit TS<sup>11</sup>/A<sup>11</sup> liegt die fertige Fassung des Bildes „In einem Keller“ vor. Zwischen den einzelnen Textstufen dieser Arbeitsphase notiert Horváth auf ausgeschiedenen Blättern bzw. Blattteilen einige Entwürfe, die meist nur einzelne Repliken und kürzere Dialogpassagen des ersten und zweiten Bildes betreffen.

Von größerer Bedeutung für die Entwicklung des Stückes sind die Strukturpläne E<sup>9</sup> und E<sup>10</sup>, die vor der Neufassung des Bildes „In einem Keller in Pompeji“ in TS<sup>10</sup> angefertigt wurden. Während E<sup>9</sup> im Wesentlichen die mit E<sup>1</sup> und E<sup>2</sup> gegebene Struktur in drei Teilen und neun Bildern wiederholt, deutet sich im daneben notierten Strukturplan E<sup>10</sup> eine neuerliche konzeptionelle Änderung an. Horváth notiert hier mit „Komödie in zwei Teilen“ einen neuen Untertitel und führt danach die Bilderfolge des ersten Teiles aus. Sie entspricht den ersten sechs Bildern von E<sup>9</sup> sowie der Bilderfolge der Endfassung (K<sup>7</sup>/TS<sup>5</sup>). E<sup>10</sup> zeigt somit in nuce die Struktur des abgeschlossenen Stückes, wenngleich Horváth den Entschluss zu einem Stück in sechs Bildern erst später treffen wird. Das E<sup>9</sup> und E<sup>10</sup> enthaltende Blatt ist überdies für die Datierung der Schreivarbeiten relevant, da Horváth es zuerst zum Entwurf eines Briefes an seinen Verleger Georg Marton benutzt hat, der auf den 10. Juli 1937 datiert ist (vgl. den Abschnitt „Datierung und Druck“).

Nach ersten Ansätzen zum vierten Bild „Beim Sklavenhändler“ (TS<sup>13</sup>/A<sup>1</sup> und A<sup>2</sup>) nimmt Horváth die in TS<sup>6</sup> durchgeführte Änderung der Bildnummerierung wieder zurück (TS<sup>14</sup>) und arbeitet dann das nun fünfte Bild „Beim Sklavenhändler“ fertig aus (TS<sup>13</sup>/A<sup>11</sup>). An eine erste Textstufe zum sechsten Bild „Im Zirkus“ schließt die einzige Ausarbeitung des geplanten siebenten Bildes (TS<sup>16</sup>) an, das nach dem Ausbruch des Vesuv vor der Villa spielen soll. Horváth bricht diese Textstufe jedoch nach wenigen Zeilen ab und entscheidet sich für eine Anlage des Stückes in sechs Bildern.

## Konzeption 7: *Pompeji. Komödie eines Erdbebens in sechs Bildern*

Wie der unvermittelte Abbruch des siebenten Bildes in K<sup>6</sup>/TS<sup>16</sup> zeigt, scheint die Entscheidung für eine Struktur in sechs Bildern eher kurzfristig erfolgt zu sein. In Konzeption 7 stehen die Einrichtung des Dramenendes sowie die Kompilation der Gesamtfassung im Vordergrund. Zunächst schreibt Horváth eine neue Fortsetzung des Stückes, die unmittelbar an den im sechsten Bild (K<sup>6</sup>/TS<sup>15</sup>) stattfindenden Ausbruch des Vesuvs anschließt. Den dafür verwendeten Schauplatz der Katakomben hatte er zuvor für ein Bild notiert, das die gestrandete Herrschaft zeigen sollte (vgl. K<sup>5</sup>/E<sup>4</sup> und E<sup>5</sup>). Indirekt erwähnt wurden die Katakomben als unterirdischer Treffpunkt bereits in den Erzählungen Matrosas über den neuen Gott in *Ein Sklavenball* (vgl. zuletzt K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>/BS 30 a, Bl. 26 und 40) sowie im fünften Bild von *Pompeji* (vgl. K<sup>6</sup>/TS<sup>13</sup>/A<sup>11</sup> bzw. K<sup>7</sup>/TS<sup>4</sup>/BS 59, Bl. 33f.). In den Katakomben treffen Lemnisenis, Matrosa und Toxilus auf einen Herrn, der Briefe schreibt, „gleich so an ganze Städte. Zum Beispiel, an die Korinther –“ (TS<sup>1</sup>/BS 58 f [3], Bl. 2). In dem hier erstmals vorkommenden Herrn ist unschwer der Apostel Paulus zu erkennen. Anschließend wendet sich Horváth wieder dem sechsten Bild „Im Zirkus“ als Ganzem zu und arbeitet es samt Epilog in mehreren Ansätzen neu aus, das zuletzt in seiner in die Gesamtfassung eingehenden Form vorliegt (TS<sup>2</sup>/A<sup>7</sup>).

Die neue Struktur des Stückes fixiert Horváth im Strukturplan E<sup>3</sup>, nachdem er auf demselben Blatt zuvor ein vollständiges Figurenverzeichnis (E<sup>1</sup>) sowie neuen Text für die Prologrede Toxilus' im ersten Bild (E<sup>2</sup>) notiert hat. Den Text von E<sup>2</sup> fügt er in das bestehende Material ein, mit TS<sup>3</sup>/A<sup>2</sup> sind somit auch die Arbeiten am ersten Bild beendet. Durch die Zusammenführung der je abgeschlossenen Fassungen der einzelnen Bilder und der Beifügung eines Titelblatts sowie eines auf E<sup>1</sup> und E<sup>3</sup> basierenden Figuren- und Schauplatzverzeichnisses kompiliert der Autor zuletzt die Gesamtfassung des Stückes (TS<sup>4</sup>). Mit einer von Horváth nochmals durchgesehenen und in Einzelheiten korrigierten Verlagsabschrift dieses montierten Typoskripts liegt schließlich die Endfassung TS<sup>5</sup> vor.

Ebenfalls in diese Konzeption zu zählen ist die Nennung des Stückes im Rahmen eines Werkverzeichnisses (K<sup>7</sup>/E<sup>4</sup>), das zum späten Dramenprojekt der *Komödie des Menschen* in der zweiten Jahreshälfte 1937 gehört.<sup>36</sup> Das Werkverzeichnis findet sich am Kopf eines Blattes, auf dem Horváth versucht, seine neugewonnene moralische Haltung als Autor zu formulieren, und seine zwischen 1932 und 1936 entstandenen Stücke als „Versuche“ widerruft (E<sup>4</sup>/BS 14 b, Bl. 6, vgl. oben S. 1f.). *Pompeji* steht hier in einer Gruppe mit dem kurz vor Beginn der Arbeiten an *Ein Sklavenball* abgeschlossenen Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer*, das unter dem für die Uraufführung am 24. September 1937 gewählten Titel „Das Dorf ohne Männer“ notiert wurde.

### *Ein Sklavenball / Pompeji* und die Komödien des Plautus

Sowohl *Ein Sklavenball* als auch *Pompeji* sind durchdrungen von Zitaten aus den und Anspielungen auf die Komödien des Plautus, die Horváth in der Übersetzung des Philologen und Pädagogen Ludwig Gurlitt (1855–1931) rezipiert hat. Unmittelbare intertextuelle Spuren in Form wörtlicher Zitate gibt es von drei Stücken, *Miles glo-*

<sup>36</sup> Zur Datierung des Blattes vgl. Anm. 2.

*riosus*, *Persa* und *Poenulus*, die alle im dritten Band der Übersetzung Gurlitts versammelt sind. Der wichtigste Bezugstext war der *Persa*, aus dem Horváth nicht nur einen Großteil seiner Figuren und mehrere Dialogpassagen, sondern auch wesentliche Handlungselemente entlehnt hat. Dem *Miles gloriosus* sowie dem *Poenulus* wiederum entstammen einzelne Figurenreden und kleinere inhaltliche Anregungen, wie etwa die Figur Gloriosus. Ebenso einflussreich wie die Komödientexte selbst waren darüber hinaus die jeweiligen Vorworte, die Gurlitt seinen Übersetzungen beigelegt hat.

Titus Maccius Plautus (ca. 254–184 v. Chr.) gehört mit seinen insgesamt 21 Komödien zu den bedeutendsten und produktivsten Komödiendichtern lateinischer Sprache. Die Entwicklung des römischen Dramas ist vor allem durch die Rezeption und Übertragung griechischer Vorbilder geprägt.<sup>37</sup> Für die Komödie (*palliata*) ist dies besonders die attische Neue Komödie (*nea*), die ganz auf die Komik der Handlung konzentriert war und sich weniger mit politischen Inhalten befasste. Sowohl die Handlung als auch die Figuren sind in hohem Maße typisiert, die dramatischen Ereignisse werden meist von einer Liebesgeschichte ausgelöst. Plautus' Stücke selbst gelten, besonders gegenüber denen des Terenz, gemeinhin als derb und volkstümlich. Sie leiten sich allesamt von griechischen Vorlagen ab, die der Dichter adaptiert und erweitert hat, um den römischen Publikumsgeschmack zu treffen.<sup>38</sup> Die große Gestaltungskunst Plautus' und seine zahlreichen sprachlichen wie dramatischen Innovationen sicherten ihnen jedoch nicht nur einen bedeutenden Platz in der römischen Literaturgeschichte, sondern führten auch zu seiner beständigen Rezeption und Nachahmung bis ins 20. Jahrhundert.

Innerhalb von Plautus' Werk wird der für Horváth wichtige *Persa* seitens der wertenden Literaturkritik etwas weniger hoch geschätzt als andere Stücke, was zum einen mit seinem Personal, zum anderen mit der sprachlichen Gestaltung begründet wird. Das Stück spielt nahezu ausschließlich unter Sklaven, die wenigen auftretenden Freien sind, mit Ausnahme der zum Schein verkauften Parasitentochter Lukris, allesamt wenig ehrenhaft. In der philologischen Kritik wurden die niedrige Komik und die ausufernden Schimpf- und Spottreden bemängelt.<sup>39</sup> Die zum Teil äußerst schlechte Beurteilung des *Persa* insbesondere in der Klassischen Philologie des 19. Jahrhunderts führte als Gegenreaktion zu übertrieben positiven Wertungen, so etwa bei Ludwig Gurlitt.<sup>40</sup> Gurlitt führt in seinem Vorwort zunächst die verschiedenen abschätzigen Urteile an, betont aber, er sehe allein „vollendete Meisterschaft“<sup>41</sup>, sowohl in der ausgelassenen, lebendigen Sprache als auch in der Komik.

Inhaltlich liegt mit dem *Persa* eine Intrigenkomödie vor: Der Sklave Toxilus, von seinem abwesenden Herrn als Verwalter eingesetzt, benötigt Geld, um seine Geliebte, die Hetäre Lemniselenis, vom Sklavenhändler Dordalus freizukaufen. Toxilus' Freund Sagaristio, ebenfalls ein Sklave, unterschlägt deshalb für ihn den Gewinn eines Vieh-

<sup>37</sup> Vgl. Werner Suerbaum (Hg.): Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v. Chr. München: C.H. Beck 2002 (= Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Hg. v. Reinhart Herzog/Peter Lebrecht Schmidt, Bd. 1), S. 143–182.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 181f.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 207.

<sup>40</sup> Vgl. Erich Woytek: T. Maccius Plautus: *Persa*. Einleitung, Text und Kommentar. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1982, S. 10f.

<sup>41</sup> Ludwig Gurlitt: [Vorwort zum] *Persa*. In: Plautus 1922 (Anm. 6), S. 319–324, hier S. 321.

verkaufs. Um das Geld wieder zurückzuerhalten, bewegt Toxilus den Parasiten Satorio dazu, seine Tochter Lukris für einen Scheinverkauf zur Verfügung zu stellen. Die Freie Lukris wird dafür als Sklavin ausgegeben und vom als Perser kostümierten Sagaristio an den gierigen Dordalus verkauft, dem der Parasit daraufhin mit einem Gerichtsverfahren droht. Nachdem Toxilus mittels dieser Intrige sowohl seine Lemnisen befreit als auch das veruntreute Geld wiederbeschafft hat, lädt er alle zu einem Fest ein, bei dem der übertölpelte Dordalus von allen verspottet wird.<sup>42</sup>

Die von Horváth benutzte Übersetzung Ludwig Gurlitts nimmt unter den Plautus-Übersetzungen ins Deutsche einen speziellen Rang ein. Gurlitt war promovierter Altphilologe und ist heute vor allem durch seine teils umstrittenen reformpädagogischen Arbeiten und als Förderer der Wandervogelbewegung bekannt. In einer zeitgenössischen Kritik von Eduard Fraenkel wurde seine Übersetzung zwar einerseits aufgrund der lebendigen Übertragung, für ihren „Reichtum der nachschaffenden Sprachphantasie“ und „die Biegsamkeit des rhythmischen Gefühls“<sup>43</sup> gelobt. Andererseits kritisiert Fraenkel aber, dass Gurlitt trotz eklatanter sachlicher Missverständnisse und seiner „textkritischen Dilettantismen“<sup>44</sup> den Eindruck gelehrter Abhandlung erwecken möchte. Überdies lege er zu viel Gewicht auf die bei Plautus sicherlich vorhandenen erotischen Zweideutigkeiten. Trotz dieser Einwände gilt die Übersetzung Gurlitts als eine der besten und war vermutlich gerade aufgrund ihrer zeitgemäßen sprachlichen Gestaltung für Horváth attraktiv.<sup>45</sup>

Horváth übernimmt eine große Zahl wörtlicher Zitate und thematisch-motivischer Anregungen aus dem *Persa*, die sich sowohl in *Ein Sklavenball* als auch in *Pompeji* unterschiedlich niederschlagen. Auffälligerweise greift Horváth aber an keiner Stelle die in Gurlitts Übersetzung omnipräsenten (homo-)sexuellen und erotischen Anspielungen auf. *Ein Sklavenball* steht erkennbar näher am *Persa*, wie sich am Plot und insbesondere am Figureninventar ablesen lässt. Bereits die früheste überlieferte Figurenliste (K<sup>1</sup>/E<sup>1</sup>) nennt, wenn auch teils unter abweichenden oder generischen Namen („Sklavenhändler“), das gesamte Personal des *Persa* (vgl. auch den Kommentar zu K<sup>1</sup>/E<sup>1</sup>). Viele der Namen sind sprechend, allen voran der Name des Obersklaven, der in Konzeption 1 noch Butler(i)us heißt. Bei den übrigen aus dem *Persa* entnommenen Namen dürfte sich Horváth auf die Erläuterungen Gurlitts verlassen haben, die aber aus philologischer Sicht teilweise fehlerhaft sind.<sup>46</sup> Die Figuren der Herrschaft in E<sup>1</sup>, K.R. Thago, Invidia und Cont d’Ottieri, sind Horváths eigene Beigabe, wobei der Figurenname Cont d’Ottieri von Gurlitts Vorwort zum *Miles gloriosus* beeinflusst sein dürfte<sup>47</sup> und K.R. Thago möglicherweise durch den *Poenulus* angeregt wurde. Völlig von Plautus unabhängig, aber dennoch antikisierend ist der Name Invidia, nach der römischen Göttin des Neides, der alsbald zu Idiotima geändert wird, worin neben „Idiot“ auch der Name Diotima anklingt. Die Figur der Diotima hat in

<sup>42</sup> Vgl. Woytek 1982 (Anm. 40), S. 9–91.

<sup>43</sup> Eduard Fraenkel: [Rezension zu Ludwig Gurlitt: *Erotica Plautina*. München: Georg Müller 1921 und *Die Komödien des Plautus*. Berlin: Propyläen 1920/22]. In: *Deutsche Literaturzeitung für Kritik der internationalen Wissenschaft*, 43. Jg., Nr. 50/52 (1922), Sp. 1114–1117, hier Sp. 1116.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Vgl. auch Pernerstorfer 2013 (Anm. 33), S. 38f.

<sup>46</sup> Vgl. Woytek 1982 (Anm. 40), S. 131–133.

<sup>47</sup> Vgl. die Charakterisierung des *Miles* als „Condottieri“ in Ludwig Gurlitt: [Vorwort zum] *Miles gloriosus*. In: *Plautus 1920/22* (Anm. 6), S. 93–100, hier S. 93.

Platons Dialog *Symposion* eine prominente Rolle in der Erklärung des Eros inne und wurde im Verlauf der deutschsprachigen Literaturgeschichte wiederholt rezipiert, besonders prominent in Friedrich Hölderlins Briefroman *Hyperion* (1799) oder zu Horváths Zeit in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32).

Den freien Umgang mit dem *Persa* belegen die zahlreichen Figurentransformationen: Lemniselenis und Lukris werden zu einer Figur verschmolzen, die Hetärendienerin Sophoklidiska erhält als Matrosa eine völlig veränderte Charakterisierung wie dramatische Funktion, und Sagaristio wird als Bagnio schließlich zum reinen Verbrecher. Die aus den Komödien des Plautus entlehnten Textstellen lässt Horváth je nach Bedarf zwischen einzelnen Figuren zirkulieren, wofür beispielhaft ein Monolog des Sagaristio im *Persa* (vgl. PER<sup>8</sup>) stehen kann, der in *Ein Sklavenball* zunächst in K<sup>2</sup>/E<sup>1</sup> vermerkt und schließlich von Toxilus am Ende des zweiten Aktes gesprochen wird (K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>/BS 30 a, Bl. 29). Teile dieses Textes tauchen in *Pompeji* im Monolog des Praetors am Ende des sechsten Bildes in einem gänzlich anderen Zusammenhang auf (K<sup>7</sup>/TS<sup>5</sup>/ÖLA 27/W 36, Bl. 63).

An Handlungsbestandteilen entnimmt Horváth in *Ein Sklavenball* die grundlegende Situation, verzichtet aber sowohl auf die Intrige als auch auf den kalkulierten Betrug an Dordalus. Toxilus erscheint so mehr als naiver Liebender, der sich der Konsequenz seiner Taten nicht völlig bewusst ist, denn als scharfsinniger Intrigant, ein Zug, der in *Pompeji* noch stärker hervorgehoben wird. Die bedeutsamste inhaltliche Abweichung vom *Persa* ist die mit der Figur des Praetors eingeführte Handlung. Wie sich bereits in der zu Beginn abfahrenden Herrschaft abgezeichnet hat, ist *Ein Sklavenball* kein reines Sklavenstück mehr, sondern in seinem Ausgang vom Freispruch eines Richters der Freien abhängig. Einen überproportionalen Stellenwert erhält dafür das Gelage am Schluss des Stückes in Form des titelgebenden Sklavenballs. Auch hierbei dürfte eine indirekte Anregung durch Gurlitt vorliegen, der von einem „Gesindeball“<sup>48</sup> spricht und den *Persa* als ein „Sing- und Ballettstück“<sup>49</sup> bezeichnet.

Mit der Übernahme des formalen Gestaltungsmittels der Versifikation liegt in *Ein Sklavenball* überdies ein Formzitat vor, das unmittelbar von Plautus entlehnten Text betrifft (vgl. den Text Cont d’Ottieris/Gloriosus’ in K<sup>1</sup>/TS<sup>3</sup>/A<sup>5</sup>/BS 29 a [3], Bl. 5 und den darauf aufbauenden Textstufen), aber auch bei neu entwickelten Passagen zur Anwendung kommt (vgl. bereits den Monolog Invidias in K<sup>1</sup>/TS<sup>1</sup>). Die Versifikation verwendet Horváth einerseits zur gezielten Hervorhebung von Figurenreden, zum anderen nutzt er sie, um die Menge der Sklaven vor der Villa zu einem Chor zu verdichten (vgl. K<sup>4</sup>/TS<sup>2</sup>/A<sup>3</sup>/BS 30 a, Bl. 34f.). Ihre Rücknahme im Übergang von *Ein Sklavenball* zu *Pompeji* bedeutet indes nicht, dass Horváth sich von Plautus distanziert: Für die Arbeit am Dialog zwischen Lemniselenis und dem Parasiten im vierten Bild „In einem Keller in Pompeji“ etwa notiert er neuerlich „Plautus“ (K<sup>6</sup>/TS<sup>9</sup>/BS 58 d [2], Bl. 3) und bringt anschließend neue Textentlehnungen in das Stück.

Wie diese unterschiedlichen Aspekte zeigen, sind die Komödien des Plautus für die Entstehung von *Ein Sklavenball* wie *Pompeji* vor allem als Impulsgeber bzw. Zitatquelle von Bedeutung. Wenngleich Horváth etwa im Gebrauch der Masken oder dem situativen Einsatz eines Sklavenchors Kenntnis antiker Dramentradition erkennen lässt, hat er kein Antikisieren im Sinn bzw. spielen philologische Erwägungen oder gar Werktreue für ihn keine Rolle. Der Rückgriff auf Versatzstücke der Antike dient

<sup>48</sup> Gurlitt 1922 (Anm. 41), S. 319.

<sup>49</sup> Ebd., S. 322.

ihm allein zur Herstellung eines differenzierten intertextuellen Bedeutungsrahmens, in den er die sowohl überzeitlich wirkenden als auch klar auf die Zeit bezogenen Stücke stellt (vgl. Rezeption).

## Uraufführung und Rezeption (Überblick)

Weder *Ein Sklavenball* noch *Pompeji* kamen noch zu Lebzeiten des Autors auf die Bühne. Selbst innerhalb der Gruppe der lange Zeit eher vernachlässigten späten Werke Horváths nehmen sie eine Sonderstellung ein und gehören zu seinen am seltensten gespielten Stücken überhaupt. *Ein Sklavenball* wurde, als einziges Stück Horváths, bis heute nicht an einem etablierten Theater gespielt. Vermutlich zum ersten Mal in einem größeren Rahmen wurde das Stück während der 6. Garmisch-Partenkirchner Jugendkulturtag am 9. Mai 1997 unter der Regie von Georg Büttel aufgeführt, in den Rollen spielten u. a. Angela Hundsdorfer (K.R. Thago, Praetor) und Christoph Süß (Toxilus). Eine Uraufführung von *Pompeji* war, wie Kurt Kahl berichtet, zuerst 1947 vom Wiener Volkstheater angekündigt worden, kam aber nicht zustande.<sup>50</sup> Erstmals zu einem Publikum fand das Stück als von Milo Dor und Reinhard Federmann bearbeitetes Hörspiel, das am 16. Juni 1953 von der Sendergruppe Rot-Weiß-Rot ausgestrahlt wurde, aber nur wenig Aufmerksamkeit erhielt.<sup>51</sup>

Zur Uraufführung gelangte *Pompeji* schließlich, mit dem Untertitel „Komödie eines Erdbeben in 7 Bildern“, am 8. Jänner 1959 am Wiener Theater Die Tribüne, einem nahe dem Burgtheater gelegenen Kellertheater.<sup>52</sup> In den Rollen spielten Frank Benedikt (Toxilus), Lydia Weininger (Lemniselenis), Auguste Welten (Matrosa), Walter Simmerl (K.R. Thago), Kurt Müller (Bagnio) und Karl Augustin (Parasit). Das Bühnenbild stammte von Rudolf Schneider-Manns Au, Regie führte Norbert Kammil, der auch den Part des Praetors übernahm. Wie viele Aufführungen tatsächlich zustande kamen, ist nicht dokumentiert. In Wien war Ödön von Horváth 1959 wieder ein verhältnismäßig gut eingeführter Dramenautor: Das Theater in der Josefstadt brachte zwischen 1945 und 1947 *Der jüngste Tag*, *Hin und her* sowie *Figaro läßt sich scheiden*, 1948 fand am Volkstheater die von starken Debatten begleitete österreichische Erstaufführung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* statt. Zahlreiche kleinere Theater spielten Stücke wie *Glaube Liebe Hoffnung* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* und im Radio wurden neben der *Pompeji*-Adaption von Dor/Federmann weitere Hörspiele gesendet.<sup>53</sup> Seit den frühen 1950er-Jahren begannen außerdem die Theater in der Bundesrepublik Deutschland mit einer vorsichtigen Wiederentdeckung des Autors.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Vgl. Kurt Kahl: Ödön von Horváth. Velber: Friedrich 1966 (= Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd. 18), S. 121f.

<sup>51</sup> Wolfgang Lechner: Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths. Stuttgart: Heinz 1978, S. 69.

<sup>52</sup> Vgl. den in der Sammlung Thomas Sessler Verlag/Theaterdokumentation Horváth erhaltenen Bühnenzettel, ÖLA 28/S 620. Wolfgang Lechner, auf den sich Traugott Krischke bezieht (vgl. KW 10, S. 433), nennt den 6. Jänner 1953 als Datum der Uraufführung. Vgl. Lechner 1978 (Anm. 51), S. 130.

<sup>53</sup> Vgl. Lechner 1978 (Anm. 51), S. 35–82.

<sup>54</sup> Vgl. Gisela Günther: Die Rezeption des dramatischen Werkes von Ödön von Horváth von den Anfängen bis 1977. Univ.-Diss. Göttingen 1978, S. 145–158.

Auch wenn Horváth den Theaterkritikern wieder ein Begriff war, so überrascht dennoch das an der Anzahl der Besprechungen ersichtliche große Interesse an der Uraufführung von *Pompeji* in einem kleinen Theater wie der Tribüne. Sämtliche Kritiker betonen zum einen die Uraufführung eines nachgelassenen und bis dahin unbekanntes Stückes, gehen zum anderen aber auch nahezu geschlossen davon aus, es mit einem unvollendeten Fragment zu tun zu haben. „Ein interessanter Torso“ titelt etwa Edwin Rollett für die *Wiener Zeitung*, der die „Größe“ des Stoffes anerkennt, die man aber „nach den aus Horváths Nachlaß zusammengestellten dramatischen Skizzen und Notizen freilich nur erahnen“ könne. Das Stück zu spielen sei ein „schöner Akt der Pietät [...] selbst um den Preis, einen schwachen Theaterabend bieten zu müssen“<sup>55</sup>. Die Inszenierung selbst beurteilt auch Oskar Maurus Fontana für die *Presse* als eher unzureichend, hebt aber die prinzipielle dramatische Qualität des Stückes hervor, es sei „kein Witzeln mit der Antike, sondern die herb-bittere Komödie von Menschen, die in einer Zeitenwende lebten, als Beispiel und als Warnung geschrieben für Menschen, die auch in einer Zeitenwende leben.“ Auch er hält *Pompeji* für ein Fragment, worauf er bezeichnenderweise das Verstummen der Figuren am Schluss zurückführt:

Die Verbindung des Vesuvs und seines Ausbruchs mit diesen Menschen, die zwischen dem Nichts und einer neuen Glaubenshoffnung stehen, ist noch lose, wie denn überhaupt das „Pompeji“-Manuskript, das uns Horvath hinterließ, erst eine Skizze und noch nicht die Vollendung gab. Nicht nur am fehlenden Schluß, am unvermittelten Abbrechen des Dialogs merkt man das, sondern auch an der und jener Stelle, wo Horvath zweifellos die Kontur verstärkt oder mehr Farbe gesetzt hätte.<sup>56</sup>

Als einen „guten Fang“ des Theaters erachtet Liselotte Espenhahn im *Kurier* die Uraufführung. Sie verweist auf Horváths „originelle Methode, die alten, verlorenen Ideale wieder ins rechte Licht zu rücken“, indem er sie „vermaterialisiert und entwertet“; der „revolutionäre Pessimismus“ des Autors trage hier „die Schellenkappe“. Espenhahn findet Lob für die Leistungen von Schauspiel und Regie, nicht jedoch für das Bühnenbild, das „mit seinen zahlreichen Arkaden den noch zahlreicheren Mitwirkenden die ohnehin geringe Bewegungsfreiheit bis zur Atembeklemmung“ nehme.<sup>57</sup> Besonders informiert zeigt sich Kurt Kahl in der *Arbeiter-Zeitung*, der zum einen *Pompeji* als das letzte abgeschlossene Stück Horváths erkennt und zum anderen Kenntnis von *Ein Sklavenball* hat, das er als einen dem Stück vorausgehenden „Entwurf“ anführt. Auch er würdigt den Versuch der Schauspieler, ein derart ausstattungsreiches Stück in einem Kellertheater zu bringen, sieht aber ähnlich wie die Kritik des *Kurier* eine merkliche Behinderung des Spiels durch die große Zahl an Darstellern sowie das beengende Bühnenbild. Das Stück selber beurteilt er zwiespältig, er möchte „nicht den Fehler begehen, die Komödie als ein Meisterwerk auszurufen“. Nachdrücklich betont Kahl die präzise Sprachführung Horváths und den „Hoffnungsstrahl“, den er auf seine Figuren legt. Diese Aspekte des Stückes behinderten sich je-

<sup>55</sup> Edwin Rollett: Ein interessanter Torso. Ödön Horvaths Nachlaßdrama „Pompeji“ in der „Tribüne“. In: *Wiener Zeitung*, 10.1.1959.

<sup>56</sup> o[skar] m[aurus] f[ontana]: Ödön von Horvaths Komödie einer Zeitwende. Uraufführung von „Pompeji“ im Theater „Die Tribüne“. In: *Die Presse*, Wien, 11.1.1959.

<sup>57</sup> L[iselotte] E[spenhahn]: Ideale zu tief reduzierten Preisen. Premiere in der „Tribüne“: „Pompeji“, ein Fragment von Ödön Horváth. In: *Kurier*, Wien, 9.1.1959.



doch teilweise gegenseitig, die Hoffnung dämpfe den Witz, und *Pompeji* werde so zum „Abgesang eines grausamen Gesellschaftskritikers“.<sup>58</sup>

Obwohl die erhaltenen Rezensionen dem Stück und meist auch der Inszenierung gegenüber großteils positiv oder zumindest wohlwollend eingestellt sind, erfährt die Uraufführung von *Pompeji* auch durchaus scharfe Kritik. Äußerst negativ äußert sich Paul Blaha für den *Express*:

Hier hat sich ein Stück zeitgebundener literarischer Persiflage gegen seinen Autor erhoben, hier ist eine Skizze, ein Fragment, ein Maturascherz, den sich ein Begabter, ein Bedeutender leisten konnte, solange er noch lebte, aber nicht geeignet, der Nachwelt vorgeführt zu werden.<sup>59</sup>

Das Bühnenbild nennt Blaha einen „Studentenulk“, die Aufführung selbst „dilettantisch“: „Die übrigen [Schauspieler] tragen vorwiegend Masken vor den Gesichtern und haben auch allen Grund, anonym zu bleiben.“<sup>60</sup> Der Kritiker des *Kleinen Volksblatts* argumentiert ähnlich, wenngleich nicht dermaßen vernichtend. *Pompeji* sei eine der „schwächeren Arbeiten“ Horváths und hätte „scharfe Profilierung der Figuren, eine präzise Dialogführung und eine lockere Spielgewandtheit“ erfordert, um das Stück zu einem Bühnenerfolg zu machen, woran der Regisseur trotz guter Besetzung gescheitert sei.<sup>61</sup> Aus einer eher moralischen Perspektive urteilt Karl Maria Grimme in seiner Besprechung für die *Österreichische Neue Tageszeitung*. Zwar hält er *Pompeji* aufgrund der Einbeziehung ernsthafter Themen für eine „Wende im Schaffen Horváths“. Grimme beanstandet aber die Leichtfertigkeit, mit der der Autor zu Werk gegangen sei, und stößt sich insbesondere an der Darstellung des Untergangs der Stadt Pompeji in einer Komödie: „Ein Ereignis, bei dem Tausende Menschen umkommen, kann man komödienmäßig behandeln? fragt man sich.“<sup>62</sup>

Obwohl Traugott Krischke *Pompeji* in seine rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Ausgabe *Stücke* aufnahm, wurde der Komödie im Zuge der Horváth-Renaissance der 1960er-Jahre nur wenig Aufmerksamkeit seitens der Literaturwissenschaft geschenkt. Sie teilte damit das Schicksal vieler später Dramen Horváths, die im Schatten der äußerst erfolgreichen Volksstücke zu verschwinden drohten. Eine der frühesten Deutungen aus wissenschaftlicher Perspektive liegt von Kurt Kahl, der bereits für die *Arbeiter-Zeitung* die Uraufführung besprochen hat, in seiner 1966 erschienenen Horváth-Monographie vor.<sup>63</sup> Kahl sieht *Pompeji* als Fortsetzung der Schuld-Thematik von *Der jüngste Tag*, wenngleich er es für weniger ausgereift hält und stilistische Missverhältnisse bemerkt. Die Ursache dafür liegt seines Erachtens im Rückgriff Horváths auf *Ein Sklavenball*, dessen „soziale Aufrechnung“<sup>64</sup> dem Bekenntnischarakter des späteren Stückes zuwiderlaufe. Wenig überzeugend findet er den Einsatz der Masken, konstatiert aber, dass die Antike in *Pompeji* generell als Maskerade zu verstehen sei. Im Kontrast des antikisierenden Szenarios mit dem Bildungsjargon der Figuren gibt

<sup>58</sup> K[urt] K[ahl]: Der Autor in den Katakomben. In: Arbeiter-Zeitung, Wien, 13.1.1959.

<sup>59</sup> Paul Blaha: Eine Horváth-Uraufführung neben dem Burgtheater: Pompeji wird in der „Tribüne“ wieder zerstört. In: Express, Wien, 10.1.1959.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Se.: Horváth in der „Tribüne“. In: Das kleine Volksblatt, Wien, 10.1.1959.

<sup>62</sup> Karl Maria Grimme: Sklaven, Liebe und ein Vulkanausbruch. Uraufführung einer Komödie von Ödön von Horváth in der „Tribüne“. In: Österreichische Neue Tageszeitung, Wien, 11.1.1959.

<sup>63</sup> Kahl 1966 (Anm. 50).

<sup>64</sup> Ebd., S. 86.

sich Horváth in Kahls Urteil nochmals als „Virtuose auf dem Instrument der Sprache“<sup>65</sup> zu erkennen.

Auch nach dem Erscheinen der *Gesammelten Werke* ab 1970 zeichnete sich kein sonderliches Interesse an *Pompeji* oder dem bis dahin unveröffentlichten *Ein Sklavenball* ab. Beide Stücke werden bestenfalls en bloc mit dem übrigen dramatischen Spätwerk besprochen, das für eine erhebliche Irritation des zuvor allein aus den Volksstücken gewonnenen Bildes des Autors sorgte. Die schwache Rezeption von *Ein Sklavenball* wie *Pompeji* als Einzeltexten ist darum nur unter Einbeziehung der komplexen und widersprüchlichen Rezeption des Spätwerks als Ganzem nachzuvollziehen.

Maßgeblichen Einfluss auf die Deutung hatte die Differenzierung in einen „realistischen“ und einen „metaphysischen“ Horváth, die Urs Jenny angesichts des gänzlich anderen, zunehmend märchenhaften und phantastischen Charakters der Stücke nach 1933 vornahm.<sup>66</sup> Er betont allerdings, dass dies keine separate Phase oder gar einen Bruch mit den Volksstücken bedeute, sondern bereits in diesen als Grundströmung vorhanden sei. Die zunehmende Dominanz religiöser Elemente, die unter dem Begriff des „Metaphysischen“ subsumiert sind, und die damit einhergehende Frage nach einer Schuld wertet Jenny als mangelnde Überzeugungskraft und Abnahme kritischer Schärfe. Zum Beleg führt er das Verhältnis von *Ein Sklavenball* zu *Pompeji* an. Was in Ersterem „noch an sozialrevolutionärem Elan steckte, ist in der endgültigen Fassung [...] ganz urchristlicher Erlösungserwartung gewichen“<sup>67</sup>. Jenny verkehrt so das Urteil Kahls, der *Pompeji* an seiner zu engen Anknüpfung an *Ein Sklavenball* krankt sieht, in sein Gegenteil. Den zwischen einem realistischen und einem metaphysischen Horváth unterscheidenden Deutungsrahmen greift kurz danach auch Marcel Reich-Ranicki in seiner einflussreichen Besprechung der *Gesammelten Werke* auf. In den *Pompeji* beschließenden Worten des Apostels Paulus: „Gott hört Euch auch, wenn Ihr schweigt!“ (K<sup>7</sup>/TS<sup>5</sup>/ÖLA 27/W 36, Bl. 65) meint er das „geheime Motto“<sup>68</sup> von Horváths Werk zu erkennen. Für Reich-Ranicki bedeutet die Einbeziehung des Spätwerks einen maßgeblichen Wandel im bisherigen Horváth-Verständnis und stellt den früheren, stark politisch orientierten Lektüren einen unpolitisch-naiven Horváth gegenüber, der seine soziale Beobachtungsgabe eben dieser politischen Distanziertheit verdanke.

Die Horváth-Rezeption steht in dieser Zeit vor der Frage, ob sie es mit einem „doppelten“ oder einem „ganzen“ Horváth zu tun hat.<sup>69</sup> Während die eine Auffassung einen radikal anderen Charakter des Spätwerks annimmt, der klar von der Sprach- und Ideologiekritik der Volksstücke abzugrenzen ist, legt die andere ihren Schwerpunkt auf werkübergreifende Kontinuitäten. Je nach Betonung eines der beiden Interpretationsrahmen ändert sich in der Folge der forschungsgeschichtliche Stellenwert von *Ein Sklavenball* und *Pompeji*.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Urs Jenny: Horváth realistisch, Horváth metaphysisch. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 18. Jg., Heft 4 (1971), S. 289–295.

<sup>67</sup> Ebd., S. 294.

<sup>68</sup> Marcel Reich-Ranicki: Horváth, Gott und die Frauen. Die Etablierung eines neuen Klassikers der Moderne. In: Dieter Hildebrandt/Traugott Krischke (Hg.): Über Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 83–90, hier S. 88.

<sup>69</sup> Vgl. Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 364), S. 7f.

Besonders aufschlussreich für dieses Dilemma ist die Lösung, die Jürgen Schröder mit seiner stark psychologisierenden Regressions-These vorgeschlagen hat. Schröder versteht das Spätwerk als Ausdruck einer literarisch-ästhetischen wie persönlichen Krise des Autors und grenzt im Gesamtwerk drei Teile (1926–1929, 1930–1932 und 1933–1938) ab, stellt also zunächst den „doppelten“ Horváth in den Vordergrund.<sup>70</sup> Das Spätwerk charakterisiert er als von Märchenformen, der Zuwendung zu historischen Themen, der Aufnahme literarischer Stoffe und Motive, einer Bestärkung alter idealistischer Konzepte sowie Reminiszenzen an „die Bereiche der Heimat“<sup>71</sup> geprägt, womit der Autor auf seine frühesten literarischen Arbeiten zurückgreife. *Pompeji* stehe als religiös verbrämtes Stück in historischem Rahmen klar in diesem Kontext. Vor allem der Vulkanausbruch und der Schluss des Stückes in den Katakomben sind für Schröder Anzeichen einer irrationalen Rätselhaftigkeit, die im Endeffekt auf eine „Kinderwelt“ zurückzuführen ist. Die Katakomben seien als „Mutterschoß“ zu verstehen: „Die ‚neue Zeit‘ ist auch hier die uralte, pränatale. Eine missionarische Wiedergeburt in die Welt ist nicht vorgesehen.“<sup>72</sup> Ausgehend von seinem Befund über das Spätwerk macht Schröder die These stark, von der supponierten Identitätskrise Horváths 1933 ausgehend das Gesamtwerk im Kontext eines latenten psychischen Konflikts zu sehen, wie es auch Jenny angedeutet hat.<sup>73</sup> Der Ausgang vom „doppelten“ Horváth führt hier mit den Mitteln der Autorpsychologie zum „ganzen“ zurück.

Spätere Arbeiten lehnen zwar die spekulative psychologische Grundierung der Regressions-These Schröders ab, es setzt sich aber zunehmend die Ansicht durch, dass das Gesamtwerk Horváths als ein zusammenhängender Komplex verstanden werden kann. Im Vordergrund stehen nun ästhetisch-literarische Erwägungen, wie exemplarisch die Studie Herbert Gampers zeigt, der in gewisser Weise den umgekehrten Weg Schröders geht und die Weiterentwicklung einzelner Motive und Bilder des Frühwerks verfolgt.<sup>74</sup> Unter den Arbeiten, die den „doppelten“ sowie den „ganzen“ Horváth in einer differenzierten Betrachtung überblenden, ist besonders die breit angelegte Studie Johanna Bossinades hervorzuheben.<sup>75</sup> Im Rahmen ihrer These der sich neu konfigurierenden dramaturgischen Modelle im Spätwerk liegt eine der wenigen ausführlichen Interpretationen von *Pompeji* vor, das sie für das repräsentativste Beispiel der Stücke nach 1933 hält.<sup>76</sup> Ihre Analyse macht in *Pompeji* eine scharfe, das ganze Stück durchziehende Oppositionsstruktur sichtbar, die im Verlauf des dramatischen Geschehens mit einem Begriff „innerer“ Freiheit verhandelt wird und zur Schaffung einer egalitären Gemeinschaft in den Katakomben führt. Im Kontext ihrer Deutung der veränderten Dramaturgie sowie des avisierten neuen Menschenbilds weist *Pompeji* den größten Abstand zu den Volksstücken auf. Es zeige am deutlichsten die Entwicklung Horváths von einer Sprach- zu einer Figurendramaturgie, die in den vorangehenden Stücken graduell verwirklicht sei. *Ein Sklavenball* hält Bossinade

<sup>70</sup> Vgl. Jürgen Schröder: Das Spätwerk Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hg.): Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 125–155.

<sup>71</sup> Ebd., S. 134.

<sup>72</sup> Ebd., S. 144f.

<sup>73</sup> Vgl. Jenny 1971 (Anm. 66), S. 291.

<sup>74</sup> Vgl. Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich: Ammann 1987.

<sup>75</sup> Vgl. Bossinade 1988 (Anm. 69), S. 245–284.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 249.

indes eher für eine unterhaltende Posse und bespricht es nur, wenn sich im Kontrast daraus Aufschlüsse über *Pompeji* ergeben.<sup>77</sup>

Die Bedeutung *Pompejis* im allgemeineren Kontext des Exils loten Franz N. Mennemeier und Frithjof Trapp in ihrer Studie zur deutschen Exildramatik aus. Gemeinsam mit Stücken wie Walter Hasenclevers *Münchhausen* (1934), Georg Kaisers *Das Floß der Medusa* (1940) und Fritz Hochwälders *Der Flüchtling* (1944) ordnen sie *Pompeji* einer Tendenz zum Ahistorischen und Überzeitlichen zu, die sich in Abgrenzung von der offenen literarisch-politischen Stellungnahme entwickelte. In dieser Sichtweise ist das Stück in zweifacher Weise repräsentativ, einerseits für Horváths Spätwerk selbst, andererseits für die allgemeine Entwicklung der deutschen Literatur im Exil. Die grundlegend andere Form der späten Stücke sehen Mennemeier/Trapp in einer „bewußt naive[n] Kunst unmittelbarer Sinn-Vermittlung“<sup>78</sup> und der Betonung einer metaphysischen Dimension, die an ältere Muster wie das der barocken Bühne anschließe. Man dürfe darin aber keine Simplifizierung im Denken Horváths vermuten. Das Volkstümlich-Klischeehafte sei seit jeher „ein zentrales Substrat der höchst differenzierten Einbildungskraft dieses Dichters gewesen“<sup>79</sup>, das hier nur eine gänzlich veränderte dramatische Gestaltung annehme und damit Kontinuitäten im Gesamtwerk offenbare.

Aus einer stärker philologisch orientierten Perspektive untersucht Christopher Balme *Ein Sklavenball* und *Pompeji*. Er legt den Schwerpunkt auf die Handhabung von Gattungserwartung und Gattungskritik in den Komödien Horváths und arbeitet die intertextuellen Bezüge zu Plautus aus, die in der Forschung bis zu diesem Zeitpunkt nur konstatiert worden sind.<sup>80</sup> Das Verhältnis der späten Komödien Horváths zu ihren literarischen Vorbildern umreißt Balme an anderer Stelle als Widerspiel von „Imitation und Innovation“<sup>81</sup>, als „Bestandteil eines Verstell-Spiels“, das „ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen literarischem Vorbild, Komödienform und zeitgenössischer Wirklichkeit“<sup>82</sup> hinter harmlosen Vorlagen verberge. Dies betrifft seiner Ansicht nach insbesondere die Zusammenhänge von *Ein Sklavenball*, *Pompeji* und Plautus' *Persa*. Neben Plot und Figuren übernehme Horváth in *Ein Sklavenball* auch die Thematisierung des Geldes aus dem *Persa*, die er noch stärker zuspitze. In *Pompeji* wiederum entferne er sich auf der Ebene der Dramengestaltung zunehmend von Plautus. Dafür nehme die Bedeutung des Geldes immer mehr zu und etabliere ein pervertiertes Wertesystem, das durch die Liebesbeziehung in ein neues überführt werde, worin sich die Deutung Balmes mit derjenigen Bossinades trifft.

Die bis heute umfangreichste Untersuchung der Plautus-Bezüge in *Ein Sklavenball* und *Pompeji* hat Peter Gros im Zusammenhang mit der Antikerezeption in Horváths Gesamtwerk vorgelegt. Gros betont die andere Qualität des Antikezitats beider Stücke gegenüber dem Bildungsjargon der Volksstücke und gibt eine ausführliche Dar-

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 246.

<sup>78</sup> Franz N. Mennemeier/Frithjof Trapp: Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950. München: Fink 1980, S. 64.

<sup>79</sup> Ebd., S. 65.

<sup>80</sup> Vgl. Christopher Balme: The Reformation of Comedy. Genre Critique in the Comedies of Ödön von Horváth. Dunedin: Department of German, University of Otago 1985, S. 235–241.

<sup>81</sup> Christopher Balme: Zwischen Imitation und Innovation. Zur Funktion der literarischen Vorbilder in den späten Komödien Ödön von Horváths. In: Traugott Krischke (Hg.): Horváths Stücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 103–120.

<sup>82</sup> Ebd., S. 104.

stellung der in die beiden Stücke integrierten Textstellen aus Ludwig Gurlitts Plautus-Übersetzung. Horváth habe den plautinischen Text, so Gros in seinem Fazit, vor allem als „Steinbruch“<sup>83</sup> benutzt und neben einzelnen Textstellen auch Grundzüge der Figurencharakteristik, Motivik und dramaturgischer Aspekte übernommen, deren wesentliche Funktionen die der Verfremdung und Erzeugung eines parabelhaften Charakters des Schauspiels seien. Daneben sei ein Einfluss Oswald Spenglers sichtbar, der sich schon in früheren Werken über die Rede vom „Plebejer“ abzeichne.<sup>84</sup> Die Schlüsse Gros' über die umfassende Quellensichtung hinaus werden allerdings durch einige begrifflich-methodische Mängel geschmälert.<sup>85</sup>

Jüngste Beiträge zeigen neues Interesse für *Ein Sklavenball* wie *Pompeji*. Matthias J. Pernerstorfer nimmt in seinem Beitrag als einer der wenigen explizit *Ein Sklavenball* hinsichtlich der Rolle der Plautus-Rezeption in der Werkgenese in den Blick. Dabei wird offenkundig, dass die Komödien des Plautus für den Autor weniger eine zu adaptierende Vorlage waren, sondern sowohl „Inspirationsquelle“ als auch „Textmaterial“<sup>86</sup> darstellten, welches er frei handhabte. Am Beispiel der Transformationen der Soldatenfigur macht Pernerstorfer die Vielschichtigkeit der Plautus-Rezeption Horváths anschaulich nachvollziehbar, die sich nicht im einfachen Zitat erschöpft, sondern auch Anregung zur Figurengestaltung gab. Den Dialogstrukturen in *Pompeji* wendet sich Mirjam Ropers in ihrer Arbeit zu den Dialogen im Spätwerk zu.<sup>87</sup> In ihren aufs Detail fokussierten Analysen einzelner Textpassagen kann sie zeigen, wie stark *Pompeji* von der typisch Horváth'schen Sprachgestaltung durchdrungen ist. Die Figuren ringen hier genauso um ihre Sprache, die sich aus antiken Versatzstücken und einem zeitgenössischen Bildungsjargon zusammensetzt. Die textnahe Untersuchung macht deutlich, dass auch im letzten Stück Horváths eine moderne Sprachkritik am Werk ist, die sich hier mit einem überzeitlich wirkenden Anspruch maskiert.

---

<sup>83</sup> Gros 1996 (Anm. 12), S. 95.

<sup>84</sup> Vgl. ebd., S. 41–47.

<sup>85</sup> Vgl. Pernerstorfer 2013 (Anm. 33), S. 39f.

<sup>86</sup> Ebd., S. 40.

<sup>87</sup> Vgl. Mirjam Ropers: Der Dialog in den späten Dramen Ödön von Horváths. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2012, S. 154–180.

