

Kurzprosa und Werkprojekte Prosa

Textkorpus

Ödön von Horváths Prosa ist häufig als Nebenschauplatz seines dramatischen Werkes verstanden und zumeist von diesem überstrahlt worden. Tatsächlich bildet sie jedoch mit den Romanen, der Kurzprosa, dem eigenständigen Werkkomplex der *Sportmärchen* und einer Vielzahl unabgeschlossener Werkprojekte einen nicht geringen Teil seines Oeuvres, zu dem er im gesamten Verlauf seiner schriftstellerischen Arbeit kontinuierlich beigetragen hat. Jedoch, auch innerhalb der Prosa Horváths gibt es Abstufungen der literaturwissenschaftlichen Wahrnehmung wie literaturkritischen Wertung. Während die Romane sich nach einer Phase anfänglicher Geringschätzung literaturgeschichtlich etablieren konnten und heute Horváths Bewertung als Autor wesentlich mitprägen, scheint seine Kurzprosa, die immerhin 24 teilweise zu Lebzeiten publizierte Einzeltexte umfasst, tendenziell weiter im Schatten des übrigen Werks zu stehen, wie die bis heute geringe Zahl an einschlägigen Untersuchungen belegt.⁹⁸ Unter den nicht abgeschlossenen Werkprojekten wiederum, die vor allem Arbeiten zur Kurzprosa umfassen, haben oft nur einige wenige wie die Materialien zum letzten geplanten Roman *Adieu, Europa!* (WP²⁴) die Wahrnehmungsschwelle überschreiten können.

Horváths Kurzprosa umfasst unterschiedlichste Genres: Erzählungen, Figurenporträts, Reiseberichte, Miszellen und Märchen. Die meisten Texte entstanden in den Jahren 1927 bis 1933 und können unter dem Begriff der *Spießler*-Prosa subsumiert werden, die thematisch, motivisch und strukturell um den 1930 erschienenen Roman *Der ewige Spießler* orientiert ist (vgl. WA 14). Eine buchstäbliche Kürze und der ostentativ prosaische Tonfall des Erzählens sind zweifelsohne ihre hervorstechendsten Merkmale. Die einzelnen Texte übersteigen nur selten den Umfang weniger Zeitungskolumnen, Druckseiten oder Typoskriptblätter, und die erzählten Begebenheiten sind auffällig beiläufig, sie sind lose gefügte und scheinbar nachlässig bis schlampig erzählte Episoden und Anekdoten, die sich im gleichen Zuge aber auch gegen eine allzu glatte Lektüre sperren, die das Anekdotische zunächst zu versprechen scheint.⁹⁹ Ob dieser Kürze wie ihres Erzählmodus ist der Kurzprosa ein skizzenhafter Charakter zugesprochen worden, der zu ihrer Bewertung als schriftstellerisches Nebenprodukt beigetragen hat. Tatsächlich hat man es jedoch, so das Fazit der Forschung, wie in den Stücken mit einer raffinierten Poetik zu tun.

Trotz ihrer vordergründigen Beliebigkeit weist Horváths Prosa um 1930 eine sehr einheitliche narrative Grundkonstellation auf: Ein notorisch abgelenkter Erzähler greift scheinbar nebenbei einen Erzählfaden auf, um ihn kurz danach wieder fallen zu lassen. Er reiht verschiedenste Episoden aneinander, schweift ab und findet wortreich die Pointe nicht. So unvermittelt die Geschichten beginnen, so abrupt brechen sie häufig wieder ab. Beispielhaft für diese Form der Narration ist die Erzählung *Das Fräulein wird bekehrt* (ET¹⁶), die 1929 in der von Hermann Kesten herausgegebenen Anthologie *24 neue deutsche Erzähler* erschienen ist.¹⁰⁰ Die Figuren scheinen hier in ihre Geschichte zu stolpern: „Als sich das Fräulein und der Herr Reithofer kennenlernten, fielen sie sich zuerst gar nicht besonders auf. Jeder dachte nämlich gerade

⁹⁸ Vgl. dazu den Abschnitt „Rezeption (Kurzprosa)“.

⁹⁹ Vgl. Bartsch 2000 (Anm. 3), S. 101 und Schmidt-Dengler 2001 (Anm. 95), S. 36.

¹⁰⁰ Hermann Kesten (Hg.): *24 neue deutsche Erzähler*. Berlin: Kiepenheuer 1929.

an etwas Wichtigeres.“ (ET¹⁶/TS⁴/Kesten 1929, S. 396) Aber auch der Erzähler wirkt nicht bei der Sache und holt sogleich zu einem weitläufigen gesellschafts- wie familiengeschichtlichen Exkurs aus, nur um das Fräulein als deklassierte Angestellte zu kennzeichnen. Die erst drei Druckseiten später einsetzende Handlung ist bagatellhaft: Reithofer versucht das Fräulein politisch zu bekehren, was sich bald als eigentlich sexuelles Anliegen entpuppt. Hier will der Erzähler gleich wieder abrechen und beginnt im Dialog mit einem unbekanntem Gesprächspartner, der gleichermaßen der düpierte Leser sein mag, über Fußball zu schwadronieren. „Sie finden, daß das kein Schluß ist?“ (ebd./Kesten 1929, S. 401), meint er angesichts der imaginierten Gegenrede und führt schließlich noch eine weitere Episode aus, in der das Fräulein spätnachts in ihrem Zimmer sitzt und über die Begegnung mit Reithofer sinniert. Ihre Gedanken verfallen schließlich darauf, dass alles „ungerecht“ sei, und die Erzählung schließt, noch beliebiger als zuvor, mit dem Satz: „Vielleicht sei auch der Herr Reithofer trotzdem ungerecht, obwohl er wahrscheinlich gar nichts dafür kann.“ (ebd./Kesten 1929, S. 402)

Das Fräulein wird bekehrt ist für große Teile von Horváths Kurzprosa dieser Zeit bezeichnend: Kompositorisch wirkt die Erzählung desorganisiert und ziellos, springt von Assoziation zu Assoziation, unterbrochen von Digressionen des Erzählers. Diese Form stellt indes kein erzählerisches Unvermögen des Autors dar, wie ihm zunächst unterstellt wurde,¹⁰¹ sondern folgt einer kalkulierten Strategie. Die Skizzenhaftigkeit der Ausführung ist kein Effekt unachtsamer Autorschaft, sondern Folge einer bewussten Inszenierung schlampigen Erzählens. Aus der Perspektive seiner Genese betrachtet, stellt sich der Text schließlich auch als eine Form des Ready-made heraus. Entstanden als Teil der *Spießler*-Prosa, besteht er aus Versatzstücken des Romans *Herr Reithofer wird selbstlos*, der in *Der ewige Spießler* aufgegangen ist,¹⁰² die in eine veränderte Konfiguration gebracht und mit neuen Textstücken vermischt wurden. Die in der cut-and-paste-Arbeitsweise Horváths sich manifestierende Technik der Montage ist anhand der wechselseitigen Durchlässigkeit der Texte insbesondere der *Spießler*-Prosa eindrücklich auch als Organisationsprinzip seiner (Kurz-)Prosa zu erkennen. Diese unvollständige, episodische und digressive Erzählweise ist vor allem für Horváths Prosa bis 1933 typisch. Später wendet er sich wie in seinen Stücken auch in der Prosa eher konventionellen Strukturen zu, deren wesentliche Ergebnisse die beiden späten Romane *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit* sind. Kurzprosa liegt in den Jahren von 1933 bis 1938 zumeist nur noch im Status un abgeschlossener Werkprojekte vor.

Für die genaue Abgrenzung des Textkorpus stellt die ihrer eigenen poetischen Logik folgende skizzenhaft-zufällige Faktur der Prosa bis 1933 sowie die Einbettung einzelner Texte in größere Textzusammenhänge wie die *Spießler*-Prosa eine besondere editorische Herausforderung dar. Zum einen sind abgeschlossene Einzeltexte von Fragment gebliebenen Werkprojekten zu scheiden, zum anderen ist jeweils zu bewerten, ob eine Prosaarbeit Teil einer anderen Werkgenese ist oder eigenständig (weiter-)entwickelt wurde und deshalb als unabhängige Kurzprosa gelten kann.¹⁰³

¹⁰¹ Vgl. dazu die Urteile von Kritikern wie Marcel Reich-Ranicki und Hellmuth Karasek im Abschnitt „Rezeption (Kurzprosa)“.

¹⁰² Zum Zusammenhang von *Herr Reithofer wird selbstlos* mit *Der ewige Spießler* vgl. WA 14.

¹⁰³ Zur Definition von Einzeltext und Werkprojekt vgl. auch die Editionsprinzipien, in diesem Band S. 708.

Als abgeschlossene und damit eigenständige Einzeltexte werden in der vorliegenden Konstitution zunächst naheliegenderweise die Kurzprosaarbeiten gewertet, die Horváth zu Lebzeiten publiziert hat. Hier liegen insgesamt zwölf Texte vor, zu denen in einigen Fällen auch genetisches Material überliefert ist. Nicht in diesen Kreis gehörig sind verschiedene Einzelveröffentlichungen von Kapiteln seiner Romane, da diese keinen eigenen Werkcharakter beanspruchen können.¹⁰⁴ Sie werden im vorliegenden Band nicht ediert. Nicht unter die Einzeltexte zu zählen ist indes die Veröffentlichung des Textes *Neue Wellen* aus Horváths spätem Romanprojekt *Adieu, Europa!* (vgl. WP²⁴/TS⁵). Dieser Druck erschien auf Veranlassung von Freunden erst nach Horváths Tod und ist überdies von diesem nicht autorisiert worden, weshalb er gemeinsam mit dem erhaltenen genetischen Material den (unvollendeten) Werkprojekten zuzurechnen ist.

Insbesondere am Beginn seiner schriftstellerischen Karriere fehlten Horváth die Publikationsmöglichkeiten, weshalb sich im Nachlass mehrere Konvolute an unveröffentlichtem Prosamaterial finden, die dennoch als vollendet gelten können. Der Status dieser Texte ist aufgrund der absichtsvoll skizzenhaften Gestalt von Horváths Kurzprosa in einigen Fällen schwer zu beurteilen. Nur wenige Texte weisen belastbare Spuren auf, die mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eine geplante Publikation und damit auf ihre Fertigstellung schließen lassen. Auf einem Durchschlag des Typoskripts zu *Theodors Tod* (ET⁵) etwa wurde von fremder Hand Horváths Berliner Adresse der Zeit um 1926/27 notiert, was ähnlich wie bei der letzten überlieferten Kompilation der *Sportmärchen* auf eine Vorlage bei einer Zeitung oder einer Zeitschrift hindeutet.¹⁰⁵ In das Typoskript von *Der Tod aus Tradition* (ET⁹/TS¹) wiederum hat Horváth den handschriftlich ergänzten Untertitel „Legende aus den nördlichen Kalkalpen“ mit „können Sie auch weglassen. Horváth“ (ET⁹/TS¹/BS 47 e [2], Bl. 1) kommentiert, womit gleichfalls angenommen werden kann, dass er diesen Text jemandem angeboten hatte. Weniger eindeutige Spuren sind hand- oder maschinenschriftliche Namenseintragungen des Autors, die er häufig auf vollendeten Texten einfügt, aber teilweise auch auf Fragment gebliebenen Arbeiten zu finden sind, sowie handschriftliche Strukturmarkierungen, die allerdings oft nur zur Fixierung eines vorläufigen Textzustands dienen.¹⁰⁶

Einen indirekten Hinweis zur Beurteilung der Frage, welche Texte er als abgeschlossen erachtet hat, hat Horváth zumindest für die Zeit bis 1930 in einem Brief an Hans Ludwig Held gegeben. Held, Leiter der Münchener Stadtbibliothek und Handschriftensammler, fragte Anfang 1930 in einem nicht überlieferten Schreiben bei Horváth an, ob er ihm ein Manuskript für das im Aufbau befindliche Literaturarchiv der Stadt München überlassen könnte. Horváth antwortet darauf am 22. März 1930:

Natürlich bin ich sehr bereit, für Ihre Sammlung, über die ich schon viel las und hörte, ein Manuscript zu übersenden, aber leider habe ich eben die üble Angewohnheit, meine Manuscripte, sobald sie in irgendeiner Form vervielfältigt vorliegen, zu verbrennen.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Vgl. dazu die Edition der jeweiligen Romane, WA 14–WA 16.

¹⁰⁵ Vgl. im Detail den Kommentar zu *Theodors Tod*, WP⁵/TS¹. Vgl. dazu auch die letzte Kompilation der *Sportmärchen*, SM/TS²⁰.

¹⁰⁶ Vgl. dieselbe Praxis in den *Sportmärchen*, SM/TS⁴–TS¹⁴, TS¹⁸, TS¹⁹ sowie TS²¹–TS²⁶.

¹⁰⁷ Brief Ödön von Horváths an Hans Ludwig Held, Murnau, 22. März 1930, zitiert nach dem hs. Original in der Monacensia München, Signatur A I/2.

Tatsächlich hat Horváth bis dahin häufig werkgenetische Materialien vernichtet, was sich etwa im Fehlen selbiger bei den frühen Stücken zeigt. Werkgenetische Materialien aus dieser Zeit haben sich allein für diejenigen Arbeiten erhalten, die noch nicht abgeschlossen waren.¹⁰⁸ Helds Anfrage zeigte Wirkung auf Horváths „üble Angewohnheit“: Er begann danach, auch bei abgeschlossenen Werken das werkgenetische Material aufzubewahren. Für die nicht publizierten Arbeiten der Kurzprosa folgt demnach, dass Texte dieser Zeit, die allein in Form hand- oder maschinenschriftlicher Reinschriften ohne genetisches Material und gegebenenfalls ergänzt um Durchschläge überliefert sind, mit hoher Wahrscheinlichkeit von Horváth als abgeschlossen erachtet worden und deshalb den Einzeltexten zuzuordnen sind.

Um einen von Horváth zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Text als abgeschlossen erkennen zu können, müssen somit mehrere Kriterien erfüllt sein. Exemplarisch kann das an der Erzählung *Vom kleinen Beamten* (ET³/TS¹) nachvollzogen werden, die am Schluss unvermittelt abubrechen scheint. Der Text ist in Form eines Originaltyposkripts samt zweier davon abstammender Durchschläge überliefert, in die Horváth jeweils identische handschriftliche Korrekturen eingetragen hat. Da keine werkgenetischen Materialien erhalten sind, der Name Horváths bereits in der maschinenschriftlichen Grundschrift aller Textträger aufscheint und diese über identische handschriftliche Korrekturen verfügen, kann *Vom kleinen Beamten* eindeutig als abgeschlossener Text identifiziert werden. Der abrupte Schluss des Prosastücks ist somit kein Abbruch der Bearbeitung, sondern bewusstes Stilmittel.

Hinweise darauf, dass Horváth mehrere seiner frühen Texte als abgeschlossen erachtet hat, gibt auch der Entwurf zu einem „Novellen-Band“ (WP¹/E¹), der um 1926/27 entstanden ist. Hier notiert er u. a. die Titel „Lachkrampf“, „Die Versuchung“, „Grossmutter“, „Geschichte einer kleinen Liebe“ und „Der Tod aus Tradition“, was auf den Abschluss der genannten Erzählungen hindeutet. Überdies hat Horváth für diesen Band noch einige Texte aus den *Sportmärchen* sowie einen nicht überlieferten Text mit dem Titel „Panne über Palästina“ vorgesehen, der vermutlich ebenfalls vollständig vorgelegen ist.

Prosaarbeiten, die wie *Das Fräulein wird bekehrt* im unmittelbaren werkgenetischen Umfeld anderer Werke entstanden und in dieser Form teilweise bereits in der *Wiener Ausgabe* ediert sind,¹⁰⁹ wurden in der vorliegenden Edition dann (wieder) aufgenommen, wenn sie einen relativen Grad an Eigenständigkeit gegenüber dem ursprünglichen Werkvorhaben aufweisen. Das ist zumeist durch eine vom ursprünglichen Entstehungskontext unabhängige Publikation angezeigt, wie etwa im Falle von *Das Fräulein wird bekehrt* oder *Das Märchen vom Fräulein Pollinger*. Nicht aufgenommen wurden demgegenüber die stark in die jeweilige Werkgenese eingebetteten Arbeiten etwa zum *Roman einer Kellnerin* (WA¹⁴/K¹) sowie die Variationen über die Lebensgeschichte des Fräulein Pollinger aus *Herr Reithofer wird selbstlos* und *Der*

¹⁰⁸ Vgl. die vollendeten frühen Stücke *Mord in der Mohrengasse* (1923/24), *Niemand* (1924), *Zur schönen Aussicht* (1926/27) und *Revolte auf Côte 3018/Die Bergbahn* (1927/28), zu denen nahezu keine werkgenetischen Materialien überliefert sind, gegenüber etwa dem unvollendeten Dramenfragment *Dósa* (1923/24), dessen Werkgenese in den Mappen ÖLA 3/W 272–277 – BS 20 [1–6] erhalten ist.

¹⁰⁹ Vgl. WA 14/ET¹–ET³.

*ewige Spießler*¹¹⁰ oder die verstreuten Versuche, die Stoffe von *Figaro läßt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* in Prosaform zu bearbeiten.¹¹¹

Druck- und Editions-geschichte

Horváth hat zwölf seiner insgesamt 24 Einzeltexte zu Lebzeiten in Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht.¹¹² Als frühester Text erschien am 1. März 1929 *Abseits der Alpenstraßen* (ET¹¹) im Reiseblatt des *Berliner Tageblattes*. Noch im selben Jahr folgten, ebenfalls im *Berliner Tageblatt*, die Texte *Begegnungen mit Kriminellen* (ET¹², unter dem Titel *Verbrecher* kurz darauf auch in der Wiener Zeitung *Freiheit!*), *Das Bitterwasser-Plakat* (ET¹³) und *Pepis Album* (ET¹⁵). Das *Berliner Tageblatt* aus dem Verlagshaus Rudolf Mosse war eine der bedeutendsten Zeitungen Berlins ihrer Zeit. Den Kontakt zum *Berliner Tageblatt* hatte Horváth möglicherweise bereits einige Jahre zuvor durch die Veröffentlichung mehrerer Texte aus den *Sportmärchen* in der *Berliner Volks-Zeitung* herstellen können, die ebenfalls Teil der Verlagsgruppe Rudolf Mosse war.¹¹³ 1929 veröffentlichte Horváth überdies mit der Erzählung *Das Fräulein wird bekehrt* (ET¹⁶) in dem Band *24 neue deutsche Erzähler* seinen einzigen Text in einer zeitgenössischen Anthologie.

Die Texte *Hinterhornbach* (ET¹⁸) und *Aus der Stille in die Stadt* (ET²⁰) erschienen 1930 ebenfalls im *Berliner Tageblatt*. In der Münchener Satirezeitschrift *Simplicissimus*, die seit 1924 mehrere *Sportmärchen* veröffentlicht hatte, erschien 1930 *Die gerettete Familie* (ET¹⁹/TS³). Unter dem neuen Titel *Ein Kapitel aus den Memoiren des Herrn Hierlinger Ferdinand* (ET¹⁹/TS⁴) war diese Erzählung zugleich einer der Begleittexte für die Uraufführung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* 1931 und wurde vom Autor für den Abdruck in den *Blättern des Deutschen Theaters* teilweise überarbeitet. Im August 1930 veröffentlichte Horváth in der Münchener Literaturzeitschrift *Jugend* den Kurzprosatext *Das Märchen vom Fräulein Pollinger* (ET²¹), den er auch im Roman *Der ewige Spießler* verwendet hat.¹¹⁴ Die aufgrund ihrer NS-Thematik eng verwandten Texte *Der mildernde Umstand* (ET²²) und *Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnet hat* (ET²³) veröffentlichte Horváth 1931 im *Simplicissimus*. Als letzter von Horváth zu Lebzeiten publizierter Text erschien schließlich 1932 *Der Fliegenfänger* (ET²⁴) in der Zeitschrift *Uhu*, die Teil der Ullstein-Verlagsgruppe war, bei der Horváth bis Ende 1932/Anfang 1933 unter Vertrag stand.

Nach Horváths Tod erschien seine Kurzprosa erst wieder im Rahmen des dritten Bandes der *Gesammelten Werke*. Viele bis dato nicht publizierte Texte liegen dort zum ersten Mal veröffentlicht vor.¹¹⁵ An dieser Edition ist aus verschiedenen Gründen teils harsche Kritik geübt worden.¹¹⁶ Besonders schwerwiegend waren die editorischen Mängel aber im Bereich der Kurzprosa, die aufgrund fehlender Recherchen äußerst lückenhaft vorlag. Unter dem Obertitel „Erzählungen und Skizzen“ wurden die Texte

¹¹⁰ Vgl. WA 14/K².

¹¹¹ Vgl. WA 8/VA¹/E¹ und K⁴/TS² sowie WA 9/K¹/TS⁵.

¹¹² Vgl. zu den genauen Publikationsangaben im Folgenden das Chronologische Verzeichnis.

¹¹³ Vgl. SM/D⁶/TS³³–D⁸/TS³⁵.

¹¹⁴ Vgl. WA 14/ET²/TS¹ sowie WA 14/K⁴/TS⁴/BS 8, Bl. 30f.

¹¹⁵ GW III, S. 25–142.

¹¹⁶ Vgl. exemplarisch Bartsch 1978 (Anm. 22), S. 367–369.

hier nach den nicht von Horváth stammenden Bezeichnungen „Schauplätze“, „Fräulein Pollinger und andere“, „Zwei Märchen“ und „Die stille Revolution“ gruppiert. Dabei unterschieden die Herausgeber nur sehr unzureichend zwischen vollendeten und Fragment gebliebenen Texten und verschafften so verschiedenen Fragmenten wie *Amazonas* (WP²), *Der Stolz Altenaus* (WP⁹) oder „*Das Cafe, in dem Michael Babuschke sass*“ (WP⁵) Werkstatus. Die nur mangelhafte Trennung zwischen tatsächlich vollendeten und nicht abgeschlossenen Texten sowie die Unklarheiten über den textuellen Status mancher Vorarbeiten erstreckte sich schließlich auch auf die Edition weiterer Prosatexte im vierten Band der *Gesammelten Werke*, der deklariert Fragmente und Varianten umfassen sollte.¹¹⁷ Werkprojekte wie *Der Mittelstand* (WP¹³) etwa wurden hier als Exposés bewertet. Die unzulängliche Editionsweise verzerrte den Eindruck von Horváths Kurzprosa, die zwar inhärent skizzenhaft, jedoch nicht in diesem Ausmaß beliebig gestaltet ist und hatte so nachdrücklichen Einfluss auf die Rezeption.

Weitere Unklarheiten zu Horváths Kurzprosa und ihrer Stellung im Gesamtwerk entstanden in den folgenden Jahren durch die Veröffentlichung neuer wie bekannter Texte und Werkprojekte in verschiedenen Einzel- und Materialienbänden, die den mangelhaften Zustand des Textkorpus in den *Gesammelten Werken* kompensieren sollten. In diesen Einzelausgaben sind neuerlich Fragment gebliebene und abgeschlossene Prosa ohne deutlichen Ausweis ihres textuellen Status vermischt bzw. Texte ohne Erläuterung aus ihrem Entstehungszusammenhang gelöst. Der 1975 erschienene Band *Die stille Revolution* etwa stellte Werkprojekte wie *Das Märchen in unserer Zeit* (WP²¹), *Der Gedanke* (WP²²) und *Neue Wellen aus Adieu, Europa!* (WP²⁴/TS⁵) neben Arbeiten zu einzelnen Kapiteln des Romans *Ein Kind unserer Zeit* (WA 16), die hier als Einzeltexte ausgegeben sind.¹¹⁸ Wenngleich die Gruppierung dieser Konvolute im weitesten Sinne sachlich korrekt war – alle Texte entstanden um 1937/38 in themenverwandten Kontexten –, erweckt die gewählte Bezeichnung „Kleine Prosa“ den Eindruck, es handle sich bei den Materialien aus der Werkgenese von *Ein Kind unserer Zeit* um eigenständige Werkprojekte. Besonders eklatant ist diese undifferenzierte Editionspraxis im Falle des Auswahlbandes *Von Spießern, Kleinbürgern und Angestellten*.¹¹⁹ Hier stehen zum einen Einzeltexte wie *Der Tod aus Tradition* (ET⁹) und *Die gerettete Familie* (ET¹⁹) neben (verworfenen) Kapiteln und Textteilen aus *Herr Reithofer wird selbstlos* bzw. *Herr Kobler wird Paneuropäer* aus der Werkgenese von *Der ewige Spießer*.¹²⁰ Zum anderen wurde der Roman *Herr Reithofer wird selbstlos* unter dem auch in den *Gesammelten Werken* verwendeten, nicht von Horváth stammenden Titel „Geschichten vom Fräulein Pollinger“ in einzelne Teileschichten zerlegt und mit nicht von Horváth stammenden Titeln wiedergegeben. Diese Form behielt der Band auch in seiner Neuauflage 1979 bei, zu diesem Zeitpunkt lag allerdings bereits eine Edition des Materials als zusammenhängender Text vor, die den Text unter dem Titel „Sechsdreißig Stunden“ popularisierte.¹²¹

Die nach Erscheinen der *Gesammelten Werke* aufgetauchten und verstreut edierten Texte der Kurzprosa wurden schließlich mit dem zuvor bekannten Textbestand ge-

¹¹⁷ GW IV, S. 409–654, darin sind auch Teile der werkgenetischen Materialien von *Der ewige Spießer* und *Ein Kind unserer Zeit* enthalten.

¹¹⁸ Horváth 1975.

¹¹⁹ Horváth 1971.

¹²⁰ Vgl. WA 14/K² und K³.

¹²¹ Vgl. Horváth 1979.

sammelt in der *Kommentierten Werkausgabe* ediert.¹²² Wenngleich diese Ausgabe ihre Textgrundlage besser ausweist als die *Gesammelten Werke*, bleibt das grundlegende Problem der Scheidung zwischen vollendeten und Fragment gebliebenen Texten indes auch hier ungelöst. Weitere Nachträge insbesondere aus dem Bereich der unvollendeten Werkprojekte liegen zuletzt mit dem Supplementband *Himmelwärts* zur *Kommentierten Werkausgabe* vor.¹²³

Zu den Einzeltexten und Werkprojekten

Die hier zur besseren Übersicht vorgeschlagene Einteilung der Einzeltexte und Prosa-Werkprojekte in die Zeiträume bis 1927, 1927–1933 und 1933–1938 folgt im Wesentlichen der üblichen Untergliederung von Horváths Gesamtwerk.¹²⁴ Auch wenn sie nicht streng zu ziehen ist, korrespondiert diese Einteilung mit einigen poetologischen Eigenheiten der in der jeweiligen Zeit entstandenen Kurzprosa. Die Veränderung von Horváths Poetik nach 1933 ist in der Forschung hinsichtlich seiner Dramaturgie oft konstatiert worden und trifft auch auf sein Prosaschaffen zu, wie sich am deutlichsten an den späten Romanen ersehen lässt.¹²⁵ Für die Werkprojekte dieser Zeit – abgeschlossene Einzeltexte abseits der Romane sind nicht überliefert – lässt sich die zunehmende Dominanz märchenhafter Formen und Themen feststellen, die diese Texte von den zwischen 1927 und 1933 entstandenen merklich abhebt, wenngleich märchenhafte Elemente unterschiedlicher Gewichtung im gesamten Oeuvre zu entdecken sind.¹²⁶ Die frühe Prosa bis 1927 wiederum ist stilistisch noch deutlich vom Expressionismus geprägt und weist einige sprachliche Charakteristika, etwa in der Lautgestaltung, auf, die sie von den später entstandenen Texten unterscheidet.¹²⁷ Zur Abgrenzung der frühesten Prosa können überdies ein materielles sowie ein konzeptionelles Kriterium herangezogen werden: Horváth hat für diese Einzeltexte und Werkprojekte dieselbe Schreibmaschine verwendet, die bei einigen Typen Ober- und Unterlinien mit angeschlagen hat und auch in einem Großteil des Materials der *Sportmärchen* zu entdecken ist. Als letzter Text auf dieser Schreibmaschine ist *Der Tod aus Tradition* (ET⁹) entstanden. Dieser sollte gemeinsam mit anderen frühen Prosatexten Teil eines 1926/27 geplanten Novellenbandes werden (vgl. WP¹/E¹).

Zwischen 1927 und 1933 war Horváth als Autor von Kurzprosa am produktivsten. In dieser Phase entstanden alle seine zu Lebzeiten veröffentlichten Texte, die seine

¹²² KW 11, S. 91–178.

¹²³ Vgl. KW 15.

¹²⁴ Vgl. Bartsch 2000 (Anm. 3), S. 16. Bartsch lässt das Frühwerk allerdings bereits 1925 enden, da Horváth mit den 1926 entstandenen Stücken *Revolte auf Côte 3018* und *Zur schönen Aussicht* einen „eigenen Ton“ (ebd.) finde. Die stilistischen Kontinuitäten in der Kurzprosa lassen für den vorliegenden Zusammenhang aber eine Abgrenzung mit 1927 probater erscheinen.

¹²⁵ Vgl. zur Dramaturgie exemplarisch Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 364), zu den Veränderungen in der Prosa detailliert Steets 1975 (Anm. 5).

¹²⁶ Vgl. Fritz 1981 (Anm. 6), S. 15f. sowie die Ausführungen zu den *Sportmärchen* oben.

¹²⁷ Vgl. Steets 1975 (Anm. 5), S. 134–140. Die expressionistische Orientierung Horváths ist am deutlichsten in seinen frühesten Stücken wie *Mord in der Mohrengasse* (1923/24) zu erkennen, vgl. dazu Bartsch 2000 (Anm. 3), S. 30f. sowie Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich: Ammann 1987.

Wahrnehmung als Verfasser von Kurzprosa maßgeblich mitbestimmt haben, sowie eine Reihe weiterer, teils umfangreicher Prosa-Werkprojekte. Ein Großteil dieser Texte ist stärker noch als die frühe Prosa bewusst skizzenhaft-unfertig ausgeführt und kann dem erweiterten Umfeld der *Spießler*-Prosa zugerechnet werden, die als thematisch-motivischer, aber auch stilistischer Komplex große Teile von Horváths Arbeit dieser Zeit überspannt.¹²⁸ Unter dem Begriff *Spießler*-Prosa werden im engeren Sinne die Arbeiten am Roman *Der ewige Spießler*, die bis zum *Roman einer Kellnerin* zurückreichen, sowie damit werkgenetisch verwandte Einzeltexte wie die Erzählung *Das Fräulein wird bekehrt* (ET¹⁶) subsumiert.¹²⁹ Darüber hinaus erstreckt sich die *Spießler*-Prosa aber auch auf weitere Prosaarbeiten und in einigen thematischen Aspekten auch auf das dramatische Werk.¹³⁰ Sie konstituiert, im weitesten Sinne verstanden, einen eigenen Textcluster, der überdies Anschlusspunkte zu vergleichbaren Clustern wie den Arbeiten an *Geschichten aus dem Wiener Wald* aufweist.¹³¹ Die *Spießler*-Prosa nimmt dabei auch poetologisch eine Sonderstellung ein, insofern die einzelnen Arbeiten insbesondere in ihrem engeren Kreis strukturell nicht isoliert betrachtet werden können, sondern ein verbundenes „Text-Paradigma“ bilden.¹³² Dieses bedingt ein dynamisches Textverständnis, innerhalb dessen die einzelnen, oft aus vorformuliertem Material bestehenden Texte und Fragmente nach den Prinzipien von Wiederholung und Variation aufeinander bezogen sind. Ihre Bedeutung ergibt sich somit auch aus den thematischen wie stilistischen Korrespondenzen, womit dem werkgenetischen Material besondere Relevanz zukommt und worin auch die Bevorzugung skizzenhaft-unfertig wirkender Formen begründet liegt.

Die Abgrenzung entlang poetologischer Eigenheiten der Texte ist allerdings nicht immer exakt zu ziehen. Motive und Elemente märchenhaften Erzählens etwa, wie sie ab 1933 dominant werden, sind in Horváths gesamtem Werk vertreten. Das Thema und die formale Gestaltung der *Spießler*-Prosa wiederum finden sich bereits in einigen frühen Prosaarbeiten vorweggenommen. In den Jahren um 1930 hat Horváth schließlich mit seinen satirischen (Reise-)Berichten aus Bayern und Tirol Texte verfasst, die thematisch der *Spießler*-Prosa nahe stehen und motivische Konvergenzen wie wörtliche Entsprechungen aufweisen, jedoch nicht unmittelbar als Teil des Textclusters zu bewerten sind.

¹²⁸ Wann bzw. von wem der Begriff geprägt wurde, ist unklar; erstmals konsequent im Sinne der zum Umkreis des Romans *Der ewige Spießler* gehörigen Materialien scheint er in Axel Fritz' Darstellung der Zeitkritik auf, vgl. Fritz 1973 (Anm. 59), S. 136.

¹²⁹ Vgl. dazu auch das Vorwort zu *Der ewige Spießler*, WA 14, S. 1–13.

¹³⁰ Die genaueste Bestimmung des Umfangs der *Spießler*-Prosa hat Angelika Steets in ihrer detaillierten Studie zu Horváths Prosa vorgelegt, in dem sie drei Textkreise unterscheidet, die vom Grad ihrer motivisch-thematischen Verknüpfung aus differenziert werden und in deren Mittelpunkt der Roman *Der ewige Spießler* steht. Im weitesten Kreis, der sich durch die generelle zeitkritische Thematik, eine verwandte Motivik und textlich durch punktuelle Korrespondenzen auszeichnet, gruppieren sich nahezu alle Prosatexte dieser Zeit. Vgl. Steets 1975 (Anm. 5), S. 70–77.

¹³¹ Zu *Geschichten aus dem Wiener Wald* als Textcluster vgl. Klaus Kastberger: Nachwort. In: Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hg. v. Klaus Kastberger und Nicole Streitler. Stuttgart: Reclam 2009, S. 220–243, hier S. 222f. sowie im Detail WA 3, S. 1–4 und 9f.

¹³² Vgl. Steets 1975 (Anm. 5), S. 125.

Bis 1927

Horváths früheste Kurzprosa kann anhand der verwendeten Schreibmaschine und sprachlichen Indizien gut von den später entstandenen Texten abgegrenzt werden, im Einzelnen sind die Texte allerdings nur schwer zu datieren. Einer seiner frühesten Texte dürfte mit einiger Sicherheit *Zwei Briefe aus Paris* sein, der möglicherweise bereits 1923/24 und damit parallel zu den *Sportmärchen* entstanden ist. Traugott Kruschke vermutet, dass dieser Text im Zusammenhang mit einer Paris-Reise 1923 entstanden ist.¹³³ *Geschichte einer kleinen Liebe* (ET²) ist wahrscheinlich Anfang 1924 entstanden und wurde im Rahmen eines literarisch-musikalischen Abends der Kallenberg-Gesellschaft gelesen. Den Komponisten Siegfried Kallenberg hatte Horváth bereits 1921/22 kennengelernt und war von diesem zum *Buch der Tänze* (1922) angeregt worden.

Kaum präzise zu datieren sind die Texte *Vom kleinen Beamten* (ET³) und *Emil* (ET⁴), die beide vermutlich Mitte der 1920er-Jahre entstanden sind. *Emil* ist hierbei besonders hervorzuheben, da dieser Text im satirischen Porträt einer Figur bereits einige Merkmale der späteren *Spießler*-Prosa aufweist, stilistisch allerdings noch deutlich im Kontext der frühen Prosa steht. Der Text *Theodors Tod* (ET⁵), in dem das Horváths Männerfiguren häufig quälende Dilemma von Erotik und Politik erstmals exemplarisch gestaltet wird, kann anhand mehrerer Indizien auf 1926/27 datiert werden. Der Text spielt auf verschiedene zeitgeschichtliche Ereignisse wie die bald wieder verbotene Vorführung von Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* in Berlin 1926, die Diskussion um eine Briefmarke Friedrichs des Großen im selben Jahr sowie die Einführung des sogenannten ‚Schmutz- und Schundgesetzes‘ durch Reichsinnenminister Wilhelm Külz 1926/27 an. Zum anderen weist einer der Textträger dieselbe Adresse (Berlin W30, Luitpoldstraße 34, c/o Bergmann) auf wie schon ein Durchschlag der letzten Kompilation der *Sportmärchen* (SM/TS²⁰), unter der Horváth vermutlich seit 1926 gelebt hat.¹³⁴

Zu den Prosatexten *Lachkrampf* (ET⁶), *Die Versuchung* (ET⁷), *Großmütterleins Tod* (ET⁸) und *Der Tod aus Tradition* (ET⁹) liegen nur wenige Hinweise zu einer genauen Datierung vor, ihre Zugehörigkeit zu Horváths frühen Arbeiten lässt sich aber aus dem Plan zu einem Novellenband (WP¹/E¹) erschließen, der diese Texte neben anderen enthalten sollte und parallel zu einem der wenigen erhaltenen Entwürfe zu der frühen Komödie *Zur schönen Aussicht* entstanden ist, an der Horváth 1926/27 gearbeitet hat. Stärker noch als die Erzählung *Emil*, weisen einige dieser Texte Merkmale der ab 1927 dominierenden *Spießler*-Prosa auf. *Lachkrampf* liegt in zwei leicht unterschiedlichen Fassungen (ET⁶/TS¹ und TS²) vor und lässt eine auffällige textliche Kongruenz mit dem Roman *Herr Reithofer wird selbstlos* von 1929 erkennen. So erklärt hier Ulrich Stein der verdutzten Charlotte Mager: „das Bett ist ein Symbol. Ein Symbol für das Bett“ (TS²/BS 47 s, Bl. 3). Ganz ähnlich äußert sich der Kunstmaler Arthur Maria Lachner im späteren Roman gegenüber Agnes Pollinger.¹³⁵ In der Erzählung *Großmütterleins Tod* gestaltet Horváth erstmals die Figur einer Großmutter, wie sie in meist boshafter Gestalt in seinem Werk wiederholt auftritt und als Motiv auch

¹³³ Vgl. KW 11, S. 266.

¹³⁴ Vgl. dazu auch den Kommentar zu SM/TS²⁰ im Chronologischen Verzeichnis.

¹³⁵ Vgl. WA 14/K²/TS⁵/BS 5 a [5], Bl. 16.

in der *Spießler*-Prosa aufscheint.¹³⁶ Der Quellenstatus dieses Textes ist problematisch, da er allein in einer von Traugott Krischke angefertigten Abschrift (ÖLA 3/S 5 – BS 47 n [2]) überliefert ist, die Editionen in den *Gesammelten Werken* wie in der *Kommentierten Werkausgabe* von dieser aber in einigen Punkten abweichen.¹³⁷ *Der Tod aus Tradition*, eine „Legende aus den nördlichen Kalkalpen“ (WP⁹/TS¹/BS 47 e [2], Bl. 1), erzählt die Geschichte von Franz Xaver Loibl, der Tradition und Heimat durch die Errichtung der Republik und jüdischen Einfluss gefährdet sieht und sich schlussendlich in einen ewigen Schlaf flüchtet. Mit der Satire auf bornierten Traditionalismus und der Ausgestaltung der Biographie eines prototypischen Spießlers weist der Text ebenfalls auf die sich entwickelnde *Spießler*-Prosa voraus. Die Erzählung *Die Versuchung* schließlich weist aufgrund der Rekapitulation der Lebensgeschichte von Seraphine Hinterteil einige Ähnlichkeiten mit den Lebensläufen verschiedener Spießler-Figuren in den Arbeiten am *Roman einer Kellnerin* und *Herr Reithofer wird selbstlos* auf (vgl. WA 14), steht aber stilistisch noch stärker im Kontext der frühen Prosa.

Neben dem nicht realisierten Plan, mehrere der frühen Kurzprosatexte gemeinsam mit einer Auswahl an *Sportmärchen* in Form eines Novellenbandes (WP¹) zusammenzufassen, liegen aus Horváths frühester Zeit verschiedene andere Werkprojekte vor. Zu *Amazonas* (WP²) sind zwei sehr unterschiedliche Textstufen (WP²/TS¹ und TS²) mit jeweils nur geringem Umfang überliefert, die vermutlich in großem zeitlichen Abstand entstanden sind. In WP²/TS¹ wird von einer Amazonas-Expedition des Konquistadors Francisco de Orellana (1511–1546) erzählt, während WP²/TS² über eine Expedition dreier Europäer im Jahr 1926 berichtet. Für TS¹ hat Horváth dieselbe Schreibmaschine wie für die anderen frühen Prosatexte verwendet, weshalb sie vermutlich um das Jahr 1925 zu datieren ist. TS² entstand auf einer anderen Schreibmaschine und ist nicht zuletzt aufgrund des im Text erwähnten Datums vermutlich erst 1926/27 verfasst worden.¹³⁸ Das einzige fragmentarische Entwurf sowie eine Textstufe umfassende Werkprojekt „*Es ist Sonntag*“ / *Der junge Mann* (WP³) ist auf mehreren Blättern eines nicht erhaltenen Notizbuchs überliefert, das Horváth auch für die Arbeit am *Roman einer Kellnerin* (WA 14/K¹) benutzt hat. In der Textstufe WP³/TS¹, die aufgrund des Schreibmaterials auf etwa 1926/27 zu datieren ist, wird die Geschichte eines mittellosen jungen Mannes geschildert, der zehn Mark gefunden hat und damit in den Zoo geht. Aufgrund verschiedener Anspielungen in mehreren Arbeiten dürfte auch ein direkter inhaltlicher Bezug zu den Arbeiten am *Roman einer Kellnerin* bestehen. Das Werkprojekt *Zwei Liebesbriefe* (WP⁴) umfasst zwei Textstufen und steht in engem Zusammenhang mit dem Kurzprosatext *Theodors Tod* (ET⁵), wie sich an der Verwendung einiger sehr ähnlicher Formulierungen ersehen lässt. Auf die Rückseiten der für WP⁴/TS² verwendeten Blätter hat Horváth je einen bald wieder abgebrochenen Briefentwurf an zwei Murnauer Freundinnen eingetragen, die auf den 10. Februar 1927 datiert sind. Das Werkprojekt kann deshalb sowie

¹³⁶ Vgl. insbesondere die Großmutter-Figuren in *Geschichten aus dem Wiener Wald* (WA 3) und *Don Juan kommt aus dem Krieg* (WA 9) sowie im Kontext der Prosa ET¹⁶/TS¹ und die Vorarbeiten zu *Der ewige Spießler* in WA 14/K¹ und K².

¹³⁷ Die vorliegende Transkription basiert auf der im Nachlass beigeschlossenen Abschrift und bietet den Text aus den *Gesammelten Werken* bzw. der *Kommentierten Werkausgabe* zusätzlich als Einblendungen im Apparat, vgl. im Detail den Kommentar zu ET⁸.

¹³⁸ Traugott Krischke vermutet, dass Horváth durch den Roman *Das Urwaldschiff* (1927) von Richard A. Bermann angeregt wurde, vgl. KW 11, S. 267.

aufgrund neuerlicher Anspielungen auf das ‚Schmutz- und Schundgesetz‘ auf Anfang 1927 datiert werden, was auch mit der Datierung von *Theodors Tod* übereinstimmt.

Das Werkprojekt „*Das Cafe, in dem Michael Babuschke sass*“ (WP⁵) ist als fragmentarische Textstufe überliefert, für die Horváth Papier mit dem Wasserzeichen „Marran Schreibmaschinen“ verwendet hat. Papier dieser Sorte liegt sonst nur bei zwei Briefen Horváths an den Theaterkritiker Herbert Ihering vom Mai 1927 vor, was für eine Datierung von WP⁵ auf dieselbe Zeit spricht.¹³⁹ Den Namen des Protagonisten, Michael Babuschke, verwendet Horváth auch im Werkprojekt *Verrat am Vaterland* (WP⁶, vgl. hier TS⁴), das vermutlich kurze Zeit später entstanden ist. Wesentliches Indiz hierfür ist neuerlich das für einen Teil der Arbeiten verwendete Papier, das ein Wasserzeichen „Biela Mühle Schreibmaschinenpaier / Auxilio Dei“ trägt und ebenfalls für einen Brief an Ihering im Juni 1927 verwendet worden ist.¹⁴⁰ *Verrat am Vaterland* umfasst zwei Entwürfe und vier Textstufen, die drei sehr unterschiedliche Konzepte einer Spionage- bzw. Kriminalgeschichte enthalten. In der frühesten Ausarbeitung WP⁶/TS¹ berichtet ein Ich-Erzähler über seinen Verrat, der im Diebstahl militärischer Dokumente bestanden hat. In den Entwürfen sowie in WP⁶/TS² und TS³ wird eine ähnliche Handlung, präziser situiert während der Besetzung des Ruhrgebiets durch französische Truppen 1923, in der dritten Person anhand des Protagonisten Hannes Tomkowiak erzählt. WP⁶/TS⁴, bei dem es sich vermutlich um ein Romanexposé handelt, hebt sich hinsichtlich des Settings wie des Ausreifungsgrads deutlich von den anderen Arbeiten ab und erzählt von den drei Brüdern Babuschke, die in den Diebstahl militärischer Geheimnisse verwickelt sind.

1927–1933

Die Zeit zwischen 1927 und 1933 ist Horváths produktivste Phase als Autor von Kurzprosa. Neben dem Textcluster der *Spießler*-Prosa entstehen hier auch mehrere satirische (Reise-)Berichte aus Oberbayern und Tirol, die teilweise im *Berliner Tageblatt* erschienen sind. Als erster davon kann der zeitlebens unveröffentlichte Text *Aus den weißblauen Kalkalpen* (ET¹⁰) gelten, der drei Anekdoten aus Oberbayern während der Sommerfrische schildert. Der Text spielt auf die Landtagswahlen in Bayern vom 20. Mai 1928 an und ist vermutlich Mitte 1928 entstanden. *Abseits der Alpenstraßen* (ET¹¹) erschien als erster der Reisetexte im Frühjahr 1929 im *Berliner Tageblatt*. Die darin erzählte Anekdote einer Begegnung mit dem Teufel spielt verkläusuliert auf das oberbayerische Murnau am Staffelsee an, wo Horváth neben Berlin ständig wohnte. *Begegnung mit Kriminellen* (ET¹²) erschien als zweiter Text Horváths im April 1929 im *Berliner Tageblatt*. Im zweiten Teil dieser Erzählung berichtet ein Ich-Erzähler von einer Begegnung mit den Raubmördern Heidger, die im Oktober 1928 nach einer Verbrechenserie bei einem Schusswechsel ums Leben kamen. Wie aus zeitgenössischen Quellen hervorgeht, befanden sich die Brüder Heidger sowie ein weiterer Komplize tatsächlich im Sommer 1928 in Bayern, wo ihnen der Erzähler schließlich

¹³⁹ Briefe Ödön von Horváths an Herbert Ihering, Berlin, 11. bzw. 19. Mai 1927, zitiert nach den hs. Originalen im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Ihering-Archiv, M. 1593.

¹⁴⁰ Brief Ödön von Horváths an Herbert Ihering, Murnau, 20. Juni 1927, zitiert nach dem hs. Original im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Ihering-Archiv, M. 1593.

begegnet sein will.¹⁴¹ Damit lässt sich belegen, dass zumindest Teile der verschiedenen Anekdoten der Kurzprosa auf tatsächlichen Begebenheiten beruhen, auch wenn Horváth in anderen Texten bewusst mit einem Authentizitätsversprechen spielt.

Im August 1929 veröffentlichte Horváth im *Berliner Tageblatt* die Erzählung *Das Bitterwasserplakat* (ET¹³), die ebenfalls in den Kreis der (Reise-)Berichte zu zählen ist. Der Text erschien gemeinsam mit Beiträgen anderer Autoren auf einer dem Phänomen Reklame gewidmeten Themenseite. Die Ortschaft Vorderaltenau, in der die Bevölkerung Opfer ubiquitärer Werbemaßnahmen für ein Bitterwasser wird, hat vermutlich in dem nahe Murnau gelegenen Dorf Altenau in Oberbayern ihr Vorbild. Unmittelbar in Murnau am Staffelsee ist die Handlung von *Ein sonderbares Schützenfest* (ET¹⁴) zu verorten, der zu Lebzeiten Horváths nicht publiziert wurde. In diesem Text, der nahe an den darin erwähnten Daten (Ende Juli bzw. Anfang August) in der zweiten Jahreshälfte 1929 entstanden ist, reflektiert Horváth kritisch das Brauchtum einer Schützenveranstaltung. Dazu hat er auch zeitgenössisches Material aus der Illustrierten *Das Bayerland* entnommen und in seinen Text montiert.¹⁴² Als letzter seiner Reiseberichte erschien Ende März 1930 *Hinterhornbach* (ET¹⁸) im *Berliner Tageblatt*. Auf die landschaftlichen Vorzüge des Hornbachtals, wo Horváth mit Freunden öfter seinen Urlaub verbracht hat,¹⁴³ hatte er bereits in *Abseits der Alpenstraßen* (ET¹¹) hingewiesen, hier wendet er sich satirisch der dort ansässigen Bevölkerung zu. Zu *Hinterhornbach* sind als einzigem der Reisetexte werkgenetische Materialien überliefert, die zum einen die rasche Entstehung des Textes dokumentieren und zum anderen belegen, wie Horváth in seiner Prosa mit autobiographischen Versatzstücken spielt bzw. authentische mit erfundenen Episoden vermengt.¹⁴⁴ Zwei Textstufen sowie ein Entwurf sind im Notizbuch Nr. 3 festgehalten, das Horváth ab Mitte März 1930 verwendet hat, und als Titel noch „Brief“ (WP¹⁸/TS¹) bzw. „Kurzer Bericht aus Hinterhornbach“ (ebd./TS²) vorsehen. Der Brief ist an eine Frau namens Klara adressiert, während sich der Bericht an den Verantwortlichen beim *Berliner Tageblatt* richtet, der Horváth bzw. dem Erzähler in Aussicht gestellt habe, einen Text veröffentlichen zu können, womit sich bereits tatsächliche Gegebenheiten und satirische Überspitzungen zu vermischen beginnen. Ein weiteres Indiz für die wechselseitige Durchlässigkeit von Fakt und Fiktion ist zuletzt die Schilderung der Episode über die Urgroßmutter, die in der Kirche immer noch auf der Hurenbank sitzen muss. Dieselbe Geschichte berichtet die Erzählerin im Werkprojekt „*Also gut, ich will Dir das alles erzählen*“ (WP⁷), das bereits um 1928 entstanden ist (vgl. WP⁷/TS¹).

Einen explizit autobiographischen Hintergrund hat die Miniatur *Pepis Album* (ET¹⁵/TS²), die im August 1929 im *Berliner Tageblatt* erschienen ist. In diesem Text, der in einer leicht veränderten Fassung ursprünglich den Titel „Mein Onkel Pepi“ (ET¹⁵/TS¹) getragen hat, erzählt Horváth vom Fotoalbum seines Onkels Pepi, mit dem der 1929 verstorbene Bruder seiner Mutter, Josef Prehnal, gemeint ist. Im Jahr 1919 hatte Horváth mehrere Monate bei seinem Onkel in der Piaristengasse in der Wiener

¹⁴¹ Vgl. etwa den Bericht „Mörder Heidger den Verletzungen erlegen“. In: Vossische Zeitung (Berlin), 26.10.1928.

¹⁴² Vgl. Elisabeth Tworek-Müller: Provinz ist überall. In: Traugott Krischke (Hg.): Horváths Prosa. Frankfurt am Main 1989, S. 34–56, hier S. 43f.

¹⁴³ Vgl. Gustl Schneider-Emhardt: Erinnerungen an Ödön von Horváths Jugendzeit. In: Horváth-Blätter 1/1983, S. 63–81, hier S. 74.

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch die Reportage von Susanna Foral-Krischke: Hinterhornbach 1983. In: Horváth-Blätter 1/1983, S. 85–91.

Josefstadt gewohnt, um sich auf die Externistenmatura vorzubereiten.¹⁴⁵ Den am Schluss zitierten Ausspruch „Also, wenn Du mal recht blöd bist, so denk an mich!“ übernimmt Horváth überdies in den Roman *Herr Reithofer wird selbstlos, was Pepis Album* lose an den Textcluster der *Spießler*-Prosa anknüpft.¹⁴⁶

Zum Kern der *Spießler*-Prosa zählen die zwischen 1929 und 1930 entstandenen bzw. veröffentlichten Texte *Das Fräulein wird bekehrt* (ET¹⁶), *In memoriam Alfred / Nachruf* (ET¹⁷) und *Das Märchen vom Fräulein Pollinger* (ET²¹). *Das Fräulein wird bekehrt* ist 1929 in der von Hermann Kesten herausgegebenen Anthologie *24 neue deutsche Erzähler* erschienen. Teile davon, für die Horváth auf Arbeiten aus dem Roman *Herr Reithofer wird selbstlos* zurückgegriffen hat, sind vermutlich bereits 1928 entstanden. Mit dieser Erzählung hat Horváth erstmals einen Text veröffentlicht, der eines seiner typischen ‚Fräulein‘ in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Die erhaltenen Vorarbeiten unterscheiden sich wesentlich von der vollendeten Fassung des Textes, denn hier tritt das Fräulein die erträumte Reise in die Alpen tatsächlich an. Dabei lassen sich Anknüpfungspunkte an das Werkprojekt „*Ich will in meiner Heimat begraben sein*“ / *Der Stolz Altenaus* (WP⁹) entdecken. Horváth verwendet hier fast gleichlautende Formulierungen über einen aus dem Alpendorf stammenden Generaldirektor, worin sich abermals die enge Verzahnung der Einzeltexte und Werkprojekte im Textcluster der *Spießler*-Prosa zeigt. Die zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Texte *In memoriam Alfred* (ET¹⁷/TS¹) bzw. *Nachruf* (ebd./TS²), eine auf *In memoriam Alfred* aufbauende, abgeänderte Fassung, stellen mit Alfred Kastner eine weitere Figur der Romane *Herr Reithofer wird selbstlos* bzw. *Der ewige Spießler* in den Mittelpunkt. Horváth betreibt darin zugleich ein ironisches Spiel mit seiner eigenen schriftstellerischen Entwicklung, indem er seine Identifikation mit der Erzählerfigur absichtsvoll in Schwebel hält.¹⁴⁷ *Das Märchen vom Fräulein Pollinger* schließlich ist Teil des Kapitels „Herr Kobler wird Paneuropäer“ aus dem Roman *Der ewige Spießler*, wurde von Horváth aber auch nahezu unverändert als separater Text im August 1930, während der Drucklegung des Romans, in der Münchener *Jugend* publiziert.

Lose in den Kontext der *Spießler*-Prosa ist die Erzählung *Die gerettete Familie* einzuordnen, die im Mai 1930 im *Simplicissimus* erschienen ist. Eine adaptierte, sprachlich teilweise dem Wienerischen angenäherte Fassung dieses Textes mit dem Titel *Ein Kapitel aus den Memoiren des Herrn Hierlinger Ferdinand* wurde im Programmeft der Uraufführung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* im November 1931 veröffentlicht. Als Begleittext hatte Horváth, wie Einträge im Notizbuch dieser Zeit zeigen, zunächst das Werkprojekt *Im Himmel der Erinnerung* (WP¹⁵) vorgesehen, sich dann aber für die Wiederverwertung des bereits veröffentlichten Textes entschieden. Der im Titel genannte Hierlinger Ferdinand ist eine wichtige Nebenfigur im Volksstück *Geschichten aus dem Wiener Wald*, ein Freund Alfreds, der Marianne an eine Nacktbar vermittelt.

Aus der Stille in die Stadt (ET²⁰) erschien im Mai 1930 im *Berliner Tageblatt* auf einer mit „Adressat verzogen“ betitelten Themenseite gemeinsam mit dem komplementären Text *Aus der Stadt in die Stille* von Wilhelm von Scholz. Früheren Editionen war dieser Abdruck nicht bekannt, Teile des erhaltenen werkgenetischen Materials wurden dort als genuine autobiographische Äußerung Horváths im Sinne einer

¹⁴⁵ Vgl. Krischke 1998 (Anm. 15), S. 33f.

¹⁴⁶ Vgl. WA 14/K²/TS⁶/BS 5 a [9], Bl. 3f.

¹⁴⁷ Vgl. dazu die Ausführungen zu den *Sportmärchen* am Beginn dieses Vorworts, hier S. 1.

Selbstauskunft gewertet und entsprechend ediert.¹⁴⁸ Sowohl die umfangreiche Genese des Textes über zwölf Textstufen hinweg, die seine zunehmende Stilisierung dokumentieren, als auch seine Publikationsform weisen ihn jedoch deutlich als Text aus, der die poetischen Strukturmerkmale der übrigen (fiktionalen) Kurzprosa trägt. *Aus der Stille in die Stadt* gehört zweifelsohne in eine Reihe von Texten dieser Zeit, in der Horváth autobiographische Episoden aufnimmt bzw. inszeniert und mit ihrem implizierten authentischen Gehalt operiert. Die Verschränkung authentisch-autobiographischer Elemente mit satirisch überspitzter Fiktion und ihre Darstellung durch einen unzuverlässigen, naiven wie Komplizenhaften Erzähler, dessen Position zwischen Teil der Fiktion und Stimme des Autors bewusst in Schwebelage gehalten wird, drückt sich hier exemplarisch aus. Ähnliche Fälle dieser Erzählform liegen in unterschiedlich starker Ausprägung in den (Reise-)Berichten aus Oberbayern und Tirol (vgl. ET¹⁰–ET¹⁴ und ET¹⁸) ebenso vor wie in den Texten der engeren *Spießler*-Prosa (vgl. ET¹⁶ und ET¹⁷). Auf autobiographische Versatzstücke, wenngleich nicht mehr ironisch gebrochen, greift Horváth schließlich auch in seinen letzten Prosaarbeiten zurück, wie sich besonders eindringlich am Romanprojekt *Adieu, Europa!* (WP²⁴) ablesen lässt. Wesentliche Motive und Themen stammen hier aus seiner eigenen Emigrationserfahrung und der kritischen Aufarbeitung seines ambivalenten Verhaltens nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich 1933.¹⁴⁹

Der erstarkende Nationalsozialismus zu Beginn der 1930er-Jahre ist das verbindende Thema der beiden deutlich im bayerischen bzw. Münchener Raum angesiedelten Erzählungen *Der mildernde Umstand* (ET²²) und *Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnet hat* (ET²³), die im Jänner bzw. Februar 1931 im *Simplicissimus* erschienen sind. In *Der mildernde Umstand* trifft der Erzähler in der Münchener Schellingstraße auf den Nazi Lallinger, der von einem Prozess wegen schwerer Körperverletzung während einer Parteiveranstaltung berichtet. Der Handlungsort Schellingstraße schließt diese Erzählung deutlich an den Textcluster der *Spießler*-Prosa an, das Motiv einer politisch grundierten Schlägerei indes weist auf eine Nähe zu Horváths Volksstück *Italienische Nacht* hin, das am 20. März 1931 in Berlin uraufgeführt wurde.¹⁵⁰ *Wie der Tafelhuber Toni seinen Hitler verleugnet hat* weist demgegenüber keine unmittelbaren Werkbezüge auf, dürfte aber auch in das Umfeld der *Spießler*-Prosa gehören. Mit dem durch eine Sozialdemokratin in Versuchung geführten Nazi Tafelhuber gestaltet Horváth hier neuerlich die Satire einer im Dilemma von Erotik und Politik gefangenen Männerfigur, wie sie erstmals in *Theodors Tod* (ET⁵) vorliegt. Die Erzählung *Der Fliegenfänger* (ET²⁴) ist im Juni 1932 im *Uhu*, einer Monatszeitschrift des Ullstein-Verlags, erschienen und Horváths letzte zu Lebzeiten publizierte Kurzprosa. Die Geschichte um eine absurde Wette während einer Trauergesellschaft im Allgäu schließt atmosphärisch an die im *Berliner Tageblatt* veröffentlichten (Reise-)Berichte an. Der hier geäußerte Satz „Das ist halt die Tücke des Objekts“ fiel zuvor bereits an zentraler Stelle in *Geschichten aus dem Wiener Wald*.¹⁵¹

¹⁴⁸ Vgl. *Flucht aus der Stille oder das Werden eines neuen gesellschaftlichen Bewußtseins* und *„Unlängst traf ich einen Bekannten ...“* in KW 11, S. 187–192. Diese Texte liegen in der vorliegenden Edition als Textstufen von *Aus der Stille in die Stadt* vor, vgl. ET²⁰/TS⁵ und TS⁸.

¹⁴⁹ Vgl. dazu die Ausführungen zu *Adieu, Europa!* (WP²⁴) im Folgenden.

¹⁵⁰ Vgl. dazu das Vorwort zu *Italienische Nacht* in WA 2, S. 209–231.

¹⁵¹ Vgl. WA 3/K⁵/TS¹²/SB Arcadia 1931, S. 23.

Aus den Jahren 1927 bis 1933 sind mehrere unvollendete Prosa-Werkprojekte überliefert, von denen einige kaum über das Entwurfsstadium hinausgekommen, andere wiederum weit ausgereift sind. Zumeist sind sie parallel zu anderen Arbeiten entstanden, zu denen sie einen teils diffusen Bezug aufweisen, ohne unmittelbar Teil der jeweiligen Werkgenese zu sein. Ähnlich wie die unveröffentlichten abgeschlossenen Kurzprosatexte, sind sie teilweise nur schwer zu datieren. Das von Horváth unbetiteltete Werkprojekt „*Also gut, ich will Dir das alles erzählen*“ (WP⁷) ist um 1928 in Zusammenhang mit Horváths Arbeit am *Roman einer Kellnerin* bzw. *Herr Reithofer wird selbstlos* (vgl. WA 14) entstanden und gehört eindeutig in den Textcluster der *Spießler*-Prosa. In der einzigen erhaltenen Textstufe berichtet eine junge Frau einem Bekannten, wie ihr Leben seit ihrer letzten Begegnung verlaufen ist, wobei sich einige auffällige Ähnlichkeiten mit Episoden des Romans *Herr Reithofer wird selbstlos* zeigen. So ähnelt die Erzählung von „Clementine“, die „den Gashahn aufgedreht hat“ (WP⁷/TS¹/Bl. 1), der Erzählung vom Selbstmordversuch der Mutter Pollinger (vgl. WA 14/K²/TS⁶/BS 5 a [4], Bl. 3), und wie Agnes Pollinger wohnte die Erzählerin damals bei ihrer Tante. Die hier erzählte Geschichte von der Urgroßmutter auf dem Dorf, die immer noch auf der Hurenbank sitzen muss, hat Horváth nochmals im satirischen Reisebericht *Hinterhornbach* verwendet (vgl. ET¹⁸/TS⁴). Ebenfalls in das engere Umfeld der *Spießler*-Prosa zu zählen ist das Werkprojekt „*Ich will in meiner Heimat begraben sein*“ / *Der Stolz Altenaus* (WP⁹), das überdies Übereinstimmungen mit einigen Reisetexten aufweist. Die auf etwa 1928/29 zu datierende einzige Textstufe des Werkprojekts berichtet von einem Generaldirektor, der, aus dem oberbayerischen Markt Altenau stammend, der Stolz der Ortschaft geworden sei. Der Erzähler ist Journalist und soll einen Artikel über den Generaldirektor für seine Zeitung, an der dieser Anteile hat, verfassen, wofür er die Ortschronik Altenaus ebenso wie die Familiengeschichte des Generaldirektors rekapituliert. Neben der stilistischen wie thematischen Ähnlichkeit mit der übrigen *Spießler*-Prosa weist der Text auffällige Übereinstimmungen mit *Das Fräulein wird bekehrt* (ET¹⁶) auf, wo ein Generaldirektor als Stolz des Ortes erwähnt wird (vgl. ET¹⁶/TS¹/BS 4 c [1], Bl. 5).¹⁵² Die Ortschaft Altenau ist überdies Schauplatz des in die Gruppe der satirischen (Reise-)Berichte zu zählenden Textes *Das Bitterwasserplakat* (ET¹³). Ein nicht vollendeter Text aus dieser Gruppe liegt mit dem Werkprojekt *Die Fürst Alm* (WP⁸) vor, dessen einzige Textstufe vermutlich um 1928/29 entstanden ist. Die titelgebende Fürst Alm war eine von Josef Fürst betriebene Bergstation, die Horváth besucht und geschätzt hat.¹⁵³ Die hier erwähnte Tradition des Arco-Preisschießens wird in *Ein sonderbares Schützenfest* (ET¹⁴) kritisch thematisiert.

Die beiden Werkprojekte *Die Colombine* (WP¹¹) und *Mein Selbstmord* (WP¹²) wurden im Notizbuch Nr. 6 (ÖLA 3/W 363), das Horváth in der zweiten Jahreshälfte 1929 verwendet hat, zwischen verschiedenen Entwürfen zum Romanprojekt *Herr Kobler wird Paneuropäer* (vgl. WA 14/K³) notiert, das später in den ersten Teil des Romans *Der ewige Spießler* umgewandelt wurde. Aufgrund einer mangelhaften Restaurierung des

¹⁵² Diese Textstufe ist bereits in der historisch-kritischen Edition von *Der ewige Spießler* gedruckt (vgl. WA 14/ET³/TS¹) und im vorliegenden Band nicht enthalten.

¹⁵³ Vgl. den Brief Ödön von Horváths an Lotte Fahr, Berlin, 15. Jänner 1929, zitiert nach dem hs. Original im Kryptonachlass Ödön von Horváth im Nachlass Traugott Kriskche, ÖLA 84/Schachtel 57.

Notizbuchs ist ihre genaue Reihenfolge allerdings unsicher.¹⁵⁴ Zu beiden Werkprojekten liegt jeweils nur eine Textstufe vor: In *Die Colombine* räsoniert ein Ich-Erzähler über seinen Geldmangel und seine versuchte Annäherung an eine Dame auf einem Faschingsfest. In *Mein Selbstmord* erklärt ebenfalls ein Ich-Erzähler seine sentimentalen Gründe für einen Selbstmordversuch. Trotz ihrer Eintragung neben Entwürfen zum *Kobler*-Roman weisen sie keine erkennbare Verbindung dazu auf. Es dürfte sich dabei um spontane Einfälle handeln.

Eines der bedeutsamsten Werkprojekte dieser Zeit und zugleich zentrales Dokument für Horváths Beschäftigung mit sozialen Fragen im Rahmen der *Spießer*-Prosa ist das Werkprojekt *Der Mittelstand* (WP¹³), das 1930 entstanden ist. Mehrere kleinere Textstufen und Entwürfe befassen sich hier mit dem Werden der mittelständischen Familie Qu., die in der Familie Querfeld, Hannoveraner Vorfahren von Horváths Mutter, ihr Vorbild hat.¹⁵⁵ Den Kern des Werkprojekts, das in einen Roman münden sollte, bildet indes WP¹³/E¹, bei dem es sich um einen der umfangreichsten Strukturpläne im gesamten Werk handelt. Auf zwei großformatigen Kanzleibögen ist hier ein ausführliches Gesellschaftspanorama notiert, in dem Horváth die verschiedenen Spielformen des Mittelstands in ihrem zeithistorischen Kontext verortet. Der hohe Detailgrad vor allem in der Differenzierung verschiedener Formen des neuen Mittelstands lässt vermuten, dass er dafür auch auf zeitgenössische sozialwissenschaftliche Literatur zurückgegriffen hat. Eine Vielzahl an Notizen, Motiven und die diversen Mittelstandstypen verknüpfen die Eintragungen in E¹ mit verschiedenen anderen Arbeiten Horváths. So lässt sich etwa in der Figur des Stadtrats die Kontur von Stadtrat Ammetsberger aus *Italienische Nacht* und in der des proletarischen Studenten die Emil Wegmanns, der Vorläuferfigur von Eugen Schürzinger aus der Werkgenese von *Kasimir und Karoline* (vgl. WA 4/K²), erkennen. Mit der „Schönheit von Fulda“ wiederum ist eine Vorarbeit aus *Geschichten aus dem Wiener Wald* (vgl. WA 3/VA¹) genannt, und die unter „Tragik und Überwindung des Mittelstandes“ (WP¹³/E¹/BS 12 a, Bl. 5) erwähnte „Lehrerin von Regensburg“ verweist auf ein nicht abgeschlossenes dokumentarisches Dramenprojekt.¹⁵⁶ Verschiedene Motive wie die Inflation oder die Revolution der Frau durchziehen fast alle Texte thematisch und wirken teilweise auch noch im Spätwerk fort, wie sich in *Don Juan kommt aus dem Krieg* (WA 8) exemplarisch zeigt. *Der Mittelstand* ist somit zum einen nicht abgeschlossenes Romanprojekt, zum anderen eine Art Summe bzw. eine Grundstruktur zu Horváths Werk um 1930 und darüber hinaus. Bei der Ergänzung „Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert“ (WP¹³/E¹/BS 12 a, Bl. 4) handelt es sich vermutlich um das gleich betitelte Werkprojekt *Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert* (WP¹⁰). Die in der einzigen Textstufe dieses Werkprojekts entwickelte Geschichte der Prostituierten Frieda und ihre schicksalhafte Begegnung mit dem Geschäftsreisenden Neuhuber ist vermutlich um 1929/30 entstanden.

Das Werkprojekt *Hannes, das Arbeiterkind* (WP¹⁴) kann aufgrund seines auffälligen Schreibmaterials präzise auf den 11. Juni 1930 datiert werden. Horváth hat einen Entwurf sowie eine Textstufe auf eine Drucksorte der Murnauer Gastwirtschaft Kirch-

¹⁵⁴ Vgl. im Detail den Kommentar zu WP¹² sowie zum Notizbuch Nr. 6 den Kommentar zu ET²⁰/TS⁵.

¹⁵⁵ Vgl. GWA 8, S. 731.

¹⁵⁶ Vgl. dazu die Nachlassmaterialien ÖLA 3/W 298–W 301 – BS 9 [1–4] sowie den Editions- und Dokumentationsband Jürgen Schröder (Hg.): Horváths Lehrerin von Regensburg. Der Fall Elly Maldaque. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (= st 2014).

meir eingetragen und dabei auch den Datumsvordruck ausgefüllt. Unter diesem Titel sollte eine episodische Märchensammlung entstehen, wie die Gattungsangabe in einem Werkverzeichnis (vgl. WP¹⁴/E¹) und die charakteristische Formel „Es war einmal“ (WP¹⁴/TS¹) belegen. Mit dem Werkprojekt *Im Himmel der Erinnerung* (WP¹⁵) greift Horváth ein nicht verwendetes Motiv aus *Geschichten aus dem Wiener Wald* wieder auf. In der Werkgenese der Fassung in sieben Bildern sollte nach den Ereignissen im Maxim im fünften Bild die Handlung unterbrochen werden und der Rittmeister das Publikum ob der schrecklichen Situation quasi als Entlastung in den „Himmel der Erinnerung“¹⁵⁷ führen. Die auf Mitte 1931 zu datierenden Eintragungen zum Werkprojekt befinden sich im Notizbuch Nr. 5 kurz vor denen zur Umarbeitung von *Die gerettete Familie in Ein Kapitel aus den Memoiren des Herrn Hierlinger Ferdinand* (ET¹⁹/TS³ und TS⁴, vgl. E¹–E⁵). Horváth plante also zuerst, den Rittmeister und seine Reminiszenzen als Material für das Programmheft der Uraufführung von *Geschichten aus dem Wiener Wald* zu verwenden, hat sich aber schließlich dagegen entschieden. Zum Werkprojekt *Der römische Hauptmann* (WP¹⁶) liegt eine einzige Textstufe vor, die 1932 auf einem Blatt mit Entwürfen zu *Glaube Liebe Hoffnung* eingetragen wurde. Trotz der materiellen Nähe steht der Text in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Volksstück. Lose an die biblischen Erzählungen vom römischen Hauptmann anknüpfend,¹⁵⁸ wird hier von einem römischen Soldaten erzählt, der nach der Kreuzigung Jesu zu zweifeln beginnt. Die Geschichte vom römischen Hauptmann bildet schließlich in Horváths Roman *Jugend ohne Gott* ein wiederkehrendes Motiv.¹⁵⁹

Als umfangreichstes Prosa-Werkprojekt ist das 1932/33 entstandene Romanfragment *Himmelwärts* (WP¹⁷) überliefert. Hierzu liegen über 90 Blatt an Entwürfen und Textstufen vor. Den Titel „Himmelwärts“ verwendete Horváth auch für zwei Dramenprojekte, zuerst für eine lose an das Volksstück *Kasimir und Karoline* anschließende Zauberposse, an der er vermutlich kurz vor bzw. parallel zum Romanfragment gearbeitet hat, und für das später entstandene dramatische Märchen *Himmelwärts* (1934). Das Romanprojekt *Himmelwärts* steht deutlich in der Gattungstradition des Schelmenromans. Entlang einer über verschiedene Stationen verlaufenden, teilweise fantastisch-märchenhaften Reisehandlung wird ein zeitkritisches Panorama der Gegenwart gezeichnet, das verschiedenste Lebensbereiche umfasst. Unter den erhaltenen Arbeiten lassen sich zwei unterschiedliche Konzepte ausmachen. Anfänglich hat Horváth die Reise eines Protagonistentrios vorgesehen, das vom Stammtisch aus zu einer Reise um die Welt antritt. Bereits die ersten Entwürfe zeigen ein weit gediehenes Vorhaben, das die Protagonisten – zuletzt heißen sie Ludwig, Heinrich Kowarek und Christian Schlamperl – an verschiedene Orte reisen lässt, die allegorisch für zeitgeschichtliche Phänomene stehen. Zu diesem Konzept liegt eine bereits weit gediehene Textstufe in sechs Ansätzen vor (WP¹⁷/TS¹), in der die Protagonisten beschrieben werden, denen ein Lotteriegewinn neben ihrem liederlichen Leben auch die Reise ermöglicht. Der ausgearbeitete Text reicht hier bis zur Begegnung mit einem schiffbrüchigen Robinson, der seit Jahrzehnten auf einer einsamen Insel lebt und

¹⁵⁷ WA 3/K³/TS⁷/BS 38 f [4], Bl. 16.

¹⁵⁸ Vgl. den Hauptmann von Kafarnaum (Matthäus 8, 5–13 bzw. Lukas 7, 1–10) sowie den Hauptmann Kornelius (Apostelgeschichte 10) im Neuen Testament.

¹⁵⁹ Vgl. das Kapitel „Der römische Hauptmann“, WA 15/K/TS²/Horváth 1938a, S. 71–76 sowie zuvor ebd., S. 61.

Möpfe züchtet. An dieser Stelle bricht die Textstufe unvermittelt ab und geht in ein nachgereichtes Vorwort über, das sich als Lob des Narrentums herausstellt. Horváth knüpft hier deutlich an das bereits seine Volksstücke bestimmende Thema der menschlichen Dummheit an: „Nach wie vor gilt aber dem Verfasser als höchster Spruch: gegen Lüge und Dummheit. Werdet aufrichtig, erkennt Euch selbst! Nehmt Euch nicht zu ernst, es steht Euch weder an noch gut.“¹⁶⁰

Die folgenden Textstufen zeigen ein verändertes Konzept. Mit Christian bzw. Ludwig Schlamperl steht nur mehr ein einzelner Hauptakteur im Vordergrund, der sich aufgrund der grassierenden Arbeitslosigkeit eines herrenlosen Bootes bemächtigt und damit auf Reise geht. Dieses Konzept macht den Hauptteil der Arbeiten zu *Himmelwärts* aus, insgesamt liegen zwölf Textstufen mit teils mehreren Ansätzen dazu vor. Mit der Beschränkung auf einen einzelnen Protagonisten gelangen Versatzstücke eines Bildungsromans in die Handlung, die weiterhin allegorisch-märchenhafte Episoden umfasst. Auch das bereits apostrophierte Narrentum bleibt ein wichtiges Element der Handlung, das durch die Einführung einer Handlung auf einem Narrenschiff, die über alle Textstufen nach TS¹ hinweg zu finden ist, besonders herausgestrichen wird.

Die große Menge an erhaltenem Material deutet darauf hin, dass Horváth der Verbindung von Zeitkritik und märchenhafter Form große Bedeutung zugemessen hat. Er brach die Arbeit an *Himmelwärts* deshalb vermutlich allein aufgrund der zunehmend bedrohlicher werdenden politischen Lage im Deutschen Reich ab, in dem die Nationalsozialisten Anfang 1933 die Macht an sich rissen. Auf einem Blatt der letzten erhaltenen Textstufe TS¹³ findet sich dazu auch eine direkte textliche Spur: Auf dem ersten Blatt des zweiten Ansatzes notiert Horváth handschriftlich am oberen Blattrand: „R. Hitler / I. Frick / Au. Neurath / F. Schwerin-Krosigk / Wirt. Hugenberg / A. Seldte“ (WP¹⁷/TS¹³/A²/BS 61 d [2], Bl. 64). Dabei handelt es sich um einen Teil des am 30. Jänner 1933 angelobten Kabinetts Hitler. Neben Hitler als Reichskanzler sind hier die Minister des Inneren (Wilhelm Frick, NSDAP), des Äußeren (Konstantin von Neurath, parteilos), der Finanzen (Johann Ludwig Schwerin von Krosigk, parteilos), für Wirtschaft, Landwirtschaft und Ernährung (Alfred Hugenberg, DNVP) und für Arbeit (Franz Seldte, Stahlhelm) benannt. Da diese Eintragung in keinerlei Beziehung zum Romanprojekt steht, dürfte es sich um eine spontane Notiz Horváths handeln, der während der Arbeit von dieser Ministerliste erfahren hat und sie hier provisorisch festhält. Die Arbeiten an *Himmelwärts* umfassen danach nur noch wenige Blätter. Im März 1933 verließ Horváth, der sich zu dieser Zeit in München und Murnau aufgehalten hatte, das Deutsche Reich.

1933–1938

Nach 1933 waren Horváth nicht nur die Bühnen des Deutschen Reiches verschlossen, auch sein bisheriges literarisch-verlegerisches Umfeld existierte nicht mehr. Obwohl er nie offiziell mit einem Schreibverbot belegt wurde und die Nationalsozialisten seine Werke erst nach dem Erscheinen von *Jugend ohne Gott* im Deutschen Reich verboten, hatte er nun keine Publikationsmöglichkeiten mehr. Die Ullstein Verlagsgruppe, mit der Horváth Ende 1932 seinen Exklusivvertrag aufgelöst hatte, wie der

¹⁶⁰ WP¹⁷/TS¹/A⁶/BS 61 [4], Bl. 13.

Kiepenheuer Verlag, zu dem er wechseln wollte, wurden rasch Opfer der nationalsozialistischen Gleichschaltungs- und Säuberungspolitik, ebenso das *Berliner Tageblatt* und der *Simplicissimus*. Eine Mitarbeit an den sich formierenden Zeitungen und Zeitschriften des literarischen Exils und damit eine eindeutige politische Positionierung vermied er, um sich alle Optionen offenzuhalten, wie seine Versuche der Anbiederung an das neue Regime ab 1934 letztlich belegen.¹⁶¹ Horváth konzentrierte sich nun auf seine Dramen, die er, meist erfolglos, an österreichischen und später auch an deutschen Bühnen unterzubringen hoffte, sowie auf seine neu gewonnene Arbeitsmöglichkeit als Filmtexter. Zu seinen Lebzeiten publizierte er keinen einzigen Kurzprosatext mehr.

Unmittelbar nach 1933 sind auch Prosawerkprojekte aufgrund fehlender Publikationsperspektiven nur spärlich überliefert. Die Arbeit am abgebrochenen *Himmelwärts*-Roman nahm Horváth nicht wieder auf, er verwendete den Titel schließlich für das dramatische Märchen *Himmelwärts* (1934). In den Werkgenesen der Dramen *Don Juan kommt aus dem Krieg* und *Figaro läßt sich scheiden* experimentierte Horváth zwar vereinzelt mit Bearbeitungen des Stoffes in Prosa, ein eigenständiges Prosawerkprojekt liegt aber erst wieder um 1935/36 mit *Reise ins Paradies* (WP¹⁸) vor. Am Beginn des Vorhabens steht der Briefwechsel eines Schriftstellers mit seinem Bruder, den er als Illustrator für ein Buch gewinnen möchte. Anhand einiger autobiographischer Anspielungen und des Namens „Luci“ für den Bruder lassen sich hinter beiden Figuren Horváth selbst sowie sein Bruder Lajos erkennen, der als Zeichner und Karikaturist tätig war. Lajos von Horváth war in die Pläne seines Bruders indes nicht eingeweiht, er erfuhr davon erst nach Ödöns Tod.¹⁶² Die Handlung des geplanten Buches besteht neuerlich aus märchenhaft-fantastischen Geschehnissen: Mittels eines Autos, das durch die Zeit zurückfahren kann, reist anfänglich der Erfinder Sobottka, später ein Onkel Ferdinand durch verschiedene Epochen, die, ähnlich den Episoden im Romanfragment *Himmelwärts*, als zeitkritische Allegorien gestaltet sind. Neben mehreren Entwürfen und Textstufen zu den unterschiedlichen Einfällen liegen zuletzt der Briefwechsel der beiden Brüder sowie ein Anfangskapitel vor, in dem Onkel Ferdinand eine Probefahrt in seine Kinderzeit unternimmt.

Märchenhaft-fantastische Geschichten als Rahmen für Zeitkritik dominieren auch viele andere Prosaideen dieser Jahre. Die Beschäftigung mit Märchenformen geht zumindest teilweise mit einer allgemein konventionelleren Ausrichtung von Horváths Schaffen nach 1933 einher, wie sie auch in seinem dramatischen Werk zu beobachten ist. *Ein Teufel hat Ferien* (WP¹⁹) ist aufgrund des verwendeten Papiers auf 1937 zu datieren und umfasst zwei Entwürfe zu einem Roman, in dem der Teufel Urlaub auf der Erde machen soll. Seine jeweiligen Reisestationen dienen, abermals ähnlich dem Romanfragment *Himmelwärts*, als Anlass für Zeitkritik. Das nur eine fragmentarische Textstufe umfassende Werkprojekt *Waisenkind / Hinter dem Mond* (WP²⁰) ist vermutlich ein Nebenprodukt einer Vorarbeit des Romans *Ein Kind unserer Zeit* und deshalb auf Mitte 1937 zu datieren.¹⁶³ Mit dem ebenfalls aufgrund des Papiers Mitte 1937 zu verortenden *Das Märchen in unserer Zeit* (WP²¹) thematisiert Horváth die Märchenform direkt. Der darin gestalteten märchenlosen Zeit, in der selbst die Tiere das Märchen meiden, da es falsche Hoffnungen wecke, wird ein kleines Mädchen ge-

¹⁶¹ Vgl. dazu ausführlich Schnitzler 1990 (Anm. 56), S. 133–153.

¹⁶² Vgl. GW IV, S. 35*.

¹⁶³ Vgl. dazu WA 16/VA²/TS⁵ und TS⁶.

genübertgestellt, das sich auf die Suche nach dem verschwundenen Märchen macht und dabei entdeckt, selber das Märchen zu sein. *Der Gedanke* (WP²²) ist in der zweiten Jahreshälfte in unmittelbarer Nähe der Arbeiten an *Ein Kind unserer Zeit* 1937 entstanden. Das Werkprojekt umfasst zwei Textstufen, wobei eine davon (WP²²/TS²) möglicherweise sogar in ein Kapitel des Romans eingehen sollte.¹⁶⁴ Ein Ich-Erzähler begegnet hier einem personifizierten Gedanken, den er sogleich wieder vergessen hat. Auf seiner Suche danach begegnet er letztlich dem Tod bzw. dem Nichts, das sich als ebendieser Gedanke herausstellt. Auf demselben Blatt wie die früheste Textstufe von *Der Gedanke* (WP²²/TS¹) hat Horváth auch Teile des Werkprojekts *Der brave Bürger / Der letzte Mensch* (WP²³) eingetragen. Dazu sind insgesamt zwei Textstufen überliefert, die über den genauen Inhalt indes nur wenig preisgeben. WP²³/TS¹ trägt den Titel „Der brave Bürger“ und zerfällt in drei kurze Textabschnitte, in denen ein Gespräch mit einer Ameise und die Verwandlung von Feinden in Zwerge bzw. Hunde skizziert werden. In WP²³/TS², die den Titel „Der letzte Mensch“ trägt, beginnt Gott nochmals mit der Schöpfung, wobei der Sündenfall Adams und Evas möglicherweise nicht eingetreten ist. Der genaue konzeptionelle Zusammenhang beider Textstufen ist abseits ihrer gemeinsamen Eintragung unklar, zweifelsohne stehen sie aber gleichfalls im Kontext des Märchenhaft-Fantastischen wie die zuvor entstandenen Werkprojekte.

Das Werkprojekt *Adieu, Europa!* (WP²⁴) umfasst eine Reihe von Entwürfen und Textstufen zu Horváths drittem Exilroman nach *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit*, den er in einem Schreiben an Walter Landauer, seinen Lektor beim Amsterdamer Verlag Allert de Lange, vom 25. April 1938 ankündigt:

Ich arbeite schon sehr an dem neuen Roman und habe auch bereits den Titel. Er gefällt mir so gut, dass ich Angst habe, es könnte ihn mir jemand nehmen. Lässt sich dagegen etwas praktisch tun? Wenn man es vielleicht irgendwo veröffentlicht, das [sic] ich an einem Roman mit diesem Titel arbeite – schützt das einen? Der Titel lautet:

Adieu, Europa!

Wie gefällt er Ihnen?¹⁶⁵

Erste Andeutungen dazu hatte er gegenüber Landauer bereits einige Wochen zuvor gemacht.¹⁶⁶ Einige Monate vorher erwähnte er aber auch ein anderes Romanprojekt mit dem Titel „Das Ende der Kunst“, das an bereits in der Werkgenese von *Ein Kind unserer Zeit* verwendete Motive anschließt und zumindest teilweise in *Adieu, Europa!* eingegangen sein dürfte.¹⁶⁷ Der Großteil der erhaltenen Arbeiten ist während Horváths Aufenthalt im Haus der Schauspielerin Lydia Busch in Teplitz-Schönau (Teplice-Šanov) in der Tschechoslowakischen Republik von Ende März bis Mai 1938 entstanden, worauf ein Zeugnis Buschs hindeutet.¹⁶⁸ Insgesamt liegen 13 Blatt an

¹⁶⁴ Vgl. die Einordnung dieses Textes in die genetische Reihe von *Ein Kind unserer Zeit*, WA 16/K²/TS¹⁹.

¹⁶⁵ Brief Ödön von Horváths an Walter Landauer, Teplice-Šanov, 25. April 1938, zitiert nach dem hs. Original im Internationalen Institut für Sozialgeschichte (IISH), Signatur 27/553.

¹⁶⁶ Vgl. den Brief Ödön von Horváths an Walter Landauer, Teplice-Šanov, 2. April 1938, zitiert nach dem hs. Original im Internationalen Institut für Sozialgeschichte (IISH), Signatur 27/541.

¹⁶⁷ Vgl. den Brief Ödön von Horváths an Walter Landauer, Wien, 26. Februar 1938, zitiert nach dem hs. Original im Internationalen Institut für Sozialgeschichte (IISH), 27/529–531. Vgl. zum Romanprojekt *Das Ende der Kunst* WA 16/VA¹ und VA².

¹⁶⁸ Vgl. Lydia Busch: Teplitz. In: Traugott Kriskche (Hg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 (= es 436), S. 109f., hier S. 109.

handschriftlichen Entwürfen und Textstufen vor. Nach seinem überraschenden Tod in Paris am 1. Juni 1938 publizierten Freunde und Weggefährten das zu diesem Zeitpunkt geplante erste Kapitel unter dem Titel „Neue Wellen“ in der Zeitschrift *Maß und Wert*, wobei jedoch berechtigte Zweifel daran bestehen, dass Horváth diesen Titel beibehalten wollte.¹⁶⁹

Die beherrschenden Themen von *Adieu, Europa!* sind die Emigration und die Rolle des Schriftstellers in der zeitgenössischen politischen Situation, wie Horváths sie auch in *Auf der Suche nach den Idealen der Menschheit*, einer Vorarbeit von *Jugend ohne Gott*, umrissen hat (vgl. WA 15/VA²). Zugleich ist das Werkprojekt stark von autobiographischen Elementen durchsetzt, weshalb spekuliert wurde, ob es als Versuch Horváths zu einer Autobiographie zu lesen sei.¹⁷⁰ Zweifelsohne sind Versatzstücke von Horváths eigenem Leben, insbesondere eine kritische Auseinandersetzung mit seinem ambivalenten Verhalten gegenüber dem nationalsozialistischen Regime nach 1933, in die Arbeit eingeflossen. Der Strukturplan WP²⁴/E⁴ etwa gliedert den Text in drei „Emigrationen“ und eine „Rückkehr“, die Horváths mäanderndem Weg zwischen Akzeptanz des Exils und versuchter Rückkehr zwischen 1933 und 1935 entsprechen. Verschiedene Anmerkungen rufen dabei einzelne Stationen dieses Weges auf, etwa der Aufenthalt am Wolfgangsee (vgl. ebd.), von dem Alexander Lernet-Holenia berichtet hat,¹⁷¹ die Arbeiten beim Film (WP²⁴/E⁵ und E⁸–E¹⁰), die mit einem Judas-Motiv hinterlegt werden,¹⁷² sowie die Notiz zu einem Stück „Kuss[es] im Kongress“ (WP²⁴/E⁵), das auf ein von der NS-Zensur untersagtes Filmvorhaben hinweist, an dem Horváth 1934 mitgearbeitet hat.¹⁷³ Hervorzuheben sind auch die expliziten Verweise auf andere Texte in den Entwürfen, etwa auf *Figaro läßt sich scheiden*, in dem ebenfalls das Verhältnis von Revolution und Exil thematisiert wird, sowie die Übernahme verschiedener Motive und Einfälle aus *Don Juan kommt aus dem Krieg*, *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit* bzw. deren Werkgenesen.

In der Gesamtschau erweist sich *Adieu, Europa!* nicht als Versuch zu einer Autobiographie, wohl aber als ein stark von autobiographischen Elementen getragener Text, der Züge eines Schlüsselromans trägt. Der Umgang mit autobiographischen Versatzstücken ist in diesem Werkprojekt zugleich fundamental anders als in der Prosa um 1930. Stand dort das in die Poetologie der Texte eingebundene ironische Spiel mit autobiographischen Inhalten und der Leseerwartung im Vordergrund, so fungieren

¹⁶⁹ Vgl. dazu im Detail den Kommentar zu WP²⁴/TS⁴ und TS⁵.

¹⁷⁰ Vgl. Ian Huish: „Adieu, Europa!“ Entwurf zu einer Autobiographie? In: Horváth-Blätter 1/1983, S. 11–23.

¹⁷¹ Vgl. Alexander Lernet-Holenia: – und Salzburg. In: Kruschke 1970 (Anm. 168), S. 60–62. Horváth traf laut den erhaltenen Meldeunterlagen von St. Wolfgang kommend am 18. April 1933 in Wien ein (Auskunft des Wiener Stadt- und Landesarchivs/MA 8 vom 21. August 2012).

¹⁷² Horváth hat seine Arbeit für den Film später bereut, wie er etwa in *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben?* festgehalten hat (vgl. KW 11, S. 223–226), und als eine Form des Verrats an seinen schriftstellerischen Verpflichtungen bewertet. Vgl. dazu auch allgemein Evelyne Polt-Heinzl/Christine Schmidjell: Geborgte Leben. Horváth und der Film. In: Kastberger 2001 (Anm. 95), S. 193–261. Möglicherweise spielt Horváth damit zugleich auf seinen Besuch am Filmset von *Judas von Tirol* 1933 mit Marianne Hoppe an, die darin den weiblichen Hauptpart übernommen hatte. Vgl. dazu Huish 1983 (Anm. 170), S. 19.

¹⁷³ Vgl. den Brief Ödön von Horváths an Hans Geiringer, Berlin, 16. April 1934, Original verschollen, zitiert nach einer Kopie im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Lokatur H br (p), Druck in GW IV, S. 675f.

sie hier als Ausgangspunkt einer Selbstreflexion, die nicht mehr dem erzählerischen Witz, sondern zunehmend einer kritischen Hinterfragung der eigenen Zeit und der eigenen Rolle darin dienen.

Rezeption (Kurzprosa)

Zu Horváths Kurzprosa sind nur wenige zeitgenössische Rezeptionszeugnisse überliefert. Sowohl ihre Kürze als auch die meist flüchtige Publikationsform in Zeitungen und Zeitschriften machten sie nur in Ausnahmefällen zum Gegenstand von Besprechungen. Jedoch kann, ähnlich den *Sportmärchen*, aus der wiederholten Veröffentlichung von Kurzprosa in Zeitungen wie dem *Berliner Tageblatt* und dem *Simplicissimus* auf eine grundlegend positive Resonanz geschlossen werden. Texte wie *Das Bitterwasserplakat* (ET¹³) und *Hinterhornbach* (ET¹⁸) erschienen im *Berliner Tageblatt* überdies auf Themenseiten gemeinsam mit Texten anderer Autoren. Möglicherweise ist Horváth zu diesen Beiträgen explizit eingeladen worden.

Als eines der wenigen zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse zur Kurzprosa liegt eine von Kurt Tucholsky für die *Weltbühne* verfasste Besprechung des 1929 von Hermann Kesten herausgegebenen Bandes *24 neue deutsche Erzähler* vor, in dem Horváth mit der Erzählung *Das Fräulein wird bekehrt* (ET¹⁶) vertreten ist. Ohne den Namen Horváths zu nennen, widmet Tucholsky in der unter seinem Pseudonym Peter Panter verfassten Literaturglosse *Auf dem Nachttisch* dieser Erzählung eine längere, wengleich abschätzige Kritik:

Da witzelt sich einer eine kleine Geschichte zusammen, von einer kaufmännischen Angestellten. Keine Schreibmaschine ohne das, was unterhalb der Tischplatte ist. Gut. Und da läuft so ein Satz unter ... aber ich will doch gleich aus dem Bett fallen, wenn ich diesen Satz nicht einmal aufpuste, daß etwas aus ihm wird. Wie kann man sich das entgehen lassen! „Sie tat sehr stolz“, heißt es von der Stenotypistin, „das Fräulein zählte sich nicht zum Proletariat, weil ihre Eltern mal zugrunde gegangen sind (muß heißen: waren). Sie war überzeugt, daß die Masse nach Schweiß riecht, sie leugnete jede Solidarität und beteiligte sich an keiner Betriebsratswahl. Sie tat sehr stolz, weil sie sich nach einem Sechszylinder sehnte.“ Guter Mann, das ist gewiß sehr höhnisch gemeint. Doch der Hohn geht daneben. Natürlich stimmt alles – aber wer hat hier unrecht? Hier hat der Marxismus unrecht, der nicht sieht, daß dieser – sicherlich komische – Stolz auf die Sehnsucht nach dem Sechszylinder eine seelische Realität ist, mit der man zu rechnen hat. Daran ist beinahe alles in Deutschland gescheitert: daß Ihr die Angestellten als Arbeiter klassifiziert, und sie sind es nicht, sie sind es nicht, sie sind es nicht. Ich weiß wie und daß man beweisen kann, sie seien es doch. Sie sind es nicht. Ihr erreicht nicht ihr Ohr, weil Ihr ihre Sprache nicht spricht ... ach, wäre das eine schöne Erzählung geworden, wenn Sie den Angestellten wirklich da gepackt hätten, wo er zu fassen ist! Ein Jammer.¹⁷⁴

Die Kritik Tucholskys, sieht man von der nonchalanten grammatischen Intervention ab, entzündet sich hier zu gleichen Teilen an der unterstellten ideologischen Fundierung der Erzählung im Marxismus und dem diffizilen Verhältnis der (organisierten) Arbeiterschaft zu der verhältnismäßig jungen Kaste der Angestellten wie an der aufklärerischen Wirkungslosigkeit der Erzählung selbst. Mit Hohn, so Tucholsky, lasse sich diese gesellschaftliche Gruppe literarisch nicht erreichen. Aus literaturgeschichtlicher Perspektive überrascht indes, dass Tucholsky das Verfehlen der Sprache

¹⁷⁴ Peter Panter [i.e. Kurt Tucholsky]: *Auf dem Nachttisch* (22.4.1930). In: *Die Weltbühne*, 26. Jg., 22.4.1930, S. 621–626, hier S. 623f.

der Angestellten gerade bei Horváth kritisiert, der später als genauester Beobachter und Aufzeichner der verkürzten Sprachmuster des deklassierten Bürgertums und der Angestellten gelten sollte. Vergleichbare Missverständnisse der erzählerischen Intention, der Erzählsprache sowie insbesondere der ambivalenten Rolle des Erzählers finden sich auch später in der beginnenden Rezeption von Horváths Kurzprosa nach 1945, wo sie allerdings vornehmlich aus ihrer Gegenüberstellung mit den Volksstücken hervorgehen. In dem im Notizbuch Nr. 6 erhaltenen Textfragment „*Sie haben keine Seele!*“¹⁷⁵ reagierte Horváth vermutlich auf diese Kritik Tucholskys sowie auch auf eine kurz zuvor erschienene Besprechung von *24 neue deutsche Erzähler* durch Heinrich Mann in der *Literarischen Welt*.¹⁷⁶ Ungewohnt direkt und mit scharfen Worten spricht Horváth darin dem literarischen Programm der Neuen Sachlichkeit das Wort.

Positiv äußerte sich indes die *Berliner Börsenzeitung* in der Kurzbesprechung eines Rezitationsabends des Schauspielers Max Koninski, bei der auch *Das Fräulein wird bekehrt* gelesen wurde, über den Text. Sie bescheinigt ihm, eine „ironisch-bittere Novelle“ zu sein, die zum Lachen anrege. Pikanterweise wurde gerade dieser Abend mit der Lesung eines Gedichts von Theobald Tiger eingeleitet – ein weiteres Pseudonym Tucholskys.¹⁷⁷

In der literaturkritischen wie -wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Horváth nach 1945 ist der Wiederhall der (Kurz-)Prosa bedeutend geringer als der des dramatischen Werkes. Obwohl seine Romane schon bald nach dem Krieg wieder in neuer Auflage vorhanden waren,¹⁷⁸ wurde er vor allem im Zuge der Horváth-Renaissance der 1960er-Jahre vornehmlich als Dramenautor rezipiert. Als Verfasser von Prosa wurde er erst im Zuge des 1970 veröffentlichten dritten Bandes der *Gesammelten Werke* wieder bekannt. Neben den Romanen enthielt dieser Band auch die *Sportmärchen* sowie große Teile der Kurzprosa, von der die meisten Texte hier zugleich erstmals gedruckt zugänglich vorlagen. Das bis zu diesem Zeitpunkt vor allem auf die Volksstücke gründende Autorbild Horváths erfuhr sowohl durch die vollständige Publikation aller seiner Dramen als auch durch das Bekanntwerden der Prosa merkliche Erschütterung, nicht zuletzt da wichtige Stimmen der Literaturkritik damit nichts anzufangen wussten.

Besonders nachteilig für die weitere Rezeption wirkten sich die auf die *Gesammelten Werke* gründenden harten Urteile von Marcel Reich-Ranicki und Hellmuth Karasek aus. Reich-Ranicki sieht die Veröffentlichung der *Gesammelten Werke* positiv, arbeite sie doch als Korrektiv einem sich formierenden „Horváth-Mythos“¹⁷⁹ entgegen.

¹⁷⁵ ÖLA 3/W 363 – o. BS, Bl. 3, 2 und 5. Vgl. KW 11, S. 193f.

¹⁷⁶ Heinrich Mann: Gelegentlich der neuesten Literatur. In: Die literarische Welt (Berlin), 6. Jg., Nr. 14 (4.4.1930). Vgl. dazu auch den Kommentar zu ET²⁰/TS⁵ sowie Martin Vejvar: „Überhaupt bilden wir Jungen uns viel zu viel ein ...“. Ödön von Horváth reagiert auf Heinrich Mann. In: Marcel Atze/Volker Kaukoreit (Hg.): Erledigungen. Pamphlete, Polemiken und Proteste. Wien: Praesens 2014 (= Sichtungen 14/15), S. 267–272.

¹⁷⁷ H. Str.: Der junge Schauspieler Max Koninski. Kopie eines undatierten Zeitungsausschnitts aus der *Berliner Börsenzeitung* des Jahres 1930 im Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Lokatur H br (p).

¹⁷⁸ Vgl. dazu Anm. 60.

¹⁷⁹ Marcel Reich-Ranicki: Horváth, Gott und die Frauen. Die Etablierung eines neuen Klassikers der

gen. Bemerkenswert ist indes seine argumentative Volte zu Horváths Sprache im Hinblick auf seine Prosa. Die fatale Verstrickung der Volksstück-Figuren in ihre Sprechweisen sei die Folge des späten Kontakts ihres Autors mit der deutschen Sprache, was ihn sensibel für spezifische Nuancen gemacht habe. Zugleich aber verfüge Horváth, so Reich-Ranicki weiter, selber nur über eine dürftige, restringierte Ausdrucksweise im Deutschen, die sich gleichfalls in seinen Figuren niedergeschlagen habe. Während er im Drama in der Lage war, die „Dürftigkeit“¹⁸⁰ seiner Sprache produktiv umzusetzen, trete sie in der Prosa als Stilschwäche zutage. Reich-Ranicki verbindet dieses Verdikt zudem mit dem nicht weniger harten Urteil, Horváth sei zwar ein guter Dichter, aber kein ‚Denker‘ gewesen, was sich insbesondere in seinen beiden späten Romanen *Jugend ohne Gott* und *ein Kind unserer Zeit* manifestiere, an denen er ihre Behandlung des Faschismus und ihren ambivalenten zeithistorischen Hintergrund sowie Horváths politische Naivität beanstandet. Als einzigen Prosatext lässt er schließlich *Sechsendreißig Stunden* gelten, womit der Roman *Herr Reithofer wird selbstlos* gemeint ist, der in *Der ewige Spießzer* aufgegangen ist, da Horváth darin „Sprache und Thema“ zur Übereinstimmung gebracht habe und „objektivierende Distanz“¹⁸¹ ermögliche.

Äußerst kritisch zeigt sich auch Hellmuth Karasek in seiner Besprechung der Prosa-Edition der *Gesammelten Werke*. Die Prosa Horváths scheint ihm eine „Randerscheinung“¹⁸² zu sein, die zwar Themen und Motive mit den Dramen teile, jedoch in ihrer Behandlung ästhetisch scheitere:

Was das erzählerische Werk Horváths sonst gefährdet, ist die Tatsache, daß er das, was er seinen Bühnenfiguren in den Mund legt, um ihr verstörtes Bewußtsein in den Stilbrüchen, kitschigen Entgleisungen, in der Mischung aus Sentimentalität und Brutalität zu dekouvrieren, in seinen Erzählungen und Romanen oft auch unreflektiert als seinen Erzählstil auszugeben scheint. Der Kitsch, dessen dramatische Funktion er wie kein anderer Autor aufdeckt, den er als den Abdruck der Gesellschaft im Einzelleben definiert, dieser Kitsch taucht in seiner Prosa oft verstörend undistanziert auf.¹⁸³

Einen möglichen Grund für die konstatierte mangelhafte Distanzierung in der Prosa meint Karasek in ihrem skizzenhaften Charakter zu finden. Allerdings lag durch die intransparente Editionsweise der *Gesammelten Werke*, die in der Kurzprosa keine scharfe Unterscheidung zwischen abgeschlossenen und Fragment gebliebenen Texten macht, sowohl Karasek als auch allen anderen zeitgenössischen Kritikern ein verzerrter Befund vor.¹⁸⁴ Trotz seines eher negativen Urteils gesteht Karasek, anders als Reich-Ranicki, der Prosa jedoch zu, von thematischem Interesse zu sein und hebt den Status der Texte als zeithistorische Dokumente hervor. Eine ähnlich abwertende Haltung gegenüber der (Kurz-)Prosa wie Reich-Ranicki und Karasek nimmt auch der Schweizer Dramaturg und Literaturkritiker Urs Jenny ein, der die die weitere Rezeption prägende Unterscheidung zwischen einem „realistischen“ und einem „metaphy-

Moderne. In: Dieter Hildebrandt/Traugott Kruschke (Hg.): Über Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972 (= es 584), S. 83–90, hier S. 83.

¹⁸⁰ Ebd., S. 85.

¹⁸¹ Ebd., S. 89.

¹⁸² Hellmuth Karasek: Das Prosawerk Ödön von Horváths. In: Hildebrandt/Kruschke 1972 (Anm. 179), S. 79–82, hier S. 79.

¹⁸³ Ebd., S. 81.

¹⁸⁴ Vgl. dazu die Ausführungen in den Abschnitten „Textkorpus“ und „Druck- und Editions-geschichte“.

sischen“ Horváth in die Diskussion eingeführt hat.¹⁸⁵ Auch er sieht in der gegenüber den Dramen mangelnden Reflexion der Prosasprache die Hauptursache dafür, dass die Prosa „so dünn, ausdrucksarm und oft bläßlich sentimental“¹⁸⁶ sei.

Einzelne Stücke aus der Kurzprosa konnten in der Horváth-Rezeption zwar punktuelle Textkarrieren absolvieren bzw. wurden gerne als Belegquellen für die Darstellung verschiedener Aspekte oder gar nur als Zitatsteinbrüche herangezogen. Das Gros der Texte stand jedoch nicht zuletzt aufgrund der angeführten literaturkritischen Verdikte meist im Abseits. Den Urteilen von Reich-Ranicki, Karasek und Jenny, die exemplarisch für die früheste Rezeption der Prosa stehen können, ist gemein, dass sie sich vor allem aus der Überraschung über die so gänzlich anders wirkende ästhetische Faktur der Prosa speisen. Sie rühren indes vor allem von einem Missverständnis sowohl von Horváths Poetik als auch, im Falle Reich-Ranickis, von biographischen Umständen wie Horváths vermeintlicher sprachlicher Schwäche im Deutschen her, die wiederum mit der zu Beginn sehr schlechten Quellenlage und der damit verbundenen schwachen Forschungssituation zusammenhängen.

Die einsetzende literaturwissenschaftliche Aufarbeitung konnte demgegenüber sukzessive den Wert der Kurzprosa wie die veränderte poetische Verfahrensweise darin herausstellen. Dass Horváth etwa in seiner so oft als skizzenhaft und spontan attribuierten Kurzprosa einem durchaus stringenten und keineswegs zufälligen, die Spontaneität stattdessen bewusst inszenierenden Erzählprogramm folgt, hat Angelika Steets anhand detaillierter Strukturanalysen des gesamten Prosawerks belegen können. Besonders nachdrücklich tritt dies im Textcluster der *Spießler*-Prosa zutage, den sie als „Textparadigma“¹⁸⁷ versteht, in dem die verschiedenen Einzeltexte sowie der Roman *Der ewige Spießler* samt seinen Vorarbeiten ein zusammengehöriges Ganzes ergeben, aus dessen Verhältnis dazu der Einzeltext seine Bedeutung erlange. Die Skizzenhaftigkeit der Texte ist in dieser Deutung somit zumindest für die Texte um 1930 kein einer Gestaltungsschwäche entspringender Mangel, sondern produktionsästhetisches Kalkül.¹⁸⁸ In seiner breit angelegten Studie über Horváth als Zeitkritiker konnte Axel Fritz die dem Autor unterstellte politische Naivität zurückweisen und Horváths differenzierte Aufnahme wie Verarbeitung zeithistorischer Bezüge aufzeigen.¹⁸⁹ Seine darauf aufbauende Studie über Zeitthematik und Stilisierung bei Ödön von Horváth widmete Fritz überdies spezifisch der Prosa und ihrem zeitkritischen Potenzial, indem er auf die zunehmende Bedeutung des „Märchenstils“¹⁹⁰ hingewiesen hat. Dieser wird, besonders anschaulich etwa im Romanfragment *Himmelwärts*, auch auf komplexe Erzählmaterien angewandt, wobei Fritz diesen Versuch dezidiert Zeitkritik in Märchenform schlussendlich aber als ästhetisch gescheitert bewertet.¹⁹¹ Auf die große Bedeutung von Horváths Aufenthalt in Murnau für seine Prosa hat

¹⁸⁵ Urs Jenny: Horváth realistisch, Horváth metaphysisch. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, 18. Jg., Heft 4 (1971), S. 289–295.

¹⁸⁶ Urs Jenny: Ödön von Horváths Größe und Grenzen. In: Hildebrandt/Krischke 1972 (Anm. 179), S. 71–78, hier S. 76.

¹⁸⁷ Steets 1975 (Anm. 5), S. 125.

¹⁸⁸ Vgl. dazu auch die auf der Arbeit Steets' aufbauenden Ausführungen zur Beschaffenheit der Kurzprosa Horváths um 1930 im Abschnitt „Textkorpus“ oben.

¹⁸⁹ Vgl. Fritz 1973 (Anm. 59).

¹⁹⁰ Fritz 1981 (Anm. 6), S. 83.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 94–108.

Elisabeth Tworek aufmerksam gemacht, die von einem „Vorbildcharakter“¹⁹² von Oberbayern spricht. Die Ortschaft Murnau diene Horváth laut Tworek als „Modell“¹⁹³ und bot durch ihre Lage in der Provinz wie ihrer Bedeutung als Fremdenverkehrsort für die Münchener Mittel- und Oberschicht eine reiche Palette an Themen und Motiven für Satire. Tatsächlich wird Oberbayern wie Murnau, teilweise chiffriert, in einer Vielzahl von abgeschlossenen wie Fragment gebliebenen Kurzprosatexten als Schauplatz erwähnt, wobei vor allem die satirischen (Reise-)Berichte der Jahre 1928–1930 hervorstechen (vgl. ET¹⁰–ET¹⁴ und ET¹⁸ sowie WP⁸ und WP⁹).

Den bis dato wichtigsten Beitrag zur Rehabilitierung Horváths als Prosa-Autor hat Viktor Žmegač vorgelegt.¹⁹⁴ Er setzt bei den apodiktischen Urteilen der frühen Kritik und der Marginalisierung der (Kurz-)Prosa als „Fingerübungen“ und „Beiwerk“¹⁹⁵ an, dem gegenüber er die eigenständige Bedeutung insbesondere der um 1930 entstandenen Texte hervorhebt und sie in einen literarischen Epochenkontext einbettet. Das poetische Verfahren der Prosa, die Karasek als „verstörend undistanziert“¹⁹⁶ bezeichnet hat, verstößt nach Žmegač, darin Karaseks Urteil explizit aufgreifend und ins Positive wendend, bewusst gegen konventionelle Leseerwartungen. Tatsächlich sei sie als eine Form von Pop-Literatur zu bewerten, in der, ähnlich dem jungen Brecht, eine „unliterarische Haltung“ als „Bestandteil einer literarischen Taktik“¹⁹⁷ eingesetzt werde. Die naive Wirkung, die diese Texte erzielen und die die Kritik auf eine falsche Fährte gelockt hätte, verdanke sich einer hergestellten „komplexe[n] Einfachheit“, die sich an vier Aspekten ablesen lasse. Erstens verfahren die Texte nach einem diffusen Diskurs, der Ereignisse assoziativ reiht, anstatt sie strukturiert zu ordnen, was auf Kritiker wie Karasek „literarisch ungepflegt“¹⁹⁸ wirke. Die Momente der Kontingenz und der Digression, die einem derartigen Erzählen innewohnen, stehen laut Žmegač nicht isoliert, sondern sind auch in anderen Werken der Zeit wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) wirksam. Eine „organologische Poetik“¹⁹⁹, die auf stringente Erzählweise und logische Komposition dränge, versage so bei Horváth bereits von vornherein. Zweitens sei die Prosa stark von ihrem stilistischen Lakonismus geprägt, ein wesentliches Merkmal der Neuen Sachlichkeit, in dessen Umfeld Horváth sich um 1930 bewegte. Ein immanenter Aperspektivismus sei ein dritter Aspekt, der Horváths Prosa präge, in der auf eine „perspektivische, moralisch und logisch ordnende Gliederung des Wirklichkeitsrepertoires“²⁰⁰ im Erzählakt verzichtet werde. Dies führe zu einem standpunktlosen Erzählen, das zum einen fast willkürlich zwischen erzählerischen Details springe und zum anderen die Übergänge von Figuren- und Erzählerrede fließend gestalte. Viertens benennt Žmegač eine maskenhafte Rede des Erzählers als kennzeichnendes Merkmal. Der Erzähler sei hier eine zumeist „anonyme Stimme“ im Text, die nicht präzise zu verorten ist und die „die naive und sen-

¹⁹² Tworek-Müller 1989 (Anm. 142), S. 34.

¹⁹³ Ebd., S. 38.

¹⁹⁴ Viktor Žmegač: Horváths Erzählprosa im europäischen Zusammenhang. Tradition und Innovation. In: *Literatur und Kritik*, H. 237/238 (1989), S. 332–345. Zur Bedeutung von Žmegačs Beitrag vgl. Bartsch 2000 (Anm. 3), S. 97–99.

¹⁹⁵ Žmegač 1989 (Anm. 194), S. 332.

¹⁹⁶ Karasek 1972 (Anm. 182), S. 81.

¹⁹⁷ Žmegač 1989 (Anm. 194), S. 335.

¹⁹⁸ Ebd., S. 336.

¹⁹⁹ Ebd., S. 337.

²⁰⁰ Ebd., S. 341.

timentale Anschauung“, die eine Erzählpassage dominiere, „maskenhaft ausdrückt“²⁰¹. In gewisser Weise übernehme die Erzählerstimme so die Funktion der Szenen- und Regieanweisungen in den Volksstücken. Žmegačs Auslotung der gegenüber den Dramen veränderten poetischen Verfahrensweise stellt somit einen konzisen Gegenentwurf zur Ablehnung der (Kurz-)Prosa als gestaltungsschwach in der vorangegangenen Kritik dar.

Einen verbindenden Bogen zwischen den *Sportmärchen* und der späteren Kurzprosa schlägt Wendelin Schmidt-Dengler, der in einem der seltenen allein auf die Kurzprosa fokussierenden Beiträge ihre Bewertung als Beiwerk produktiv wendet. Schmidt-Dengler wertet die Kurzprosa als „Etüden, als das, was übrig bleibt vom großen Hauptwerk“, dem sich zuzuwenden sich dennoch lohne, einerseits, weil es „Rückschlüsse auf die Gußform zulässt, die zerschlagen werden mußte, um das Werk zu gewinnen“²⁰², andererseits, weil die Kleinform gerade dem Misstrauen der literarischen Moderne gegen das große Werk entspreche. Das hervorstechendste Merkmal sowohl der *Sportmärchen* als auch der Kurzprosa sieht er in ihrer ostentativen Poin-tenlosigkeit und der selbstreflexiven Auflösung narrativer Strukturen gegeben. Beide stünden so in einer literarischen Tradition kleiner Formen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, die von Musil, Kafka und Canetti bis zu H.C. Artmann und Konrad Bayer reiche.²⁰³

²⁰¹ Ebd., S. 343.

²⁰² Schmidt-Dengler 2001 (Anm. 95), S. 36.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 36f. und 44f.