

Andrea Wenighofer

Grenzzwischenfall mit Nachspiel

Ödön von Horváths „Hin und Her“
und die Nachlassmaterialien
im Österreichischen Literaturarchiv

Diplomarbeit
zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie
aus der Studienrichtung Deutsche Philologie
eingereicht an der Universität Wien

Wien, März 2006

Die Person geht in einem solchen Fall zur nächsten ZUSTÄNDIGEN BEHÖRDE und besorgt sich den sogenannten Brückenlichtbildausweis. Personen, die sich mit einem BRÜCKENLICHTBILDAUSWEIS legitimieren, dürfen vom Brückenwärter nicht abgewiesen werden, außer dem Brückenwärter erscheint die Person UNHEIMLICH.

Gert Jonke, Geometrischer Heimatroman

Inhalt

1. Grenzziehungen	5
2. „[...] eingedenk der Tatsache, daß im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie ist.“	6
3. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes <i>Hin und Her</i>	19
3.1. Exkurs: Wie weit ist's bis zur Exilliteratur?.....	25
4. Fragen zur Textgestaltung.....	28
4.1. Horváths Idiolekt: Der „Bildungsjargon“ und seine Realisation in <i>Hin und Her</i>	28
4.2. Gattungsdifferenzierungen	35
4.2.1. Lustspiel, Posse oder Groteske?	35
4.2.2. Funktionen der musikalischen Einlagen	40
5. Das Nachlassmaterial zu Horváths <i>Hin und Her</i> im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek	42
5.1. Beschreibung der erhaltenen Textzeugen zu <i>Hin und Her</i>	44
5.2. Werkgenetischer Zusammenhang.....	45
5.3. Veröffentlichungen und Druckvorlagen	55
5.4. Die Konzeptblätter Horváths.....	58
5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung.....	59
5.6. Schlussvarianten	62
6. <i>Hin und Her</i> als Gegenstand textanalytischer Verfahren	64
6.1. Grenzgänger – „Gebrauchsanweisung“ gefällig?	65

6.2. Literarische Realitäten	78
6.2.1. Psychologische Perspektiven: Freud und die Folgen	78
6.2.2. Zwischenmenschliche Perspektiven: Die liebe Familie.....	85
6.2.3. Politische Perspektiven: Der Sieg der Utopie?	87
6.3. Der Lehrer und die Angel – oder einige intertextuelle Aspekte.....	90
7. Demarkationslinie. Ein vorläufiger Abschluss.....	96
8. Anhang	99
8.1. Beschreibung der Textzeugen im chronologischen Verzeichnis.....	99
8.2. Auflistung der vorhandenen Textzeugen.....	99
8.3. Chronologisches Verzeichnis der Textzeugen.....	99
8.4. Edition einzelner Textzeugen aus dem Nachlass	110
8.4.1. Faksimile des Konzeptblattes ÖLA 3/W 43 – BS 43b, Bl. 1	110
8.4.2. Faksimiles von ÖLA 3/W 44 – BS 43c und ÖLA 3/W 48 – BS 43g.....	111
8.4.3. Faksimiles aus ÖLA 27/W 23 (2.Teil, S. 3 u. 8 alt, S. 3 u. 4 neu)	117
8.4.4. Faksimiles aus ÖLA 27/W 23 (2.Teil, nachträgliche Einfügung Horváths, S. 15-17)	121
8.4.5. Faksimiles aus ÖLA 27/W 22, S. 4-5.....	124
9. Literaturverzeichnis	126
9.1. Primärliteratur.....	126
9.1.1. Gesamtausgaben	126
9.1.2. Einzelausgaben.....	127
9.1.3. Texte anderer Autoren	127
9.1.4. Zusätzlich verwendetes Nachlassmaterial aus dem Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek	128
9.2. Sekundärliteratur.....	128
9.3. Internet.....	137

1. Grenzziehungen

„Ich habe in den Jahren 1932-36 verschiedene Stücke geschrieben, sie sind, außer einem, gespielt worden, und zwar, wie man so zu sagen pflegt, mit Erfolg, außer einem. Diese Stücke ziehe ich hiermit zurück, sie existieren nicht, es waren nur Versuche.“ (KW 11, S. 227)

Zu diesen „Versuchen“ Ödön von Horváths zählt der 1933 entstandene, dramatische Text *Hin und Her*, der als (nicht-existenter) Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit fungiert und sich somit der Vernichtung durch den Autor wirksam entgegengesetzt hat. Das oben zitierte Manuskriptblatt stammt aus dem Ödön-von-Horváth-Nachlass, der im Österreichischen Literaturarchiv (ÖLA) der Österreichischen Nationalbibliothek beheimatet ist, und entstand vermutlich 1936/37, laut Zeitzeugen in einem Zustand tiefster Depression. In eben diesem Nachlass finden sich auch Materialien zu nahezu allen Texten Horváths, die einer eingehenden Untersuchung im Rahmen eines laufenden Projekts, das eine neue historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke Horváths zum Ziel hat, unterzogen werden. Im Rahmen dieses Projektes unter der Leitung von Dr. Klaus Kastberger soll, um eine im Falle Horváths notwendige textnahe Beschäftigung mit dem Werk zu ermöglichen, der Nachlass einer exakten und intensiven Prüfung mit dem Endziel einer kritischen Edition nicht nur der Endfassungen, sondern auch des textgenetischen Materials, ausgesetzt werden.

Meine Arbeit versteht sich nun einerseits als Vorarbeit zu einer historisch-kritischen Ausgabe des Theaterstückes *Hin und Her*, andererseits baut sie in der anschließenden Textanalyse auf die durch die Beschäftigung mit dem Nachlassmaterial bereits gewonnenen Erkenntnisse auf. Sie gliedert sich somit neben einem editionswissenschaftlichen Teil, in dem die standardisierte Bearbeitung, Erfassung und Analyse der Nachlassmaterialien erfolgt - die Methodik dazu richtet sich nach dem für das ÖLA-Projekt entwickelten Regelwerk - in mehrere weitere Teile, die möglichst alle Aspekte des oben genannten historisch-kritischen Zugangs abdecken sollen. Dabei wird versucht, von einem eher allgemeinen Teil, der bisherige Literatur und Theorien untersucht, der Fragen zur Rezeptionsgeschichte, autobiographische Ergänzungen, gattungstheoretische Aspekte und eine kurze sprachlich-stilistische Analyse umfasst, ausgehend, über die Bearbeitung des Nachlassmaterials neue Erkenntnisse bezüglich der Entstehungsgeschichte,

des ursprünglichen Konzeptes und den Veränderungen für die Züricher Uraufführung, sowie Autorintentionen und Interpretationsmöglichkeiten zu gewinnen.

2. „[...] eingedenk der Tatsache, daß im ganzen genommen das menschliche Leben immer ein Trauerspiel, nur im einzelnen eine Komödie ist.“

HAVLICEK Tut mir gut, Frau Hanusch. Wissens, es schaut nämlich einfacher aus, als wie es ist, wenn man so weg muß aus einem Land, in dem man sich so eingelebt hat, auch wenn es vom Zuständigkeitsstandpunkte nicht die direkte Heimat war – – aber es hängen doch so viel Sachen an einem, an denen man hängt. [...] (KW 7, S. 127)

Die Hauptfigur in *Hin und Her* spricht diese Worte in einer Situation, in der sich erstmals jemand für ihr persönliches Emigrantenschicksal zu interessieren beginnt und ohne die Figurenrede kritiklos als autobiographische Äußerung übernehmen zu wollen, soll sie doch diesen Abschnitt, der sich mit den Jahren 1932-35, also von kurz vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten bis zu Horváths endgültigem Weggang aus Deutschland, auseinandersetzt, einläuten. Neben den politischen Ereignissen des Jahres 1933 und Horváths persönlichen Erfahrungen soll in diesem Kapitel auch dargestellt werden, inwiefern Horváth mit „unmenschlichen Gesetzen“ im Rahmen von Staatsbürgerschaftsfragen und Einbürgerungsversuchen konfrontiert war und wie sich diese Erlebnisse auf Horváths Heimatbegriff auswirkten. Dabei wird dieser Teil der Arbeit in eine Sammlung von verfügbaren Daten einerseits, und einigen Überlegungen zu den Auswirkungen dieser Ereignisse auf Autor und Werk andererseits, gegliedert.

Ödön von Horváth, am 9. Dezember 1901 in Sušak bei Fiume (Rijeka), im damaligen Königreich Kroatien und Slavonien, zu Ungarn gehörend, geboren, lebt in seinen Jugendjahren in Belgrad, Budapest, München, Pressburg und Wien, wechselt dadurch während der Schulzeit die Unterrichtssprachen¹, maturiert in Wien und beginnt 1922 in München das Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft, das er bald darauf

¹ Dazu schreibt Horváth in der *Autobiographischen Notiz* folgende Worte, die laut Bartsch aber mit Vorsicht zu genießen sind, da sie, wie auch andere Aussagen des Autors selbst, den Tatsachen nicht ganz entsprechen würden (Bartsch 2000, S. 6): „Während meiner Schulzeit wechselte ich viermal die Unterrichtssprache und besuchte fast jede Klasse in einer anderen Stadt. Das Ergebnis war, daß ich keine Sprache ganz beherrschte. Als ich das erste Mal nach Deutschland kam, konnte ich keine Zeitung lesen, da ich keine gotischen Buchstaben kannte, obwohl meine Muttersprache die deutsche ist. Erst mit vierzehn Jahren schrieb ich den ersten deutschen Satz.“ (KW 11, S. 183)

abbricht. Im selben Jahr erscheint auch sein erstes Werk, eine Pantomime mit dem Titel *Das Buch der Tänze*.

Zwischen 1924 und 1933 wird Murnau in Bayern zum Hauptwohnsitz und zur Wahlheimat Ödön von Horváths, sodass er sogar für einen Bayern gehalten wird, wenn er nach Berlin kommt (Tworek 2001, S. 137), wo er Verdienstmöglichkeiten nachgeht.

Am 7. April 1927 stellt Ödön von Horváth in Murnau einen Einbürgerungsantrag, um die bayrische und somit die deutsche Staatsbürgerschaft zu erlangen. Dieser Antrag wird von Murnau an die bayrische Regierung weitergeleitet, begleitet von einer Stellungnahme, die aufgrund der finanziellen Situation eine Einschränkung der Befürwortung beinhaltet. Wurde bisher dahinter eine Taktik gegen Horváth gesehen, stellt Gabi Rudnicki-Dotzer am Internationalen Horváth-Symposium 2001 in Murnau fest, dass es sich hierbei um einen normalen amtlichen Vorgang gehandelt hätte (Rudnicki-Dotzer 2001, S. 276-283). Der Einbürgerungsantrag wird abgelehnt.

Warum es Horváth ausgerechnet nach Bayern zieht, ist ihm, betrachtet man eine Zeile aus einem von Horváths Notizbüchern, wohl nicht ganz klar: „Daher kommt es aber auch, dass ich keine Heimat hab – nur eine Wahlheimat: Bayern. Meine Wahlheimat ist nicht das Produkt freier Wahl, sondern: ich weiß es nicht.“ (ÖLA 3/W 362, S. 53). Eine interessante Notiz zum Thema Bayern und seiner Beziehung zu dem Land, in dem er sich zwischen 1924 und 1933 hauptsächlich aufhält, lässt sich in einem weiteren von Horváths Notizbüchern aus dem Nachlassmaterial im Österreichischen Literaturarchiv (ÖLA) der Österreichischen Nationalbibliothek finden. Horváth schreibt in einer Skizze zu einem *Novellenband*: „[...] und wie sie das werden, das will ich hier schildern, ich, der Herr Ödön Horváth, geboren zu Fiume am adriatischen Meer, zum ersten Mal gestorben in München (~~Bayern~~) am Rande der nördlichen Kalkalpen“ (ÖLA 3/W 363, S. 57). Natürlich sollen diese Aussagen nicht kritiklos als autobiographisch intendierte Bemerkungen übernommen werden, sondern es muss damit gerechnet werden, dass sie sich bereits in einem Zustand ästhetischer Überformung befinden.

Die Ablehnung des Einbürgerungsantrages 1928 führt zu einer zunehmenden Identifizierung Horváths mit seiner Rolle als Kosmopolit, 1929 erscheint der bekannte autobiographische Text *Fiume, Belgrad, Budapest, Pressburg, Wien und München...* in der Ullstein-Zeitschrift *Der Querschnitt* (KW 11, S. 184-185). In diesem kurzen Artikel zelebriert Horváth seine „Heimatlosigkeit“ (ebd. S. 184) förmlich, sein „Glaube“ (ebd. S. 185) bestehe in der Bekämpfung des Nationalismus zum „Besten der Menschheit“ (ebd.).

Horváth empfindet sich in seiner Situation als heimatlos, betrachtet sich aber dem deutschen Kulturbereich² angehörend, es existieren „nur Dialekte als Grenzen“ (KW 11, S. 185).

Erwähnenswert scheint auch die Mitarbeit Horváths an der Publikation von *Acht Jahre politische Justiz. Das Zuchthaus – die politische Waffe. Eine Denkschrift der Deutschen Liga für Menschenrechte*, die 1927 anonym in Berlin erscheint (Lunzer 2001, S. 68), vor allem weil er sich später weigern wird, an politischen Publikationen Anteil zu nehmen. Noch 1932 unterschreibt Horváth einen Aufruf zugunsten der Entlassung eines aus ideologischen Gründen verhafteten Mannes namens Scheringer, sowie eine die Kulturpolitik Münchens kritisierende Resolution (Krischke 1980, S. 125-126). Ab März 1933 ist Horváth nicht mehr dazu zu bewegen, an Zeitschriften mitzuarbeiten, die sich mit Politik im weiteren Sinn auseinandersetzen.

1929 schließt Horváth mit dem Ullstein-Verlag einen Vertrag ab, der ihm regelmäßiges Einkommen sichert, der ihn jedoch auch verpflichtet seine gesamte Produktion an den Verlag abzuliefern (Lunzer 2001, S. 63). 1932 wird der Vertrag mit dem Ullstein-Verlag aufgelöst, der Roman *Der ewige Spießer* wird vom Verlag mangels Absatz zu einem billigeren Preis verkauft. Daneben dürfte Horváth noch einige Verpflichtungen im Sinne von Rückzahlungen an den Verlag offen gehabt haben (Krischke 1988, S. 87), seine Bücher gibt es teilweise jedoch nicht mehr zu kaufen und geplante Aufführungen werden abgesagt oder verschoben.

Kurz nach der Machtübernahme Hitlers in Deutschland - Horváths Äußerungen in Murnau zu Hitlers berühmter Rede am 10. Februar 1933 aus dem Berliner Sportpalast führen beinahe zu Handgreiflichkeiten, das Haus der Horváths wird kurz darauf untersucht - beginnt für Horváth eine unbeständigere, nahezu nomadische Zeit.³ Bereits am

² Horváth fühlt sich als deutscher Autor, der die ungarische Staatsbürgerschaft besitzt und er wird sich gegen die Bezeichnung „ungarischer Schriftsteller“ vehement wehren (KW 11, S. 207).

³ Horváth muss noch nicht offiziell emigrieren, für viele wird die Emigration bereits traurige Realität. 1933 erreicht die erste Flüchtlingswelle die Schweiz, wobei diese Personen, deren Zahl um die 2000 beträgt, noch als legale Immigranten auftreten. Während der 30iger und 40iger Jahre steigt nicht nur die Zahl der Einwanderer sondern auch die der illegalen Bewegungen massiv an, da sich die Schweiz „gezwungen“ sieht, durch die steigenden Flüchtlingszahlen, die Restriktionen bei der Einwanderung zu verschärfen. Nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem viele der Flüchtlinge in andere Staaten wie Palästina oder die USA weitergewandert bzw. in zuvor bereits wieder befreite europäische Gebiete zurückgekehrt waren, befanden sich noch 115.000 Flüchtlinge in der Schweiz (Pfanner 1983, S. 236-237).

14. Februar 1933 kommt es zu eindeutigen, verbalen Drohungen gegenüber Horváth, wenn Rainer Schlösser, der spätere „Reichsdramaturg“, im *Völkischen Beobachter* schreibt: „Wird sich der Ödön noch wundern!“ (zit. n. Krischke 1988, S. 89). Horváth wiederum bemüht sich, mittels Anwalt, den Anlass der Aufregung nicht unkommentiert zu lassen und seine Äußerungen und ihre wie auch immer gerichtete Bedeutung abzuschwächen. Lajos von Horváth vermutet Traugott Krischke gegenüber, dass am 10. Mai 1933 im Rahmen einer größer organisierten Büchervernichtung in München auch Bücher Ödön von Horváths verbrannt worden sind (Krischke 1988, S. 93).

Horváths Aufenthalte im ersten Halbjahr 1933 sind München, Salzburg, St. Wolfgang und Wien. In einer Meldung der Gendarmeriestation Murnau vom 18. Jänner 1935 ist zu lesen: „Anlässlich der nationalen Erhebung ist geflüchtet: 1.) v.Horvath Edmund, Schriftsteller, geb. 9.12.1901 zu Fiume, ungarischer Staatsangehöriger, zuletzt wohnhaft in Murnau; 2.) war hier als sogenannter Edelkommunist bekannt, hat einige Tage nach 3.) dem 30. Juni 1933 Murnau verlassen und sich seitdem nicht mehr sehen lassen,...“ (zit. n. Lunzer 2001, S. 106).

Immer wieder wird der Meldestatus, betrachtet man das Wiener Zentralmeldeamt, unterbrochen von Phasen, in denen, zumindest in Wien, nicht bekannt ist, wo Horváth sich aufhält. In Wien ist er zu folgenden Zeiten gemeldet: von 18.4. - 3.6.1933, 6.9. - 16.9.1933, 18.9. - 9.12.1933 („Abgemeldet nach Budapest“), 14.12.1933 - 9.1.1934, 8.2. - 12.3.1934, 20.0.1935 - 13.7.1937 („Abgemeldet nach Deutschland“), 15.2. - 12.3.1938 (Krischke/Prokop 1972, S. 136-137).

Beim XI. Kongress des internationalen P.E.N.-Clubs vom 25.-28.5.1933 in Ragusa (Dubrovnik) in Dalmatien kommt es zu heftigen Protesten gegen die von den Nationalsozialisten durchgeführten Bücherverbrennungen. Oskar Maria Graf organisiert einen telegraphischen Protest und eine Unterstützungsaufforderung an den P.E.N.-Club, den zu unterschreiben Horváth sich Ende Mai 1933 letztendlich weigert, da er sich offensichtlich an der Formulierung stößt. Er sei „weder Österreicher noch geflüchtet“ (Krischke 1988, S. 95), nach einem heftigen Angriff von Graf in der *Wiener Arbeiter-Zeitung*⁴ vom 2. Juni 1933 zieht er sich aus Wien ins Zillertal, nach Innsbruck und

Traugott Krischke erstellt in dem Materialienband von 1970 eine, vermutlich unvollständige, Liste der zwischen 1933 und 1945 ins Exil gegangenen Politiker, Künstler und Intellektuellen (Materialien 1970, S. 102-106).

⁴ Die *Arbeiter-Zeitung* veröffentlicht in diesem Artikel einen Brief Oskar Maria Grafs an Horváth und schreibt weiter: „Der ungarische Staatsbürger hat nämlich, als er den Kleist-Preis bekam, der nur an deutsche Schriftsteller verliehen werden durfte, kein Deutschtum betont; er wurde damals von den Hakenkreuzlern

schließlich nach Schärding zu einer Kur zurück, während er auch wieder an einem Stück arbeitet. Horváth unterschreibt die Resolution des österreichischen P.E.N.-Clubs vom 28. Juni 1933, die Solidarität mit den verfolgten Kollegen im Nachbarland einfordert, ebenfalls nicht.

Nach seiner Rückkehr nach Wien schließt Horváth Juli 1933 neuerlich einen Vertrag mit dem Marton-Verlag über ein Stück mit dem Arbeitstitel *Die Brücke* ab, wobei Horváth offensichtlich auf ein Rücktrittsrecht vom Vertrag verzichtet (Krischke 1988, S. 98).

Mit der Ernennung Rainer Schlössers zum „Reichsdramaturgen“ im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im August 1933 wird ein weiterer folgenreicher Schritt in der Kulturpolitik Deutschlands gesetzt.⁵ Im Herbst 1933, Horváth hält sich in Wien auf, führt die Ankündigung, das Stück *Hin und Her* um die Weihnachtszeit aufzuführen, zu scharfen Polemiken in österreichischen Zeitungen.⁶

Nach der Lektüre der von Klaus Mann herausgegebenen und im Allert de Lange-Verlag in Amsterdam erscheinenden Exil-Zeitschrift *Die Sammlung* zieht Horváth seine bereits gegebene Zusage einer Mitarbeit wieder zurück und bekräftigt somit seinen Entschluss, an keinen Schriften politischen Inhalts mitarbeiten zu wollen. Das *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* warnt im Oktober 1933 vor der Verbreitung von literarischen Emigrantenzeitschriften wie den *Neuen Deutschen Blättern*, dem *Wiener Bücherwurm* und der Zeitschrift *Die Sammlung*, die es unter den Tatbestand des Landesverrats stellt. Kurz darauf werden in diesem Medium die Erklärungen von Alfred Döblin, Thomas Mann, René Schickele, Stefan Zweig und Ödön von Horváth veröffentlicht, nicht mehr an der Zeitschrift *Die Sammlung* beteiligt sein zu wollen (Krischke 1988, S.102).

angegriffen und hat in seiner Antwort erklärt, er fühle sich als deutscher Schriftsteller. Zu Wien aufgetaucht, hat er sich als Flüchtling gebärdet und von seiner Vertreibung durch die SA. berichtet; nun behauptet er, die Verfolgung habe nicht dem deutschen Schriftsteller, sondern dem ungarischen Privatmann gegolten; „offiziell“ liege in Deutschland nichts gegen ihn vor. Und in all diesen Verwandlungen soll man sich nun auskennen! Trotzdem kennt man sich aus: und jenseits der Frage, ob er ungarischer Privatmann oder deutscher Schriftsteller ist, weiß man nun, wohin Herr Horvath gehört.“ (zit. n. Lunzer 2001, S. 109).

⁵ „Es ist eine wichtige Aufgabe des Reichsdramaturgen, die Anwendung der nationalsozialistischen kulturellen Grundsätze der deutschen Theaterwelt durchzuführen. Um die Theaterbetriebe von der in dieser Hinsicht immer noch dann und wann auftretenden Unsicherheit zu befreien, hat der Herr Reichsminister den Reichsdramaturgen im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Rainer Schlösser, ermächtigt und beauftragt, Rat und Auskunft über die Unbedenklichkeit von Bühnenwerken zu erteilen.“ (Materialien 1970, S. 72-73).

⁶ vgl. auch Kap. 3. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes *Hin und Her*

Im Oktober und November 1933 hält sich Horváth vermutlich doch noch einmal in Murnau auf, bevor er im Dezember, laut Wiener Zentralmeldeamt vom 9.12.1933 bis 14.12.1933 (Krischke/Prokop 1972, S. 136), nach Budapest aufbricht, um eventuell seine ungarische Staatsbürgerschaft zu erneuern⁷. Seit Ende des Ersten Weltkrieges und den Folgen für Ungarn, die im Vertrag von Trianon⁸ festgehalten wurden, sind 15 Jahre vergangen.

Am 27. Dezember 1933 heiratet er in Wien die Sängerin Maria Elsner, die Ehe wird jedoch nach nicht einmal einem Jahr am 16.10.1934 wieder geschieden und sollte Horváths einzige bekannte Eheschließung bleiben⁹. Schulenburg berichtet 2000 am Horváth-Symposium in Rijeka, der Zeitzeuge Paul Hoffmann habe zugegeben, Ödön von Horváth gebeten zu haben, seine jüdische Geliebte zu heiraten, um ihr so den ungarischen Pass besorgen und sie vor den Nationalsozialisten schützen zu können (Schulenburg 2000, S. 19-20). Leider existieren weder von Maria Elsner, noch von Horváth selbst Aussagen zu dem Hergang dieser kurzen Ehegeschichte. Krischke stellt die Abläufe in seinen Biographien noch ganz anders dar. So hätten sich Elsner und Horváth gestritten und wieder versöhnt und Horváth wäre enttäuscht gewesen, als seine Frau die Scheidung verlangte (Krischke 1980, S. 180). Zudem wird auch der Bruder der Maria Elsner, Hans Elsner zitiert, der davon spricht, „[...]“, dass er [Horváth] meine Schwester liebte und nicht locker ließ, bis sie ihm ihr Ja-Wort gegeben hatte“ (Elsner 1958 zit. n. Krischke 1980, S. 181).

Horváth verlässt Wien am 12. März 1934 und kehrt nach Berlin mit dem Vorhaben zurück, weiterhin als Schriftsteller zu arbeiten. Als er von Ablehnung seiner Theaterstücke im nationalsozialistischen Deutschland erfährt, kontaktiert er seinen Verleger (Lunzer 2001, S. 112) und weist die Vorwürfe, „kommunistische Stücke“ (ebd., S. 113) zu schreiben oder

⁷ Zeitzeugen berichten, der Wahrheitsgehalt ist nicht gesichert: „[...] Er packte gerade seinen Koffer, als wir ihn kennenlernten. Er hatte 15 Jahre im Ausland gelebt und mußte schleunigst nach Budapest fahren, um seine Staatsangehörigkeit nicht zu verlieren. Glücklicherweise war ihm das einen Tag vor Ablauf der 15 Jahre eingefallen...“ (GW II 1970, S. 5*)

⁸ Unter anderem wurde im Vertrag von Trianon, der von Ungarn schwerwiegende Gebietsabtritte forderte, folgendes festgehalten: ARTICLE 57: All persons born in Hungarian territory who are not born nationals of another State shall *ipso facto* become Hungarian nationals. (<http://www.lib.byu.edu/%7Erdh/wwi/versa/tri1.htm> (12.11.2005)) Jene, die nun nicht mehr auf ungarischem Territorium lebten und nicht länger ungarische Staatsbürger sein wollten, mussten für das jeweilige Land, in dem sie sich befanden, optieren und die entsprechende Staatsbürgerschaft annehmen, sofern dieser Staat keine Einwände einbrachte.

⁹ Wiewohl Horváth 1936 gegenüber Hertha Pauli davon spricht, eine „Braut“, seine Freundin, die Schauspielerinnen Wera Liessem, mitgebracht zu haben. In einem Konzeptblatt zu einem geplanten Roman mit dem Titel *Adieu Europa* schreibt Horváth von einer „zweiten Braut in der Emigration“ (Huish 1983, S. 13).

auch Anti-Deutschland-Propaganda zu betreiben, zurück und zeigt sich enttäuscht „[...] wenn man es mir [Horváth] untersagen würde, am Wiederaufbau Deutschlands mitzuarbeiten.“ (zit. n. Polt-Heinzl/Schmidjell 2001, S. 230).

Der *Neue Bühnenverlag*, eine Abteilung des *Verlags für Kulturpolitik*, setzt sich daraufhin bei Dr. Reiner Schlösser, der im *Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda* die Funktion des „Reichsdramaturgen“ inne hat, für Ödön von Horváth ein. Kurz darauf sieht sich Horváth höchstwahrscheinlich gezwungen, dem *Reichsverband Deutscher Schriftsteller*¹⁰ beizutreten, um in Deutschland arbeiten zu können, und stellt den Antrag um Aufnahme am 11. Juli 1934, wobei er in der Fachschaft „Bühne“ und als Gast in der Fachschaft „Film“ aufgenommen wird (Lunzer 2001, S. 112). Nachdem er ab 1935 keine Mitgliedschaftsbeiträge mehr einzahlt, wird er 1937 wieder ausgeschlossen.

Horváths Beitritt zum RDS mit ökonomischen Zwängen zu erklären, stellt nur eine von insgesamt fünf Thesen dar, die in einer Arbeit an der Universität Paris 1995 untersucht werden, wobei der Verfasser Brandt zu dem Ergebnis kommt, „zeitlicher begrenzter Opportunismus der materiellen Vorteilnahme in Verbindung mit der Fehleinschätzung der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft“ sei die „wesentliche Voraussetzung für Horváths Eintritt in den RDS“ gewesen (Brandt 1995, S. 150). Die These, Horváth sei spontan nach Berlin gereist, aus Frustration über seine gescheiterte Ehe und berufliche Rückschläge, hält genaueren Untersuchungen ebenso wenig stand, wie die Theorie, er sei aus künstlerischen Gründen nach Berlin zurückgekehrt. Horváths Verhalten in Zusammenhang mit den Resolutionen des P.E.N.-Clubs sowie der Exilzeitschrift *Die Sammlung* weist auf vorangegangene Überlegungen hin, sich mit dem neuen System zu arrangieren, um weiter arbeiten zu können (Brandt 1995, S. 44-45). Sein Schaffen für triviale Produktionen der Filmindustrie unterstreicht nicht den künstlerischen, sondern den ökonomischen Charakter des Beitritts (ebd., S. 125). Der Einfluss anderer Künstler wie Gerhart Hauptmann oder Franz Werfel kann nicht als ausreichend bewiesen werden, die These der „Fehleinschätzung der

In seinem Briefwechsel mit Csokor, vgl. dazu Anmerkung 11, nennt Horváth Wera Liessem die „brave Katze“ (vgl. Briefwechsel Horváth-Csokor In: Schulenburg 1992, S. 139-172).

¹⁰ Der Beitritt zu dieser nationalsozialistischen Organisation war Voraussetzung, um in Deutschland publizieren zu dürfen. Horváth war zuvor Mitglied des SDS (*Schutzverband Deutscher Schriftsteller*), des DB (*Verband Deutscher Bühnenschriftsteller*) und der *Gesellschaft für Senderechte* (Krischke 1980, S. 127), wobei der DB alle Bühnenschriftsteller zur Mitgliedschaft verpflichtete. Der RDS, eine Unterorganisation der Reichsschrifttumskammer und somit der Reichskulturkammer, entsteht 1933 aus den Strukturen des aufgelösten SDS und der Preußischen Dichterakademie. Am 15.11.1933 wird die Reichskulturkammer, bestehend aus 7 Einzelkammern, darunter die Reichsschrifttumskammer, und damit ein Organ zur totalen Kontrolle von und zentralen Gewalt über die Kultur in Deutschland, gegründet.

politischen Situation“ hat wohl schon wieder eine größere Rolle gespielt (ebd., S. 145). Auch Schnitzler schreibt: „Dabei ist ein Bild entstanden, das den Mythos vom hellseherischen Prognostiker des Nationalsozialismus widerlegt und zeigt, daß auch der Verfasser des *Sladek* und der *Geschichten aus dem Wiener Wald* nur ein ‚prophylaktisch[er] Verkünder des kommenden Unheils‘ gewesen ist, dem es [...] trotz aller Warnungen vor den Gefahren des Faschismus an der ‚Phantasie für das Noch-nicht-Dagewesene‘ gemangelt hat.“ (Schnitzler 1990, S. 211).

Laut dem Zeitzeugen und Freund Csokor schreibt Horváth 1938¹¹: „Die Hauptsache, lieber, guter Freund, ist: Arbeiten! Und nochmals: Arbeiten! Und wieder: Arbeiten! Unser Leben ist Arbeit – und ohne ihr haben wir kein Leben mehr. Es ist gleichgültig, ob wir den Sieg oder auch nur die Beachtung unserer Arbeit erfahren, – es ist völlig gleichgültig, solange unsere Arbeit der Wahrheit und Gerechtigkeit geweiht bleibt. So lange gehen wir auch nicht unter, so lange werden wir auch immer Freunde haben und immer eine Heimat, überall eine Heimat, denn wir tragen sie mit uns – unsere Heimat ist der Geist.“ (Schulenburg 1992, S. 159). Woran arbeitet Horváth in jenen Jahren?

In der Zeit zwischen 1932 und 1935 entstehen die Stücke *Glaube Liebe Hoffnung*, *Die Unbekannte aus der Seine*, *Hin und Her*, *Himmelwärts* und *Mit dem Kopf durch die Wand*, sowie Vorarbeiten zu den 1936 fertig gestellten Stücken *Figaro lässt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Entwürfe zu der Revue *Magazin des Glücks* und Pläne, Skizzen und Fragmente zu *Flucht aus der Gegenwart* (Krischke 1980, S. 283). Zudem existieren aus der Zeit zwischen 1933-36 folgende Filmexposés: *Die Geschichte eines Mannes (N)*, *der mit seinem Geld um ein Haar alles kann*, *Brüderlein fein! Ein Film aus der Biedermeierzeit*, *Ein Don Juan unserer Zeit* und *Der Pfarrer von Kirchfeld* (KW 15, S. 208).

Folgende Stücke Horváths gelangen zur Uraufführung: *Kasimir und Karoline* (Leipzig, 18. November 1932; Wien, 4. Februar 1935), *Hin und Her* (Zürich, 13. Dezember 1934)¹², *Mit dem Kopf durch die Wand* (Wien, 10. Dezember 1935). Mehrere geplante

¹¹ Auf die Unzuverlässigkeit mancher literarhistorischer Quellen und die Problematik der Zeitzeugenschaft weist Schnitzler 1990 hin. Er sieht in den Publikationen Csokors eine „euphemistische Darstellung gerade des fraglichen Abschnitts in Horváths Biographie“ (Schnitzler 1990, S. 148) und äußert die Vermutung, Csokor habe jeden Hinweis, der Horváth in Verruf bringen könnte, entfernt und bei der Herausgabe des Briefwechsels – Horváths Briefe an Csokor existieren ausschließlich in Form von Abschriften des Empfängers – selektiv eingegriffen (ebd., S. 149). Da Csokors Briefe für Schnitzler „keinesfalls den Rang authentischer Materialien“ (ebd. S. 150) einnehmen, verlässt er sich in der Frage zu Horváths Haltung nach 1933 lieber nicht auf Fremdzeugnisse, sondern auf Texte Horváths.

¹² Verschärfte die Schweiz immer mehr die Bestimmungen bei Arbeitserlaubnissen für Flüchtlinge, hielten die Theater durch saisonale Verträge eine Hintertür für Emigranten offen. „Although other Swiss theaters also employed German exile actors, the Zürcher Schauspielhaus, because it was privately owned, could be used more directly by the German directors and actors as a vehicle of anti-Nazi-propaganda.“ (Pfanner 1983, S. 244).

Inszenierungen müssen abgesagt werden bzw. werden neue Stücke nicht mehr aufgeführt: *Glaube Liebe Hoffnung* (Berlin 1933), *Hin und Her* (Wien 1934), *Eine Unbekannte aus der Seine* (Wien 1934), *Himmelwärts* (Berlin 1934).

Im nationalsozialistischen Deutschland werden keine Stücke von Horváth aufgeführt, geplante Buchausgaben verhindert, sonstige Einnahmen aus Theaterproduktionen in Österreich, der Schweiz oder auch der Tschechoslowakei nach 1933 dürften nicht ausreichend gewesen sein, sodass Horváth schon aus ökonomischen Gründen¹³ in das Filmgeschäft einsteigen will.

Das noch relativ neue Medium Film¹⁴, ebenso wie das Hörspiel, schlägt sich in Horváths Wirken direkt und indirekt nieder. Einerseits reflektieren seine Figuren damals aktuelle Filmsujets und Schauspielerstars, andererseits schreibt Horváth an Hörspiel- und Filmscripts. Auch wenn nicht ganz klar nachvollzogen werden kann, wie die Kontakte Horváths zur Filmwelt im Konkreten ausgesehen haben, ist doch das grundsätzliche Vorhandensein solcher bezeugt (vgl. Polt-Heinzl/Schmidjell 2001, S. 222-223). Eine zentrale Rolle könnte Carl Zuckmayer gespielt haben, der bereits ab 1926 an Drehbüchern und Verfilmungen, auch der eigenen Stücke, arbeitet, in den 1930er Jahren für die britische Filmindustrie tätig ist und in dessen Haus in Henndorf in Salzburg, „Wiesmühle“ genannt, sich Horváth ab 1935 regelmäßig gemeinsam mit anderen Künstlerfreunden aufhält (ebd. S. 224). Nach der Veröffentlichung eines im Nachlass erhaltenen Filmexposés durch Kriskhe, in dem der Verfassername *Ödön von Horváth* durch *H. W. Becker* ersetzt wurde, erfolgte in den wissenschaftlichen Arbeiten eine Gleichsetzung Horváths mit diesem vermeintlichen Pseudonym. Die Arbeit von Polt-Heinzl und Schmidjell zeigt jedoch die Problematik dieser Vorgehensweise (ebd. S. 236), da eine real existierende Person namens H. W. Becker, ein in den 30er Jahren nicht unbekannter Drehbuchautor, nachgewiesen werden konnte. Alle jene Filme, die Horváth ausschließlich über den Namen H. W. Becker zugerechnet wurden, könnten also auch von jenem Mann selbst stammen.

¹³ Als der Ullstein-Verlag den Vertrag mit Horváth 1932 nicht verlängert und somit geleistete Vorschüsse zurückgezahlt werden müssen, erklärt Horváth dies „mit Einnahmen aus der Arbeit an Aufträgen zur Herstellung von Filmmanuskripten“ (zit. n. Lunzer 2001, S. 117) schaffen zu wollen.

¹⁴ Polt-Heinzl und Schmidjell geben 2001 in ihrem Dossier *Geborgte Leben. Horváth und der Film* des Magazins *Profile* einen interessanten Überblick über die Entwicklung des Tonfilms vor und nach der nationalsozialistischen Machtübernahme. Vgl. Profile 2001, S. 193-256.

Als Beweise für Horváths Filmtätigkeit werden in dem zitierten Dossier angeführt: briefliche Zeugnisse aus den Jahren 1933-35, das Aufscheinen Ödön von Horváths in einer Liste des Aufnahme-Stabs zum Film *Das Einmaleins der Liebe* (im Filmvorspann erscheint dann wieder der Name H. W. Becker), eine eidesstattliche Erklärung Paul Hörbigers zu der Mitarbeit Horváths an dem Film *Fahr ma, Euer Gnaden*, Drehbuchentwürfe (wobei nicht klar ist, inwiefern diese in Filmprojekte eingeflossen sind), Horváths Treffen kurz vor seinem Tod mit dem Regisseur Robert Siodmak, um die Verfilmung von *Jugend ohne Gott* zu besprechen, und schließlich in einem Notizbuch gefundene Filmprojekte (Polt-Heinzl/Schmidjell 2001, S. 241-256).

Als Horváth 1936 seine Eltern in Deutschland besuchen will, wird ihm vom Bürgermeister von Pöcking mitgeteilt, dass man ihm keine Aufenthaltsgenehmigung mehr ausstellen würde und seine Person Objekt einer Überwachung geworden sei (Krischke 1980, S. 222). Die Stationen der weiteren Jahre können hier nur in Form von geographischen Angaben überblicksartig aufgezählt werden: Nach Horváths Rückkehr nach Wien reist er nach Budapest und im Frühling 1937 nach Italien. Danach hält er sich in Wien auf, kommt im September 1937 ein letztes Mal für zwei Tage nach München. Horváth pendelt zwischen Prag, Wien, Amsterdam, Henndorf bei Salzburg und einem Kuraufenthalt in Schärding hin und her und erlebt den Einmarsch der deutschen Truppen am 11. März 1938 in Wien. Wenige Tage darauf verlässt er Wien in Richtung Budapest, besucht Bekannte in Teplitz-Schönau und reist über Zürich und Brüssel schließlich nach Paris. Am 1. Juni 1938 abends in Paris nach einem Treffen mit dem Regisseur Robert Siodmak, bei dem die Möglichkeit besprochen wurde, den Roman *Jugend ohne Gott* zu verfilmen, wird Ödön von Horváth von einem herunterstürzenden Ast erschlagen.

Nach dieser zugegebenermaßen oberflächlichen Vorstellung des Lebensverlaufs Horváths in jenen Jahren soll nun ein Kurzschluss mit dem Spätwerk Horváths, zu dem *Hin und Her* zu zählen ist, durchgeführt werden. Dazu ein Zitat aus diesem Stück:

EVA O er ist gebildet! Und nirgends lassens ihn hinein – –
FRAU HANUSCH Ich ließ ihn schon hinein. Bei jeder Grenz! Wem tät das schon was schaden? Mir nicht!
EVA So ohne Heimat möchte ich nicht sein. Überall fremd, überall anders – –
(KW 7, S.104)

Derart existentielle und identifikatorische Fragen werden also in *Hin und Her* aufgeworfen, in einem „Lustspiel“, das in der Zeit entstanden ist, als Horváth nach Angriffen von nationalsozialistischer Seite zum ersten Mal Deutschland verlässt. Inwiefern spiegelt der Text nun Horváths eigene, in jener Zeit aktuelle Konflikte¹⁵, wie auch seine Erfahrungen mit dem Staatsbürgerschaftsrecht in den Jahren zuvor wieder? Als sich im Februar 1938 ein illustre Runde im Literatencafé Herrenhof trifft, um die politische Lage und eventuell zu ziehende Konsequenzen zu besprechen, soll Horváth gesagt haben: „Ich übereil nix. Wenn sie hier sind und mich fangen wollen, schwimm ich nachts ein bissl durch die Thaya“ (Horváth 1961, S. 424). Wäre das nicht auch die Möglichkeit für den auf der Brücke ausharrenden Havlicek gewesen?¹⁶

Im Programmheft zur Uraufführung in Zürich wird der Mann auf der Brücke als Symbol für Horváth selbst interpretiert. Horváth, der angeblich kurz zuvor in Budapest Angelegenheiten im Zusammenhang mit seiner ungarischen Staatsbürgerschaft erledigen muss, wird mit dem Heimat suchenden Havlicek gleichgesetzt. „Aber es ist natürlich weit mehr als das: der Mann, der auf der Brücke bleiben muß, weil er sonst nirgends hin darf, ist schon beinahe ein Symbol. – Ist beinahe Horváth selbst, kofferpäckend, pfeiferauchend und mit einer kleinen, höchst privaten Sehnsucht im Herzen, hinter einem unbeweglichen, scheinbar durch nichts gerührten Gesicht...“ (GW II 1970, S. 5*).

Aber auch wissenschaftliche Arbeiten kommen nicht umhin, den scheinbar offensichtlichen Einfluss der Entwicklungen, die ihn zu einem Unerwünschten, einer persona non grata in einem Land machen, das bist jetzt, wenn schon nicht Heimat im klassischen Sinn, so doch einen Bezugspunkt und vor allem auch einen Arbeitsplatz gewährleistet hat, festzustellen. In einer der wenigen Untersuchungen zu Horváths Spätwerk schreibt Schröder folgendes: „Sie [die anderen Emigranten] suchten Zuflucht in fremden Ländern. Er geriet in das Niemandsland, auf der Brücke über dem Bodenlosen, wie Havlicek in der Posse *Hin und Her*.“ (Schröder 1981, S. 128).

¹⁵ Zuckmayer schreibt 1976: „Ums Jahr 1935 kam Ödön zum ersten Mal zu uns nach Henndorf. Er hatte noch eine Zeitlang, unter dem Schutz seines ungarischen Passes, in Berlin gelebt, nicht um „ein Stück über den Nationalsozialismus“ zu schreiben, den kannte er gut genug, sondern weil ihn das Verhalten der Menschen in einer solchen Lage interessierte. Aber jetzt war der Boden auch für einen ausländischen Paßträger dort zu heiß geworden. In Murnau konnte er sich längst nicht mehr blicken lassen. So war er, als er zu uns kam, recht eigentlich heimatlos.“ (Zuckmayer 1976, S. 212).

¹⁶ Während in der ersten Fassung des Stückes nur die begehrten Fische des Privatpädagogen in dem Grenzfluss herumschwimmen, müssen in der jüngeren Version gleich zwei Personen ins Wasser: Havlicek, als er von den Schmugglern als Grenzorgan identifiziert über das Brückengeländer geworfen wird, und Y, einer der beiden Machthaber, der in Panik geraten und ohne seine Brille ans falsche Ufer schwimmt und hier von Havlicek zurückgewiesen wird. Vgl. Kap. 5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung.

In dieser Abhandlung stellt Schröder die Theorie auf, Horváth würde in seinem Spätwerk, ausgelöst durch eine die Persönlichkeit Horváths erschütternde Krise, einen Weg nach rückwärts bestreiten (Schröder 1981, S. 133). Seine Analyse der Motive und Metaphern führt ihn zu der Annahme, Horváth greife in seinem Spätwerk einerseits auf seine vor 1930 entstandenen Werke, andererseits auf traditionellere literarische Mittel zurück. Die Identitätskrise Horváths beginnend mit dem Jahr 1933 sei aber auch auf bereits davor stattfindende Irritationen und Enttäuschungen durch den Ersten Weltkrieg und traumatische, erste sexuelle Erfahrungen zurückzuführen. Diese Krisen hätte Horváth nicht verarbeitet, sondern als Reaktion darauf einen distanzierten Beobachterposten eingenommen und die Gesellschaft und ihr Bewusstsein „demaskieren“ wollen. Das „Gullivergefühl“ (Schröder 1981, S. 147) wäre von Horváth nach dem einschneidenden Jahr 1933 als schuldhaft empfunden worden und hätte gemeinsam mit den verdrängten Gefühlen zu eben jener Regression geführt.

Ausgehend von dieser These stellt Schröder nun den Rezipienten die Frage, ob nicht die Identifikation mit dem „Gulliver“ der Volksstücke zu einer fehlgeleiteten Rezeption geführt habe. „Je mehr er [der Intellektuelle] sich mit dieser Rolle identifiziert, desto weniger ist er geneigt, sie vom Spätwerk her in Frage stellen zu lassen.“ (ebd. S. 149). Dann müsste er sich eventuell auch die allerletzte Frage stellen: „[...] wenn sich hinter dem Erscheinungsbild eines linksorientierten und gesellschaftskritischen Schriftstellers und Menschen wie Horváth derart irrationale und regressive Strukturen und Tendenzen verbergen können, wie steht es dann mit uns?“ (ebd., S. 150).

Müssen wir die späten Stücke Horváths nun als starken Ausdruck einer nicht zu bewältigenden, persönlichen Krise, als Ausdruck der unbewussten Psyche eines Autors erkennen, oder gehen wir damit nicht einen Schritt zu weit? Ist es nicht eher so, dass Horváth von den Ereignissen und Entwicklungen des Jahres 1933 beeindruckt und überwältigt, Verantwortung des einzelnen einfordert und dies in seinen Stücken symbolhaft durchführt? In *Was soll ein Schriftsteller heutzutage schreiben*¹⁷ formuliert Horváth folgendes: „Die Zensur fördert also die Bildbegabung, die visionäre Schau, mit anderen Worten: aus der Zensur entsteht das Symbol. Ohne Zensur gibts kein Symbol. Und auch kein dichterisches Bild.“ (KW 11, S. 223).

¹⁷ Diesen Text aus dem Nachlassmaterial ediert Krishcke in KW 11, S. 223-226 und vermutet ihn als 1936 oder 1937 entstanden.

Ist die Zeit des spöttischen Beobachtens und Entlarvens nun für Horváth vorbei? „Die Zensur übt jeder privat.“ (KW 11, S. 224). Trotzdem man in einer Zeit der Zensur leben muss, wird dennoch eines eingefordert: „Verantwortung, d. h. nichts anderes, wie einfach ausgedrückt: Gewissen.“ (KW 11, S. 226). Leider haben die Biographen vom Autor selbst keine konkreteren Aussagen zu seiner Befindlichkeit und zu seinen Plänen und Vorstellungen in jener Zeit zur Verfügung.

Vieles ist im Dunkeln und wird wohl auch in dieser Arbeit nicht erhellt werden können. Schnitzler bemerkt in seiner Arbeit, dass „weltanschauliche Fragen“ nicht restlos geklärt sind und eine „deutliche Verunsicherung“ Horváths in jener Zeit festzustellen ist (Schnitzler 1990, S. 127). Die Daten, die uns zum Leben Horváths in jener Zeit zur Verfügung stehen, sollen jedoch in den kommenden Abschnitten immer wieder herangezogen werden, sofern sie uns helfen können, das Stück *Hin und Her* und seine Intentionen und Motivationen besser zu verstehen.

3. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes *Hin und Her*

Das am 13. Dezember 1934 am Züricher Schauspielhaus uraufgeführte Stück *Hin und Her* sollte anhand der Vorgeschichte zu dieser Uraufführung, seiner Intention entgegengesetzt¹⁸, zeigen, wie sehr sich durch unmenschliche Gesten menschliche Gesetze, im Sinne von „Wort“ und dessen kultureller Notwendigkeit, außer Kraft setzen lassen. Denn als in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* die geplante Aufführung des Stückes am Deutschen Volkstheater in Wien im Winter 1933 angekündigt wird, startet eine Reihe von Polemiken gegen den Autor, die eine österreichische Uraufführung zu dieser Zeit verhindern. Vor allem das *12 Uhr-Blatt*, die Mittagsausgabe der *Neuen Zeitung* in Wien, warnte eindringlich vor einem Skandal, sollte ein Stück von einem Autor aufgeführt werden, der „[...] Österreich vor den Augen des Auslandes in den Kot gezerzt und den Berlinern den Österreicher als ein kretiniertes Wesen vorgestellt hat.“ (zit. n. Krischke 1991, S.199).

Die Entstehungsgeschichte dieses Stückes liegt zum Großteil im Dunkeln, im Zuge der Bearbeitung des Nachlassmaterials wurde versucht, die Entstehung der einzelnen Nachlassteile zueinander in Beziehung zu setzen und eine Chronologie zu erstellen.¹⁹ Wir müssen uns ansonsten mit dem am 25. Juli 1933 mit dem Georg Marton-Verlag abgeschlossenen Vertrag über ein Stück mit dem Titel „Die Brücke“ und einigen wenigen Äußerungen des Autors selbst zufrieden geben und uns stattdessen auf die Rezeption von *Hin und Her* stürzen.

Zuvor soll noch auf das Interview Horváths mit der *Wiener Allgemeinen Zeitung* vom 14. September 1933 eingegangen werden. Er beschreibt darin sein ungewöhnliches Erlebnis, nach Beginn der Arbeit von einem analogen Fall in der Zeitung zu lesen, wobei er darauf insistiert, nichts davon für sein Stück verwendet zu haben. Viel wichtiger in diesem Zusammenhang ist folgende Aussage des Autors: „In meinem Stück ist freilich von Phantasiestaaten die Rede, es ist dabei an keinen der existierenden Staaten speziell gedacht.“ (Krischke 1991, S. 245). Zudem fasst Horváth die Absicht seines Stückes, das er „Posse mit Gesang“ nennt,

¹⁸ HAVLICEK [...] Und überhaupt und eigentlich, wie leicht daß man so unmenschliche Gesetz menschlich außer Kraft setzen kann - - [...] (KW 7, S. 148).

¹⁹ Vgl. 5.2. Werkgenetischer Zusammenhang.

zusammen, soll es doch zeigen, „[...] wie leicht sich durch eine menschliche Geste unmenschliche Gesetze außer Kraft setzen lassen.“ (ebd.).

Das ambitionierte Vorhaben in einer politisch schwierigen Zeit scheitert, weder in Deutschland noch in Österreich sind Aufführungen möglich, in Zürich wird das Stück Ende 1934 nach nur zwei Vorstellungen wieder abgesetzt. Dabei werden unter den Rezensenten diverser Tageszeitungen als Gründe für den Flop eine Überstrapazierung der Komik des Stückes oder ein Konflikt zwischen Inhalt und Form in Betracht gezogen (zit. n. Krischke 1991, S. 246-254), Hans Gál diagnostiziert dialektale Probleme (Krischke 1980, S. 193). Halperin schreibt erst Anfang 1935 eine Rezension in *Die Neue Weltbühne*, lobt darin die künstlerische Kraft Horváths und äußert seine Bedenken an Regie und Musik des Stückes. So müsse Horváth „hart“ gespielt werden, zudem wäre auch die Musik nicht „hart“ und „sparsam“ genug gewesen (zit. n. Krischke 1991, S. 254). Andere Rezensenten wiederum greifen den Text selber an, diagnostizieren Langeweile und einen „auseinanderstrebenden Komödienkuchen“ (-nn. zit. n. Krischke 1991, S. 248). Die Aufführung sei zu „zäh“, es werde mehr „Behagen“ denn „Witz“ zur Darstellung gebracht (E.S. zit. n. Krischke 1991, S. 249).

1936 fasst die Gruppe um Ernst Lönner den Plan in Wien Horváths Stück mit dem Titel *Hin und Her und auf und ab* aufzuführen, wobei das Projekt im Planungsstadium verbleiben muss (Krischke 1991, S. 244). Dabei wäre es in Bezug auf den veränderten Titel interessant zu wissen, auf welche Textgestalt sich die Verantwortlichen bezogen haben.²⁰

Die Uraufführung in Wien 1946 im Kleinen Theater der Josefstadt in der Liliengasse bringt ein Stück mit modifizierten Liedtexten von Hans Weigel unter der Regie von Christian Möller auf die Bühne, wobei vor allem der ebenfalls von Weigel veränderte Schlussteil eine „Entgiftung“ (Otto Koenig in der *Arbeiter-Zeitung* vom 8.9.1946, zit. n. Lehner 1978, S. 46) der zeitpolitischen Brisanz erkennen lässt. Die Auswahl des Autors wird von den Rezensenten an sich begrüßt, Horváth durchgehend als „fortschrittlicher“ und „großer“ Dichter empfunden (Lehner 1978, S. 45-46), die Inszenierung bzw. die Auswahl des Stückes stoßen jedoch bei den Rezipienten aus dem kommunistischen, aber auch konservativen Lager auf Ablehnung.

Nach der österreichischen Erstaufführung 1946 folgen wenige weitere österreichische Aufführungen: 1953 in den Kammerspielen in Graz, 1960 in den Kammerspielen des Theaters in der Josefstadt, 1970 im Volkstheater in den Außenbezirken sowie 1975 auf der Europa-Bühne Gleisdorf (Lechner 1978, S. 499-503). Dabei ist die

²⁰ Der Titel, unter dem diese Schauspielgruppe das Stück aufführen wollte, findet sich nicht im Nachlass. Auf einem einzigen Konzeptblatt, ÖLA 3/W 45 – BS 43d, notiert Horváth den Titel „HIN, UND HER, UND AUF UND AB Posse in zwei Teilen.“

langjährige Verbannung Horváths auf Nebenschauplätze auch auf die mit einem Theaterskandal verbundene und vom Publikum abgelehnte österreichische Uraufführung der *Geschichten aus dem Wiener Wald* im Volkstheater 1948 zurückzuführen, obwohl im Rahmen dieser der inszenierte Text sogar an besonders „provozierenden“ und der aktuellen Zeit nicht „zumutbaren“ Stellen verändert worden war (Bartsch 2002, S. 266-268).

Als engagierter Gegenspieler im Kampf um Aufführungsgelegenheiten für Stücke von Horváth tritt immer wieder Hans Weigel auf, z.B. in seiner 1957 in der Zeitschrift *Theater und Zeit* publizierten „Aufforderung, Ödön von Horváth zu spielen“ (zit. n. Krischke 1970, S. 136-139). Er erkennt darin die Probleme der Regisseure und des Publikums mit Texten Horváths, die sich nicht in ein „Schubfach“ einordnen lassen und plädiert für wiederholte Aufführungen um bereits in den 50igern eine „Horváth-Renaissance“ einzuläuten (ebd.).

Die Aufführung des Stückes *Hin und Her* 1960 in den Kammerspielen des Wiener Theaters in der Josefstadt bringt unter der Regie von Franz Reichert wiederum den von Hans Weigel und Hans Lang veränderten Text auf die Bühne, wobei es zu bitteren Vorwürfen gegen den Regisseur kommt und die Reaktionen des Publikums eher zurückhaltend ausfallen (Lehner 1978, S. 132-133). Eine Rezension von Hedi Jürg in *Das kleine Volksblatt* sei noch zu vermerken, denn sie weist auf die unsachgemäßen und vom Publikum mangels gedrucktem Text nicht nachzuvollziehenden Eingriffe in Horváths Text hin: Hier „[...] fand man die karikierende und satirische Posse nicht stark genug, sondern versah sie noch mit einem picksüßen Überguß aus zahllosen überflüssigen Singsangs [...]. Für das Publikum ist Horváths Stück zum – Kitsch geworden. Schlimmeres konnte gar nicht passieren, denn es gibt kaum einen Autor, der Stücke aus dem Milieu des kleinen Mannes geschrieben hat und dem Kitsch dabei sicherer aus dem Weg gegangen ist, weil er ihn als die Lebenslüge unserer Zeit entlarvte.“ (Jürg, zit. n. Lechner 1978, S. 134).

Mitte der 60er Jahre des letzten Jahrhunderts kommt es dann schließlich zu der so genannten „Horváth-Renaissance“, die durch die Stücke-Ausgabe im Verlag Rowohlt eingeleitet und von einer intensiveren gesellschaftskritischen Diskussion im universitären Bereich sowie allgemein veränderten Rezeptionsbedingungen begleitet wird. Davor wurde „Horváth, [soweit er] sich nicht mit der Verdrängung des Anteils an der historischen Schuld, mit dem Zelebrieren der Österreich-Idee, mit Autoritätsgläubigkeit, mit falschen Harmonisierungen, mit der Abwehr von Selbsterkenntnis und mit Verlogenheit in Sachen Sexualität in Einklang bringen ließ, [wurde er]

umgedeutet, verschwiegen oder bekämpft.“ (Bartsch 2002, S. 271). Gisela Günther spricht sogar von einer „Horváth-Entdeckung“ in den späten 60igern und frühen 70igern (Günther 1996).

Der Grundstein für die Horváth-Forschung wurde 1963 mit der Übernahme des Horváth-Nachlasses durch Dr. Walter Huder und der darauf folgenden Gründung des Horváth-Archivs an der Berliner Akademie der Künste gelegt.²¹

In den 1970ern und 80ern führt das Stück mit 14 Aufführungen im gesamten deutschsprachigen Raum die Liste der beliebtesten Horváth-Stücke nicht gerade an, sondern befindet sich im hinteren „Mittelfeld“ (Skriboth-Keber 1994, S. 11). Zudem wird in Österreich das Stück eben gerne auf Nebenspielplätze der renommierten Theater verschoben. Die Aufführung von *Hin und Her* im Volkstheater in den Außenbezirken 1970 begeisterte die Kritiker ebenfalls nicht, wobei der Hauptaugenmerk wiederum auf die Inszenierung gelegt wurde (Lehner 1978, S. 273-274).

1988 wird *Hin und Her* unter der Regie von Fritz Zecha, der sich um die Horváth-Rezeption in Graz verdient gemacht hat, am Grazer Schauspielhaus aufgeführt.

1990 bringt das Volkstheater in den Außenbezirken eine Aufführung von *Figaro lässt sich scheiden* und erneut *Hin und Her*. Abgesehen davon, dass Horváth-Stücke allgemein zumindest in Österreich lange Zeit nur im Rahmen von Gedenkprojekten vermehrt aufgeführt wurden, erst 1962 wird das Stück *Eine Unbekannte aus der Seine* auch regulär am Burgtheater, dem „Hort der Tradition“ (Bartsch 2002, S. 256) der Nachkriegszeit gespielt, zeigt die langjährige Verbannung von *Hin und Her* von den Haupthäusern der Staatstheater wohl eher eine gering schätzende Bewertung des Stückes.

Über neue „Horváth-Spielräume“ in den 90igern berichtet Hajo Kurzenberger in der Horváth-Ausgabe der *Profile*, dem Magazin des Österreichischen Literaturarchivs (Profile 2001, S. 155-178). Diese neuen Räume werden allerdings bis auf die Ausnahme der zuletzt beigefügten Inszenierung von *Der jüngste Tag* am Wiener Burgtheater 2000 durch Andrea Breth aus „gehöriger und produktiver Distanz zu Horváths österreichischer Herkunft und seinem süddeutschen Umfeld“ (Kurzenberger 2001, S. 155) im Norden Deutschlands eröffnet. Postmoderne, avantgardistische Inszenierungen werden in Österreich noch längere Zeit geschmäht, Horváth sollte realistischer und historisiert dargestellt werden, eine eventuell

²¹ Der Nachlass Horváths wird in dieser Arbeit in Kapitel 5 noch ausführlicher besprochen.

erwünschte Distanz schaffende Rezeption, die den Schriftsteller Horváth auch stärker in eine österreichische Tradition des Volkstheaters stellen sollte (Becker 2001, S. 60).

Hin und Her wird nach der Aufführung im Volkstheater in den Außenbezirken 1990 in Wien, 1994 im Stadttheater Gießen und 1995 im Schlosstheater Celle aufgeführt. Ein Jahr später dann folgen die Aufführungen der Württembergischen Landesbühne in Esslingen, wobei hier in der Werkstatistik für Deutschland, Österreich und der Schweiz 10 nicht näher bezeichnete Gastspiele erwähnt sind (WW 1994/95, 95/96).

Die Theaterdokumentation des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Wien verzeichnet zusätzlich 1958 die Aufführung von *Hin und Her* durch die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst im Studio Walserfeld in Salzburg. 1966 und 1978 wird das Stück im Stadttheater Klagenfurt gespielt und hier ist sogar die 1976 erfolgte Aufführung durch die Katholische Landjugend in St. Marein vermerkt (vgl. theadok 2005).

Die letzte, der Autorin bekannte Aufführung von *Hin und Her* findet im Landestheater Linz (Linzer Kammerspiele) statt und feiert am 14. Dezember 2002 Premiere. Die insgesamt 13 Aufführungen haben 3015 Besucher verfolgt. Silvia Nagl veröffentlicht am 16. Dezember 2002 in den *Oberösterreichischen Nachrichten* eine Rezension unter dem Titel *Vurschrift is' Vurschrift und Punktum*, wobei sie die Tatsache, dass das Stück nicht oft gespielt wird, nicht weiter überrascht, fehle doch ihrer Meinung nach der „beißende Witz, die scharfe Ironie“ (OÖN 2002, S. 7), für die Wahl der Gattung sei die Thematik zu ernst, für eine ernstzunehmende Inszenierung sei das Stück jedoch zu banal. Auf dieses Problem reagiere der Regisseur Maurer mit der Darbietung einer „comichaft[e]n Karikatur“ (ebd.) und so könne man hier also ein „Schmunzelstück mit dem Vergnügen, ein hochkarätiges Schauspielteam beobachten zu können“ (ebd.), erleben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich wohl vor allem durch die in den ersten Aufführungen nach 1945 verwendeten, von Hans Weigel veränderten Textvorlagen, später durch nicht adäquate Inszenierungen lange Zeit kein Publikumserfolg bei Aufführungen von *Hin und Her* einstellen wollte. Wenn Kurt Bartsch 2000 verlangt, dem Konzept des Rezeptionsverlaufs der Horváth'schen Stücke von Birgit Schulte „Horváth. Verschwiegen – gefeiert – glattgelobt“ (Schulte 1980) ein „Horváth, eine Normalisierung“ hinzuzufügen (Bartsch 2000, S. 3), so will diese Arbeit mithilfe der Nachlassmaterialien aus dem

Österreichischen Literaturarchiv zu einem Textverständnis führen, das einer kritischen Rezeption gerecht werden kann.

3.1. Exkurs: Wie weit ist's bis zur Exilliteratur?

Horváths Dramen werden als literarische Maßnahme und Reaktion auf sich zunehmend verschärfende gesellschaftspolitische Probleme und Entwicklungen gelesen, vor allem in den Volksstücken zeigt er die Voraussetzungen für die Einnahme Deutschlands durch nationalsozialistisches Gedankengut und die Nationalsozialisten selbst. In seinen späten Romanen *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit* befasst er sich bereits mit der Realität und den Auswirkungen der politischen Übernahme durch den Faschismus und diese Texte sind auch Untersuchungsgegenstände im Zusammenhang mit Exilliteratur geworden (z.B. Schmollinger 1998, Englmann 2001).

Horváths literarisches Engagement wird dadurch also in zwei mehr oder weniger voneinander getrennte Phasen eingeteilt. Wobei Fritz 1973 darauf hinweist, dass nicht nur die frühen Texte zeitkritisch gelesen werden sollen, sondern auch Horváths Spätwerk, auch wenn der Einfluss der politischen Entwicklungen ihn von einer eher kollektivistischen Sichtweise hin zur Entwicklung einer individualistischer geprägten Moral bewegt haben mag (Fritz 1973, S. 23).

Wie können jedoch die Texte, die zwischen diesen genau definierten Phasen, zwischen Anerkennung und Erfolg einerseits und endgültigem Ausschluss aus dem deutschen Kultursystem andererseits, einzureihen sind, wie die Stücke *Hin und Her* oder *Himmelwärts* interpretiert und gelesen werden? Wie wird aus dem „sozialkritischen Beobachter“ (May 2002, S. 333) ein Schriftsteller des „offenen Protests“ (ebd.) in seinem Spätwerk. Die spätere Distanzierung Horváths von seinen in den frühen Dreißigern entstandenen Stücken wird zum Teil als Versuch interpretiert, sich eventuell doch noch mit den nationalsozialistischen Machthabern zu arrangieren (May 2002, S. 336), während die Aussagen Horváths eher klarmachen dürften, dass er, nach einigen Versuchen, auch unter den neuen Voraussetzungen gespielt werden zu können, jetzt aufhört, sich noch länger zu „verkaufen“ (zit. n. Krischke 1980, S. 246).

Hiermit soll eine Diskussion aufgezeigt werden, die sich mit dieser „Zwischenzeit“ Horváths, seinem persönlichen „Hin und Her“ beschäftigt und sich immer wieder gefragt hat, wie die Anbiederungen Horváths an NS-Kulturinstitutionen²² und seine Rückkehr nach Berlin 1934 gesehen werden dürfen und wie sich eine Entwicklung nach „innen“ vollzogen hat.

Festzustellen gilt es, dass Horváth sich noch um ein Überleben im beruflichen wie privaten Sinn im nationalsozialistischen Deutschland bemühte und die schmerzliche Erfahrung machen musste, dass dieses System ihn nicht dulden wollte.

Wenn man sich damit beschäftigt, ob diese Texte der Exilliteratur zugerechnet werden können, können die Aussagen Horváths nicht unberücksichtigt gelassen werden, die 1933 in einem Brief, der seine Absage im Rahmen eines Protestes des PEN-Clubs enthält, lauten: „[...] z.B. kann ich doch nicht im Namen der österreich. und geflüchteten Schriftsteller sprechen, da ich weder Oesterreicher noch geflüchtet bin. Ich bin bekanntlich ungarischer Staatsbürger.“ (Krischke 1980, S. 175.).

Dennoch sind die Ereignisse natürlich nicht spurlos an Horváth vorübergegangen und es lässt sich in seinen Werken eine Entwicklung weg von den Volksstücken á la *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Kasimir und Karoline* hin zu anderen dramatischen Formen und schlussendlich hin zum Roman erkennen.

Siebenhaar stellt 1998 die Entwicklung Horváths als ein Ergebnis von Einflüssen der kulturellen Tendenzen am Ende der Weimarer Republik und dem äußerst schwierigen Prozess dieser Einsicht der Entfremdung, Ablehnung und Isolation des Individuums dar (Siebenhaar 1998, S. 254). „Horváth vollzieht seinen Blickwechsel von der außengeleiteten Wahrnehmung des „Chronisten seiner Zeit“ zur introspektiven Schau auf das Individuum in seinen existentiellen Verstrickungen fast schon synchron zu den politischen Zäsuren im Deutschland der dreißiger Jahre.“ (ebd. S. 257).

Dazu würden auch die Rückkehr zu traditionelleren Formen wie der Posse oder dem Zaubermärchen, sowie die stoffliche Entwicklung hin zur moralischen Verantwortung des Einzelnen passen. Horváth versucht auf allgemein gültige menschliche Werte zurückzukommen, der Ort und die Zeit der Handlung verschwinden daher zunehmend.

²² Detaillierte Angaben zu den Ereignissen nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten werden in dem Kapitel zur Biographie des Autors dargestellt.

Kann das Stück *Hin und Her* als Ausdruck des Gefühls tiefster Isolation, ohne äußerliche Ankunft im Exil verstanden werden? Die Entwicklung einer Utopie um „sie [die gegenwärtige Situation] aus der Distanz der Utopie klarer, schärfer und besser zu sehen und zu verstehen“ (Strelka 1983, S. 59). Oder der verzweifelte Versuch auch weiterhin als Künstler überleben zu können? Ein verbindendes Element zur Exilliteratur lässt sich in der Posse auf jeden Fall finden: ein wichtiger Topos der Exilliteratur, „der Topos des Exils selbst“ (Strelka 1983, S. 52). Der Begriff der Exilliteratur wird zumeist jedoch auch verbunden mit der Exilierung des betroffenen Künstlers, zu weit gefasst erscheint der Begriff, sollten auch jene miteinbezogen werden, die wie Horváth 1933 zwar nicht emigrieren müssen, denen jedoch im eigenen Land die Publikationsmöglichkeit verwehrt bleibt (Strelka 1983, S. 28).

Der Frage nach der Zugehörigkeit zur Exilliteratur kann aber auch auf formaler Ebene nachgegangen werden. Zwei diametral entgegen gesetzte Eigenheiten der Exilliteratur stellen einerseits die Formenliebe- und -genauigkeit, andererseits die Abwendung und Zerstörung von alten, tradierten Formen dar. Dabei beschreibt Strelka anhand des 1933 entstandenen Stückes *Die Unbekannte aus der Seine*, „seines [Horváths] ersten im Exil geschriebenen Stücks“ (Strelka 1983, S. 73), die fortschreitende Demontage der dramatischen Form bei Horváth bis hin zu den späten Stücken *Der jüngste Tag*, *Ein Dorf ohne Männer* und *Pompeji. Figaro lässt sich scheiden* und *Don Juan kommt aus dem Krieg* stellen für Strelka schlussendlich die beiden Werke Horváths dar, die die „am weitesten getriebenen und am idealsten verwirklichten Phänomene charakteristischer Formprinzipien der Exilliteratur“ (Strelka 1983, S. 75) zeigen: „einander anscheinend widersprechende und ausschließende Tendenzen des Zerbrechens der Form und der strengen Kompositionsform“ (ebd.). *Hin und Her* scheint diese Theorien noch nicht zu erfüllen, die Hinwendung zur Gattung Posse kann als Bekenntnis zur tradierten Form ausgelegt werden, ohne gleichzeitig die der Exilliteratur eigene Demontage derselben zu zeigen.

Herschbach untersucht unter dem Titel „Horváth’s plays in exile“ 1977 die Stücke *Die Unbekannte aus der Seine*, *Hin und Her*, *Himmelwärts*, *Mit dem Kopf durch die Wand*, *Figaro lässt sich scheiden*, und *Dorf ohne Männer* und will eine Kulmination des Motivs der Heimatlosigkeit und Verzweiflung, die durch unterschiedliche Entwicklungen doch noch in eine Art „Wunschtraum“ für die Betroffenen umschlagen, in zuletzt genanntem Stück erkennen (Herschbach 1977, S. 129). Dabei erwähnt er nicht, ob der von ihm verwendete Begriff „Wunschtraum“ aus seiner Lektüre der zusätzlichen Arbeiten Horváths zu dem

Stück *Hin und Her* stammt, in denen die Allegorie des Wunschtraums eine große Rolle spielt (ÖLA 3/W 44 - BS 43c, ÖLA 3/W 48 - BS 43g).

Zusätzlich setzt er die Stücke stark in Bezug zur Realität Horváths, in der Annahme die Wünsche seiner Figuren entsprächen seinen eigenen. Herschbach setzt am Beginn der Untersuchung von *Hin und Her* die Bemerkung, Horváth habe seine ungarische Staatsbürgerschaft erneuern lassen müssen, begründet das wenig geglückte Stück *Mit dem Kopf durch die Wand* mit der finanziell angespannten Situation des Autors und erkennt in der Kulmination des oben genannten Motivs den Wunschtraum Horváths: „to belong once again“ (Herschbach 1977, S. 131).

Horváth bekennt sich zu der vom Wiener Volkstheater bekannten Form der Posse, die er jedoch mit einem nicht nur zu seiner Zeit brisanten Thema füllt. Es wird das Schicksal von Menschen thematisiert, die aus einem gesellschaftlichen System ausgeschlossen werden. Daher kann der Text *Hin und Her*, auch wenn er einer engen Definition von Exilliteratur nicht entspricht, da sich Horváth zur Zeit seiner Entstehung als ungarischer Staatsbürger noch nicht endgültig gezwungen sieht, Deutschland für immer zu verlassen, mehr noch, freiwillig noch einmal in diesem Land lebt und sich mit den Machthabern zu arrangieren versucht, in einen größeren Diskurs zum Thema Exilliteratur eingeordnet werden.

4. Fragen zur Textgestaltung

4.1. Horváths Idiolekt: Der „Bildungsjargon“ und seine Realisation in *Hin und Her*

Eine Analyse der Sprache Horváths und ihrer ganz besonderen Eigenheiten, bereits Mittelpunkt zahlreicher Forschungsvorhaben, kann hier nur in Ansätzen vorgenommen werden. Dabei soll es eher darum gehen, wichtige Forschungsliteratur vorzustellen und natürlich besonders auf unseren speziellen Text Bezug zu nehmen.

In erster Linie lässt sich in Hinblick auf die sprachliche Sozialisation des Kommunikationsteilnehmers Ödön von Horváth sagen, dass seine Lebensumstände in den Kinderjahren diese wesentlich beeinflusst haben dürften. Der von Horváth selbst postulierte späte Erwerb der Fertigkeit der geschriebenen, deutschen Sprache und das Heranwachsen in unterschiedlichen Sprachmilieus haben Horváth wohl zu einem sensiblen Beobachter und Analytiker der Sprache gemacht. Dies ermöglichte ihm sein poetisches Verfahren der „Demaskierung des Bewusstseins“ so eindringlich durchzusetzen. Dabei spielt der Begriff des „Bildungsjargon“, als umgangssprachlich geprägte Sondersprache des von Horváth porträtierten Kleinbürgers, eine von ihm selbst und danach in allen möglichen Aufsätzen und Arbeiten zu Horváth verwendete Bezeichnung der Figurenrede, eine zentrale Rolle vor allem in seinen Volksstücken der früheren Phase.

Überblickend soll an die Arbeiten von Nolting (1976), Hildebrandt (1972), Fritz (1973) aber auch an neuere wie Sonnleitner (2001) hingewiesen werden. Bei der Analyse seines Spätwerks lässt sich dieser Begriff nicht mehr so einfach anwenden, der Sprachgebrauch wird wieder konventioneller und die Verständigung funktioniert wieder reibungsloser. Inwieweit sich zumindest Reste von Horváths früherem Sprachgebrauch auch in *Hin und Her* wieder finden lassen bzw. inwieweit sich Horváth, auch vielleicht zugunsten eines erhofften Aufführungserfolges schon von seiner bisherigen Poetik abgewandt hat, soll Gegenstand dieses Abschnittes meiner Arbeit sein. Dabei führt der Weg von einer allgemeinen Einführung und Analyse des Begriffs „Bildungsjargon“ zu spezielleren Untersuchungen anhand von Zitaten aus *Hin und Her*.

In Horváths Volksstücken treffen der Dialekt, die Sprache der Figuren des früheren Volksstücks, und die Bildungssprache, die Sprache des Bürgertums, aufeinander und werden von den neuen Protagonisten, Figuren aus dem Kleinbürgertum, vermennt und auf verräterische Art und Weise zum Ausdruck gebracht. „Die vom gehobenen Mittelstand als „Kulturträger“ verwalteten formelhaft erstarrten Reste bürgerlicher Bildungstradition, die dem gesunkenen Mittelstand helfen sollen, seine ökonomische und soziale „Bedeutungslosigkeit“ zu überspielen, dienen gleichzeitig dem Kleinbürgertum und Proletariat als Orientierungshilfe auf dem Weg zum sozialen Aufstieg.“ (Fritz 1973, S. 237). Horváth bringt also keinen Dialekt auf die Bühne, ein Umstand den er heftig verteidigt hat, sondern er zeigt die Spannung in den Individuen, die versuchen über eine ihnen nicht verinnerlichte Sprache in sozialen Hierarchien weiter oben mitspielen zu dürfen. Dazu ein Zitat Horváths aus der *Gebrauchsanweisung*: „Es darf kein Wort Dialekt

gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden. Sehr wichtig!“ (KW 11, S. 219). Genauer gesagt dient der Bildungsjargon nicht nur den Bemühungen, in der Gesellschaft nach oben zu kommen, sondern mitunter auch Herablassung gegenüber weniger gebildeter Menschen zu zeigen.

Sonnleitner attestiert dem Bildungsjargon neben dieser soziologischen Funktion auch noch die Funktion des Verbergens von gesellschaftlich nicht anerkannten charakterlichen Eigenschaften und die Funktion eines Fluchtpunktes, der angesteuert wird, um der Realität zu entfliehen. Erkennen die Figuren ihre realen Abhängigkeitsverhältnisse und sozialen Probleme verändert sich ihre Sprache schlagartig und sie kehren in ein authentischeres Idiom zurück (Sonnleitner 2001, S. 61-62). In Horváths Texten steht die „Entlarvung der böartigen Gesinnung im Vordergrund“ (Hassel 1997, S. 247).

Horváth selbst begründet sein Vorhaben, das alte Volksstück zu dekonstruieren und im Gegenzug ein Neues zu schaffen, das den sprachlichen Veränderungen in der Gesellschaft gerecht werden kann. So würde, schreibt er in seiner *Gebrauchsanweisung*, der Dialekt durch den Kleinbürger zersetzt und der Bildungsjargon entstehen. „Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordert aber natürlich zur Kritik heraus - - und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung - - eine Synthese aus Ernst und Ironie.“ (KW 11, S. 219).

Wie aber realisiert sich der Bildungsjargon? Zum einen wirken durch die Diskrepanz zwischen Gesprochenem und erfolgten Taten, gegebenen Situationen oder tatsächlichen Voraussetzungen die Dialoge oft falsch oder kitschig, übertrieben oder nicht adäquat. Irritationen in den Dialogen sind vorprogrammiert. Der Leser oder Zuseher im Theater soll so auf das Unterbewusstsein der Figuren, das in der Sprache unweigerlich zum Ausdruck kommt, gestoßen werden. Dabei muss wohl auch die Frage gestellt werden, was Horváth mit dem Begriff „Unterbewusstsein“ überhaupt ansprechen und ausdrücken will. Lethen schreibt in seinem Essay für das Magazin des Österreichischen Literaturarchivs: „Er umkreist damit ein kollektives Denkmuster, das die europäische Avantgarde dieser Jahrzehnte in seinen Bann zog, nämlich die Annahme, daß „unter der Oberfläche der zerebralen Kartenhäuser“ der modernen Zivilisation ein „Reich des Elementaren“ zu entdecken sei. „Durchbruch“ ist die magische Vokabel: die dünne Eisdecke zivilen Benehmens müsse nur durchbrochen werden, um in Ur-Schichten zu gelangen. Horváth scheint in seinen Kommentaren dieser Denkfigur zu folgen, wenn er bemerkt, daß die feinen Unterschiede zivilen Betragens nur „Formprobleme der Bestialität“ seien.“ (Lethen 2001, S. 11).

Zum anderen hat die Sprache der Horváth'schen Volksstücke Zitatcharakter. Feste Bestandteile der geborgten und den Protagonisten fremden Sprache sind Zitate. Dabei werden nicht nur verdrehte und halbherzig verwendete Sprichwörter eingesetzt, sondern auch Teile aus literarischen Texten, „allgemeinverbindliche Weisheiten abergläubischen oder pseudowissenschaftlichen Gehaltes“ und die „Berufung auf Gesetzmäßigkeiten wie Schicksal und Natur“ (Fritz 1973, S. 241). In *Hin und Her* dürfen auch Phrasen aus der im bürokratischen System verwendeten Sprache ihren Einzug in die Figurenrede halten, wenn die Figuren damit unmenschliche oder aber schlichtweg dumme Handlungsweisen kaschieren wollen (KW 7, S. 143-144).

Horváth entlarvt den unehrlichen und alibiartigen Zugang zur Kunst auch auf Ebene der Musik, oftmals unterstützt durch einen verfremdenden Einsatz klassischer Musikstücke. In *Hin und Her* ertönt aus dem Raubritterturm des Konstantin Tanzmusik aus dem Radio, während er seinen Revolver lädt und für Eva ein Traum in Erfüllung geht.

Im Unterschied zu seinem Frühwerk setzt Horváth nach 1933 wieder konventionellere dichterische Mittel ein und wendet sich auch traditionsreichen Formen wie der Posse oder dem Märchen sowie expressionistisch anmutenden Formen wie dem Stationendrama oder Läuterungsdrama zu. Auf diese Art und Weise und durch Einsatz von Symbol und Allegorie schafft er Distanz, wird „unrealistischer“, ein Ausdruck der schwierigen politischen Zeiten? In unserem Fall wäre die Errichtung dieser Utopie an der Grenze, das ausgelassene Miteinander-Singen der Figuren am Schluss des Stückes erklärbar, wiewohl ich mich der Meinung von Axel Fritz absolut anschließen muss, wenn er von der „Fortdauer der Zeitkritik als literarischer Zielsetzung“ (Fritz 1973, S. 255) spricht.

Als Mittel fortgeführter Kritik dienen Horváth Symbole, die natürlich auch in seinem Frühwerk zu finden, jedoch erst später eine echte Symbolfunktion erfahren. In den früheren Stücken *Zur schönen Aussicht*, *Rund um den Kongreß* und *Italienische Nacht* kommt es zum Beispiel zur provokativen „Symbolisierung des Geldes durch den Gottesbegriff“ (Fritz 1973, S. 258). Auch in *Hin und Her* geht es um eine größere Geldsumme die für den Vater der Braut gar eine ganze „Welt“ bedeutet.

In den späteren Werken versucht Horváth allgemeiner seine Zeit zu kritisieren, er versucht „[...] Symbole für die moralischen Qualitäten zu finden, die dieser Zeitgeist hervorruft.“ (Fritz 1973, S. 259) und er strebt zu diesen Zwecken die „Anonymität der Darstellung“ (ebd., S. 257) an.

Wird die Kritik an den Verhältnissen der Zeit dadurch ausgesprochen? Für Fritz ist der Stilwechsel durch die Geschehnisse der damaligen Zeit erklärbar und Horváth in seinem Bemühen um eine „relevante literarische Darstellungsform“ (ebd., S. 260) zu würdigen. Horváth verliere in seinem Spätwerk nicht seinen analytischen Blick, auch wenn heutzutage der Geschmack des Rezipienten das Frühwerk bevorzuge.

Im Nachlass des Autors fand sich die Skizze zu einer Erzählung mit dem Titel *Adieu, Europa*, in der Horvath schreibt: „Die erste Emigration/ Eine Welt ist zusammengestürzt, man muss ganz anders schreiben“ (Horváth-Blätter 1, S. 10 bzw. Fritz 1973, S. 272-273). Die Veränderungen aber auch die gleich bleibenden Tendenzen sollen nun anhand von *Hin und Her* untersucht werden.

So kommt es im ersten Teil von *Hin und Her* bei der Begegnung der Staatschefs mit Havlicek, dem Grenzgänger zu folgendem Dialog:

X Ihre Ansicht erfüllt mich mit Hoffnung!
HAVLICEK Die Hoffnung ist ein schwankes Rohr – –
X Das aber schwerer bricht im Sturmgebraus, wie eine starke Wettertanne.
HAVLICEK *beiseite*: Ein Poet! (KW 7, S. 114)

Die Textstelle erinnert an Dialoge aus den früheren Volksstücken, in denen die Figuren mit Versatzstücken bürgerlicher Bildungstradition ihre soziale Stellung zu erhöhen versuchen oder aber ihre Niedertracht und Bösartigkeit im Jargon verkleiden und tarnen wollen und daran kläglich scheitern, „demaskiert“ werden. Auch wenn diese Enttarnung hier nicht mehr in derselben Eindringlichkeit passiert, die Figur X folgt einem ihr nicht eigentlichen Sprachduktus und wird von Havlicek ironisch als „Poet“ bezeichnet.

Das aber ist Horváths großer Verdienst, die sprachlichen Fertigkeiten der Kleinbürger, das Wiederkäuen von Phrasen, Bildungsfloskeln und sonstigem vorgefertigtem und geborgtem Sprachmaterial, zu durchschauen und eindringlich wiederzugeben.

Ein zweites Mal wird das Dichten bzw. Schreiben thematisiert, wenn Havlicek die Depesche des abgestürzten Politikers und zukünftigen Schriftstellers X liest:

HAVLICEK [...] *Er wischt sich einige Tränen aus den Augen*. Ich wünsche ihm alles Gute für seine Memoirenschreiberei, er soll sich nur selbst gerecht behandeln – – Leut, die so depeschieren, stellen sich meist zurück. Hoffentlich streicht er sich heraus. [...] (KW 7, S. 148)

Soll er sich hervorheben oder soll er sich aus den eigenen Memoiren entfernen? Dieses Herausstreichen kann vieles bedeuten und ist ein Beispiel Horváth'scher

Sprachkunst, das vom Autor selbst jedoch wieder entfernt und bei der Uraufführung in Zürich von der Figur nicht ausgesprochen wird.²³

Beispiele für „Irritationen in Dialogsequenzen“ (Nolting 1976, S. 149), die der Jargon bedingt, lassen sich auch in *Hin und Her* finden. Die Kommunikation ist gestört, aber der Sequenz folgt nun ein längerer und ausführlicherer Erklärungsversuch, um die gestörte Übermittlung der Nachricht wiederherzustellen.

KONSTANTIN *scharf*: Herr Szamek! Wenn ich jetzt hier die Grenz nicht verletzt hätt, wären Sie jetzt vielleicht bereits über einer anderen Grenz – – es gibt auch höhere Gewalt!
HAVLICEK *Vis major*!
SZAMEK *zu Mrschitzka*: Versteh kein Wort! Und du?
MRSCHITZKA *Aber!* (KW 7, S. 140)

Die Figuren in Horváths Stücken reden zum Teil aneinander vorbei, assoziieren ausgelassen drauflos und zeigen besonders, wenn die Figuren schweigen, den oftmals zitierten „Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußte“ (z.B. Sonnleitner 2001, S. 52):

FRAU HANUSCH *Sie habens natürlich auch leicht! Kommen da abends herüber und genießen Ihr Leben! Schad, daß ichs nicht auch so gemacht hab, wie ich noch jung situiert war – – jetzt find ich keinen Mann mehr!*
EVA *schweigt.*
FRAU HANUSCH *Meinens wirklich, daß ich keinen Mann mehr find?* (KW 7, S. 102)

Wenn Horváths Figuren schweigen, speziell wenn durch die dramaturgische Anweisung der „Stille“ realisiert, dann weil „[...] hier über das geschwiegen wird, wovon man nicht sprechen kann, aber nicht aus Einsicht in die „Grenzen der Welt“, sondern aus Unvermögen und einem resignierenden Einverständnis mit diesem: Die Grenzen des Jargons sind die Grenzen der Welt.“ (Nolting 1967, S. 35). Die Eva kann nichts mehr sagen, ist durch diese Nicht-Antwort aber verdächtiger, während Frau Hanusch das Schweigen ihres Gegenübers in ihrem Sinne interpretiert.

Einen großen Bestandteil der Komik und des Humors in der Sprache Horváths stellt das assoziative Sprechen der Figuren dar. So hört man den Grenzmeister in *Hin und Her* räsonieren:

SZAMEK *Was ist ein Genie? Ein genialer Mensch. Und was ist ein Mensch? Ein Nichts. Also was ist ein Genie? Gar nichts!* (KW 7, S. 120)

Korrumpiert von kapitalistischen Wunschvorstellungen, den Gesetzen verpflichtet und von jeglicher Solidarität befreit, versuchen die Figuren hier, im Gegensatz zu den

²³ In der für die Züricher Uraufführung gedachten Korrekturfassung wird dieser Absatz von Horváth gestrichen

früheren Volksstücken, gar nicht mehr, ihre mitunter unmenschlichen Einstellungen zu verstecken.

EVA Was ist ein Mensch neben einer Million?
KONSTANTIN Nichts. (KW 7, S. 130)

Zweimal zeigen Figuren, die Grenzbeamten beider Seiten, ihre Kaltschnäuzigkeit und Unempfindlichkeit gegenüber dem Leiden Anderer anhand scheinbar gedankenlos dahingesagter Repliken:

„FRAU HANUSCH Mit was denn bitte? Sie habens natürlich leicht, Herr Konstantin! Sie stehen da herum, kontrollieren die Leut und leben davon -- aber ich! Wenn ich bis morgen mittag keine zehntausend auftreib, dann lösche ich mich aus!
KONSTANTIN Seiens so gut!“ (KW 7, S. 87)

Keine Hilfe ist zu erwarten, auch nicht, wenn um sie derart verzweifelt gebeten wird, dass einem der Hilfesuchende das Gegenteil ausdrückt:

PRIVATPÄDAGOGE *blickt in den Himmel*: „Hinüber“! Für mein Hinüber brauch ich keinen Paß -- *Er schreit Szamek plötzlich an*. Haltens mich nicht auf, ich möchte sterben!
SZAMEK Seiens so gut! *Er schläft wieder ein*. (KW 7, S. 122)

Semantische Ersetzungen führen zu komischen Textpassagen auf der Brücke, dabei kann es vorkommen, dass an sich harmlose Bemerkungen plötzlich Duellcharakter erhalten:

MRSCHITZKA Sie, witzeln Sie sich nicht mit mir, ja?!
HAVLICEK *schreit ihn plötzlich an*: Ich bin doch kein Witz! Und übrigens hab ich ja nur wieder was auszurichten da - - von der Behörd dort drüben, von der verliebten! (KW 7, S. 96)

Zitiert werden in dem Stück *Hin und Her* weniger literarische Werke oder klassische Musik, hier müssen medizinische Begriffe und Tanzmusik aus dem Radio als Grundlage des Jargons erhalten:

SZAMEK Sogenannte Absenz-Erscheinungen.
MRSCHITZKA Was? Abstinenz-Erscheinungen? Lächerlich! (KW 7, S. 121)

Wobei auch der Ausdruck "Trelirium demens" (KW 7, S. 139), der durch Streichung und Ersetzung der jeweils ersten Silben aus dem fachlich richtigen Begriff „Delirium tremens“ entstand (ÖLA 27/W 19, S. 72), ein Fachterminus in Zusammenhang mit den Spätfolgen übermäßigen und krankhaften Alkoholgenusses ist.

Ein weiteres Spezifikum der Sprache in *Hin und Her* stellt die wiederholte Anwendung bekannter Zauberformeln, das „Abrakadabra“ des Privatpädagogen dar.

Eine derartig kurze und zusätzlich oberflächliche Abhandlung zum Thema der Sprache Horváths lässt viele Fragen offen, sollte jedoch zeigen, dass auch in unserem Stück sehr viel an typisch Horváth'scher Sprachkunst steckt. Dieser Aspekt kann nicht die Ursache für das Schattendasein sein, das *Hin und Her* im Gesamtwerk Horváths fristet. Dazu abschließende Worte eines berühmten Kritikers, Bezug nehmend auf unseren Autor: „Nicht im Bau steckt sein Vorzug, sondern in der Füllung“ (Alfred Kerr, zitiert nach Horváth 1969, S. 380).

4.2. Gattungsdifferenzierungen

4.2.1. Lustspiel, Posse oder Groteske?

Ödön von Horváth, der vor allem für seine Volksstücke *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* oder *Kasimir und Karoline* bekannt ist und sich die Erneuerung und Aktualisierung²⁴ dieser Gattung zum Ziel setzte, Horváth gilt als „Endpunkt des alten und Ausgangspunkt des neuen Volksstücks“ (Hein 1997, S. 181), beschäftigte sich bereits 1928 mit der Gattungstradition der Posse. Das um 1928 entstandene Stück Horváths *Rund um den Kongress*, das im Rahmen der Entstehung mehrere Gattungsbezeichnungen bekam und schließlich der Posse zugeordnet wurde, widerspricht jedoch einigen Gattungsregeln, z.B. in Bezug auf die Figurenkonzeption. Dazu kommt, dass Horváth das obligatorische Happy End der Posse nicht wie selbstverständlich passieren lässt, sondern explizit im Stück selbst zum Thema erhebt.

Die Posse wird in dem Standardwerk zum Wiener Volkstheater von Jürgen Hein (vgl. Hein 1991, Hein 1997) als einer von vielen Gattungsbegriffen des Volkstheaters bezeichnet, kurz als „Konstellation der Liebesgeschichte mit familiären Hindernissen durch Väter oder Vormünder und einer Lösung von außen“ (Hein 1991, S. 57) definiert und mit den Charakteristika des niederen Stils und der Derbheit belegt, wobei auf unklare und nicht leicht durchzuführende Abgrenzungen zwischen den einzelnen Formen hingewiesen wird. Allgemein wird die Posse als komisches Theaterstück definiert, das in der Tradition des

²⁴ „Nach 1850, spätestens bei Anzengruber, setzt sich der Begriff Volksstück als literarische Gattungsbezeichnung durch, und zwar in der Bedeutung der rührenden, ernsten bis sentimental Komödie

Wiener Volkstheaters seine Bedeutung gewonnen hat und mit dem Schwank, der Burleske, der Farce und der Groteske verwandt ist. Hein insistiert, dass eine prinzipiell enge Definition des Begriffes „Volksstück“ nicht zu einer Abwertung der Spezialform der Posse führen solle (Hein 1997, S. 6). Herschbach beschreibt die Posse 1977 als einen Text, „which traditionally portrayed the comical struggle and final victory of an underdog“ (Herschbach 1977, S. 128). Dieser “underdog” wird andernorts als die “komische Volksfigur” (Hein 1997, S. 73), im Mittelpunkt der Posse stehend, bezeichnet.

In *Hin und Her* scheinen wesentliche Merkmale des Wiener Volkstheaters erfüllt zu sein: das Ende in seiner Funktion als „märchenhaft-utopische Flucht aus der Wirklichkeit“ (Hein 1997, S. 14), die komischen Passagen als „Ventil und Kompensation“ (ebd.), die Möglichkeiten zur Identifikation, sowie der Einsatz der Musik als dramaturgisches Mittel. Das Stück beinhaltet Unterhaltung einerseits, nicht jedoch ohne an Zeitkritik zu sparen, auch wenn Horváth keine konkreten Gegebenheiten, z.B. Ort und Zeit, nennen will. Dazu Schröder in seiner Untersuchung zu Horváths Spätwerk: „Die Posse *Hin und Her* setzt die frühen Possen *Zur schönen Aussicht* und *Rund um den Kongress* fort und führt noch hinter sie zurück zu einer wahren Nestroy-Erneuerung.“ (Schröder 1981, S. 135).

In einem Interview mit der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, das am 14. September 1933 veröffentlicht wird, kündigt Horváth eine „Posse mit Gesang“ an, von der die Leute sagen würden, dass sie sie „an Nestroy und Raimund erinnert.“ (Krischke 1980, S.173). Vorsicht ist wohl angesagt, wenn Fritz in den Vorstufen zu *Hin und Her* die „Raimundsche Feenwelt“ (Fritz 1973, S. 255) vertreten sehen will. Allein auf einem Konzeptblatt Horváths lässt sich der Titel „Die brave Fee von Felsenstadt“ (ÖLA 3/W 43, Bl.1) finden, wobei dieses wohl nach Fertigstellung des Stückes entstanden sein dürfte, wie diese Arbeit später noch argumentieren wird. Horváth hat jedoch laut seinen Aufzeichnungen in einem Notizbuch (ÖLA 3/W 362, S. 17) mit dem Gedanken gespielt, *Der Verschwender* und *Der Bauer als Millionär* zu bearbeiten.

In der vermutlich ältesten erhaltenen Version des Stückes *Hin und Her*, die noch keine Lieder beinhaltet, bezeichnet Horváth das Stück eigenhändig als „Lustspiel“, jenem Dramentypus, der zur Zeit der Aufklärung die „Darstellung der (bürgerlichen) Wirklichkeit unter moralischer Perspektive“ (Hein 1997, S. 61) leisten sollte und im 19. Jahrhundert immer mehr zu

[...]. Dieser Volksstück-Typ, auf den die Autoren des 20. Jahrhunderts kritisch und abwehrend reagieren, hat

einem zweiten Terminus für Komödie gebräuchlich wurde. Das Stammbuch ÖLA 27/W 23, das eine Vielzahl von Korrekturen erkennen lässt und in der erstmals Liedtexte eingefügt werden, trägt leider keine genauere Bezeichnung im Titel, wobei durch die Relation zu den übrigen Stammbüchern und im Zusammenhang mit der Einfügung der Lieder darauf zu schließen wäre, dass das Stück ab hier die Gattungsbezeichnung „Posse“ bekommen sollte. Erst ab der späteren Reinschrift ÖLA 27/W 20 erscheint diese Bezeichnung explizit und wird in allen weiteren Reinschriften auch beibehalten. Das Konzeptblatt ÖLA 3/W 49 trägt die handschriftliche Konzeption einer „Posse mit Gesang und Tanz in zwei Teilen“, allerdings mit dem Titel „Drunter und Drüber“. Zusätzlich erscheint die Bezeichnung „Posse in zwei Teilen“ auf dem Blatt ÖLA 3/W 45, hier unter dem Titel „Hin, Her, Auf und Ab“.²⁵

Horváth wählt also, nachdem er sein Stück für die Uraufführung mit musikalischer Dramaturgie versetzt hat, eine entsprechende Gattungsbezeichnung. Irritierende Situationen werden gestrichen, überraschende Situationen geschaffen, aus dem Lustspiel wird die Posse.²⁶

Das aus 1946 stammende und für die Aufführung im Theater in der Josefstadt konzipierte Stammbuch ÖLA 27/W 28 wird, ohne dass dafür eine Begründung auszumachen wäre, als „Groteske in zwei Teilen“ bezeichnet. In einer weiteren aus 1946 stammenden, allerdings fragmentarisch überlieferten Reinschrift ÖLA 27/W 29 scheint die Bezeichnung „Posse“ durchgestrichen auf und wird wiederum durch „Groteske“ ersetzt. Die Gattung der Groteske hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine kurze Hochblüte erfahren, ist aber von der Posse zu unterscheiden: hier werden in irritierender Manier oftmals widersprüchliche Phänomene kombiniert und eine zwischen Komik und Grauen hin- und her schwingende Stimmung erzeugt. Es ist die Frage zu stellen, ob diese Bezeichnung zu werbetechnischen Zwecken, um mehr Aufsehen zu erregen, gewählt worden ist.

Bossinade behandelt bereits 1988 die Gattungsfrage, wobei sie Horváths Stück dabei eine Übererfüllung der Kriterien einer Posse attestiert (Bossinade 1988, S. 148). Sie

den von der Posse ausgehenden kritisch-satirischen Typ verdrängt.“ (Hein 1997, S. 79).

²⁵ 1936 fasst die Gruppe um Ernst Lönner den Plan in Wien Horváths Stück mit dem Titel *Hin und Her und auf und ab* aufzuführen, wobei das Projekt im Planungsstadium verbleiben muss (Krischke 1991, S. 244).

²⁶ Vgl. 5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung

sieht die negative Aufnahme des Stückes bei Publikum und Kritik als Folge dieser Stilwahl und versucht den Gewinn, der aus der „komischen Selbst-Relativierung des ‚Possen‘-Modells“ (ebd., S. 149) entstehen kann, im literaturgeschichtlichen Kontext zu analysieren. Dabei wird die These aufgestellt, dass erst im Kontrast zu den zeitgenössischen, nationalsozialistischen Grenzland-Stücken die politische Brisanz von *Hin und Her* erkennbar wird.

Gelingt Horváth hier jedoch nicht etwas Wesentlicheres, etwas, das ihn wieder mit dem großen Namen des Wiener Volkstheaters verbindet? „Nestroy stößt gerade mit der Posse in Dimensionen des Politischen vor, die dem ‚eentlichen‘ Volksstück verwehrt werden.“ (Hein 1997, S. 79) Denn das „eentliche Volksstück“ hat sich zur Zeit Nestroys mit der Zensur und reaktionären Vorstellungen von „Volk“ herumzuschlagen. Horváth kann sowohl durch die Neugestaltung der Volksstücke politische Sprengkraft entwickeln, als auch in der Posse aktuelle, politische Themen dramatisieren.

Wichtig ist hier zu erwähnen, dass Horváth sich nur bei dem Lustspiel bzw. der Posse *Hin und Her* und der folgenden Märchenposse *Himmelwärts*, später Märchen genannt, derart ausgeprägt auf diese Gattungstradition der Wiener Volkstheatertradition bezieht, eine Tatsache, die Bossinade als Folge der damaligen politischen Ereignisse in Österreich sieht (Bossinade 1988, S. 151). Hinweisend auf Roland Barthes' „Mythen des Alltags“ von 1964 gesteht Bossinade der Posse Horváths nur in dem Sinn zeitkritische Relevanz zu, als diese dem nationalsozialistischen „Mythos von der naturhaften Ungleichheit der Menschen“ den „Mythos naturhafter Gleichheit“ (ebd., S. 152) entgegnet und durch diesen Kontrast die Ideologie der Mächtigen sichtbar macht. Jedoch würde die Posse es gleichzeitig selbst nicht schaffen, die Natur aus dem Spiel zu nehmen und so zu einer notwendigen Historisierung der Situation zu kommen. Darin sieht Bossinade ein großes Manko des Stückes hinsichtlich zeitkritischer Absichten oder Interpretationen (ebd., S. 153).

Wie lässt sich nun die Entwicklung des Autors von seinem Frühwerk, den bekannten Volksstücken, zu seinen späten Texten hinsichtlich der Gattungsfrage beschreiben? In einem bekannten Interview (KW 11, S. 196-206) zu seinen Volksstücken befragt, macht Horváth klar, dass er nicht in die Richtung weitergehen will, die die Entwicklung des Volksstückes eingeschlagen hat und die er für falsch hält. Er will durch Dekonstruktion der alten und Schaffung neuer Formen und unter Miteinbeziehung der von ihm beobachteten Zustände seiner Zeit wieder vermehrt Zeitkritik aussprechen und nicht

dem sentimental Ton der Volksdramatiker nach Anzengruber²⁷ imitieren, ein Bemühen, das von Volker Klotz als „Reagenzdrematik“ bezeichnet wird (Klotz 1998, S. 177ff.). Dazu führt er als völlig neuartiges Mitglied des dramatischen Personals den Kleinbürger, jenen Verlierer der gesellschaftlichen Veränderungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, ein, der seine Unsicherheit einerseits, und seine sich zum Teil brutal auswirkende Gefühlskälte andererseits, hinter einer von Horváth als „Bildungsjargon“ (KW 11, S. 201) titulierten Sprache verstecken will und gerade dadurch ständig an das Publikum verrät. Das Hauptaugenmerk in den Volksstücken liegt dadurch auf einer Dramaturgie der Sprache, einer offenen Dramaturgie, die den Zuschauer zu kritischem Denken anregen soll.

In dem Lustspiel oder der Posse liegt der Schwerpunkt wieder auf der Handlung im Drama und vermehrt reflektierter Figurenrede, die Sprache bzw. Sprachkritik tritt in den Hintergrund. In einer Version des Stückes *Hin und Her* wird sogar explizit die „Moral“ der Geschichte formuliert, jedoch wieder herausgestrichen²⁸. Demnach soll dem Publikum gezeigt werden, wie die solidarische Geste Einzelner Unmenschlichkeit ausgleichen kann. Das Fehlen einer Zielgerichtetheit in Horváths Volksstücken findet hier keine Entsprechung. Die Handlung hat einen Anfang, einen Höhepunkt und ein Ende, an dem vieles anders ist, auch wenn keine grundsätzlichen Veränderungen der allgemeinen Gesellschafts- und Gesetzeslage eingetreten sind.

In den Volksstücken Horváths kommt es zumeist zu einer Irritation des Publikums, dessen Erwartungshaltung von Gattung und der Wahl der Themen und Orte der Stücke nicht erfüllt werden. Dabei verwendet Horváth „Wirklichkeitskonstrukte“ (Klotz 1998, S. 207), die eine „katalytische Macht“ (ebd., S. 211) ausüben und derart gewisse Reaktionen im Stück und somit Effekte im Publikum hervorrufen können. Es wird keine Heldenfigur

²⁷ Schmidt-Dengler schreibt 1979 in Anmerkungen zu den Volksstücken nach Nestroys Tod: „Das Mitleid, das die Stücke propagieren, ist eine Waffe, die sich gegen sie selber kehrt. Statt die Sprache zu überdenken, die dabei angewendet werden soll, werden rührende Modellfälle gesucht. Die kritisch-aufklärerische Funktion ging dabei gegen die Absicht der Autoren verloren. Das Volksstück wurde damit zum untauglichen Instrument der Kritik, weil die Sprache ein sentimentales Einverständnis mit dem Publikum herstellte. Die Diminutiva verwischen die harten Konturen, die die Dinge in der Realität haben.“ (Schmidt-Dengler 1979, S. 145). Genau diesen Umstand zu verändern hat sich Horváth in seinen Volkstücken zum Ziel gemacht.

²⁸ Die Aussage Havliceks „Ich sag ja: ein vornehmer Mensch, überhaupt: ein Mensch! Und überhaupt und eigentlich, wie leicht daß man so unmenschliche Gesetz menschlich außer Kraft setzen kann - - Schad, daß man immer gleich demissionieren muß!“ wird in dem Stammbuch ÖLA 27/ W 23 (2. Teil, S. 31) gestrichen. Während sich diese eindeutige Festlegung einer zu ziehenden Lehre aus der Geschichte in den Stammbücher ÖLA 27/ W 19, 20, 21, 22 und ÖLA 3/ W 42 – BS 43a finden lässt, und die Stammbücher aus der Nachkriegszeit diese wieder übernehmen, sind nur die Stammbücher ÖLA 27/ W 26 und ÖLA 27/ W 27 aus dem Jahr 1935 in dieser Hinsicht korrekt.

eingeführt, die im Laufe einer Handlung fällt und dadurch das Mitleiden der Zuschauer erregen könnte, Katharsis ist nicht gestattet. Der Zuschauer wird mit der Nase auf sein eigenes Denken und Handeln gestoßen und muss wiederum reagieren. „Falls das Publikum wach aufnimmt, was auf der Bühne passiert, steht es unter dem Druck, jenen Kurssturz im eigenen Bewusstsein auszuhalten und daraus Konsequenzen zu ziehen.“ (Klotz 1998, S. 214).

In der Posse *Hin und Her* wird die Figur des Exilanten vermehrt zum Helden, mit dem der Zuseher Mitleid und Mitgefühl haben kann. „This realization brings him to a quiet desperation which, because the play is a posse, he expresses as a mixture of confusion and irony rather than as bitter scorn.“ (Hersbach 1977, S. 129). Dabei kommt es jedoch zu unterschiedlichen Nuancierungen in den einzelnen Fassungen. Während das Lustspiel, die ursprüngliche Fassung, einen weiteren tragischen Konflikt enthält und ohne Musik auskommt, wird die Posse mit weiteren Überraschungen gespickt, die Handlung insgesamt aber reduziert und Havlicek gerät somit vermehrt in den Mittelpunkt.²⁹

4.2.2. Funktionen der musikalischen Einlagen

Die musikalischen Einlagen sind ein wichtiges und nicht wegzulassendes Element des Wiener Volkstheaters und Träger diverser Funktionen innerhalb der verschiedenen Dramentypen. Ob unterhaltend, belehrend oder erklärend, die Musik ist für das Publikum gemacht. Horváth verwendet in seinen Volksstücken ebenfalls musikalische Elemente, die jedoch weder der Untermalung der Handlung dienen, noch den Zuschauer in angenehmsentimentale Stimmung versetzen sollen, sondern, im Gegenteil, zumeist einen starken Kontrast setzen und die Szenen konterkarieren. Deutlich ist noch durch die schönste Musik ein Misston zu hören, der die Zuseher wohl aufrütteln soll.

In dem Lustspiel oder der Posse *Hin und Her* singen die Figuren und kommentieren durch die balladenartigen Gesänge ihre Stimmungslagen und Gefühle. Horváth äußert sich zu den ungewöhnlichen Musikeinlagen in einem Brief an seine Eltern: „Es ist ein Stück mit Musik und Gesang – das erstmal, dass ich Lieder geschrieben habe. Die Musik ist von einem berühmten Komponisten, Hans Gál, und ist wunderbar!“ (KW 11, S. 443-444). Polt-Heinzl und Schmidjell sehen

²⁹ vgl. 6.1. Grenzgänger – „Gebrauchsanweisung“ gefällig

in der zunehmenden Verwendung von Liedern einen möglichen Einfluss durch die Filmarbeit (Polt-Heinzl/Schmidjell 2001, S. 255). Dabei ist jedoch nicht ganz klar, wie diese Lieder zustande gekommen sind, schenkt man den Worten Hans Gáls, dem Komponisten der Musik, Glauben: „Aber welche [Lieder] von ihm und welche von mir sind, kann ich nicht sagen: manchmal war eine Strophe, manchmal bloss die erste Zeile von ihm. Allerhand musste ich in Zürich während der Vorbereitung der Aufführung improvisieren, da schließlich jeder der Mitwirkenden einen Song haben wollte.“ (zit. n. Krischke KW 7, S. 444).

Insgesamt handelt es sich dabei um vier Solo-Stücke, wobei Havlicek zwei, Szamek und Frau Hanusch jeweils eines singen, zwei Duette (Havlicek/ Frau Hanusch, Szamek/ Mrschitzka) und das von allen Figuren intonierte Finale. Szameks Eröffnungslied, das *Lied von der Grenze* (ÖLA 27/W 24-4, Bl. 2-4) fehlt in dem später als Druckvorlage verwendeten Stammbuch ÖLA 27/W 23, sodass dieses Lied bis dato nicht veröffentlicht worden ist. Der Inhalt des Liedes sei deshalb hier kurz besprochen, ein Faksimile befindet sich im Anhang dieser Arbeit. Es befindet sich neben dem Klavierauszug ausschließlich in TS⁶ (ÖLA 27/W 22, S. 3-4) und hat einführende Funktion. Wir befinden uns am Rand eines Landes, so abseits gelegen, dass man mit gestrigen Zeitungen vorlieb nehmen muss. An dieser Grenze wacht Szamek „ärarisch“³⁰ (ÖLA 27/ W 22, S. 4) und verscheucht die Schmuggler, die auch aus den eigenen Reihen zu kommen scheinen. Gefährlichere Typen treibt es auch zur Grenze, sogar in die Luft sprengen wollte man die Brücke.

Vom gesungenen Finale existieren zwei Fassungen: ursprünglich plant Horváth zwar ein Finale mit Gesang, zu diesem scheint es aber noch keine Noten gegeben zu haben. Der Klavierauszug ÖLA 27/W 24-4 enthält die Noten für die für Zürich, eventuell auch aus theaterpraktischen Gründen, gekürzte Version.

Fraglich bleibt jedoch, ob die Lieder dieses Stückes, die ja erst nach seiner Entstehung eingefügt, quasi eingelegt wurden, als strukturell, als „textbildend“ (Hein 1997, S. 88) bezeichnet werden dürfen, oder doch nur als „textuntermalend“ (ebd. S. 89). Betrachtet man die Typologie Heins (Hein 1997, S. 90-91) kann man unterschiedliche Lieder voneinander unterscheiden: da wäre das „Auftrittslied“ Szameks zu nennen, das, wie bereits erwähnt, noch nicht veröffentlicht worden ist, zwei „Situationslieder“ (KW 7, S. 405-408), die von Havlicek intoniert werden und neben Kommentaren zur gegenwärtigen

³⁰ Die Autorin vermutet darin einen Neologismus zu Ärar (lat. Aerarium), das im Österreichischen für Staat oder Staatskasse stehen kann.

Situation und Resümees auch Spekulationen für die Zukunft enthalten und eine melancholische, traurige und selbstmitleidige Grundstimmung verbreiten. Daneben stehen „satirische Couplets“ der Grenzbeamten Szamek und Mrschitzka (KW 7, S. 409-410), wie auch der Frau Hanusch (KW 7, S. 418-419). Das Duett zwischen Havlicek und der Frau Hanusch (KW 7, S. 416-417) ist dialogisch, flirtend und aufmunternd angelegt. Das Finale, das in den jeweiligen Fassungen aus unterschiedlichen gesanglichen Einlagen besteht und neben dem *Lied vom Durst* (KW 7, S. 409-410), dem Duett der Grenzbeamten, eindeutig Horváth zugeordnet wird, soll in einem eigenen Kapitel abgehandelt werden.³¹

In ihrer Rezension zu der Aufführung von *Hin und Her* im Linzer Landestheater im Dezember 2002 schreibt Nagl über die Inszenierung der musikalischen Einlagen: „Die Musik von FM Einheit ist ein filmmusikalisch aufbereitetes, so herrlich die Thematik ironisierendes Volksmusik-Potpourri wie aus einem Eh-alles-in-bester-Ordnung-Heimatfilm aus den 1950er-Jahren.“ (ÖÖN 2002, S. 7).

5. Das Nachlassmaterial zu Horváths *Hin und Her* im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Der Nachlassbestand Ödön von Horváths, der 1989 von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek gemeinsam erworben wird, trägt in Form von Berliner Signaturen und sichtbaren Bearbeitungseinträgen heute noch die Spuren seiner Geschichte. Denn nachdem die Manuskripte Horváths in einem Münchner Banksafe den Zweiten Weltkrieg überdauert haben, werden sie 1962 von Lajos von Horváth der Berliner Akademie der Künste zur Archivierung übergeben und unter der Leitung von Walter Huder einer vor allem in der neueren Forschung umstrittenen Bearbeitung unterzogen (Kastberger 2001a, S. 169). Umstritten ist die Arbeit der Berliner Bearbeiter deshalb, weil der Bestand nicht in seiner ursprünglichen Form belassen wurde, eine Rekonstruktion des authentischen Befundes somit nicht mehr möglich ist und zudem die Manuskripte durch eigenständige Eintragungen der Bearbeiter beschädigt wurden. Lieselotte

³¹ vgl. 5.6. Schlussvarianten

Müller, die mit der Aufarbeitung des Nachlasses betraute Mitarbeiterin, beschreibt zwar in einem Aufsatz ihre Vorgehensweise (Müller 1972, S. 123ff.), zu viele Fragen bleiben aber offen und können, auch nachdem die Erben den Bestand wieder zurück verlangten und der Nachlass von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und der Österreichischen Nationalbibliothek erworben wurde, nicht geklärt werden, zumal wichtige „Lagepläne“, Pläne, die die Umordnungen der Nachlassblätter nachvollziehbar hätten machen können, von der Berliner Akademie nicht zur Verfügung gestellt wurden.

Auf Basis dieses nicht mehr authentischen und zweifelhaften Zustandes des Nachlassmaterials wurden jedoch ein Großteil der Horváth-Ausgaben erstellt, z.B. erscheint 1970/71 die vierbändige Werkausgabe Horváths (GW), die ja nicht nur Endfassungen abdruckt, sondern auch Fragmente und Varianten einbezieht. Dabei verfügen die Herausgeber Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt, bei den ersten drei Bänden auch noch Walter Huder, nicht über die „editionstechnischen Möglichkeiten und die philologische Sorgfalt“ (Kastberger 2001a, S. 172), die ein solches Projekt wohl verlangen dürfte. Auch die Gesamtausgabe (GWA) von 1978 und die Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden (KW), die in den Jahren 1983-88 von Traugott Krischke herausgegeben wird, kann vorangegangene Fehler nur teilweise wiedergutmachen. Während Quellenangaben nachgereicht werden und somit die Nachvollziehbarkeit gesteigert wird, fehlen auch in diesen Ausgaben klare Kriterien, nach denen manche Vorstufen und Varianten ediert werden und andere nicht, während die der Edition zugrunde liegenden Fassungen nicht genau ausgewiesen sind. Zudem arbeitet Krischke, wie bereits erwähnt, auf der Grundlage der Berliner Nachlassordnung, die jedoch Fehler in sich birgt.

Im Rahmen eines Projektes am Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek unter der Leitung von Dr. Klaus Kastberger soll nun der Nachlass einer philologisch fundierten Prüfung unterzogen werden, damit schließlich als Endziel die Erstellung einer historisch-genetischen Gesamtausgabe erreicht werden kann.

Diese Arbeit versteht sich als Vorarbeit zu einer historisch-genetischen Edition des Stückes *Hin und Her* und verwendet daher Standards zur Erfassung und Bearbeitung des vorhandenen Nachlassmaterials, die im *Handbuch für BearbeiterInnen der Wiener Ausgabe* (Handbuch 2005) dargestellt und in den einzelnen Kapiteln noch genau vorgestellt werden.

5.1. Beschreibung der erhaltenen Textzeugen zu *Hin und Her*

Im Horváth-Nachlass des Österreichischen Literaturarchivs finden sich zu dem Stück *Hin und Her* folgende Nachlassgruppen, die nach ihren ÖLA-Signaturen zitiert werden, wobei bei jenen, die eine Berliner Signatur getragen haben, auch diese zitiert wird. Es handelt sich hier um eine Vorgehensweise, die gewährleisten soll, dass ältere Arbeiten, die ausschließlich nach den Berliner Signaturen zitieren, nachvollziehbar bleiben.

In dem Nachlasskomplex NL Horváth ÖLA 3/90 befindet sich die Nachlassgruppe ÖLA 3/W 42-49, Gruppe 1.1.6., die Texte zu unserem Stück enthält und die zusätzliche Berliner Signatur BS 43a – 43h trägt. Es handelt sich hierbei, grob umrissen, um ein fragmentarisch überliefertes Typoskript, einige Konzeptblätter und eine längere Dialogskizze.

Daneben existiert aber auch der Splitternachlass Horváth ÖLA 27/94, in dem sich ebenfalls ein für uns relevanter Nachlassteil mit der Bezeichnung ÖLA 27/W 19-29, Gruppe 1.1.7. befindet. Dieser enthält neben einer Anzahl von so genannten Stammbüchern in den Mappen ÖLA 27/W 19-23 und ÖLA 27/W 26-29 auch zwei Klavierauszüge unter der Signatur ÖLA 27/W 24-4 und ÖLA 27/W 25.

Um nicht nur das Material, den Textträger, sondern auch die Stellung des darauf befindlichen Textes innerhalb des Werkzusammenhanges beschreiben zu können, werden an die einzelnen Nachlasstexte neben so genannten Materialsiglen auch Textsiglen vergeben (Handbuch 2005, S. 12). Zudem erfolgt sowohl eine detaillierte Beschreibung des materiellen Status quo, als auch eine standardisierte Spezifikation des Ausreifungsgrades der Texte und Angaben über den erstmaligen Druck des jeweiligen Textes. Im folgenden sollen kurz die dadurch entstehenden Möglichkeiten der Beschreibung dargestellt werden, auch weil die Erfassung des Materials zu *Hin und Her* nach diesen Regeln vonstatten ging, wiewohl ich noch einmal ausdrücklich darauf hinweisen muss, dass hier das Regelwerk aus dem *Handbuch für BearbeiterInnen für die Wiener Horváth-Ausgabe* verwendet wurde (vgl. Handbuch 2005, S. 14-15).

Als Materialsigle finden die Buchstaben „H“ für Handschrift bzw. „h“ für die autorfremde Handschrift der Klavierauszüge, „T“ für Typoskript und „D“ für Druck

Verwendung. Im Anschluss werden die jeweiligen Signaturen des Österreichischen Literaturarchivs bzw. die Berliner Signaturen angeführt, um danach mit einer genauen Beschreibung des Materials, einschließlich des Umfangs, der Papierart, -beschaffung und -größe und speziellen Erscheinungen der einzelnen Textträger, diesen Teil zu beenden.

Anschließend soll der Text und seine Bedeutung und Einordnung in den Werkkomplex beschrieben werden. Dabei werden als Textsigle die Buchstaben „E“ für Entwurf und „TS“ für Textstufe, sowie innerhalb einer Textstufe „A“ für Ansatz verwendet. Die spezifische Beschreibung des Textes hängt davon ab, wie der Text klassifiziert wurde. Ein Entwurf kann einen Strukturplan, Konfigurationsplan, Dialogentwurf oder eine Skizze, aber auch nur eine Notiz oder eine Figurenliste darstellen. Die Textstufen werden als Korrekturfassungen oder Reinschriften, eventuell als fragmentarisch oder fragmentarisch überliefert bezeichnet. Daneben ist es noch wichtig, die Position des Textes am Textträger festzustellen, vor allem dann, wenn ein Textträger mehrere von einander unterscheidbare Texte enthält. Als Abschluss werden Angaben über den Erstdruck gemacht, sofern dies möglich ist.

Im Anhang dieser Arbeit finden sich nun die Beschreibungen aller erhaltenen Textträger im Zusammenhang mit dem Stück *Hin und Her* in chronologischer Abfolge³², die einzelnen Siglen werden hochgestellt durchnummeriert. Die Argumentation für die Erstellung der Chronologie in dieser Form, die schlussendlich ja den Entstehungsprozess, die Genese darstellen und erklären soll, sowie Zusatzinformationen zu den einzelnen Textstufen und Konzeptionen finden sich im nächsten Kapitel.

5.2. *Werkgenetischer Zusammenhang*

Zu dem Stück *Hin und Her* ist verhältnismäßig wenig genetisches, d.h. über Entstehung und Entwicklung des Textes aussagekräftiges Material im Nachlass Horváths erhalten. Neben einigen Stammbüchern, die Theaterinszenierungen als Vorlagen dienen, existieren noch Konzeptblätter und eine längere Skizze, wobei diese Texte im Sinn einer

³² vgl. 8.3. Chronologisches Verzeichnis der Textzeugen

Neukonzeption nach Abfassung des Stückes entstanden sein dürften, um das in Zürich bereits durchgefallene Stück umzuarbeiten.

Im nachfolgenden Teil meiner Arbeit wird versucht, sowohl eine chronologische Ordnung der überlieferten Textträger, als auch ein Kommentar zu den einzelnen Objekten hinsichtlich ihrer Genese und Bedeutung im Werkzusammenhang zu erstellen. Dabei werden die einzelnen Einheiten mit Materialsigle und Textsigle bezeichnet und Informationen zu bereits erfolgten Editionen gegeben. Weitere Details zu dem Nachlassmaterial hinsichtlich Umfang oder Papierbeschaffenheit findet sich im Anhang, eine wesentlich genauere Analyse der Konzeptblätter, der Umarbeitungen Horváths und der längeren, von Horváth unveröffentlichten Dialogskizze folgen in den nächsten Kapiteln.

Das Stammbuch ÖLA 27/W 19 stellt das unreifste und älteste Dokument aus dem Nachlassmaterial dar und erhält daher die Bezeichnung TS¹. Im Gegensatz zu den weiteren Stammbüchern ist dieses kein Druck, sondern ein erst später zu einem Stammbuch zusammengeheftetes Typoskript Horváths. Anhand von zahlreichen übernommenen handschriftlichen Korrekturen lassen sich die weiteren Stammbücher chronologisch anschließen. Wichtig ist hier, dass wir es noch mit einem Lustspiel zu tun haben, während die nächste Textstufe im Titel die Bezeichnung Posse tragen wird. In dieser ersten Version befinden sich noch keine Lieder und der Schluss ist im Gegensatz zu der ab der nächsten Textstufe auftretenden Schlussvariante deutlich länger und different akzentuiert.

Während in TS¹ die Sehnsucht nach der Heimat im Vordergrund steht und das Beharren der anderen auf die Wichtigkeit von Grenzen von Havlicek durchaus infrage gestellt wird (TS¹, S. 84-92), sind sich in der späteren Schlussvariante alle darüber einig, dass die Psyche und die Geldbörse des Menschen Grenzziehungen im weiteren Sinn vorbehaltlos benötigen (TS², S. 32-33). Das Finale wird in dieser Umarbeitung auch wesentlich gekürzt.

Die Korrekturfassung TS² oder ÖLA 27/ W 23 zeigt im Vergleich zu TS¹ eine Vielzahl an Veränderungen, die im Rahmen der Züricher Uraufführung gemacht worden sein dürften und in den weiteren Stammbüchern zum Teil übernommen werden. Das Stammbuch enthält einen handschriftlichen Copyright-Vermerk von 1933.

Horváth fügt zusätzliche Blätter mit Liedern in ein bestehendes Typoskript (TS², S. 32b, 51a (1.Teil) und S. 10a, 11a, 32, 33 (2.Teil)) und im zweiten Teil kommt es zu einer größeren Änderung in der Szenefolge. Es erfolgt eine Szenenersetzung der zweiten bis zur sechsten Szene (TS², S. 3-8 (2.Teil)), somit verschwindet der gewalttätige Konflikt zwischen dem Privatpädagogen und seiner Frau aus dem Stück und wird durch einen vorgezogenen Dialog zwischen den Schmugglern ersetzt, der Anschlussdialog minimal verändert³³. Zusätzlich wird eine neue Szene eingefügt (TS², S. 15-17 (2.Teil)), in der die Schmuggler Havlicek als Grenzorgan verkennen und ihn, um über die Brücke zu kommen, in den Fluss werfen³⁴.

Im ersten Teil in der ersten Szene werden die ersten drei Sätze gestrichen (TS², S. 3), es dürfte aber, aufgrund der bestehenden Szenennummerierung, eine Seite mit einem geplanten Eingangslied des Szamek fehlen. Wie in Zusammenhang mit TS¹ bereits erwähnt, zeigt diese Textvariante einen neuen finalen Teil (TS², S. 32-33).

Es haben sich im Anschluss Textstufen erhalten, die diese Änderungen nur zum Teil übernehmen, sodass eventuell nicht erhaltene Zwischenstufen bzw. Korrekturfassungen existiert haben.

Die zwei erhaltenen Notenhefte h¹ oder ÖLA 27/W 24-4 und h² oder ÖLA 27/W 23, zeigen die Musik, die die Uraufführung am 13. Dezember 1934 in Zürich begleitet haben dürfte, zusätzlich befindet sich im Nachlassmaterial h³ oder ÖLA 27/W 25, das die Noten zu den 1946 im Rahmen einer Aufführung von *Hin und Her* gesungenen Liedern Hans Weigels enthält. Dabei zeigt h¹ alle Lieder, die in TS² eingeführt werden, während h² den Klavierauszug für die Figur des Havlicek und daher nur dessen Noten beinhaltet. Der Text in den Notenheften folgt TS², es gibt allerdings kleinere Abweichungen, z.B. h¹, S. 8, bzw. h², S. 3.

³³ vgl. 8.4.3 Faksimile aus ÖLA 27/W 23 (2. Teil, S. 3-8)

³⁴ vgl. 5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung

Die drei Stammbücher ÖLA 27/W 20, ÖLA 27/W 21 und eventuell ÖLA 3/W 42 zeigen eine Textvariante, in der die handschriftlichen Korrekturen von TS¹ aber auch die in TS² eingefügten Lieder übernommen worden sind. Diese Textstufe wird also genetisch nach TS² gereiht, obwohl die umfangreiche Szenenänderung im zweiten Teil nicht berücksichtigt wurde. In diesem Teil (TS³, 2. Teil) folgt der Text, abgesehen vom Finale (TS³, S. 88-91), das TS² entspricht, noch der Variante TS¹.

Das Stammbuch ÖLA 27/W 20 oder TS³ wurde, betrachtet man die Notizen, von Heinrich Gretler, dem Darsteller der Figur des Szamek bei der Uraufführung in Zürich, bereits zum Textstudium verwendet.

Am Beginn des Stückes wurde die Streichung der ersten drei Sätze übernommen (TS³, S. 3), ohne auch hier das Lied des braven Grenzorgan Szamek einzufügen.

Das Stammbuch ÖLA 27/W 21 ist textlich ident mit TS³, geht jedoch, betrachtet man allein die Formatierung, auf eine weitere Typoskriptvorlage zurück und wird aus diesem Grund und aus Sicherheitsgründen als TS⁴ bezeichnet. Die Autorin könnte eine hundertprozentige Übereinstimmung zweier Texte nicht garantieren.

Im Falle von TS⁵ oder ÖLA 3/W 42 bzw. BS 43a handelt es sich um ein fragmentarisch überliefertes Stammbuch, das vor allem im ersten Teil sehr große Lücken aufweist, ansonsten jedoch mit TS³ und TS⁴ textlich identisch ist.

In TS⁶ oder ÖLA 27/W 22 wurden die eingefügten Lieder von TS² in das Typoskript übernommen, die Änderung der Szenen im zweiten Teil jedoch ebenfalls nicht. In der ersten Szene im ersten Teil findet sich das Lied vom braven Grenzorgan³⁵ (TS⁶, S. 4-5), sodass die in TS³ und TS⁴ sich an erster Stelle befindliche Szene hier zur zweiten Szene wird und eine weitere Textstufe unterschieden werden kann.

vgl. 8.4.4. Faksimile aus ÖLA 27/W 23 (2. Teil, nachträgliche Einfügung Horváths S. 15-17)

³⁵ vgl. 8.4.5. Faksimile aus ÖLA 27/W 22, S. 4-5

In dem 1935 gedruckten Stammbuch ÖLA 27/W 26, also TS⁷, fehlt das erste Lied im ersten Teil, alle weiteren Lieder wurden jedoch übernommen. Zusätzlich übernommen werden erstmalig die szenischen Änderungen aus TS², die erste Szene im ersten Teil folgt TS³ und TS⁴, wobei hier fälschlicherweise zweiter statt erster Teil angegeben wurde.

ÖLA 27/W 27 entspricht textlich und in seinen Formatierungen ÖLA 27/W 26.

Die nun folgenden Konzeptblätter sind typisch für die Arbeitsweise Horváths und lassen die Pläne für Umstrukturierungen und eine Neukonzeption, in die das bereits bestehende Stück *Hin und Her* in gestraffter Form eingefügt werden sollte, erkennen. Während zu allen anderen Dramentiteln weitere Skizzen und Notizen zu finden sind, scheint *Hin und Her*, als Posse in einem Akt, eine Konstante in den zwei- bzw. dreiteiligen Überlegungen und Gliederungen zu sein. Der Titel wird immer wieder als erster Teil eines mehrteiligen Werkkomplexes genannt. Traugott Krischke beschreibt im Band 7 der Kommentierten Werkausgabe von 1988 die Entstehung des Stückes im Anhang und transkribiert dabei Teile von einzelnen Konzeptblättern. Er analysiert diese Konzeptblätter allerdings als noch vor dem Stück entstanden und interpretiert die Titellisten als ursprünglichen Plan, drei Possen zu einem Komplex zusammenzufügen (KW 7, S. 441).

Leider lassen sich nur wenig bis keine Anhaltspunkte für eine chronologische Ordnung der Konzeptblätter finden. Auf den Blättern verteilt befinden sich Titellisten und kurze Dialog- oder Handlungsskizzen, die sich zum Teil wiederholen, jedoch keine eindeutige Reihung zulassen. Immer wieder scheint Horváth von neuem mit einem Konzept zu beginnen, am häufigsten erscheint eine dreiteilige Gliederung, bestehend aus drei Einaktern.

Die Blätter werden nun von der Autorin in eine Reihenfolge gebracht, die mit unreiferen und lockereren Notizen beginnt und bis zu detaillierten Szenenskizzen reicht. In einem Notizbuch (ÖLA 3/ 369), dessen Datierung unsicher ist, aber mit 1935 angenommen wird, lässt sich ein kleiner Entwurf finden, der unter dem Titel „HIN UND HER“ drei Schauplätze aufzählt: „1. Brücke 2. Bei Frau Hanusch 3. Brücke“. Da die Einordnung schwierig erscheint, wird dieser Entwurf extra erwähnt.

Das Blatt ÖLA 3/W 43 bzw. BS 43b, Bl.1 beinhaltet neben einer Titelliste (E¹), die sich ebenfalls in E⁷, E¹¹, E¹⁶ und E¹⁹ finden lässt und die Titel „Hin und Her“, „Auf und Ab“ und „Drunter und Drüber“ enthält, den einmalig vorkommenden Titel „Die brave Fee von Felsenstadt“ (E²), der an Zaubermärchen erinnert. Dazu ist noch der Anfang eines Strukturplanes und die Figur des Drogeriebesitzers notiert, jedoch wieder gestrichen (E⁴). Auf dem Blatt befinden sich auch der Titel „L'inconnue de la Seine“ (E³), der wohl nicht in direktem Zusammenhang mit dem hier geplanten Stück steht. Horváths Stück *Mit dem Kopf durch die Wand* sollte ursprünglich diesen Titel tragen, entstand 1935 und wurde im Dezember desselben Jahres in Wien uraufgeführt (Bartsch 2000, S. 131-132). Ein kleines Indiz dafür, dass Horváth diese Blätter nach der Uraufführung des Stückes in Zürich erarbeitet haben könnte.

Daneben befindet sich eine kurze Dialogskizze (E⁵) zwischen den Figuren Havlicek und Frau Hanusch und eine Handlungsskizze (E⁶) mit anschließendem Einwand der Figur des Havlicek auf dem Blatt.

Traugott Krischke transkribiert einen Teil dieses Konzeptblattes in der Kommentierten Werkausgabe und druckt fehlerhaft und willkürlich Teile der Blätter zusammenstellend aus dem Nachlass ab. Da wird aus dem Wort „Unmenschen“, das in der kurzen Dialogskizze E⁵ zwischen Frau Hanusch und Havlicek die Bürokraten meinen soll, bei Krischke das Wort „Untermenschen“ (KW 7, S. 443).

Auf dem zweiten Blatt von ÖLA 3/W 43 bzw. BS 43b finden sich mehrere Titellisten (E⁷-E⁹) mit den bereits bekannten Titeln „Hin und Her“, „Auf und Ab“ und „Drunter und Drüber“, z.T. wieder gestrichen, daneben beinhaltet es auch den Titel „UNDSOWEITER“ und eine sentenzartige Aussage der Figur Havlicek (E¹⁰).

Horváth notiert sich zu dem Titel „Auf und Ab“ und dem wieder gestrichenen „Drunter und Drüber“ jeweils Anmerkungen zu der Figur des Havlicek, die in E¹³ und E¹⁷ wiederkehren. In „Auf und Ab“ (E⁷) soll Havlicek an einer „droguistischen“ Erfindung arbeiten, in „Drunter und Drüber“ (E⁹) ist er bereits „Wunderdokter“.

Wie in der Materialbeschreibung im Anhang ersichtlich ist das Blatt ÖLA 3/W 49 bzw. BS 43h von anderer Beschaffenheit als die restlichen Konzeptblätter, dennoch sollen

die Entwürfe auf dem Blatt chronologisch als E¹¹ bis E¹⁴ eingeordnet werden, da sie im Ganzen noch konzeptartiger und unreifer wirken als die nachfolgenden Konzeptblätter.

Horváth notiert sich links oben noch einmal die bereits von E¹ bekannte Titelliste (E¹¹), daneben konzipiert er allerdings ein Stück mit dem Titel „Drunter und Drüber“, eine „Posse mit Gesang und Tanz in zwei Teilen“, bestehend aus „Hin und Her“ und „Auf und Ab“ (E¹²). Darunter notiert er noch einmal die zwei Teile (E¹³) dieses Planes, wobei zu dem zweiten Teil „Auf und Ab“ eine kurze Figurenredeskizze entworfen ist, in der sich die Figur Frau Hanusch darüber beschwert, dass ihr neuer Mann in seinem Labor Experimente durchführt. Dieses Motiv wurde bereits in E⁷ angedeutet. Darunter erscheint noch einmal abgetrennt eine zweiteilige Titelliste (E¹⁴).

Krischke transkribiert die zweiteilige Gliederung, E¹², und lässt darauf, auf verwirrende Art und Weise, die Dialogskizze E¹⁸, Teil einer dreiteiligen Gliederung, folgen (KW 7, S. 441).

Als nächstes Konzeptblatt wäre ÖLA 3/W 46 bzw. BS 43e einzuordnen. Neben einem weiteren Versuch (E¹⁵), Titel aneinander zu reihen und ein wenig anders zu gruppieren, „Drunter und Drüber“ ist jetzt an zweiter Stelle, findet sich die bereits bekannte Dreierreihung (E¹⁶) der Titel von E¹ wieder, die hier durchnummeriert wird. Anschließend notiert Horváth eine Handlungsskizze (E¹⁷), die Havlicek bereits als erfolgreichen Erfinder darstellt. Im unteren Teil des Blattes befindet sich ein weiterer Entwurf (E¹⁸) zum zweiten Teil des Komplexes, zu „Auf und Ab“. Wieder beschwert sich Frau Hanusch über ihren experimentierenden Mann, dieses Motiv kennen wir von E⁷, allerdings antwortet ihr nun die Figur der Eva, sich ebenso über ihren nunmehrigen Ehemann beschwerend. Diesen kurzen Dialog hat Krischke in seiner Kommentierten Werkausgabe transkribiert, allerdings hat er ihn direkt mit E¹² verbunden (KW 7, S. 441-442).

„Hin und Her“, „Auf und Ab“ und „Drunter und Drüber“, drei Teile eines Konzeptes (E¹⁹) auf dem Blatt ÖLA 27/W 45 bzw. BS 43d, werden hier durchnummeriert. Daneben skizziert Horváth eine längere Passage (E²⁰), die die durch einen „Nichtangriffspakt der Staaten“ zustande kommende Hochzeit Evas und die Wirksamkeit der von Havlicek erfundenen Hustenbonbons thematisieren. Den dritten Titel von E¹⁹ hat

Horváth noch einmal gestrichen und durch die Varianten (E²¹) „Hin, Her, Auf und Ab“ bzw. „Hin ~~und~~ Her, ~~und~~ Auf und Ab“ als „Posse in zwei Teilen“ ersetzt. Daran kann man die Unmöglichkeit erkennen, eine absolut authentische Reihung vorzunehmen, da Horváth immer wieder streicht, bereits erstellte Konzepte wiederholt, von einer drei- auf eine zweiteilige Gliederung wechselt und umgekehrt.

Unter dem Titel „Drunter und Drüber“ konzipiert Horváth auf dem Blatt ÖLA 3/W 47 bzw. BS 43f eine längere Handlungs- und Dialogskizze (E²²), wobei das Motiv des „Wunderdoktors“, das wir von E⁹ kennen, wiederkehrt und ausgearbeitet wird. Dabei kommt es zu einem Streitgespräch zwischen Havlicek und seiner nunmehrigen Frau, der früheren Frau Hanusch, die vor allem zum Aufbau eines „Sanatorium Havlicek“ drängt, während Havlicek sich in Bescheidenheit wiegt, sie sentenziös belehrt und davon spricht, lieber Wirt zu werden.

Die für einen interpretatorischen Neuansatz des Stückes interessantesten Blätter ÖLA 3/W 44 bzw. BS 43c zeigen einen bereits ausführlicher konzipierten Dialog- und Szenenentwurf (E²³), der im autorisierten und aufgeführten Stück nicht enthalten ist und von Traugott Krischke in der vierbändigen Gesamtausgabe 1970 und in der Ausgabe von 1978 (GWA)³⁶ herausgegeben wurde, nicht jedoch in der 14-bändigen Kommentierten Werkausgabe.

Während im ersten Teil das Gespräch zwischen den einzelnen Träumen und der Königin der Nacht hin und her geht, zeigt der zweite Teil den „Wunschtraum“ des Havlicek, der sich, ausgestattet mit Pass, Vermögen und Spiegelschrank, dem Himmel nahe fühlt und dem es auch noch gelungen ist, die Eva des Stückes als Frau zu gewinnen. Die Königin der Nacht möchte jedoch allzu unrealistische Illusionen vermeiden, Havlicek bleibt nach Verlust seiner Frau und seiner materiellen Ausstattung nur der Pass.

Horváth erstellt dann handschriftlich noch einmal einen Strukturplan (E²⁴) des Dialogentwurfs E²³ auf dem Blatt ÖLA 3/W 48 bzw. BS 43g und notiert eine Strophe eines

³⁶ Die einzelnen Ausgaben werden in Kapitel 5.3. noch eingehender beschrieben.

geplanten Gesangs des Wunschtraums. Während sich in E²³ die einzelnen Traumarten im Gesang nur vorstellen, wird das Lied des Wunschtraumes hier weiter ausformuliert.

Das aus 1946 stammende und für die Aufführung im Theater in der Josefstadt konzipierte Stammbuch ÖLA 27/W 28 beinhaltet neue Lieder, deren Text von Hans Weigel stammen, mit Ausnahme eines Liedes, worauf auch hingewiesen wird. Interessant ist die Bezeichnung des Stückes als Grotoske und die Neufassung des Schlusses, der aus der Perspektive der Nachkriegszeit zu verstehen ist (TS⁸, S. 62-64). Die erste Szene im ersten Teil beinhaltet ein neues Lied von Weigel, danach folgt der Text weitgehend TS⁴. Die gestrichenen Szenen im zweiten Teil, die den gewalttätigen Konflikt zwischen dem Privatpädagogen und seiner Frau thematisiert, werden übernommen, jedoch in einer durchgehenden Szene zusammengefasst (TS⁸, S. 42-45).

Das Notenheft ÖLA 27/W 25 (h³) beinhaltet die Noten zu den Liedern, die Hans Weigel für die Aufführung 1946 verfasst hat, wobei z.B. auf S. 15, 24 und 25 Abweichungen erkennbar sind.

Das Stammbuch ÖLA 27/W 29 (TS⁹), das eine weitere Fassung aus 1946 beinhaltet, entspricht TS⁸ in weiten Teilen, der zweite Teil wurde allerdings verkürzt.

Ausgehend von dieser in eine relative Chronologie gebrachten Liste an Textzeugen sollte es nun gelingen zu einem Fazit bezüglich der Genese und des Entstehungsprozesses des Stückes *Hin und Her* zu gelangen und zudem eine Theorie zur absoluten Entstehungszeit aufstellen und beweisen zu können. Eine Feststellung, die an dieser Stelle gemacht werden muss, bedeutet nichts Gutes für dieses Vorhaben: Mit ziemlicher Sicherheit lässt sich denn nur behaupten, dass Horváth in der Zeit zwischen der Vertragsunterzeichnung am 25. Juli 1933 mit dem Georg Marton-Verlag und der Züricher Uraufführung am 13. Dezember 1934 an dem Stück gearbeitet haben muss. Dabei befindet er sich in dieser Zeit nach seinem Weggang nach den Reichstagswahlen aus Deutschland im März 1933 zumeist in Österreich, in Wien, aber auch in Henndorf bei Salzburg, und gibt am

14. September 1933 einer Wiener Tageszeitung ein Interview zu seinem Stück. Zur Zeit der Uraufführung wohnt Horváth wieder in Berlin (vgl. Krischke 1980, S. 162-196).

Die Nachlassmaterialien geben nicht sehr viel mehr Information: die Copyright-Angaben sind in den Stammbüchern ÖLA 27/W 23, ÖLA 27/W 21 und ÖLA 27/W 22 mit dem Datum 1933 versehen, ÖLA 27/W 26 und ÖLA 27/W 27 mit der Jahresangabe 1935. Die Konzeptblätter und die Skizzen tragen keine Datumsangaben, ebenso wenig die Klavierauszüge. ÖLA 27/W 25 und ÖLA 27/W 26 entstehen 1946.

Die älteste Fassung des Stückes, noch unter dem Titel „Lustspiel“, ÖLA 27/W 19 trägt also keine Angaben zum Datum ihrer Entstehung, ebenso wenig die fragmentarisch überlieferte Fassung ÖLA 3/W 42 – BS 43a und das Stammbuch ÖLA 27/W 20, das offensichtlich für das Textstudium des Schauspielers gedacht war, der in der Uraufführung in Zürich die Figur des Szamek spielen sollte.

Interessant ist nun jedoch erstens, dass erst die Stammbücher, die die Copyright-Angabe 1935 tragen, auch erstmals alle handschriftlichen Änderungen aus dem Stammbuch ÖLA 27/W 23 übernommen haben und zweitens keine Stammbücher mit der Datumsangabe 1934 existieren, Horváth aber am 9.12.1934, also kurz vor der Premiere eine „neue Szene“ (KW 7, S. 444) nach Zürich schickt. Er fügt die neue Szene, die geänderten Szenenfolgen und die Lieder ja auch in ein bereits existentes Stammbuch aus 1933 ein und macht sich nicht die Mühe oder findet nicht die Zeit, alles noch einmal zu tippen oder drucken zu lassen. Mithilfe von Streichungen der Szenen, die nicht mehr aktuell sind, kleinen Modifikationen im Anschluss an die neuen Szenen und Angaben, wie die neuen Teile in das alte Stammbuch eingefügt werden müssen, begnügt er sich.

In einem von Horváths Notizbüchern, das vermutlich aus 1933/34 stammt (Lunzer 2001, S. 121), wobei die Datierungen der Notizbücher nicht ganz einfach erscheint, lässt sich eine Titelliste namens „Fünf Filme“ finden (ÖLA 3/W 370, S. 113). Darunter befindet sich der Titel *Hin und Her*, der allerdings gestrichen und durch den Titel *Zwischen den Grenzen* ersetzt wird. Plant Horváth eine Bearbeitung des Stückes für den Film und wann?

Zusammenfassend lässt sich mit einem gewissen Vorbehalt, um sich nicht dem Vorwurf der Spekulation auszusetzen, sagen, dass das ursprüngliche Gerüst des Stückes im Jahr 1933 und eventuell 1934 entstanden sein muss, es vor der Uraufführung in Zürich 1934 noch einmal zu Umarbeitungen gekommen ist, die Konzeptblätter und zusätzlichen

Entwürfe sowie die vollständigen Reinschriften der jüngeren Fassung jedoch erst 1935 entstanden sein dürften.³⁷ Dabei könnte Horváth auch Pläne gefasst haben, das Stück „filmreif“ werden zu lassen.³⁸

5.3. Veröffentlichungen und Druckvorlagen

Welcher Text wurde aber bisher den Lesern und Zusehern, den Rezipienten präsentiert? In welchen Ausgaben wurde *Hin und Her* in der Vergangenheit veröffentlicht und auf welche Textzeugen hat man sich berufen? Vor allem aber: welchen Text soll man in Hinkunft im Theater aber auch im Rahmen von Editionen zu Rate ziehen und worauf sollte man in Kommentarteilen von historisch-genetischen Ausgaben hinweisen? Diese Fragen zu beantworten, stellt sich das folgende Kapitel zum Ziel und beginnt mit einer kurzen Übersicht über die Form bisheriger Erscheinungen des Stückes.

1961 beginnt Traugott Krischke Horváths Werke herauszugeben und veröffentlicht eine Werkausgabe unter dem Titel „Stücke“ (Horváth 1961), in der jedoch unser Text nicht zu finden ist. Die Ausgabe beginnt chronologisch mit den Volksstücken *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Kasimir und Karoline*. Nach *Glaube Liebe Hoffnung* werden von den Dramen ab 1933 fünf ausgewählte Stücke veröffentlicht.

In der Dramenausgabe von 1969 (Horváth 1969) erscheint *Hin und Her* vermutlich das erste Mal als Leseausgabe. Die Texte, die in dieser Sammlung aufgenommen worden sind, wurden von Dora Huhn und Hansjörg Schneider ausgewählt. Der Text ist höchstwahrscheinlich auf das Stammbuch ÖLA 27/W 23 zurückzuführen. Die beiden bis jetzt vorgestellten Ausgaben verzichten auf editorische Kommentare und Quellenhinweise.

In der vierbändigen Gesamtausgabe (GW), die 1970/71 von Traugott Krischke, Dieter Hildebrandt und Walter Huder erstellt wird, erscheint in Band II unter dem Titel Komödien II ein Abdruck von *Hin und Her. Posse in zwei Teilen*, als Textgrundlage wird

³⁷ „So wird sein 1948 in Wien uraufgeführtes Stück *Hin und Her*, das sich auf einer Brücke zwischen zwei Staaten begibt, zur klassischen Komödie der „displaced person“, eines 1935(!), im Jahre seiner Niederschrift, noch fremden Begriffes.“ (Csokor 1992, S. 133). Vgl. Anmerkung 11

die T², in ÖLA 27/W 23 materialisiert, herangezogen. Im Band IV werden im Abschnitt „Szenisches. Fragmente und Varianten“ Abdrucke von ÖLA 3/W 44 – BS 43c und ÖLA 3/W 48 – BS 43g veröffentlicht, wobei die beiden Teile nahtlos aneinandergehängt werden, als ob die längere Dialogskizze unter dem Titel „II. Teil Spiegelschrank“ geschrieben worden wäre. Zudem wird der handschriftliche Abschluss der Szene nicht transkribiert und auf offensichtliche Tippfehler des Autors, die Sinn verändernd wirken (ÖLA 3/W 44 – BS 43c, fol.3), wird nicht hingewiesen.

Die 8-bändige Gesamtausgabe (GW 8) von 1972 ist mit GW seiten- und textidentisch. Daraus ergibt sich der Abdruck der Posse in Band 4 und die Veröffentlichung der Nachlassmaterialien in Band 7. Bei beiden Ausgaben fehlen genaue Quellenangaben und editorische Kommentare.

Krischke und Hildebrandt geben schließlich 1978 noch die 4-bändige Gesamtausgabe (GWA) gemeinsam heraus und veröffentlichen im zweiten Band das Stück *Hin und Her. Lustspiel in zwei Teilen* unter Zuhilfenahme der TS¹, des Stammbuches ÖLA 27/W 19. Zusätzlich werden im vierten Band unter dem Titel „Varianten“ die nachträglich von Horváth eingefügten Lieder und der neue Schluss aus ÖLA 27/W 23 abgedruckt, allerdings ohne Anmerkungen. Daneben aber veröffentlichen Krischke und Hildebrandt noch einmal die Blätter aus dem Nachlass auf dieselbe Art und Weise, wie das bereits bei den Gesammelten Werken 1970 geschehen ist.

Eine 1988 erscheinende Gedenkausgabe in Form einer vierbändigen Dünndruckedition, die von Krischke und seiner Frau Susanne Foral-Krischke, die ebenfalls für die geplante 15-bändige Gesamtausgabe in Einzelbänden verantwortlich zeichnen, herausgegeben wird, beinhaltet eben jene Texte der in den Jahren 1983-88 entstandenen 14 Bände und wird hier nicht näher beschrieben, auch weil laut Bartsch diese Ausgabe aus „literaturwissenschaftlicher Sicht unbrauchbar“ (Bartsch 2000, S. 175) sein soll.

Die Kommentierte Werkausgabe, die Traugott Krischke 1988 herausgibt, folgt dem Stammbuch mit der Sigle ÖLA 27/W 19, wobei Krischke vorgibt, diese „ursprüngliche“ Fassung erstmals zu edieren (KW 7, S. 445). In den Gesammelten Werken von 1970 wurde, wie oben bereits erwähnt, ÖLA 27/W 23 ediert, das die Änderungen für die Züricher

³⁸ In die Nähe des 1936 fertig gestellten, jedoch bereits in den Jahren zuvor begonnenen Stücks *Don Juan kommt aus dem Krieg* wird auch ein Filmexposé unter dem Titel *Ein Don Juan unserer Zeit* gerückt (vgl.

Aufführung beinhaltet, jedoch nicht vollständig, z.B. wird die Veränderung der Figurenrede in ÖLA 27/W 23, 2. Teil, S. 1A nicht berücksichtigt.

Die Modifikationen für Zürich werden von Krischke 1988 in einem Variantenteil abgedruckt, allerdings ohne genau festzuhalten, wie die beigelegten Lieder und die neue Szenenanordnung in die ursprüngliche Version eingepasst sind. Noch dazu übergeht er den veränderten Beginn des Stücks, eventuell weil in dem Stammbuch ÖLA 27/W 23 eine Seite mit dem Eröffnungslied³⁹ fehlen dürfte. Diese Vorgehensweise wird jedoch bereits 1978 bei der Edition einer Gesamtausgabe (GWA) gewählt. Warum gibt Krischke vor, diese Fassung erstmals zu edieren?

Im Anhang der kommentierten Werkausgabe finden sich Bemerkungen zu Entstehung, Überlieferung und Textgestaltung, wobei Krischke, vor allem was die Konzeptblätter Horváths betrifft, äußerst selektiv vorgeht und willkürlich Entwürfe zum Teil sogar falsch zitiert. Da werden aus „Unmenschen“ (ÖLA 3/W 43, Bl.1) „Untermenschen“ (KW 7, S. 443). Anhand dieser Beispiele lässt sich die problematische Editionspraxis des an sich um das Horváth-Werk verdienstvoll bemühten Traugott Krischke erkennen, die in der neueren Literatur zum Nachlassmaterial und in den Vorarbeiten zur geplanten Wiener Ausgabe vielfach kritisiert wurde (z.B. Kastberger 2001, S. 168-176).

Die Frage, die sich nun stellt, welcher Text in Hinkunft für den Leser und vielleicht noch wichtiger den Theaterbesucher bereitgestellt werden soll, lässt sich nicht so einfach beantworten. Die Untersuchungen haben ja gezeigt, dass bis auf die Konzeptblätter das vorhandene Material in der einen oder anderen Ausgabe bereits ediert wurde. Natürlich ist diese Vorgehensweise vorerst einmal zu begrüßen, problematisch ist jedoch die Art und Weise der Darstellungen, wie bereits an mehreren Beispielen gezeigt werden konnte.

Im Gegensatz zu den Textvorlagen für Inszenierungen können in einer zukünftigen historisch-genetischen Ausgabe ja mehrere Texte, die ursprüngliche Fassung neben der veränderten Version für die Züricher Uraufführung, bzw. die Umarbeitungen und vom Autor nicht veröffentlichten Entwürfe und somit Entstehungsgeschichte präsentiert werden. Im Anhang dieser Arbeit soll zumindest versucht werden, ein klares Bild der

Bartsch 2000, S. 138), eine Bemerkung, die Horváths Interesse am Film zu jener Zeit illustrieren soll.

³⁹ vgl. 4.2.2. Funktionen der musikalischen Einlagen

wichtigsten Umarbeitungen Horváths im Rahmen der Uraufführung in Zürich zu zeichnen, indem Faksimiles der entscheidenden Stellen gezeigt werden. Zusätzlich soll das Faksimile eines Konzeptblattes den Arbeitsprozess des Autors illustrieren.

Viel wichtiger für die Rezeption des Textes ist aber letztendlich, wie sehr es zukünftigen Inszenierungen gelingen wird, „große theatrale Evidenz und Überzeugungskraft“ (Kurzenberger 2001, S. 156) und „Intensität und Nachhaltigkeit“ (ebd.), Eigenschaften, die Kurzenberger drei exemplarischen Aufführungen Horváth'scher Stücke der 90iger Jahre zuspricht, zu synthetisieren. „Das heißt, sie regten zu Fragen an, etwa zu der, ob das Gegenwartstheater mit seinen Formen des postdramatischen und postmodernen Theaters besonders aufnahmebereit und disponiert ist für Horváth. Oder: Ob die neuen Ästhetiken, die die Bühne als bildnerischen Raum entdeckten, Horváth mit anderer Wirksamkeit zur Anschauung bringen. Oder: Ob sich der Zeitbezug, der aktuelle gesellschaftliche Kontext der Aufführungen so verändert hat, daß Horváth mit neuen Bedeutungen zu sprechen beginnt.“ (Kurzenberger 2001, S. 156).

Schwierige Fragen, die diese Arbeit, die keine theaterwissenschaftliche ist, hier nicht beantworten kann. Der Text, den zukünftige Inszenierungen auf der Bühne umsetzen werden, dieser Text orientiert sich wohl an dem Material, das auch die Züricher Uraufführung verwendet haben mag. Wie die Rezeptionsgeschichte gezeigt hat, kitschig sollte man ihn auf keinen Fall mehr inszenieren wollen. Dazu trägt das Thema noch immer zu viele realpolitische Implikationen in sich und lässt an aktueller Brisanz nichts zu wünschen übrig. Daneben kann man sich auch fragen, ob nicht die ursprüngliche Fassung den Versuch einer Aufführung wert wäre, zudem die Provenienz der Lieder nicht ganz klar ist und die Korrekturen Horváths einige Fragen offen lassen.⁴⁰

Diese Arbeit wird, wenn es darum geht, interpretatorische Schritte nachvollziehbar zu machen, auf die Kommentierte Werkausgabe von 1988 zurückgreifen, aber auch auf die Faksimiles der Blätter aus dem Nachlass, die im Anhang dieser Arbeit abgedruckt sind.

5.4. Die Konzeptblätter Horváths

⁴⁰ vgl. 5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung.

Anhand der Konzeptblätter Horváths kann in die vielschichtige Arbeitsweise Horváths Einblick genommen und neue Erkenntnisse über Entstehungsprozess und Genese gewonnen werden, wobei sich diese Aussage nicht ausschließlich auf das Stück *Hin und Her* bezieht. Vor allem auch in Hinblick auf das umfangreiche Material, das zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald* existiert, lassen sich die Schritte des Schreibenden Horváths beim Schreibprozess beobachten (Profile 2001, S. 124).

Die erhaltenen Konzeptblätter zu dem Stück *Hin und Her* zeigen eine rege gedankliche Arbeit zu einer Neukonzeption und einer Einbindung desselben in ein überlegtes, zumeist dreiteiliges, aber auch zweiteiliges Werk. Diese Entwürfe, die aus Titellisten, Dialogskizzen und Handlungsskizzen bestehen, scheinen, entgegen der Meinung von Traugott Krischke, der schreibt, dass Horváth „ursprünglich drei Possen mit je einem Akt zusammenfassen wollte“ (KW11, S. 441) nicht als Vorarbeit zu *Hin und Her* entstanden zu sein, sondern dürften eine Nachbearbeitung, eventuell nach den negativen Reaktionen in Zürich oder im Rahmen einer geplanten Neuinszenierung darstellen. Wiewohl es keine Anhaltspunkte zu einer absoluten chronologischen Einordnung der Blätter gibt, sprechen doch einige Merkmale für diese Annahme. Der Titel *Hin und Her* ist als jeweils erster Teil einer derartigen Konzeption eingeplant, er wird wie eine Konstante in jeden neuen Entwurf eingetragen und es werden keine zusätzlichen Skizzen dazu erstellt. Außer der Bemerkung „Posse in einem Akt“ lassen sich keine zusätzlichen Pläne finden, sodass anzunehmen ist, dass dieser Teil bereits existiert, während Horváth zu den weiteren Titeln „Auf und Ab“, „Drunter und Drüber“ und „Die brave Fee von Felsenstadt“ Notizen gemacht hat. Zudem befindet sich auf einem der Konzeptblätter (ÖLA 3/W 43 – BS 43b, Bl.1) der vorläufige Titel des Stücks *Mit dem Kopf durch die Wand* notiert, das 1935 entstanden ist. Für eine Bearbeitung des Stückes zu dieser Zeit sprechen die 1935 gedruckten Reinschriften des Stückes ebenso wie das Auftauchen des Titels *Hin und Her* in einer Liste von durchdachten Filmprojekten.

5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung

In den nächsten beiden Abschnitten wird der Fokus wieder auf die vollendeten Fassungen gerichtet, indem die Stammbücher in den Mittelpunkt der Analyse gestellt werden. Dabei soll vor allem der Frage nachgegangen werden, welche Änderungen Horváth an seinem Text für die Uraufführung in Zürich vornimmt und auf welche Art und Weise er hier arbeitet. Offensichtlich verwendet Horváth ein bereits existentes Stammbuch, das die ursprüngliche Fassung enthält und fügt neue Szenen bzw. erstmals die Lieder ein, streicht aber auch einige Textstellen. Der veränderte Schlussteil wird danach separat im nächsten Kapitel abgehandelt.

Zu größeren Textänderungen kommt es ja im zweiten Teil des Stückes. Im ersten Teil streicht Horváth nur die ersten drei Sätze, die die Situation beschreiben, den Brückenkopf am linken Ufer, den eine alte Zeitung lesenden Grenzbeamten inmitten einer Idylle, und fügt dafür das *Lied von der Grenze*⁴¹ ein. Zudem werden zwei weitere Lieder des Havlicek eingefügt (ÖLA 27/W 23, S. 32b, 51a) und die dadurch entstehenden neuen

⁴¹ Dieses Lied ist nicht in allen Stammbüchern erhalten und integriert, wie im Kapitel 4.2.2. eingehender beschrieben.

Übergänge durch minimale Veränderungen angeglichen.

Im zweiten Teil jedoch streicht Horváth ab den zwei letzten Absätzen vor der zweiten Szene (ÖLA 27/W 23, S. 3) alle Szenen bis nach dem ersten Absatz auf der achten Seite des ursprünglichen Stammbuches.⁴² Die Seiten mit den Streichungen belässt er jedoch in dem Buch und fügt die „neue“ zweite Szene ein, eine Szene, die im ursprünglichen Stammbuch später kommen sollte und dort gestrichen wird.⁴³ Die Szenen, die einen gewalttätigen Konflikt zwischen dem Privatpädagogen und seiner Frau darstellen, verschwinden somit vollständig aus dem Stück.

Anstelle der nunmehr vorgezogenen Szene, die die Drogenprobleme der Frau Leda thematisiert, fügt Horváth eine neue Szene ein (ÖLA 27/W 23, S. 15-17)⁴⁴, in der die Schmuggler Havlicek für einen Grenzbeamten halten, den es zu überzeugen, zu schmieren oder aber als letzte Konsequenz ins Wasser zu stoßen gilt. Die Veränderungen, die sich hier ergeben, sollen in einem späteren Kapitel interpretiert und bewertet werden. Vorerst sei nur noch einmal auf die Besonderheit hingewiesen, dass Horváth sichtlich keine Reinschrift an das Theater in Zürich geschickt hat und die 1935 entstandenen Reinschriften erstmals alle vom Autor gewollten Änderungen auch tatsächlich umsetzen.

Es ist allerdings die Frage zu stellen, ob Horváth hier unter großem Zeitdruck arbeiten musste, da ihm ansonsten die Ungereimtheiten – Havlicek wird zwar in den Fluss geworfen, befreit aber wie in der ursprünglichen Fassung Konstantin und Eva; der Privatpädagoge und seine Frau versöhnen sich zwar nicht, erscheinen aber am Ende des Stückes wiedervereint - aufgefallen wären, die die Umstellung und Streichung der Szenen herbei geführt haben.

Es stellt sich die Frage, ob die Streichung des gewalttätigen Konflikts - zwei Figuren werden dadurch „sinnlos“⁴⁵ für Dramenhandlung und dramatische Spannung, erfüllen aber auch nur bedingt eine unterhaltende Funktion -, die Kürzung des Finales und die Einsetzung

⁴² Gestrichene Szenen lassen sich auch in *Figaro lässt sich scheiden* finden (Krischke 1980, S. 231-232), offensichtlich wurden hier zeitnahe Szenen für die Aufführung gestrichen.

⁴³ vgl. 8.4.3. Faksimile aus ÖLA 27/W 23 (2. Teil, S. 3 u. 8 alt, S. 3 u. 4 neu)

⁴⁴ vgl. 8.4.4. Faksimile aus ÖLA 27/W 23 (2. Teil, nachträgliche Einfügung Horváths S. 15-17)

⁴⁵ Dazu eine Rezensentin: „Ein Running Gag, der sich als g'spaßiges Intermezzo durchzieht, dessen Sinn sich aber mir nicht so recht offenbaren konnte: Der angelnde Privatpädagoge samt Wurm sammelnder Angetrauter.“ (OÖN 2002, S. 7).

der neuen Szene zu eben der oftmals kritisierten Banalität⁴⁶ geführt haben, die das Stück zu einem selten und dann eher von kleineren Bühnen aufgeführten Text gemacht hat.

5.6. *Schlussvarianten*

Wie zuvor betrachten wir noch einmal die vollendeten Fassungen und untersuchen die verschiedenen Schlussvarianten. Denn bei Durchsicht aller erhaltenen Stammbücher, Vorarbeiten oder eigenständige Typo- oder Manuskripte des Autors⁴⁷ sind uns nicht erhalten, fällt bald auf, dass wir es hier mit zwei Varianten des Schlussliedes zu tun haben. Diese zwei Schlussvarianten von Horváth sind direkt nach dem Weltkrieg sichtlich nicht zur Aufführung als geeignet betrachtet worden, denn Hans Weigel schreibt 1946 (ÖLA 27/W 28, S. 63-64) ein eigenes Schlusslied aus der Sicht der Nachkriegszeit.

Das Finale mit Gesang der TS¹ aus ÖLA 27/W 19 erfährt eine völlige Neukonzeption in TS² (ÖLA 27/W 23, S. 32-33). Abgesehen davon, dass Horváth das neue Ende eklatant kürzer gestaltet, er kürzt es um mehr als die Hälfte, trägt es auch eine andere Akzentuierung in sich. Denn in der älteren Fassung stellt die Figur des Havlicek, wenn schon nicht die Grenzziehungen in allgemein moralischen Belangen, so zumindest die zwingende Existenz politischer Grenzen, in Frage. Das Hauptaugenmerk der Figuren liegt auf dem Blick in die Zukunft, dem liebevollen „Übermorgen“ in einer friedvollen und aufnahmebereiten Heimat. In der Überarbeitung hört sich das schon ganz anders an, alle sind sich über die Notwendigkeit von Abgrenzungen und Triebhemmung zugunsten einem Leben in einer von Kultur dominierten Gesellschaft einig. Zudem wird es der Figur des Havlicek am Schluss zuteil, den Staatsmann des Landes, das ihn nach so langer Zeit aufgrund seiner sozialen Bedürftigkeit abschiebt, auf seinen unerlaubten Aufenthalt am falschen Ufer des Flusses hinzuweisen. Dem alles integrierenden Ansatz in der ursprünglichen Fassung steht hier also ein stärker diskriminierender und ausgrenzender Schluss gegenüber. Der letzte Satz, der vom gesamten Personal am Ende des Stückes gesungen wird, lautet einmal: „O Heimat, wie bist du so schön/ In dir möchte ich sein und vergehn!“

⁴⁶ vgl. 3. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes *Hin und Her*

⁴⁷ Einzige Ausnahme stellt das Stammbuch ÖLA 27/W 19 dar, das ein Originalmanuskript Horváths und später zu einem Stammbuch zusammengefasst worden ist.

(ÖLA 27/ W19, S. 92; KW 7, S. 155)⁴⁸, in der neueren Fassung jedoch: „So ziehen wir die Konsequenz:/ Es lebe hoch die schöne Grenz!“ (ÖLA 27/W 23, S. 33; KW 7, S. 426).

Doch noch einmal zurück an den Beginn des Finales in TS¹, beginnend mit zwei gereimten Versen, die die Figur Havlicek spricht und die insgesamt drei Wiederholungen erfährt: „O Heimat, die ich nicht kennen tu,/ Bring mir den Frieden, bring mir die Ruh“ (ÖLA 27/ W 19, KW 7, S. 150). Ein Staatenloser, der in die unbekannte Heimat zurückkehren darf und sich ein Ende aller Torturen erwartet, seufzt sich hier über die Brücke hinweg, und es folgt eine Strophe, die das Motto des Stückes darstellen könnte: „Jetzt ging ich da so hin und her/ Und her und hin und hin und her/ Und wieder her und wieder hin - / Mich wunderts nur, daß ich noch bin!“ (ÖLA 27/W 19, KW 7, S. 150). Was folgt ist eine Mischung aus exemplarischen Erzählungen, wobei jede Figur das ihr eigene Problem noch einmal thematisiert, lyrischen Anrufungen der Zukunft oder aber der Heimat und einem Hin und Her an Meinungen und floskelhaften Lehren: „Man soll auch nicht ewig leben!“ (ÖLA 27/ W 19, KW 7, S. 154) oder „Diese Grenzen sind unsere Pflicht!“ (ÖLA 27/ W 19, KW 7, S. 155).

Dabei tut sich vor allem auch die Figur des Privatpädagogen, jener männlichen Figur die in dieser Fassung die eigene Frau beinahe erschlägt, in der Rolle des Moralisten hervor, der das Ausleben der menschlichen Wünsche, Begierden und Triebe als Katastrophe für die Welt wie für jeden einzelnen empfindet, hervor.

Havlicek sieht die diversen Einwände der anderen durchaus ein, die Grenzen, die einem oft von einem besseren Leben trennen können, die politischen Grenzen will er nicht mehr aushalten müssen, während die beiden Grenzwärter Szamek und Konstantin natürlich auf die ökonomische Funktion „ihrer“ Grenze insistieren. Die Frau Hanusch versucht den utopischen Ausgang der Situation auf die Existenz eines guten Gottes zurückzuführen, verrät ihre Zweifel an dessen Fähigkeiten aber wenn sie sagt: „Ach der liebe Gott ist immer gut/ Und trotzdem weiß er, was er tut!“ (ÖLA 27/ W 19, KW 7, S. 156).

TS² zeigt ein gänzlich kürzeres Finale, indem die Meinungen der Figuren einhelliger ausfallen und alle von der Notwendigkeit der Grenzen überzeugt sind, denn: „Wir denken an die Ewigkeit“ (ÖLA 27/W 23, S. 32; KW 7, S. 425). Der Privatpädagoge darf auch hier von den kranken Begierden und Trieben der Menschen singen, um derentwegen Grenzen besonders

⁴⁸ Neben der Angabe des betreffenden Nachlassmaterials, in dem die jeweilige Textstelle am frühesten auftritt, wird, im Falle einer bereits erfolgten Veröffentlichung, immer auch die aktuellste zugängliche Werkausgabe angegeben, um die Zitate auch für jene nachvollziehbar zu machen, die keinen Zugang zu den Archivmaterialien haben.

wichtig scheinen. In völliger Harmonie beschließen alle Protagonisten, ohne Grenzen könne es auch keine Kultur geben und bevor der allerletzte Abgesang stattfinden kann, taucht ein weiterer Störenfried in der Person des Machthabers Y auf, der sich aufgrund seiner Kurzsichtigkeit „verschwimmt“ und auf der falschen Seite des Flusses gelandet ist. Nun obliegt es dem früheren Ausgewiesenen Havlicek, die staatsfremde Person zurecht- und auszuweisen.

Hans Weigel textet, wie bereits erwähnt, 1946 ein neues Ende, das hier der Vollständigkeit halber und um einen Einblick in die Aufführungspraxis in der Nachkriegszeit zu gewähren, vorgestellt werden soll. Weigel gibt dem, bei Horváth ja völlig utopischen und den realpolitischen Verhältnissen nicht entsprechenden Ende eine Aussicht auf Besserung der Verhältnisse im Allgemeinen mit. So würde man das Jahr 1932 schreiben und in 10-15 Jahren nicht mehr verstehen, dass einmal hinderliche Grenzen existierten. „Ein Krieg vielleicht wird nötig sein, / Doch nachher geht’s uns allen fein“ (ÖLA 27/W 28, S. 63). Alle Menschen könnten dann wieder Brüder sein. Er kehrt das an sich negative, weil beschränkte „Hin und Her“ des Havlicek auf der Brücke um in eine kosmopolitische Möglichkeit für die Menschen: „Dann hin und her -/ und hin, / Freudig hin und her, / Wenns einmal so wär!“ (ÖLA 27/W 28, S. 64).

6. *Hin und Her* als Gegenstand textanalytischer Verfahren

Um diese Arbeit nicht auf eine kommentierte, editionswissenschaftliche Analyse zu reduzieren, versuche ich, Horváths Stück erstmals einer umfassenderen Textanalyse im Sinne einer Interpretation, allerdings unter Miteinbeziehung Sinn stiftender oder verändernder, aus dem Nachlassmaterial ersichtlicher Korrekturen und Differenzen zwischen den einzelnen Varianten zu unterziehen.⁴⁹

⁴⁹ Um Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, soll als Textgrundlage der siebte Band der Kommentierten Werkausgabe (KW 7) dienen, in dem neben einem Abdruck der ursprünglichen Fassung auch die Veränderungen für Zürich ersichtlich sind.

Auch bis dato zwar gesichtetes, jedoch nicht näher bearbeitetes Nachlassmaterial⁵⁰ soll als Gegenstand hierzu dienen. Zu dem Text selbst existieren ja, wie bereits erwähnt, nur vereinzelt Aufsätze (Herschbach 1977, Malone 2003, May 2002, Stern 2002), die sich mit den Produktions- und Rezeptionsbedingungen beschäftigen oder den Text für autobiographische Erkenntnisse nutzbar machen wollen. Eine weitere Studie (Bossinade 1988) analysiert den Text stark zeitgeschichtlich und im Kontext mit dem gesamten Spätwerk Horváths.

Im Zentrum des Interesses in diesem Teil der Arbeit stehen die Gestaltung der Figuren und daraus entstehende Bedingungen für etwaige Aufführungen und dem Werk innewohnende Themenkreise, wobei hier drei unterschiedliche Perspektiven gewählt wurden. Angeschlossen ist ein kurzer Beitrag über die Beziehungen des Textes zu weiteren Texten Horváths z.B. in Form von wiederkehrenden Figuren und Motiven, aber auch zu Texten anderer Autoren. Als Instrumentarium dienen sollen somit sowohl ein textimmanenter Zugang, als auch offenere, sozialgeschichtliche, psychologische und intertextuelle Ansätze.

6.1. Grenzgänger – „Gebrauchsanweisung“ gefällig?

„Stilisiert muss gespielt werden, damit die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen betont wird - - man kann es gar nicht genug überbetonen, sonst merkt es keiner, die realistisch zu bringenden Stellen im Dialog und Monolog sind die, wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird - - wo er dasteht, ohne jede Lüge, aber das sind naturnotwendig nur ganz wenige Stellen.“ (KW 11, S. 221).

Diese Formulierung einer „Gebrauchsanweisung“, zu der sich Horváth nach der Uraufführung von *Kasimir und Karoline* 1932 sichtlich verpflichtet fühlt, soll hier nicht vorbehaltlos auf *Hin und Her* angewandt werden. Jedoch drängt sich bei genauerer Lektüre die Frage auf, ob nicht auch eine Inszenierung der Posse durch stilisiertes Spielen, durch

⁵⁰ Damit gemeint sind die Nachlassmaterialien ÖLA 3/W 44 – BS 43c und ÖLA 3/W 48 – BS 43g, faksimiliert im Anhang dieser Arbeit, vgl. Kapitel 8.4.2.

„Gradunterschiede“ (KW 11, S. 221) im Spiel der Figuren wesentlicher der Intention des Autors entsprechen könnte.

Betrachtet man die Figuren des Stücks, werden manchen individualistischere, menschlichere Eigenschaften zugesprochen, während andere nahezu Sinnbilder für Bürokratie und Diktatur, für vor allem männliche Brutalität darstellen. Einer Gruppe von Bürokraten wird eine Gruppe von Menschen entgegengestellt, dem Diktat das Individuum, das für seine Bedürfnisse, um sein Leben kämpfen muss, den Gesetzen der Staaten die Solidarität und die Hilfsbereitschaft der Menschen.

Dem Versuch, der „Gebrauchsanweisung“ Horváths folgend, die Figuren des Stücks in Gruppen einzuteilen, soll eine kurze Charakterisierung der einzelnen Personen in der Reihenfolge ihres Erscheinens vorangestellt werden.

THOMAS SZAMEK, EIN GRENZORGAN

Als einführende Szene dient dem Stück ein Dialog zwischen dem Grenzorgan Szamek und einer „ältere[n] verschüchterte[n] Frau“ (KW 7, S. 77), die sich als Frau des Privatpädagogen herausstellt und in dem Stück auch später keinen Namen erhalten soll. Doch vorerst zur Figur des Grenzorgans, charakterisiert ganz zu Beginn schon als jemand, der alte Zeitungen liest, der geringschätzig gegenüber weniger attraktiven Frauen auftritt, ein neugieriger, besserwisserischer Schwächling, der beim Anblick einiger Köderwürmer bereits einen Zusammenbruch erfährt. Dieser von sich selbst eingenommener Ignorant wird kurz darauf so richtig unsympathisch, wenn er, den Feinheiten der deutschen Sprache nicht wirklich mächtig, seine Tochter wegen ihrer Bekanntschaft mit dem Grenzbeamten des anderen Staates unter Druck setzt und sich Ressentiments bedient, die gewissen populistischen Strömungen bis heute nicht zu unmenschlich erscheinen, um sie nicht für eigene Zwecke einzusetzen. Auf den Ausgewiesenen vorerst nur mit einer verlegenen Platttheit reagierend, fällt ihm jedoch sogleich eine Möglichkeit ein, den Flüchtling als Botenjunge in seine Dienste zu nehmen. Eigentlich mit der anderen Seite durch angeheiratete Verwandtschaft verbunden, jedoch fest von dem Bösen im Fremden überzeugt, würde er als „Familienvorstand“ (KW 7, S. 92) niemals zu einer Verbindung seiner Tochter mit

Konstantin zustimmen. Da seine mittlerweile volljährige Tochter gesetzlich nicht mehr seiner „Macht“ unterstellt ist, versucht Szamek sie zuerst ökonomisch, danach emotional unter Druck zu setzen. Er offenbart ihr seinen Wunsch, sie und gleichzeitig damit sich selbst gut versorgt zu sehen und fügt sich kurz darauf, nach Erzählungen über brutale Familienstreitereien seinem Schicksal (KW 7, S. 98).

Durch Alkohol benebelt schläft der Bewacher der Grenze in beiden Fassungen wiederholt ein. Wieder erwacht und alles andere als Herr seiner Grenze, kann er die Lage nicht richtig einschätzen, reagiert hingegen auf bereits bekannte Art und Weise auf den Grenzbeamten von gegenüber. Er, der den Ministerpräsident Y fälschlicherweise eingesperrt hat, fühlt sich aufgrund dieses Irrtums als wahrer Held, als jemand der Falschspieler demaskiert (KW 7, S. 141). Nach Auflösung der peinlichen Verwechslung keineswegs eingeschüchtert oder erschrocken, verhält er sich in weiterer Folge kein Fünkchen humaner als zuvor gegenüber dem irrtümlich eingesperrten Y. Keine Einsicht ist zu erkennen, der Tyrann ist zurück:

SZAMEK *beiseite*: Mir scheint, er hat recht. *Laut*. Natürlich hat er recht! *Er erhebt sich*. Sehr vorschriftlich, sehr pflichtlich! Ich brauch keine Gnad, ich such mir schon mein Recht, und wenn ich Unrecht tun müßt! [...] (KW 7, S. 144)

Seinen zukünftigen Schwiegersohn Konstantin kann er aufgrund dessen nun verbesserter finanzieller Situation akzeptieren, bevor er, nach einer neuerlichen Spitze gegen die falschen Nachbarn, in den finalen Gesang mit einstimmt. Szamek thematisiert darin in der ursprünglichen Version das Alter und die natürliche Begrenzung des Lebens durch den Tod, während er in der Züricher Fassung (ÖLA 27/W 23) über die Grenzen der staatlichen Ordnung singt.

Dass wir es, wie bei der Linzer Aufführung 2002, mit einer Figur „mit rauer Schale und weichem Kern“ (OÖN 2002, S. 7) zu tun haben sollen, lässt sich im Text nicht erkennen. Alles in allem stellt er den von sich selbst überzeugten, unreflektierten Patriarchen und einen schlampigen, seine geringen Machtbefugnisse ausnützenden Beamten dar, der es der Hauptfigur dieses Stücks beinahe unmöglich macht, aus der Krise zu gelangen.

EVA, DESSEN TOCHTER

Die Tochter des Grenzbeamten Szamek, Eva, muss sich gegen ihren bestimmenden Vater mit aller Kraft zur Wehr setzen, um ihre Wünsche und Sehnsüchte nicht aufgeben zu müssen und unterzugehen. Dabei sehnt sie sich nicht nach einem selbstbestimmten, emanzipierten Leben, sie sehnt sich nur nach einem eigenen Mann und nach einer eigenen Familie. Als alles Argumentieren nichts hilft, weist sie auf ihre Volljährigkeit und somit auf das Recht auf Selbstbestimmung hin. Zur Selbstständigkeit fehlen ihr aber leider die ökonomischen Voraussetzungen, die sie sich nicht selbst schaffen will, sondern die ihr durch die Ehe quasi zufallen sollen. Ihre untergeordnete Rolle kann sie dabei akzeptieren:

EVA *unterbricht ihn*: Auch über mich geht sein Gesetz hinweg, und das ist sogar recht so, denn darum ist er der Mann. (KW 7, S. 101)

Was hier auffällt: nicht die Dienstpflicht und die Einhaltung der staatlichen Gesetze sind es, die Konstantin auch vor seine Geliebte stellen muss, es ist „sein“ Gesetz, das über allem thront. Die Tyrannei des Vaters gegen die des eigenen Mannes eintauschend, ermöglicht es ihr der großen Angst vor Einsamkeit und Entfremdung zu entkommen, die ihr angesichts des Schicksals Havliceks bewusst wird.

Als das Pflichtgefühl ihres Konstantins hilfsbereite Maßnahmen verhindert, fällt Eva eine Verbindung zwischen all den Männern auf, die sie kennt und erste aggressive Gefühle finden ihren Weg an die Oberfläche:

EVA [...] Manchmal könnt ich ihn wirklich schon mit einer Axt - - (KW 7, S. 109)

Überhaupt wirkt die Figur in sich nicht ausgeglichen und unbeständig, sieht sie doch hinter allem sofort Gefahr und hängt abergläubischen Vorstellungen nach. Als sie bei der Verhaftung der Schmuggler tatkräftig mithelfen kann, erstarkt in Eva ein Wir-Gefühl, das sich am Schluss in dem Bild vom gemeinsamen Nachtdienst (KW 7, S. 147) noch vermehrt ausdrückt.

MRSCHITZKA, EIN GENDARM

Der zweite Beamte der rechten Seite, ein Gendarm, repräsentiert ebenfalls den Typus des unreflektierten, korrumpierten Befehlsempfängers, der nach oben buckelt und nach unten tritt. Zunehmend an Bewusstseinsstörungen leidend, solidarisiert er sich mit dem verzweiferten Privatpädagogen in der Absicht Selbstmord zu begehen und gibt auch noch angesichts seines geplanten Todes den Ton an. Auch die Perustration der Schmuggler

gerät durch seine Übergriffe zu einem Beispiel seines Machtmissbrauchs. Später wird noch einmal seine Furcht offenkundig, an einer ernstzunehmenden Störung der Wahrnehmung, eventuell ausgelöst durch Alkoholmissbrauch, zu leiden.

MRSCHITZKA Weil ich Angst hab, Thomas. Mir scheint, ich bin krank - -
trelirium demens. (KW 7, S. 139)

Die Furcht, pekuniäre Ansprüche durch den folgenreichen Irrtum zu verlieren, lässt ihn einerseits ein weiteres Mal an den Tod denken, andererseits um Gnade bitten, bevor er im Finale den Lebensweg eines Alkoholikers nachzeichnet. Jener tötet, bereits durch schwer geistig geschädigt und halluzinierend, seine Frau und verbringt den Rest seines Lebens im Irrenhaus. Ein Beispiel, das als Beweis für die Unabdingbarkeit der Grenzen im sozialen Leben dienen soll. In dem stark veränderten Finale für die Züricher Uraufführung fehlt dieser Teil, Mrschitzka kommt nur kurz zu Wort und stellt antithetisch noch einmal seine körperlichen Mängel dar (KW 7, S. 426).

FERDINAND HAVLICEK

Havlicek, anfangs noch eher zurückhaltend und schüchtern dem Grenzpersonal gegenüber, erläutert seine Situation als in Konkurs gegangener Drogeriebesitzer, dem mit Verlust seiner ökonomischen Sicherheit auch das Recht, in dem Land, in das er kurz nach seiner Geburt eingewandert ist, weiterzuleben abhanden gekommen ist. Er wird ausgewiesen, und zwar „per Schub“ (KW 7, S. 84), weil er sich gegen seine Ausweisung gewehrt hat. Seine Heimat, das Land, in dem er geboren wurde, ist ihm fremd.

HAVLICEK „Heimatlos“ – – das bin ich! (KW 7, S. 146)

Da der Ausgewiesene eine Frist versäumt hat, um seine Staatsbürgerschaft bestätigen zu lassen, ist er auch im Land seiner Geburt nicht „zuständig“ (KW 7, S. 84) und im Transitraum, der neutralen Brücke, gefangen. Vorerst bleibt ihm nichts anderes übrig, als zwischen den Grenzposten hin und her zu pendeln und, während er als „wanderndes Billetdoux“ (KW 7, S. 96) seine ihm aufgetragenen Botschaften überbringt, bei den jeweiligen Grenzposten für einen glücklichen Ausgang seiner Sache zu plädieren. Dabei muss er sich äußerst bemühen, um als Mensch und nicht als „amtlicher Fall“ (KW 7, S. 87), „Irrtum“ (ebd. S. 90) oder „Witz“ (ebd. S. 96) wahrgenommen zu werden. Seine persönlichen Bitten werden zwar zum Teil gehört, aber niemand ist imstande, ihn aus seiner misslichen Lage zu befreien, auch wenn er, vor allem seitens der Frauen, Mitgefühl erfährt.

Während des brisanten Treffens der Regierungschefs, das er als unwillkommener Zeuge stört, ist es für ihn und seine Anliegen auch nicht möglich, wahrgenommen zu werden. Von den Politikern, die ihr Entsetzen über die Entdeckung ihres geheimen Treffens nicht verbergen, ist keine Hilfe zu erwarten.

HAVLICEK *allein, er schaut nach rechts und nach links*: Weg sind sie. Ein Optimist, der dementiert und ein Pessimist, der demissioniert. Und was bin ich?“ (KW 7, S. 119)

Im Gegensatz zum verzweifelten Privatpädagogen kann er sich aber auch in dieser scheinbar unabwendbaren Misere nicht vorstellen, seinem Leben ein freiwilliges Ende zu setzen. Der Tod ist seiner Ansicht nach einer der wenigen Umstände, um die man sich nicht eigenhändig kümmern muss.

Den Grund für den Niedergang seiner Drogerie sieht er in der Missgunst der „Massenseele“ (KW 7, S. 127), wobei er diese auch als Grund für den Krieg erkennt. Er hingegen sehnt sich nach einer Frau, um nicht länger einsam zu sein, gewinnt an Freude durch die Begegnung mit Frau Hanusch auf der nächtlichen Brücke, die ihn vorerst mit Essen versorgt.

Während es in den Volksstücken Horváths als Ausdruck veränderter Essgewohnheiten verarmter Bürgerschichten „immer um die Wurst“ (Sonnleitner 2001, S. 56)⁵¹ geht, isst Havlicek, ganz edler Gaumen, „passierten Roquefort“ (KW 7, S. 127), ein Hinweis Horváths auf dessen mittelständische Herkunft. Seinen proletarischen Namensvetter Havlitschek aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, lässt Horváth hingegen ständig Wurst essen.

Dass er Konstantin und Eva von ihren, von den Schmugglern angelegten Fesseln befreit, beschert ihm eine Belohnung, die ihm vorerst - „Was hab ich davon? Auf einer Brück!“ (KW 7, S. 145) - nur wenig hilft. Nach Erhalt einer ministeriellen Verfügung und der Einreiseerlaubnis, denkt er aber vorerst nicht nur an sich, sondern gibt einen Teil des erhaltenen Geldes Konstantin, denn:

HAVLICEK Still! Ich bin Fachmann in puncto Ungerechtigkeit – – ich weiß, was das wert ist: Gerechtigkeit. (KW 7, S. 146)

⁵¹ Sonnleitner versucht 2001 die „Kollisionen zwischen veränderter Lebenswelt und sprachlich inadäquater Vermittlung“ (Sonnleitner 2001, S. 55) auch an den Essgewohnheiten Horváth'scher Figuren nachzuzeichnen.

Havlicek weiß, das Glück eines Menschen liegt nicht in der Hand eines auf unbekannte Weise gelenkten Schicksals oder Gottes, er übernimmt Eigenverantwortung für den Fortlauf der Dinge und bewirkt daher auch das glückliche Ende für das jüngere Paar.

Im finalen Gesang ruft er die Heimat an, den sicheren Ort nach den Momenten unsicherer Existenz, einen mythischen Ort „voll Märchen und voll Sagen“ (KW 7, S. 155), während er die Liebe relativiert:

HAVLICEK
Ja, der Liebe Lust und Leid
Ist ein buntes Galakleid
Für ein einsames Skelett
Von der Wiege zum Totenbett.

In den für die Züricher Aufführung eingefügten Liedern bringt Havlicek den Zusehern, er wendet sich teilweise sogar direkt an den Rezipienten, seine spezielle Situation und seine Krise noch eingehender näher. Dabei beschreibt er die aussichtslose Lage an der Grenze, seine Zerrissenheit aufgrund seiner Identitäts- weil Staaten-, Arbeits- und Beziehungslosigkeit. In seinem Duett mit Frau Hanusch stellt er noch einmal klar, dass er nicht an Fremdbestimmung, in diesem Fall den Einfluss der Astrologie, glauben kann, bevor er dann doch in den Harmonie suchenden und kitschigen Refrain mit einstimmt.

In der Züricher Fassung kommt es aber zu noch tiefgreifenderen Transformationen: eine zweite Verwechslung findet statt und Havlicek wird zum Grenzorgan, schlussendlich führt dies zum endgültigen Zusammenbruch und einem zeitweiligen Verschwinden Havliceks:

HAVLICEK *brüllt ihn an*: Aber ich kann doch nicht verschwinden, ich bin doch schon verschwunden! (KW 7, S. 423)

Havlicek wird in den Grenzfluss geworfen, auf welcher Seite er wieder herauskommen kann, wird nicht gezeigt. Er ist jedoch rechtzeitig wieder da, um im geänderten Finale noch einmal Grenzwärter „spielen“ zu können, wenn er dem kurzsichtigen Regierungschef den richtigen Weg weist.

EIN PRIVATPÄDAGOG

DESSEN FRAU

Der aus der Stadt an den Grenzfluss zu Erholung gekommene, zur Entspannung angelnde Privatpädagoge, ein Lehrer, der an keiner staatlichen Schule angestellt ist, sondern

sich durch private Nachhilfestunden seinen Lebensunterhalt verdient, und seine Frau sind wohl die rätselhaftesten Figuren des Stückes, zu einem großen Teil wohl auch deshalb, weil Horváth ihre Szenen für die Züricher Uraufführung stark kürzt und dadurch entschärft.

In ihrer Rezension zu der Aufführung von *Hin und Her* am 14. Dezember 2002 im Landestheater Linz schreibt Nagl: „Ein Running Gag, der sich als g'spaßiges Intermezzo durchzieht, dessen Sinn sich aber mir nicht so recht offenbaren konnte: Der angelnde Privatpädagoge samt Wurm sammelnder Angetrauter.“ (OÖN 2002, S. 7). Diese Bemerkung ist nicht weiter verwunderlich, denn was sich zuvor in den Szenen schon vorbereitet, die Zuspitzung eines Ehekonflikts, kommt in dieser Aufführung nicht mehr zum Ausbruch. Der Konflikt zwischen dem Privatpädagogen und seiner Frau führt in der ursprünglichen Fassung als einziger von drei Paarkonflikten, auch zwischen Szamek und seiner Tochter und zwischen Schmugglitschinski und Frau Leda werden verbale Kämpfe ausgetragen, zur Eskalation und einem vermeintlichen Mord.

Welchem Martyrium die Frau dabei schon zuvor in ihrer Beziehung ausgesetzt ist, lässt sich schnell erahnen:

FRAU *klaubt nun die Würmer wieder zusammen; leise:* Sie wissen ja gar nicht, was Sie mir antun, wenn ich ohne die Würmer komm -- -- (KW 7, S. 78)

Der Privatpädagoge, ganz herrschsüchtiger Despot, schreibt seinen ausbleibenden Erfolg nicht dem Schicksal, sich selbst oder Gott, sondern einzig und allein seiner Frau zu. Diese wiederum beginnt, sich gegen das aggressive und respektlose Verhalten ihres Mannes zu wehren und gelangt in einen psychischen Ausnahmezustand:

FRAU *schaut ihn an, antwortet nicht, sondern lacht nur, und zwar derart, daß es dem Szamek etwas kalt am Rücken wird;* (KW 7, S. 89)

Nach dem vermeintlichen Mord an seiner Frau zeigt der Privatpädagoge keine Reue sondern Selbstmitleid, sein geplanter Selbstmord dient lediglich dazu, der Strafverfolgung zu entgehen. Die scheinbar tote Frau taucht in einer transzendental überhöhten Szene wieder auf, der Totschlag war doch nur ein „schwacher Schlag“ (KW 7, S. 126). Nach diesem „überirdischen“ Ereignis kehren wieder versöhnlichere Verhältnisse ein, die nur zum Preis der erneuten Unterordnung aufrechtzuerhalten sind. Die Frau übernimmt für ihren Mann abermals die Ködersuche:

FRAU Ja. Ich werde suchen und suchen und finden - - (KW 7, S. 126)⁵²

⁵² Vgl. Matth. 7,7; Luk. 11,9: Suchet, so werdet ihr finden.

Diese Szenen, die Gewalttat des Lehrers und die Versöhnung des Ehepaares, werden von Horváth für die Züricher Uraufführung gänzlich gestrichen, weshalb es auch etwas seltsam anmutet, die beiden am Ende des Stücks trotzdem in bester Eintracht mit großer Beute wiederzutreffen.

Im Finale, die Frau singt kurz von einem nicht näher definierten Glück, formuliert der Privatpädagoge, sowohl im ursprünglichen als auch im veränderten finalen Gesang, die Wichtigkeit der Grenzen, die er selber einhalten sollte: die Grenzen, die zur Unterdrückung asozialer Triebe dienen und die eine friedliche Gesellschaft überhaupt erst möglich machen.

KONSTANTIN

Konstantin, ein „fescher Mann mit einer schneidigen Uniform“ (KW 7, S. 84), hält als Grenzorgan am rechten Ufer des Flusses Wache und kennt sich mit den Gesetzen seines Landes bestens aus. So kann er nicht nur Havlicek über geänderte Staatsbürgerschaftsgesetze belehren und seinen eigenen Regierungschef „demaskieren“, sondern auch Szamek und Merschitzka ihr pflichtbewusstes Handeln im Falle der Inhaftierung des Falschen bestätigen. Sein Pflicht- und Rechtsbewusstsein gebietet ihm jedoch auch, die für die Schmuggler ausgesetzte Summe dem wahren Helden Havlicek zuzuführen. Außerdem weiß er, wie weit er gehen kann, um trotzdem das Recht auf seiner Seite zu haben:

KONSTANTIN [...] Wenn er auf das dritte „Halt!“ nicht hält, kann ich ihn auf der Flucht erschießen und mir passiert nichts. - - (KW 7, S. 104)

So sensibel und freundlich der junge Grenzbeamte auf den ersten Blick auch sein mag, er hat kein Mitgefühl mit den Verlierern der Gesellschaft, mit den Verstoßenen und Armen. Auch seine Beziehung zu Eva ist wohl mehr von Besitzansprüchen als tiefen Gefühlen gekennzeichnet, die Institution der Ehe stellt er in Frage. Stellt seine Freundin im Finale Überlegungen an eine ungewisse Zukunft, will er nur für das Heute leben, ohne sich allzu große Sorgen zu machen. In der Züricher Fassung übernimmt er ihm Finale hingegen teilweise den Part des Privatpädagogen:

KONSTANTIN
Denn wenn ein jeder das tät, was er möchte,
und das unterließ, was er nicht möchte,
wenn ein jeder so wär, wie er ist, -
na servus! Das wär ein feiner Mist.
Na gute Nacht, das wär ein Erwachen!
Da hätten wir alle nichts zu lachen! (KW 7, S. 425)

FRAU HANUSCH

Frau Hanusch, der Wirtin des Gasthauses zur Post, droht der Konkurs und der damit verbundene soziale Abstieg, ein Unglück, aus dem sie, wie so viele in Zeiten der wirtschaftlichen Krise, keinen anderen Ausweg als den Tod sieht. Obwohl selbst treibende Kraft in ihrem Betrieb, fehlt ihr das notwendige Selbstwertgefühl und Selbstbewusstsein, auch allein erfolgreich zu sein.

Bereits in der frühen Fassung trauert diese Figur auch um vergebene Chancen in der Vergangenheit, in Zürich sollte sie bereits in einem mehrstrophigen Lied (KW 7, S. 418-419) davon singen. Die letzte Strophe des Liedes bezieht sich allerdings auf die Gegenwart:

FRAU HANUSCH [...]
Heut hat mir träumt von einem fernen Land,
wo Politik ist gänzlich unbekannt,
dort ist man friedlich und human,
sogar die Frau verträgt sich mit ihrem Mann,
dort kennt man weder Neid noch Streit, -
so möchten Sies halt auch?
Nur leider ist es bei uns noch nicht Brauch.“ (KW 7, S. 419)⁵³

Frau Hanusch würde die Schmuggler zwar eigenhändig töten, um sich zu „sanieren“ (KW 7, S. 103), Havlicek gegenüber verhält sie sich jedoch wesentlich entgegenkommender. Auf astrologische Gegebenheiten vertrauend, sieht sie eine Verbindung zwischen beiden sehr rasch unter einem guten Stern.

In ihrem Duett mit Havlicek wird sie sogar „zärtlich und anzüglich“ (KW 7, S. 417), verhält sich in dieser Stimmung auch gegenüber dem jüngeren Liebespaar sehr gönnerisch. Als Überbringerin der guten Nachricht von der Grenzöffnung für und ihrer Verbindung mit Havlicek, ist sie nicht sofort von der edlen Haltung ihres Freundes, der wie zuvor Konstantin keine falschen Lorbeeren ernten will, beeindruckt, ordnet sich jedoch unter, wie von jeher gewohnt. So formuliert sie schlussendlich nicht nur satt und zufrieden „Ende gut, alles gut!“ (KW 7, S. 149), sie legt ihr Leben in die Hände eines im Himmel waltenden,

⁵³ Ihr Solo besteht in der Fassung für Zürich aus vier Strophen, in dem Klavierauszug ÖLA 27/W 24-4 findet sich auf einem eingelegten Notizzettel eine weitere Strophe.

guten Gottes und kann mit den „radikalen“ (ebd., S. 152) Forderungen Havliceks nichts anfangen.

SCHMUGGLITSCHINSKI, EIN OBERSCHMUGGLER

FRAU LEDA

Mit der „Rauschgiftschmugglerbande“ (KW 7, S. 105) treten Figuren auf den Plan, die sich der Täuschung, der Maskerade, bei Horváth „allgegenwärtig“ (Kastberger 2003, S. 34) bedienen, um ihre Pläne verwirklichen zu können. Frau Leda und Schmugglitschinski alias die Dame und die Krankenschwester oder aber die „Kranke und die Heilige“ (KW 7, S. 131) bilden das „doppelköpfige Haupt“ (KW 7, S. 105) der Bande. Schmugglitschinski übernimmt sogleich den brutalen, männlichen Part des Verbrechergespanns, während Frau Leda ihre Schwächen sehr bald nicht mehr verstecken kann:

FRAU LEDA Jetzt seh ich mein Kindlein, es winkt mir zu! O, warum bist du gestorben mit vier Jahren, du Englein in deinem Kinderhimmel, ich hätt doch sonst nie angefangen, zu schnupfen und zu spritzen – – *Sie weint.* (KW 7, S. 132)

Dabei erinnert diese Figur an die tragischen Gestalten aus den Volksstücken Horváths: an Marianne aus *Geschichten aus dem Wiener Wald*, an Elisabeth aus *Glaube Liebe Hoffnung*. Auch wenn sie das komische Pendant zu diesen weitaus tragischeren Figuren darstellt, ist sie gleichermaßen emotional abgestumpft, desillusioniert und an den äußeren Umständen zerbrochen.

SCHMUGGLITSCHINSKI zu Leda: Schad, daß wir nicht in die gleiche Zell kommen, da tatest was erleben!
FRAU LEDA Ich erleb nichts mehr.
SZAMEK zu Frau Leda: Ist das wahr – –?
FRAU LEDA Ja.
Stille. (KW 7, S.143)

Beinahe alle Frauenfiguren Horváths sind Außenseiter in einer männlich dominierten Welt und ihre Heimatlosigkeit und Isolation können nicht als einzelnes Phänomen der späteren, bereits unter dem Eindruck des Exils entstandenen Stücke angesehen werden (vgl. Herschbach 1977, S. 128). Das Maskuline und sein Zwang, die Menschen solange zurechtzubiegen, bis sie brechen, kennen wir ebenfalls bereits von früheren Stücken Horváths. Der kaltschnäuzige Verbrecher in der Posse darf es jedoch deutlich aussprechen:

SCHMUGGLITSCHINSKI Sei mir nicht böse, aber meine Brutalität ist deine einzige Rettung, Liebling! *Er pufft sie auf die Brücke.* (KW 7, S. 132)

X, DER CHEF DER REGIERUNG AUF DEM RECHTEN UFER

Das Auftreten des Ministerpräsidenten X, Chef der Regierung vom rechten Ufer, kurz nach der Resignation Havliceks wird begleitet von der eigenen Demaskierung, sein Inkognito ist aufgrund des pflichtbewussten Konstantin nicht aufrecht zu erhalten. Bereit zu einem nächtlichen, geheimen Abkommen über Grenzangelegenheiten, das die Öffentlichkeit in seinem Land nicht akzeptieren würde, erkennt er die Tragweite seines Fehlers, als er bemerkt, dass vor ihm Havlicek und nicht der Regierungschef des Landes vom anderen Ufer steht. Er weiß um das Ende seiner Karriere und überlegt sich bereits Alternativen für die Zeit nach dem unfreiwilligen Ausstieg, er will seine Memoiren schreiben. Als Regierungschef des Staates, in dem Havlicek geboren ist, ermöglicht er ihm, als letzte amtliche und zugleich erste menschliche Tat das Einreisen.

Y, DER CHEF DER REGIERUNG AUF DEM LINKEN UFER

Ganz anders hingegen der Ministerpräsident des Landes, das Havlicek so unsanft ausgewiesen hat. Zu Beginn als schusseliger Pechvogel eingeführt, der aufgrund fehlenden Sehbehelfs nichts sehen kann, wählt er in einem solchen Unglücksfall eine andere Möglichkeit: alles widerrufen! Und nachdem er irrtümlich inhaftiert wurde und die Grausamkeit einer Haft am eigenen Leib verspüren musste, fällt ihm eine weitere Maßnahme zur Begrenzung des Schadens ein:

Y wimmernd: Und wer rettet mich? *Er steht auf.* Nur das Dementi! Ich dementier, ich dementier! *Stark schluchzend.* Aber diese Nacht soll mir ein Fingerzeig gewesen sein: jetzt sperr ich aber meine ganze [in ÖLA 27/ W 20: eigene] Opposition ein! *Er rennt heftig weinend gegen die Brücke.* (KW 7, S. 144)

In der Korrekturfassung ÖLA 27/W 23 erhält Havlicek eine Gelegenheit zur „Rache“: Als schon alle zum (gekürzten) Finale angetreten sind, erscheint Y ohne Brille noch einmal, allerdings am falschen Ufer und wird nun vom vormals Ausgewiesenen weggewiesen.

Welche zusammenfassenden Aussagen über Figurenkonzeption und Konstellation lassen sich nun in Hinblick auf *Hin und Her* treffen? Wie stehen diese acht Männer und vier Frauen zueinander? Auffallend ist der symmetrische Aufbau der Ausgangssituation: je ein

Grenzorgan auf jeder Seite des Flusses (Szamek, Konstantin), je ein Regierungschef (X, Y), je eine weibliche Bewohnerin (Eva, Frau Hanusch), das Schmugglerpaar von der linken Seite kommend, das Lehrerpaar von der rechten Seite kommend. In diese Szenerie stolpert also Havlicek, geführt von dem Gendarmen Mrschitzka. Während des Stückes ergeben sich zusätzlich noch folgende Paarkonstellationen: drei Konfliktpaare (Eva – Szamek, Privatpädagoge – Frau, Frau Leda – Schmugglitschinski) und drei Harmoniepaare (Eva – Konstantin, Frau Hanusch – Havlicek, Frau – Privatpädagoge). Zwei Personen, Havlicek und Eva, verlassen den Staat auf der linken Seite, das Land der Szameks und Mrschitzkas, das Land der Privatpädagogen und einer Regierung, die ihre Opposition einsperren lassen kann. Sie brechen auf in ein Land, in dem der Regierungschef weiß, dass er nach einem größeren Skandal, ausgelöst durch illegitime Entscheidungen, sein Amt niederlegen muss, und der im allerletzten Moment noch Menschlichkeit zeigt. Auch in diesem Land regiert das Gesetz in Person des Konstantin, ist jedoch nicht noch zusätzlich durch Alkoholmissbrauch oder einem gesteigerten Hang zur Diktatur vergiftet.

Als Menschen in einer Gruppe von Vertretern einer „wesentliche[n] Allgemeingültigkeit“ (KW 11, S. 221) treten Havlicek, für eine männliche Figur Horváths ungewöhnlich, und alle vier Frauenfiguren hervor, während die Männer Sinnbilder für den diktatorischen, bürokratischen Allgemeinzustand der Gesellschaft darstellen: Diese Figuren lehnen jegliche Eigenverantwortung ab, außer wenn es darum geht, in ihren hierarchischen Ordnungen untergeordnete Menschen zu maßregeln. Durch mangelnde Einsichtsfähigkeit kommt es auch zu keiner Besserung, einzige Ausnahme der Regierungschef der rechten Seite, der zwar am Volk vorbei Entscheidungen treffen will, jedoch demokratische Mindeststandards beherrscht und zu einer menschlichen, wenngleich auch eher unglaublichen Handlung fähig ist.

Die Frauenfiguren sind jedoch auch noch näher zu differenzieren: Während Eva und Frau Hanusch sich von Beginn an in das bestehende, männlich dominierte System einfügen und ihr Glück in überirdischen Phänomenen suchen, der Astrologie, dem Aberglauben, der Religion, scheitern die beiden anderen weiblichen Figuren an den bestehenden Verhältnissen. Das Aufbegehren der Frau des Privatpädagogen erfährt eine brutale Bestrafung und einen Rückfall in die vormals herrschende Beziehung zu ihrem Mann. Die weibliche Schmugglerin, aller Lebensfreude beraubt, findet allein im Drogenmissbrauch Trost.

Betrachtet man diese Zusammenfassung, stellt sich die Frage: Auch wenn das Stück der Tradition der Posse zu folgen scheint und den komischen Kampf einer Figur aus dem Volk darstellt, ist denn nicht auch hier Horváths „Gebrauchsanweisung“ anzuwenden? Zum Beispiel wenn es dort heißt: „6. Alle meine Stücke sind Tragödien - - sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.“ (KW 11, S. 220). Könnte man bei einer Neuinszenierung von *Hin und Her* nicht auch das Unheimliche hinter dem Komischen vermehrt herausarbeiten?

Ohne in eine allzu vereinfachende Schwarz-Weiß-Malerei zu verfallen und komplexere Strukturen eibnen zu wollen, lassen sich doch Möglichkeiten aufzeigen, wie mit einem stilisierten Schauspiel im Horváth'schen Sinne unter Miteinbeziehung aktueller, dramaturgischer Mittel und der strikten Einhaltung der auch in diesem Stück äußerst bewusst gesetzten Pausen, den heutigen Anforderungen genügende Inszenierungen von *Hin und Her* möglich gemacht und das Stück der immer vorgeworfenen Banalität entzogen werden könnten.

6.2. Literarische Realitäten

6.2.1. Psychologische Perspektiven: Freud und die Folgen

„Denn im engeren psychologischen Sinne führt Horváths Identitätssuche immer wieder in die Bereiche der Heimat, der Kindheit, des Märchens, des Traumes, des kindlichen und märchenhaften Glaubens und Gespensterglaubens, an die Schwelle des verlorenen Paradieses, zurück zur Mutter und Geliebten, zugleich in den Mutterschoß und in den Tod..., alles Symbole der vermißten Geborgenheit, der Liebe und des Friedens.“ (Schröder 1981, S. 134). Dieser Abschnitt meiner Arbeit beleuchtet den Text *Hin und Her* aus einer psychologischen Perspektive und wird dabei auf den im Finale des Stücks formulierten Triebverzicht, die Träume, auf die Psychologie der Massen oder Massenseele, auf Vorgänge des Versteckens und Wiedererkennens und auf religiöse Anspielungen im Stück zu sprechen kommen.

In der *Gebrauchsanweisung* beschreibt Horváth 1932 welche Funktion für ihn das Theater innehat. Es übernehme die Funktion des Phantasierens und diene somit als Ventil

für Wünsche, genauer noch für primitive, asoziale Triebe (KW 11, S. 217). Horváth entwirft eine Art „Katharsis-Theorie mit deutlich freudianischen Zügen“ (Rotermund 1972, S. 30), er stellt fest, dass er das Publikum irritiert, indem er es nicht ungestört „Mordgefühle“ (KW 11, S. 218) ausleben lässt, sondern zur Erkenntnis dieser asozialen Emotionen zwingt.

Bei *Hin und Her* handelt es jedoch nicht so sehr um den „Versuch, irrationalem triebgesteuertem Handeln den Schein des Vernünftigen im Sinne eines sozial Akzeptablen zu geben“ (Rotermund 1972, S. 35), wie das in Horváths Volksstücken der Fall ist. Die Figuren sprechen ganz deutlich von ihren „Wünschen, Begierden, Gedanken/ Trieben, gesunden und kranken“ (KW 7, S. 152) und der absoluten Notwendigkeit, diese zu unterdrücken: „Ohne Grenzen keine Kultur!“ (KW 7, S. 154).

Sigmund Freud führt in den kulturtheoretischen Schriften *Die Zukunft einer Illusion* (1927) und *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) seine Theorien zum Verhältnis von Kultur und Natur und den daraus entstehenden Problemen und Konflikten aus. Im Finale von *Hin und Her* werden eben diese Konflikte thematisiert und das Unbehagen, das sich mit der notwendigen Kompromissbildung, die Kultur bedeutet, wird formuliert. Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* beschäftigt sich mit der Religion und anthropologischen und philosophischen Fragen, bevor sie die Ursachen für das Unbehagen untersucht. Klar ist: „Der Kulturmensch hat für ein Stück Glücksmöglichkeit ein Stück Sicherheit eingetauscht.“ (Freud 2005c, S. 79). Für die Zugehörigkeit zu einer gesellschaftlichen Gruppe, die sich durch kulturelle Leistungen definiert, verzichtet der Mensch auf die Maximierung seines individuellen Glücks, lässt sich in seiner Freiheit beschneiden und beherrschen. Doch genau dies, die Beherrschung des „Aggressions- und Selbstvernichtungstriebes“ (Freud 2005c, S. 108) ist für Freud ausschlaggebend und entscheidend für das weitere Schicksal der Menschheit.

In der Schrift *Die Zukunft einer Illusion* gelangt Freud über die Kulturkritik zur Religionskritik, er bezeichnet Religion als Illusion, die sich, analog zur Kulturfeindschaft als Widerstand gegen negative Faktoren der Kultur, als Reaktion auf die „Schrecken der Natur“, die „Grausamkeit des Schicksals“ und das „Leiden und [die] Entbehrungen“ (Freud 2005b, S. 121) des kulturellen Zusammenlebens herausgebildet hat. Dabei hätte sich die Religion gleichzeitig aber auch immer mehr als Hüterin der kulturellen Gesetze einer Gesellschaft eingesetzt. Die Unbeweisbarkeit der religiösen Lehren ließe nun aber die Menschen zunehmend an einem übermächtigen Gott zweifeln. Die Religion, „[...] das Geheimnis ihrer

Stärke ist die Stärke dieser [ältesten, stärksten] Wünsche.“ (Freud 2005c, S. 133), ist für Freud in ihrer psychologischen Natur eine Illusion. Daher sei es gefährlich, den Triebverzicht derartig unsicheren Mächten in die Hände zu legen und die kulturelle Leistung der Menschen solle sich auf rationale Grundlagen aufbauen. „Wir mögen noch so oft betonen, der menschliche Intellekt sei kraftlos im Vergleich zum menschlichen Triebleben, und recht damit haben. Aber es ist doch etwas Besonderes um diese Schwäche; die Stimme des Intellekts ist leise, aber sie ruht nicht, ehe sie sich Gehör geschafft hat.“ (Freud 2005c, S. 155).

Dass sich Bezüge zu christlichen Vorstellungen und Texten herstellen lassen, hat zu Beginn der Horváth-Rezeption dazu geführt, dessen Werke in diesem Sinne zu interpretieren. Der Hahn kräht dreimal, nachdem Havlicek von den beiden Regierenden verlassen auf der Brücke zurückgelassen wurde.

HAVLICEK Das war ein Hahn. Ist es denn schon so spät oder so früh? - - -
und ehe der Hahn dreimal kräht, wirst du mich dreimal verraten - - Gott, was für
ein tiefes Wort! (KW 7, S. 119)

Gibt es in *Hin und Her* Bezüge sowohl zu alttestamentarischen Texten, z.B. über die Verführung durch Eva (KW 7, S. 108), als auch zum Matthäus- und Lukasevangelium, kann der gesamte Plot als moderne Herbergssuche interpretiert werden.

Wie kritisch Horváth jedoch der gottgläubigen Schicksalsergebenheit gegenübersteht, lässt sich anhand eines Auszuges aus dem ursprünglichen Abschlusslied⁵⁴ deutlich erkennen, wenn es heißt:

FRAU HANUSCH Ach der liebe Gott ist immer gut
Und trotzdem weiß er, was er tut! (KW7, S. 156)

Viel mehr lassen sich die Figuren von transzendenten Verwandten der Religion beeinflussen: dem Aberglauben und der Astrologie. „Er [der Stellenwert des Religiösen und Ethischen] wird weniger von der reifen Religiosität und Sittlichkeit eines Christenmenschen als vielmehr von dem Kinder- und Aberglauben von ehemals bestimmt, in dem hilflose Menschen auf der Flucht nach rückwärts ihren Schutz suchen.“ (Schröder 1981, S. 141).

Horváth treibt in dem Stück jedoch auch Schabernack mit religiösen Vorstellungen und Begriffen und verfasst eine hintergründige, humorvolle Auferstehungsszene, die die Fassung für Zürich nicht mehr enthält:

STIMME DER FRAU *aus der Ferne*: Theo! Theo!
PRIVATPÄDAGOGE Um Christi Willen!
HAVLICEK Wer ruft da?
STIMME DER FRAU Theo!

⁵⁴ Es existieren zwei Schlussvarianten: siehe Kapitel 5. Das Nachlassmaterial zu Horváths Lustspiel *Hin und Her* im Österreichischen Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

PRIVATPÄDAGOGE Sie ruft mich, meine tote Frau!
HAVLICEK *verwirrt*: Sie heißen Theo?
PRIVATPÄDAGOGE Aus dem Jenseits ruft sie mich! *Er blickt empor*. Ich
komme, ich komme! *Er klettert wieder über das Brückengeländer*. Eins, zwei,
und eins ist drrrr – – (KW 7, S.125)

Die Menschen des Horváth'schen Kosmos können im Glauben weder Erfüllung finden, noch daraus gültige Verhaltensmaxime im Sinne der christlichen Nächstenliebe und Menschlichkeit ablesen. Sie sind allzu sehr bestimmt von der modernen Welt mit ihren ökonomischen und politischen Schwierigkeiten und Entwicklungen. Sie würden allzu gern noch glauben können, der Glaube an Gott jedoch versetzt in der modernen Welt keine Berge mehr, er konnte wohl aufgrund fehlender Legitimierung nicht mehr einreisen. Ein Umstand, der in Jugend ohne Gott durchaus positiv gesehen wird: „Es ist mein freier Wille. Und die einzige Freiheit, die mir verblieb: glauben oder nicht glauben zu dürfen.“ (Horváth 1992, S. 57).

Das Problem ist, das eben die von Freud formulierte Illusion ihren Glanz verliert, entschwindet und nun der einsame Kleinbürger übrig bleibt, dem ein Ersatzmodell fehlt. Horváths desillusionierte dramatis personae entsprechen den von Freud vorhergesagten Ex-Gläubigen, Mitgliedern einer Gesellschaft, die ihr Fundament neu aufbauen muss. Bei dem Transformationsprozess besteht jedoch leider die große Gefahr, dass diese Leerstelle mit faschistischen Ersatzreligionen ausgefüllt wird, wie es uns die Geschichte bereits bewiesen hat.

Neben der Formulierung des Triebverzichts zugunsten der Kultur und religiösen Fragen muss ein weiterer psychologischer Faktor, der in *Hin und Her* eine Rolle spielt, besprochen werden: die „Massenseele“.

HAVLICEK Er war halt beliebter als ich. Das sind eben oft so dunkle Strömungen in der Massenseele – – da steht man dann und wundert sich. Genau wie im Krieg. Waren Sie im Krieg? (KW 7, S. 127)

1895 erscheint das berühmte Werk des Mediziners Gustave Le Bon, der den Schwerpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit in der Soziologie und Psychologie fand, „Psychologie der Massen“, in dem er sich mit dem Phänomen der Massen auseinandersetzt. Sigmund Freud beschäftigt sich mit den Theorien Le Bons in seiner 1921 erschienenen Abhandlung „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ und zitiert unter anderem folgenden Satz Le Bons: „Die erste dieser Ursachen [zur Entstehung der Massenseele] besteht darin, daß das Individuum in der Masse schon durch die Tatsache der Menge ein Gefühl unüberwindlicher Macht erlangt, welches ihm gestattet, Trieben zu frönen, die es allein notwendig gezügelt hätte. Es wird dies nun um so weniger Anlaß haben, als bei der Anonymität und demnach auch Unverantwortlichkeit der Masse das Verantwortlichkeitsgefühl, welches die Individuen stets zurückhält, völlig schwindet“ (zit. n. Freud 2005a,

S. 37). Denn, so ergänzt Freud, „[...], der Kern des sogenannten Gewissens sei ‚soziale Angst‘.“ (Freud 2005, S. 37). Als weitere Ursachen werden die „Ansteckung“ (Freud 2005, S. 38) und die „Suggestibilität“ (ebd.) genannt, als Ergebnis dieser Vorgänge das zum „Automat“ (ebd., S. 39) gewordene Individuum. So haben also die „dunklen Strömungen in der Massenseele“, die Havlicek leiden lassen, die ihn diskriminieren und ausschließen, ihre Ursache in dem Verlust der bewussten Persönlichkeit und der Vorherrschaft des Unbewussten im Menschen, der in eine Masse eingeht. Das Individuum orientiert nicht nur seine Gefühle und Meinungen nach der Masse, sondern schreitet auch zur unverzüglichen Ausführung der von der Masse suggerierten Ideen. Dieser Umstand bewirkt, dass die an sich völlig enthemmten „Massenindividuen“ (Freud 2005, S. 42), deren ursprünglichste und grausamste Triebe an die Oberfläche gelangen, sowohl in eine im ethischen Sinne „gute“, als auch in eine völlig destruktive Richtung gelenkt werden können. Havlicek wird zum Opfer einer gegen ihn gerichteten „Strömung“ der Massenindividuen.

Mehrere Blätter (ÖLA 3/W 44 – BS 43c)⁵⁵ aus dem Nachlass enthalten eine Dialogskizze, die zeigt, dass Horváth darüber nachdachte, die Geschichte des Havlicek nahezu märchenhaft zu gestalten, mitunter deshalb um das unmögliche Ende, ein persönliche Ausnahme für den Exilanten Havlicek, der realen Welt zu entkoppeln. Die allegorischen Figuren⁵⁶, die in diesem Dialog erscheinen, die Königin der Nacht, der Wunschtraum und der Angsttraum entscheiden über das weitere Schicksal der Figur an der Grenze, wobei „statt märchenhafter Wirklichkeit eine realistische Märchenwelt“ (Fritz 1973, S. 111) aufgebaut wird.

In dem Dialog streiten sich Angsttraum und Wunschtraum über ihre jeweiligen Aufgaben: während die Menschen nach einem Angsttraum froh darüber sind, wieder wach zu sein und ihr Leben wieder erträglicher empfinden, überwiegt die Verzweiflung bei den Menschen, die nach einem Wunschtraum erwachen. Auch Havlicek träumt in diesem Moment gerade einen Wunschtraum: er hat einen Pass und ist noch dazu Generaldirektor

⁵⁵ vgl. 8.4.2. Faksimile von ÖLA 3/W 44 – BS 43c und ÖLA 3/W 48 – BS 43g

⁵⁶ Allegorische Figuren spielten im Wiener Volkstheater besonders bei Ferdinand Raimund eine große Rolle: „Jedoch gibt ihm [Raimund] das Spiel mit der Zaubersphäre die Möglichkeit, diese inneren Kräfte nach außen zu verlagern und damit sichtbar zu machen. Wenn Raimund beispielsweise im *Mädchen aus der Feenwelt* Figuren wie die Zufriedenheit, den Neid, des Haß, und die Fee der Widerwärtigkeit als Bewohner(innen) der Geisterwelt auftreten lässt, so projiziert er menschliche Empfindungen, Emotionen, Eigenschaften, Tugenden und Laster aus den Menschen heraus und stellt sie ihnen personifiziert in diesen allegorischen Figuren gegenüber.“ (Hassel 2002, S. 242)

und Erfinder. Die Königin der Nacht ist damit nicht einverstanden, Havlicek soll die „Wirklichkeit“, d.h. realistisch träumen und nur den Pass behalten.

Im zweiten Teil der Skizze erscheinen Havlicek, Eva (!), seine Frau und deren Vater und man erfährt, dass Szamek die Verbindung der beiden angestrebt hat und dem Havlicek in Zuhältermanier sogar weitere weibliche Verwandte vermitteln möchte. Auch Konstantin erscheint, von Szamek als „Prinz“ bezeichnet, und verschwindet mit Eva, nachdem der Wunschtraum sich verabschiedet hat. Havlicek verliert ja somit sein Vermögen und der Besitz eines Passes allein kann keine ökonomische Sicherheit garantieren, weshalb ihn seine Frau verlässt.

Im Stück selbst träumen die Figuren ebenfalls⁵⁷:

SZAMEK *erwacht*: – – jetzt hab ich aber was ganz Blödes geträumt. Die Eva war noch klein und das Fenster war höher, ich hab sie hinaufgehoben und draußen ist grad unser König vorbeigefahren in einem gelben Galatotenwagen. Und der Kutscher hat Flügel gehabt. Er war ein Engel – – ein Erzengel.
MRSCHITZKA Zu blöd. (KW 7, S.122)

Mrschitzka glaubt zu träumen, nachdem er von den Schmugglern niedergeschlagen wurde, Eva sieht in einem Radiogerät, mit dem sie Konstantin überrascht, die Erfüllung ihres Traumes.

Horváth war höchstwahrscheinlich auch mit Freuds Traumdeutung vertraut, so meint die Königin der Nacht:

Königin: [...] Ihr Träume müsst zusammenhalten, besonders jetzt, wo ihr analysiert werdet! [...]“ (ÖLA 3/W 44 – BS 43c, fol. 1)

In dem Notizbuch II (ÖLA 3, W 369) finden sich auf den ersten drei Seiten ein Dramenentwurf unter dem Titel „Ein Wunschtraum“. Dieses Stück sollte drei Akte, ein Vorspiel und einen Epilog enthalten, an einer Tankstelle und in Spartakus spielen und Napoleon, Hexen und Neandertaler sollten als Figuren auftreten. Die Verworrenheit dieses Entwurfs lässt sofort an oftmals unlogisch ablaufendes Traumgeschehen denken. Auf der vierten Seite erscheint eine Traumfee, die Wünsche erfüllt. Aber auch diese will die Menschen nicht belügen, sie geleitet sie durch den Traum, lässt jedoch das Schicksal den

⁵⁷ Horváth streicht diesen Traum in der Fassung für die Züricher Uraufführung (ÖLA 27/W 23, 2. Teil, S. 3).

Ausgang bestimmen. Diese Skizzen stehen in dem Notizbuch vor einer Liste von Schauplätzen für ein Stück unter dem Titel „Hin und Her“⁵⁸.

Die Aufzählung der Traumgeschehnisse sollte zeigen, wie sich Horváth rund um die Entstehung und Aufarbeitung von *Hin und Her* mit dem Thema Traum auseinandergesetzt haben mag, ein Aspekt, der bezugnehmend auf sein Gesamtwerk noch eingehender untersucht werden müsste.

Eine letzte Frage, die allerdings eng mit dem Traum in Verbindung steht, soll noch einmal die Frage thematisieren, ob *Hin und Her* als ein Text am Anfang des Spätwerks Horváths wirklich derart chirurgisch von den vorangegangenen Texten abzutrennen ist, wie oftmals angedacht, oder ob nicht doch Strukturen vorhanden sind, die das Werk kohärent scheinen lassen.

Ein wichtiger Anhaltspunkt dabei ist der Versuch Haags, dies über die dramaturgische Methode Horváths, sein „Unsichtbarmachen von Gewaltausübung und Verbrechen“ (Haag 1995, S. 6) anzugehen. Sie stellt zu Beginn auch gleich die Analogie zur *Traumdeutung* Freuds an, die, um auf die hinter den Traumbildern versteckten psychischen Gegebenheiten zu stoßen, die Mechanismen des Verbergens zu durchschauen trachtet. Haag nennt das „Spiel vom Zeigen und Verbergen“ bei Horváth die „Fassaden-Dramaturgie“ (Haag 1995, S. 6). Doch diese Fassaden werden durch die „Synthese von Ernst und Ironie“ (KW 11, S. 216) durchbrochen und so das dahinter stehende Bewusstsein demaskiert.

Kastberger bezeichnet diesen Komplex der Maskerade, des Verstellens als „dichte Beschreibung der Dinge“ und „dieses elektrisierende Arrangement“ (Kastberger 2003, S. 33) und zweifelt am Anders-Sein des Spätwerks in dieser Hinsicht.

In *Hin und Her* finden zahlreiche offensichtlichere Demaskierungen statt: die Maskerade der Schmuggler fliegt auf, das Inkognito des Regierungschefs hält dem genauen Grenzbeamten Konstantin nicht stand, Szamek überführt irrtümlich Y als Schmuggler. Diese Offensichtlichkeit interpretiert Haag in Zusammenhang mit einem anderen Stück aus den späteren Jahren, *Pompeji*, als ein mögliches Ad-Absurdum-Führen Horváths der eigenen Methode. Hält Horváth diese Methode für nicht mehr „angemessen“ (Haag 1995, S. 205)?

⁵⁸ vgl. 5.2. Werkgenetischer Zusammenhang

Das Motiv des Wiedererkennens stellt ein strukturbildendes Motiv in Horváths Werk als auch für Horváths Rezeption dar. Dem Zuschauer wird ein Spiegel vorgehalten, er soll sich selbst „erkennen“ (vgl. Klotz 1998). Für diesen Effekt bedarf es einer gewissen Nähe, „Basis selbst seines gesamten dramaturgischen Systems“ (Haag 1995, S. 202), die ihm mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten jedoch abhanden kommt. Funktioniert deshalb das in den Volksstücken angewendete Konzept 1933 nicht mehr?

6.2.2. Zwischenmenschliche Perspektiven: Die liebe Familie

Die problematische Vater-Tochter-Beziehung, die bereits im bürgerlichen Trauerspiel und im Wiener Volkstheater ein zentrales Motiv dargestellt hat, wird in diesem Stück noch einmal thematisiert. Hassel untersucht 2002 „Väterliche (Ohn)macht und mütterliche ‚Stärke‘: Traditionelle Rollenmuster und deren Problematisierung bei Horváth, Kroetz und Mitterer“ (Hassel 2002, S. 258-283) und analysiert das allen Phasen des Familiendramas zugrundeliegende, starre patriarchale System, die übermächtige Vaterfigur. So leitet sich die Legitimation dieser Rolle aus unterschiedlichen Argumentationen her. Stellten diese Figuren zuzeiten Lessings noch Vertreter einer umfassenden, der bürgerlichen Ordnung dar, sind sie in den Volksstücken des 20. Jahrhunderts mächtig durch ihre Funktion als Versorger und Erwerber.

Können die Väter ihren Funktionen, vor allem der ökonomischen, nicht gerecht werden, führt dies oftmals zur Familienkrise (vgl. Hassel 2002, S. 258-262). Auch in *Hin und Her* werden familiäre Krisen thematisiert: die Geschichte der Familie Hörl, die unehelichen Enkerl des Mrschitzka, die Brutalität des Privatpädagogen gegenüber seiner Frau und die verbalen Attacken zwischen Eva und ihrem Vater. Das Motiv mit der Axt als Mordwaffe erscheint in dem Stück dreimal (KW 7, S. 97-98, S. 109, S. 121).

Waren es zuvor oft nicht standesgemäße Verbindungen, die die Väter lieber verhindert sehen wollten, spricht hier die Zugehörigkeit zu einer fremden Bevölkerungsgruppe, auch wenn man durch die gemeinsame Sprache verbunden scheint, und lang bestehende Ressentiments gegen eine Beziehung.

Keine unwichtige Rolle spielt in beiden Fällen das liebe Geld und die Ausstattung der Verehrer mit demselben. Hier wird also dieselbe „patriarchale Verfügungsgewalt“ (Hassel 2002, S. 182) evident, die auch die Väter in Nestroys Texten auszeichnet.

Umso mehr überschlägt sich der liebe Papa, als dem Schwiegersohn in spe eine ordentliche Summe Geld in Form einer Belohnung ins Haus steht:

SZAMEK [...] Also behalt sie dir, die Eva, und da habts meinen Segen! Jetzt bist ja ein reicher Mann. Zwanzigtausend - - enorm! (KW 7, S. 144)

Die Gier nach Geld siegt schlussendlich über die Angst vor der Falschheit der Nachbarn, von der Szamek auch noch nach dem glücklichen Ende überzeugt sein wird. Dieser neu zusammengefundenen Familie sind somit jetzt schon weitere Konflikte sicher.

Findet sich bei Nestroy immer wieder das Motiv der Ehe als Kampfzone (vgl. Hassel 2002, S. 181-182), stellt der heimatlose Havlicek eine eheliche Verbindung als eine Art erstrebenswertes „Zuhause“ dar, das er selbst noch nicht gefunden hat.

HAVLICEK Heiraten. Auf Ehr und Seel! Können es mir glauben, junger Herr, denn ich bin nicht verheiratet und so einsam ist man nirgends zuhaus, selbst wenn man sich noch so einrichtet. [...] (KW 7 1988, S. 99)

In einem der später eingefügten Lieder⁵⁹ singt Havlicek jedoch von seinen Zweifeln, die Dame betreffend, die zuvor noch ein „Engel“ (KW 7, S. 405), sich in der Ehe wohl in ein Wesen mit „Mängel“ (KW 7, S. 406) verwandeln könnte. Eine Art „Verfall familialer Gefühle nach der Eheschließung“ (Hassel 2002, S. 183) erleben ja die

⁵⁹ vgl. 5.5. Darstellung der wesentlichen Veränderungen für die Züricher Uraufführung

Nestroy'schen Eheleute auch oft.

Konstantin wiederum, Teil des jungen Paares, ist sich schon von vornherein nicht sicher, ob der Hafen der Ehe erstrebenswert ist, während Eva ihr Glück vollkommen in der Entstehung einer eigenen Familie begreift. Einige Konzeptblätter Horváths, die später entstanden sein dürften⁶⁰, thematisieren den Fortgang der Beziehungen zwischen Havlicek und Frau Hanusch, zwischen Eva und Konstantin. Beide Frauen sind enttäuscht ob der Entwicklungen, die ihre Männer nach Eheschließung durchgemacht haben (ÖLA 3/W 46 – BS 43e). Auf einem anderen Konzeptblatt (ÖLA 3/W 47 – BS 43g) leidet Havlicek wiederum unter der Geschäftstüchtigkeit und Habgierigkeit seiner Frau, die ihn, nachdem er eine besondere Art der Hustenbonbons erfunden hat, als Heiler in seinem eigenen Sanatorium einspannen möchte. Auf einem Blatt (ÖLA 3/W 49 – BS 43h) wird eine „Posse mit Gesang und Tanz in zwei Teilen“ unter dem Titel „Drunter und Drüber“ skizziert. Der erste Teil trägt den Titel „Hin und Her“, zum zweiten Teil „Auf und Ab“ erscheint noch einmal ein Entwurf, indem Frau Hanusch über ihre Fehleinschätzung des Havlicek im „Liebesrausch“ spricht. Der vormalige Enthusiasmus weicht der nüchternen Einschätzung des Anderen im Eheleben.

Alles in allem finden am Schluss des Stückes wesentlich traditionellere und konventionellere Zusammenfindungen statt, als beispielsweise in den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, wo „kein einziges ordentliches Paar“ (Bossinade 2001, S. 74) zu finden ist, d.h. auch die Publikumserwartung wird in diesem Punkt vergleichsweise weniger irritiert.

6.2.3. Politische Perspektiven: Der Sieg der Utopie?

X O Himmel tu dich auf und verschling mich! Havlicek! Na das gibt einen europäischen Skandal!
HAVLICEK *beiseite*: „Europäisch“? Größenwahn! (KW 7, S.116)

Mit der Darstellung und Widerspiegelung historischer und politischer Gegebenheiten und Erfahrungen in Horváths Stücken haben sich bereits einige Arbeiten beschäftigt (z.B. Fritz 1973, Bossinade 1988). Fasst man Politik als einen Faktor auf, der

so gut wie in jedem Lebensbereich bestimmend und beeinflussend wirkt, lässt sich dies als Literat ja auch kaum umgehen.

Auch wenn im vorliegenden Fall nicht von der literarischen Gattung der Utopie gesprochen werden kann, trägt das Stück Horváths deutlich utopische Züge. Einerseits werden erfundene Figuren einer bürokratischen Welt unterworfen, die sich auch Bezügen zur realen Welt nicht entzieht, und durch die Vernünftigkeit eines Einzelnen verändert sich die Situation zum besseren, andererseits wird am Schluss des Stückes insgesamt das Bild einer idealen Situation und einer in Harmonie lebenden Gesellschaft oder gesellschaftlichen Gruppe gezeichnet. Es entsteht in *Hin und Her* aber auch eine Art „Versuchsraum“ (Bossinade 1988, S. 142), eine etwas „abseits“ (KW 7, S. 76) liegende Idylle, in der diese utopischen, idealen Vorgänge und das Durchspielen der utopischen Idee stattfinden, um „sie [die gegenwärtige Situation] aus der Distanz der Utopie klarer, schärfer und besser zu sehen und zu verstehen“ (Strelka 1983, S. 59).

Dabei darf nicht übersehen werden, dass Ideales nur vordergründig passiert, einige Tatsachen sprechen gegen die Idealität des Zustandes. Havlicek wird ja nicht aufgrund einer rechtlichen Veränderung ein Aufenthaltsstatus zugesprochen, sondern durch die einmalige, außerordentliche Verfügung eines demnächst ehemaligen Politikers. Die Absichten des im Amt verbleibenden Politikers lassen sogar auf das Gegenteil einer idealen Situation schließen: durch Vernichtung der Opposition in seinem Land würde wohl oder übel ein autokratisch bestimmtes Staatssystem entstehen. Auf gesellschaftlicher Ebene verbleiben die Menschen in ihren vorurteilsbehafteten Denkweisen und die Lage für eine Frau Leda ist mehr als prekär: ihre Drogensucht und die drohende Gewalt ihres männlichen Partners verheißen für ihre Zukunft nichts Gutes.

Havliceks Migration führt von der linken Seite auf die rechte, er verlässt ein Land, das im Alkohol versinkt, in dem der Staatschef die Opposition einsperren lassen kann, Privatpädagogen ihre Frauen quälen. Er verlässt also ein Land, das rigoros Menschen, die in ökonomische Schwierigkeiten geraten, in ihre vermeintlichen Heimatländer abschiebt, ohne sich um die Konsequenzen zu kümmern und das konsequent auf eine Diktatur zusteuert:

Y *wimmernd*: Und wer rettet mich? *Er steht auf*. Nur das Dementi! Ich dementier, ich dementier! *Stark schluchzend*. Aber diese Nacht soll mir ein Fingerzeig gewesen sein: jetzt sperr ich aber meine ganze [in ÖLA 27/ W 20:

⁶⁰ vgl. 5.4. Die Konzeptblätter Horváths

eigene]Opposition ein! *Er rennt heftig weinend gegen die Brücke.* (KW 7, S. 144)

Dabei stößt man in der Literatur mitunter auf grobe Interpretationsschwierigkeiten und Ungenauigkeiten. So schreibt Stern in einem der wenigen Aufsätze zu *Hin und Her*: „Und weil er den irrtümlich als Schmuggler verhafteten Regierungschef Y befreit, erhält er durch dessen Protektion auch wieder seine alte Staatsbürgerschaft.“ (Stern 2002, S. 44). Hier wurde die Aussage Havliceks „vom ehemaligen Chef“ (KW 7, S. 148) völlig missverstanden: er meint X, der sein Amt nach dem Skandal auf der Brücke zurücklegt und somit ein ehemaliger Regierender ist. Es hätte doch auffallen müssen, dass ein derartiges Ende, bei dem Havlicek in das Land seines bisherigen Aufenthalts zurückkehrt, nicht möglich sein kann.

Liegt der Fokus der Figuren im Finale der früheren Fassung auf der Wiedergewinnung einer verlorenen gegangenen Heimat, stehen in der Version für Zürich vermehrt die Grenzen im Mittelpunkt.⁶¹ Der integrativere Ansatz der ursprünglichen Fassung muss einem stärker abgrenzenden weichen, die „schöne Heimat“ (KW 7, S. 156) der „schönen Grenze“ (KW 7, S. 426). Der Begriff „Heimat“ ist im Spätwerk Horváths jedenfalls als „existentielle Metapher“ (Krauss 2001, S. 139) und weniger als politischer Begriff zu betrachten. „Zwei Aspekte machen in dem Lustspiel *Hin und Her* die Vorstellung von „Heimat“ aus: zum einen ist die Heimat dort, wo man rein rechtsstaatlich hingehört. Zum anderen ist Heimat dort, wo man Frieden und Ruhe findet.“ (Tworek 2001, S. 133).

Das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft wird in diesem Stück nicht als Prozess, sondern als Kampf des Einzelnen gegen die Gesellschaft dargestellt, der nur durch solidarische Gesten der Mitmenschen überlebt werden kann. Die Gesellschaft bleibt insgesamt jedoch unverändert. Der Entindividualisierung der Gesellschaft im Dritten Reich, prinzipiell eine Eigenschaft des Faschismus, wird die Menschlichkeit als Gegenposition gegenübergestellt, wenngleich Horváth tunlichst vermeidet, eindeutige Orts- oder Zeitangaben zu machen.

Es lassen sich in *Hin und Her* demnach die zentralen Themen Horváths Spätwerks wiederfinden: „Schuld, Gewissen und Verantwortung“ (Huish 1983, S. 12). „Das dem gesamten Dramenpersonal, sei es in unterschiedlichem Grade, eingeschriebene Merkmale der „menschlichen Solidarität“ führt zur Überwindung der in ihrem Ausweis- und Gesetzesformalismus vertretenen tödlichen Gesellschaft.“ (Bossinade 1988, S. 147). Problematisch bleibt die Resistenz der Gesamtgesellschaft gegenüber strukturellen und allgemeineren Verbesserungen, der Einzelne

handelt aufgrund seines Gewissens zwar solidarisch, das diktatorische System ist trotzdem auf dem Vormarsch.

Auch wenn das Stück durch seine Possenhaftigkeit das an sich ernste Thema und den an sich tragischen Helden in ein komisches Umfeld stellt, schimmert, wie ich in diesem Kapitel aufzuzeigen versucht habe, massive Zeitkritik und politische Kritik durch und die „ungelösten dramaturgischen und ideologischen Probleme des Stücks“ (Bossinade 1988, S. 153), ausgelöst durch den induzierten Rückgriff auf eine historisch losgelöste, mythische „Gleichheit“ (Bossinade 1988, S. 153) der Menschen, die genau dies verhindern würden, scheinen doch etwas sehr gewollt.

6.3. Der Lehrer und die Angel – oder einige intertextuelle Aspekte

Vergleicht man die Texte Horváths, erkennt man rasch die Beziehungen dieser untereinander, die Verbindungen über gemeinsame Themen und Fragestellungen, das Wiederauftauchen von Figuren und damit eine bis jetzt noch nicht ausreichend untersuchte Intertextualität im traditionelleren Sinn⁶². Bereits ab der Antike werden ja intertextuelle Verfahren angewandt, nehmen Texte Bezug auf bereits existierende, sogenannte „Prätexte“ (Pfister 1994, S. 217). Die Formen der Beziehung des Textes *Hin und Her* zu anderen Texten Horváths sollen hier kurz untersucht werden. Dabei finden sich einige thematische Überschneidungen - hier wird eine Auswahl getroffen und kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben - sowie auffallende Parallelen zu dem später entstandenen Roman *Jugend ohne Gott*.

Der in dem ersten Supplementband zur Kommentierten Werkausgabe herausgegebene, kurze Dialogentwurf *Die Personalien*, den der Herausgeber Klaus Kastberger als Textstufe 5 des projektierten Romans *Die stille Revolution* ediert (KW 15, S. 105-106), wobei die Abfolge der Textstufen nicht sicher zu bestimmen ist (KW 15, S. 205-206), wird von mehreren Autoren, z.B. von Krischke, mit der Thematik des Stückes *Hin*

⁶¹ vgl. 5.6. Schlussvarianten

und Her in Verbindung gebracht und verglichen. Dieser Text wird nicht nur autobiographisch gelesen, er gilt auch als Beispiel für systemkritische Literatur (May 2002, S. 330-331). In dem Entwurf steht ein gewisser Peter Zapfel ohne Papiere an der deutschen Grenze und kann infolge der politischen Veränderungen nach Zusammenbruch der österreichischen Doppelmonarchie keine eindeutige, weder staatsbürgerliche noch ethnische Identität erlangen. Auch er ist vorerst dem starren, bürokratischen System unterlegen.

Wenn Havlicek auf der Brücke über „dunkle Strömungen in der Massenseele“ (KW 7, S. 127) spricht, die ihn nicht nur das Geschäft gekostet haben, sondern auch im Krieg

⁶² Eine Analyse der Intertextualität, wie sie theoretische Strömungen wie der Poststrukturalismus oder der Dekonstruktivismus formuliert haben (vgl. Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. 6.Aufl. München: DTV, 2003, S. 430-445) kann diese Arbeit nicht leisten.

zutrage treten oder zum Ausbruch eines Krieges führen - Horváth zeigt sich hier nicht eindeutig - so erkennt er ein Phänomen, das in einem bis dato immer autobiographisch interpretierten Text eine wichtige Rolle spielt. Die *Flucht aus der Stille oder das Werden eines neuen gesellschaftlichen Bewusstseins* und *[Unlängst traf ich einen Bekannten...]*, unter diesen Titeln wurden zwei Texte von Krischke aus einem Nachlasskonvolut herausgegeben (KW 15, S. 187-192)⁶³, beschreiben die Gedanken eines Autors über den Ort seines Schaffens. Dabei würde für das Land die Ruhe und Abgeschiedenheit, für die Stadt jedoch die Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen sprechen. Das „Fluidum der Wandlung“ (KW 15, S. 187), die „Umwandlung des gesellschaftlichen Bewusstseins“ (ebd.) lasse sich eben nur in der Stadt, dem Ort der gesellschaftlichen Masse, mitbekommen.

Ein weiterer Aspekt ist in diesen Entwürfen, nicht jedoch in dem veröffentlichten Artikel zu finden, der mit *Hin und Her* in Verbindung steht. Wenn im Finale des Stückes einhellig der Triebverzicht, das Eingrenzen der Wünsche und Begierden des einzelnen zugunsten der Allgemeinheit gefordert wird, dann wird derselbe Gedankengang hier derart realisiert: „Der immer mehr sich verlierende Kontakt zur äußeren Natur ist nur ein Triebverzicht zum Nutzen der Kultur.“ (KW 15, S. 188). Horváth hat sich also auch ein paar Jahre zuvor mit den von Freud in den 1920igern beschriebenen psychologischen Fragen des Triebverzichts und den damit verbundenen Irritationen beschäftigt.

Sollen Menschen bei Horváth sichtbar werden, dann oft in Situationen, in denen sie mit dem Egoismus, der Brutalität oder aber dem „falschen Bewusstseins“ anderer konfrontiert sind. Die Frau des Privatpädagogen in *Hin und Her* erreicht einen Punkt, an dem sie das respektlose Verhalten und die endlosen Befehle ihres Mannes nicht mehr ertragen kann und aus ihrer Rolle ausbricht. Als Reaktion auf diesen Umbruch beginnt sie zu lachen, und „zwar derart, daß es dem Szamek etwas kalt am Rücken wird; [...]“ (KW 7, S. 89).

In einer um 1927 entstandenen kurzen Erzählung namens *Lachkrampf* kommt es zu einem ähnlichen Vorfall. Dabei treffen sich Ulrich Stein, ein Musikstudent, und Charlotte Mager, eine Stenotypistin, in einem Tanzpalast zum Tanz. Der Anblick von Schnee und Rosen bringt Charlotte dazu, einigen kitschigen Assoziationen freien Lauf zu lassen, was wiederum Ulrich in derartige Wut aus einem satirisch überformten ästhetischen Gefühl

⁶³ Am 25. Mai 1930 erscheint ein Text unter dem Titel *Aus der Stille in die Stadt* im Berliner Tageblatt, auch dieser Text ist in dem entsprechenden Nachlasskonvolut zu finden. Krischke dürfte der autorisierte Text

heraus versetzt, dass er das Mädchen mit seinem Pseudointellektualismus völlig verstört: „Man weiß doch, daß man nichts kann, nichts ist, und, daß man auch niemals was werden kann. Also, was will denn nur dieser dumme Kerl mit dem Geschwätz!?“ (KW 11, S. 97-98).

Auch Charlotte Mager reagiert auf die Konfrontation mit dem Egoismus und der Kälte des Mannes mit einem Lachen, das die Anwesenden mit Erstaunen erfüllt und Irritation hervorruft. In beiden Fällen stellt das Lachen der Frauen eine Art Freilegung ihrer Qualen und Befreiung aus den alltäglichen Verletzungen und den desillusionierenden Gegebenheiten des Lebens dar.

Einleitend für den größten Teil dieses Abschnitts soll diese Aussage Horváths stehen: „Es ist mir dabei noch etwas aufgefallen, nämlich dass ich, ohne Absicht, auch zum erstenmal den sozusagen faschistischen Menschen (in der Person des Lehrers) geschildert habe, an den [sic!] die Zweifel nagen – oder besser gesagt: den Menschen im faschistischen Staate.“ (zit. n. Schulenburg 1992, S. 155). Ein Lehrer und ein Privatpädagoge, einer fischt, der andere angelt, zwei verführerische Evas, Mondlicht, das immer wieder verschwindet, Parallelen zwischen *Hin und Her* und *Jugend ohne Gott*, die nur einführend erwähnt werden. Während die politisch gefärbte Posse in einen Appell des Triebverzichts, des Verzichts auf Befriedigung gewisser Wünsche und Begierden zugunsten der Allgemeinheit endet, kommt es in dem Exilroman zum „Durchbruch eines verbrecherischen Individualismus“ (Horváth 1992, S. 83). Nicht das Individuum ist verbrecherisch, sondern die Geisteshaltung die dahinter steht, die Geisteshaltung des Schülers, der zu rein egoistischen Zwecken von der Geburt bis zum Tod alle menschlichen Phänomene beobachten will.

Die Figur dieses Schülers T wird in der Literatur auch als „Doppelgänger des Lehrers, eine Projektion seiner bösen, zu bestrafenden Ich-Anteile“ und beide zusammen als „Projektion ihres Autors Horváth“ (Schröder 1981, S. 136) interpretiert. Der „grausame Realismus des unbeteiligten Beobachters“ (ebd.) wird von dem Schüler auf den Lehrer und schließlich auf Horváths dichterisches Schaffen bis 1933 umgelegt.

Doch vorerst weiter zu den thematischen und motivatorischen Bezügen zwischen den Texten: die Einsamkeit des Lehrers und des Privatpädagogen, die Sehnsucht der Figuren nach einem Zuhause, nach (mütterlicher) Geborgenheit, nach der Kindheit, das Erscheinen von Engel, Wunschträume der Figuren, Frauen, die nicht in den Krieg ziehen, Spiegel, in denen man sich noch ganz sehen kann, Scheintode, unheimliches Lachen, das Verschmelzen

des „Henker[s] mit dem Mörder“ (Horváth 1992, S. 141). In *Hin und Her* ist der vermeintliche Mörder, der Privatpädagoge, zugleich der lauteste Moralist, der von seinen Schülern und dem Geist der Zeit so angeekelte Lehrer aus *Jugend ohne Gott* mitschuldig an der Ermordung seines Schülers.

Einzelne Entwürfe zu *Jugend ohne Gott* unter dem Titel *Auf der Suche nach den Idealen der Menschheit* sind auf das Ende des Jahres 1935 datierbar (GW 13 in Einzelbänden), als Horváth möglicherweise kurz zuvor oder währenddessen an der Umarbeitung seines Stückes *Hin und Her* gearbeitet hat. Ist der Privatpädagoge die Vorgängerfigur zu dem mit dem Roman so bekannt gewordenen Lehrer aus dem Zeitalter der Fische? Beginnt jenes nicht schon Jahre zuvor, als ein Privatpädagoge Amok läuft, weil ihm nicht nur die Fische ihren Gehorsam verweigern?

Ein weiteres intertextuelles Zeichen auf der Ebene der Figuren lässt sich finden: die Namensgleichheit der Hauptfigur aus *Hin und Her* mit dem bereits bekannten Havlitschek, dem Fleischhauergehilfen aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald*.⁶⁴ Dieser „Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze“ (KW 4, S. 110) lacht, wenn sich kleine Mädchen vor ihm fürchten und seine Sprache ist voll von Brutalitäten und Grausamkeiten, er ist der Inbegriff der Unmenschlichkeit. Warum vergibt Horváth diesen bereits stark besetzten Namen noch einmal, dieses Mal für das Opfer inhumaner Vorgänge?

Zuallerletzt möchte ich noch kurz auf den Text eines anderen Autors hinweisen, der seine Figur ebenfalls im System seiner Zeit zappeln und untergehen lässt. Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick*, 1931 uraufgeführt, zeigt die Umstände, die einen Schuster aus letzter Verzweiflung zu einer unerhörten, auf einer wahren Begebenheit beruhenden Tat zwingen. Die Polizeibehörden können dem arbeitslosen ehemaligen Insassen einer Zuchtanstalt keine Aufenthaltsgenehmigung ausstellen, die Heimatbehörde kennt ihn nicht mehr und ohne Papiere bekommt er keine Arbeit, eine Grundvoraussetzung für die Ausstellung eines Passes. Die Figur Wilhelm Voigt bekommt keine Chance mehr, sich in die Gesellschaft einzugliedern, er bekommt seine „Zuständigkeit“ (Zuckmayer 1985, S. 16) nicht wieder, so sehr er sich auch bemüht.

VOIGT Ick reg mir jarnich uff, ick will nur 'n Papier haben. 'n Papier, det is doch mehr wert als de ganze menschliche Konstitution, det brauch ick doch neetijer als det tägliche Brot! (Zuckmayer 1985, S. 17)

⁶⁴ vgl. 6.1. Grenzgänger – „Gebrauchsanweisung“ gefällig?

7. Demarkationslinie. Ein vorläufiger Abschluss

Ein Abschluss der Arbeit ist notwendig und soll als kurze Zusammenschau und Präsentation der Erkenntnisse dienen. Dabei werden die Ergebnisse der jeweiligen Kapitel vorgestellt und mehrere, jedoch nicht letztgültige, sondern vielmehr vorläufige Resümees gezogen.

So sind die autobiographischen Fakten zu diesem Lebensabschnitt Horváths noch voll von Widersprüchlichkeiten, voll von Unklarheiten. Es gibt einander widersprechende Angaben zu seiner 1933 geschlossenen Kurzehe, keine genauen Aufenthaltsangaben, noch unreife Arbeiten zu Horváths Beitritt in den nationalsozialistischen Reichsverband Deutscher Schriftsteller, wobei sich hier herauskristallisiert, dass wohl ökonomische Zwänge einerseits, eine Fehleinschätzung der politischen Lage andererseits bei diesem Gang zurück nach Deutschland die größte Rolle gespielt haben dürften.

Betrachten wir die Rezeptionsgeschichte zu *Hin und Her* über die Jahre, lassen die Theaterkritiken darauf schließen, dass zum großen Teil die Inszenierungen schuld daran waren, wenn die Aufführungen keine Erfolge wurden. Das Stück liegt, laut Aufführungstatistiken, im Mittelfeld von Horváths Stücken. Betrachtet man die wissenschaftlichen Arbeiten zu *Hin und Her* - hier wurde vor allem auch die Einordnung des Textes in den Diskurs zur Exilliteratur untersucht - erkennt man, dass im Vergleich zu den intensiven Beschäftigungen mit Horváths berühmten Volkstücken und den Romanen *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind seiner Zeit* wenig Literatur existiert. Auch wenn dieser Text höchstwahrscheinlich nicht mehr denselben Beliebtheitsgrad bei den Rezipienten erreichen wird, könnten couragierte und überzeugende Inszenierungen und textkritische Editionen wesentlich zu einer sinnvollen Auseinandersetzung mit dem Text und seinem brisanten Thema beitragen.

Die Untersuchung zur Sprache Horváths führt von einem allgemeineren Teil und der Vorstellung des in der Horváth-Forschung so wichtigen Begriffes „Bildungsjargon“ zur Realisation im Speziellen. Die Kunstsprache, die Horváth in seinen Volksstücken so eindrucksvoll entwickelt und vorgeführt hat, ist in *Hin und Her* weniger deutlich ausgeprägt, schlägt sich aber dennoch nieder, sodass, auch wenn die Figurenrede hier

vordergründig unterhaltsamer, komischer und banaler erscheint, durch sie doch der Effekt des von den Figuren erstrebten Verbergens und Überhörens der eigenen Merkmale und gleichzeitig des Entlarvens desselben erzielt wird.

Die Posse *Hin und Her* erfüllt wesentliche Merkmale einer speziellen Volkstheatertradition, der sich Horváth zu dieser Zeit vermehrt zuwendet. Es wurde versucht, die Entwicklung des Textes vom Lustspiel zur Posse nachzuzeichnen und die unterschiedlichen Funktionen der erstmaligen Gesangseinlagen darzustellen. Horváth fügt für die Züricher Uraufführung jene Lieder gemeinsam mit Hans Gál ein, er streicht zusätzlich irritierende Szenen und fügt banalere Überraschungsmomente ein. In diesem Text steht weniger Sprachkritik als die Geschichte eines Helden im Vordergrund, dessen versuchte Auslöschung in einem auf Diktatur zustrebenden System massive Zeitkritik ausdrückt.

Die Erfassung und Bearbeitung des Nachlassmaterials sollte unter anderem zur Erstellung einer aussagekräftigen Textgenese führen, die, um nicht dem Vorwurf der Spekulation ausgesetzt zu sein, nicht letztgültig formuliert wird. Zur Entstehungsgeschichte lässt sich zusammenfassend vorerst sagen, dass das ursprüngliche Gerüst des Stückes im Jahr 1933, eventuell 1934 entstanden ist, es vor der Uraufführung in Zürich 1934 noch einmal zu Umarbeitungen gekommen ist, die Konzeptblätter und zusätzlichen Entwürfe sowie die vollständigen Reinschriften der jüngeren Fassung 1935, zu einer Zeit als sich Horváth auch mit dem Film beschäftigt, entstanden sind.

Dabei wurde die Vermutung ausgesprochen, dass die Umarbeitung für Zürich unter großem Zeitdruck vonstatten gegangen sein muss, da Horváth keine Reinschrift erstellen kann und ihm durch die Veränderungen entstehende Diskontinuitäten und Unklarheiten nicht auffallen. Zusätzlich sollte der Arbeitsprozess Horváths durch Faksimiles im Anhang illustriert, Vorgangsweise und Fehler bei bisherigen Editionen aufgezeigt werden. Die Frage drängt sich auf, ob man nicht befürworten sollte, die ursprüngliche Fassung des Stückes aufzuführen, da die für Zürich vorgenommenen Änderungen einerseits nicht Horváth allein zugeschrieben werden können, Hans Gáls Beitrag zu den Liedtexten ist nicht ganz klar, andererseits so wenig sorgfältig und stringent durchgeführt worden sind.

Die Charakterisierung, Gegenüberstellung und Kontrastierung der Figurenkonzeption Horváths erfolgt ebenfalls in Hinblick auf das vorhandene

Nachlassmaterial und führt zu einer Einteilung in Personengruppen, um, im Sinne eines Gedankenexperiments analog zu Horváths Regieanweisungen zu *Kasimir und Karoline*, zu einer neuen, spannenden Aufführungsmöglichkeit zu gelangen. Die weiblichen Figuren weisen auf die Fräuleintragödien zurück, die Einsetzung eines Mannes als Opfer und Leidtragenden ist als ungewöhnlich zu bezeichnen.

Horváths Beschäftigung mit den Themen seiner Zeit schlägt sich in *Hin und Her* auch dort nieder, wo er auf moderne psychologische Fragestellungen Bezug nimmt. Seine Figuren thematisieren einen notwendigen Triebverzicht, der sich durch die Religion, der vormaligen Hüterin dieser für die Gesellschaft notwendigen Kompromisse, aber auch durch brüchig gewordene familiäre Beziehungen nicht mehr aufrechterhalten lässt. Dabei sollte, auch über das immer wieder auftauchende Traumgeschehen, der Bezug zu den Thesen Freuds hergestellt werden.

Aus einer politischen Perspektive betrachtet, setzt Horváth dem Verschwinden des Individuums als Konsequenz des erstarkenden Faschismus und der sich entwickelnden Massenseele die Menschlichkeit und die Solidarität Einzelner entgegen, ist sich aber der Fragilität dieser Utopie bewusst.

Zu guter Letzt wird, nachdem in der Abhandlung über die Beziehungen der Texte Horváths untereinander die Parallelen zwischen *Hin und Her* und *Jugend ohne Gott* aufgefallen sind, die Frage formuliert, ob die Figur des Privatpädagogen, die bei der Uraufführung nur noch eine begrenzte Rolle spielen durfte, nicht als Vorgängerfigur zu der Figur des Lehrers, jenes zweifelnden Menschen im faschistischen Staat, verstanden werden kann? Dabei muss es auch bleiben: bei einer Frage, die den vorläufigen Schlusspunkt in der Beschäftigung mit dem Stück *Hin und Her* darstellt.

8. Anhang

8.1. Beschreibung der Textzeugen im chronologischen Verzeichnis

Materialsigle (T, H, D), *Signatur*, *materielle Beschreibung*, *Textsigle* (E, TS und innerhalb von dieser A), *spezifische Beschreibung*: E (Strukturplan, Konfigurationsplan, Notizen, Dialogentwurf, Skizzen, Figurenliste) oder TS (Korrekturfassung, Reinschrift, fragm. bzw. fragm. überliefert), *Position am Textträger* (oben, mittig, unten, rechts, links, recto, verso), *Angaben über Erstdruck*. (Handbuch 2005, S. 14-15)

8.2. Auflistung der vorhandenen Textzeugen

NL Horváth ÖLA 3/90: ÖLA 3/W 42-49, Gruppe 1.1.6.

In dieser Nachlassgruppe befindet sich die in unserem Zusammenhang relevante Mappe **ÖLA 3/W 42**, die auch noch die übernommene Berliner Signatur **BS 43 a** trägt, weiters **ÖLA 3/W 43 – BS 43 b**, **ÖLA 3/W 44 – BS 43 c**, **ÖLA 3/W 45 – BS 43 d**, **ÖLA 3/W 46 – BS 43 e**, **ÖLA 3/W 47 – BS 43 f**, **ÖLA 3/W 48 – BS 43 g** und **ÖLA 3/W 49 – BS 43 h**. Neben einem fragmentarisch überlieferten Typoskript beinhaltet dieses Konvolut einige Konzeptblätter und eine längere Dialogskizze.

Splitternachlass Horváth ÖLA 27/94: ÖLA 27/W 19-29, Gruppe 1.1.7.

Das erhaltene Nachlassmaterial zu dem Stück „Hin und Her“ in diesem Splitternachlass enthält neben einer Anzahl von sogenannten Stammbüchern in den Mappen **ÖLA 27/W 19**, **ÖLA 27/W 20**, **ÖLA 27/W 21**, **ÖLA 27/W 22**, **ÖLA 27/W 23** zwei Klavierauszüge: **ÖLA 27/W 24-4** und **ÖLA 27/W 25**. Weitere Stammbücher finden sich in den Mappen **ÖLA 27/W 26**, **ÖLA 27/W 27**, **ÖLA 27/W 28** und **ÖLA 27/W 29**.

8.3. Chronologisches Verzeichnis der Textzeugen

T¹ = **ÖLA 27/W 19, Bl. 1-95**

95 Blatt unliniertes Papier (285x225mm) in einer grünen Mappe (290x235mm) ohne Klammern (Typoskript Horváths als Stammbuch in Verwendung des Georg Marton-Verlages)

- 6 Blatt mit besonderen Merkmalen: Bl. 7: (315x226mm) i. d. oberen Hälfte geklebt, unten gefaltet; Bl. 11: (328x226mm) i. d. Mitte geklebt, u. gefaltet; Bl. 15: (305x225mm) i. d. M. geklebt, u. gefaltet; Bl. 16: (306x226mm) i. d. M. geklebt, u. gefaltet; Bl. 18: (232x227mm) i. d. oberen Hälfte geklebt, u. gefaltet; Bl. 29: (373x227mm) i. d. unteren Hälfte geklebt, u. gefaltet

hs. Korrekturen Horváths mit schwarzer Tinte, Paginierung Mitte oben z.T. hs. ausgebessert, am Deckblatt mit Bleistift „Alt“, mit schwarzer Tinte „301“ von fremder Hand notiert

TS¹ = Korrekturfassung mit dem Titel “Hin und Her. Lustspiel in zwei Teilen von Ödön von Horváth“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag

Druck: KW 7, S. 75-156

D¹ = ÖLA 27/W 23, Bl. 1-98

98 Blatt unliniertes Papier in einer grünen Mappe (285x227mm) ohne Klammern, davon

- 1 Blatt unliniert (285x200mm), ausschließlich hs. mit schwarzer Tinte und Bleistift, z.T. stark eingerissen, mit einem Leerblatt zusammengeklebt, unfoliiert, Titelblatt

- 81 Blatt unliniert (285x227mm), mit hs. Korrekturen und Notizen von schwarzer Tinte und Bleistift, Paginierung unten mittig (Bl. 2-51 (1.Teil) sowie Bl. 1-31 (2.Teil))

- 6 Blatt unliniert (295x209mm), dickeres Papier, mit hs. Korrekturen von schwarzer Tinte, Paginierung hs. oben mittig (Bl. 32b, 51a (1.Teil) sowie Bl. 1a, 10a, 11a, 32 (2.Teil))

- 5 Blatt unliniert (285x225mm), dickeres Papier, mit hs. Korrekturen von schwarzer Tinte, (Bl. 33 (2.Teil) Paginierung hs. oben mittig; Bl. 3, 4, 11, 12 (2.Teil) Paginierung masch. oben mittig)

- 3 Blatt unliniert (285x225mm) ausschließlich hs. mit schwarzer Tinte, Paginierung oben mittig (Bl. 15-17 (2.Teil))

am Deckblatt mit Bleistift „neues Stammbuch“, mit schwarzer Tinte und Stempel „dringend an Züricher Schauspielhaus zurück“ und „301a“ von fremder Hand notiert

TS² = Korrekturfassung mit dem Titel „Hin und Her“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag, ©1933

Druck: GW II, S. 201-272, tlw. abgedruckt in KWA 7, S. 405-426

h¹ = ÖLA 27/W 24-4, Bl. 1-18

18 Blatt (340x270mm), Notenheft, hs. mit schwarzer Tinte; auf dem Deckblatt hs. mit Bleistift „Klavierauszug zum Studium der Gesangsstücke! Ohne Ouvertüre, Zwischenspiele Melodramatisches“ notiert, hs. Paginierung re. oben

Klavierauszug mit dem Titel „Hin und Her. 2 Akte von Ödön von Horváth. Musik von Hans Gál“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag

Unveröffentlicht

h² = ÖLA 27/ W 23, Bl. 1-10

10 Blatt (332x268mm), Notenheft, hs. mit schwarzer Tinte und Bleistift, Stempel des Georg Marton-Verlages, mit Bleistift am Deckblatt „Essler“ notiert, Figur des „Havlicek“ mit blauem Farbstift unterstrichen

Klavierauszug ohne Titel

Unveröffentlicht

D² = ÖLA 27/W 20, Bl. 1-91

91 Blatt unliniertes Papier (295x209mm) in einer hellroten Flügelmappe (318x214mm), Stammbuch, Typoskriptdurchschlag, Paginierung oben mittig, z.T. zerknittert, von fremder Hand auf Blatt 1 mit Bleistift „Gretler“ notiert, Figurenrede des „Szamek“ mit Bleistift markiert und mit Bleistift Notizen eingetragen

TS³ = Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Posse in zwei Teilen von Ödön von Horváth. Musik von Hans Gál“

Unveröffentlicht

D³ = ÖLA 27/W 21, Bl. 1-95

95 Blatt unliniertes Papier (284x220mm) in einer grünen Mappe (298x234mm) mit Klammern versehen; Stammbuch, Typoskriptdurchschlag, Paginierung unten mittig, auf dem Deckblatt „ST“ gedruckt, mit blauem Buntstift gestrichen und „Alt“ von fremder Hand notiert

TS⁴ = Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Posse in zwei Teilen von Ödön von Horváth. Musik von Hans Gal“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag, ©1933
Unveröffentlicht

D⁴ = ÖLA 3/W 42 - BS 43 a, Bl. 1-47

Insgesamt 47 Blatt Papier, davon

- Bl. 1-6 unliniert (295x206mm) mit hs. Korrekturen von schwarzer Tinte, Paginierung Mitte oben z.T. hs. korrigiert
- Bl. 7-47 unliniert (296x208mm) Durchschlag, z.T. stark zerknittert, mit hs. Korrekturen von schwarzer Tinte und rotem Buntstift. Paginierung Mitte oben z.T. korrigiert, Stammbuch

TS⁵ = fragm. überlieferte Korrekturfassung

Unveröffentlicht

D⁵ = ÖLA 27/W 22, Bl. 1-97

97 Blatt unliniertes Papier (284x220mm) in einer grünen Mappe (292x235mm) mit Klammern versehen, Stammbuch, Typoskriptdurchschlag, Paginierung unten mittig, auf dem Deckblatt mit Bleistift „2244“ von fremder Hand notiert

TS⁶ = Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Posse in zwei Teilen von Ödön von Horváth. Musik von Hans Gal“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag, ©1933

Unveröffentlicht

D⁶ = ÖLA 27/W 26, Bl. 1-87

87 Blatt unliniertes Papier (286x225mm) in einer grünen Mappe (292x235mm) mit Klammern versehen, Stammbuch, Typoskriptdurchschlag

TS⁷ = Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Posse in zwei Teilen von Ödön von Horváth. Musik von Hans Gal“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag. ©1935

Unveröffentlicht

D⁷ = ÖLA 27/W 27, Bl. 1-87

87 Blatt unliniertes Papier (286x225mm) in einer grünen Mappe (292x235mm) mit Klammern versehen, Stammbuch, Typoskriptdurchschlag

TS⁷ = Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Posse in zwei Teilen von Ödön von Horváth. Musik von Hans Gal“ und dem Hinweis auf den Georg Marton-Verlag. ©1935

Unveröffentlicht

H¹ = ÖLA 3/W 43 – BS 43 b, Bl. 1

1 Blatt unliniertes Papier (wie H², H³, H⁴ und H⁵) (225x143mm), auf braun-grauen Karton (230x150mm), schwarze Tinte und Bleistift

E¹ = Titelliste, dreiteilige Gliederung (links oben)

E² = Titel (rechts oben)

E³ = Titel (unter E²)

E⁴ = Titel und gestrichenes Strukturplanfragment (mittig)

E⁵ = Dialogskizze, gerahmt, (untere Hälfte des Bl.)

E⁶ = Skizze zu E⁵ (unten mittig)

Tl.w. transkribiert in KW 7, S. 443

H² = ÖLA 3/W 43 – BS 43 b, Bl. 2

1 Blatt unliniertes Papier (wie H¹, H³, H⁴ und H⁵), (225x143mm), schwarze Tinte

E⁷ = Titelliste, dreiteilige Gliederung, z.T. gestrichen (oben mittig)

E⁸ = Titelliste, zweiteilige Gliederung (Mitte)

E⁹ = Titelliste, dreiteilige Gliederung (Mitte rechts)

E¹⁰ = Skizze (unten rechts)

Tl.w. transkribiert in KW 7, S. 443.

H³ = ÖLA 3/W 49 – BS 43 h, Bl. 1

1 Blatt kariertes Papier (285x222mm), Bleistift, in der Mitte von oben nach unten geknickt

E¹¹ = Titelliste, dreiteilige Gliederung (links oben, rechts gerahmt)

E¹² = Titelliste, zweiteilige Gliederung (rechts oben)

E¹³ = Titelliste, zweiteilige Gliederung, sowie ergänzende Dialogskizze (Mitte)

E¹⁴ = Titelliste, zweiteilige Gliederung (unten)

Tl.w. transkribiert in KW 7, S. 441

H⁴ = ÖLA 3/W 46 – BS 43 e, Bl. 1

1 Blatt unliniertes Papier (wie H¹, H², H⁴ und H⁵), (225x143mm), schwarze Tinte

E¹⁵ = Titelliste, dreiteilige Gliederung (oben links, rechts gerahmt)

E¹⁶ = Titelliste, dreiteilige Gliederung, Titel nummeriert (rechts oben)

E¹⁷ = Handlungsskizze (Mitte)

E¹⁸ = Dialogskizze (unterer Teil des Bl.)

Tl.w. transkribiert in KW 7, S. 441-442

H⁵ = ÖLA 3/W 45 – BS 43 d, Bl. 1

1 Blatt unliniertes Papier (wie H¹, H², H³ und H⁵), (225x143mm), schwarze Tinte

E¹⁹ = Titelliste, dreiteilige Gliederung, Titel nummeriert (oben links)

E²⁰ = Handlungs- und Dialogskizze (Mitte rechts)

E²¹ = Titelskizze zu E¹⁹ (unten links)

Tl.w. transkribiert in KW 7, S. 442-443.

H⁶ = ÖLA 3/W 47 – BS 43 f, Bl. 1

1 Blatt unliniertes Papier (wie H¹, H², H³ und H⁴), (225x143mm), schwarze Tinte, mit Bleistift Follierung 1 rechts oben (vermutlich Berliner Bearbeitung)

E²² = Dialogskizze

Transkribiert in KW 7, S. 442.

T² = ÖLA 3/W 44 – BS 43 c, Bl. 1-4

4 Blatt unliniertes Papier (296x210mm), ohne Paginierung, mit hs. Ergänzungen Horváths von schwarzer Tinte

E²³ = Dialogentwurf

Unvollständiger Druck: GW 4, S. 320-323

H⁷ = ÖLA 3/W 48 – BS 43 g, Bl. 1

1 Blatt unliniertes Papier (wie ÖLA 3/W 44 – BS 43 c), (296x210mm), schwarze Tinte

E²⁴ = Strukturplan

Druck: GW 4, S. 320

D⁸ = ÖLA 27/W 28, S. 1-74

1 Band (288x206mm) mit 74 Seiten, Stammbuch

TS⁸ = Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Groteske in zwei Teilen von Ödön von Horváth“ Zusätzlich vermerkt: „Einrichtung des Theaters in der Josefsstadt: Christian

Möller; Liedtexte: Hans Weigel; Musik von Hans Lang“ und der Hinweis auf den Georg
Marton-Verlag, ©1946

Unveröffentlicht

h³ = ÖLA 27/W 25, Bl. 1-51

51 Blatt (302x235mm) in einer grünen Mappe (325x230mm), Notenheft hs. mit schwarzer Tinte, Notizen mit Bleistift, hs. mit blauer Tinte „Hin und Her“ auf der ersten Seite notiert; **Klavierauszug** mit dem Titel „Hin und Her von Ödön von Horváth. Texte: Hans Weigel. Musik: Hans Lang“ und dem Hinweis auf den Georg Marton- bzw. Thomas Sessler-Verlag; Unveröffentlicht.

D⁹ = ÖLA 27/W 29, Bl. 1-68

68 Blatt unliniertes Papier (295x209mm) zwischen zwei orangefarbenen Kartonblättern (300x219mm), Stammbuch, auf dem Deckblatt hs. mit Bleistift der Titel von fremder Hand notiert, hs. Korrekturen von fremder Hand mit Bleistift, blauem Farbstift und schwarzer Tinte

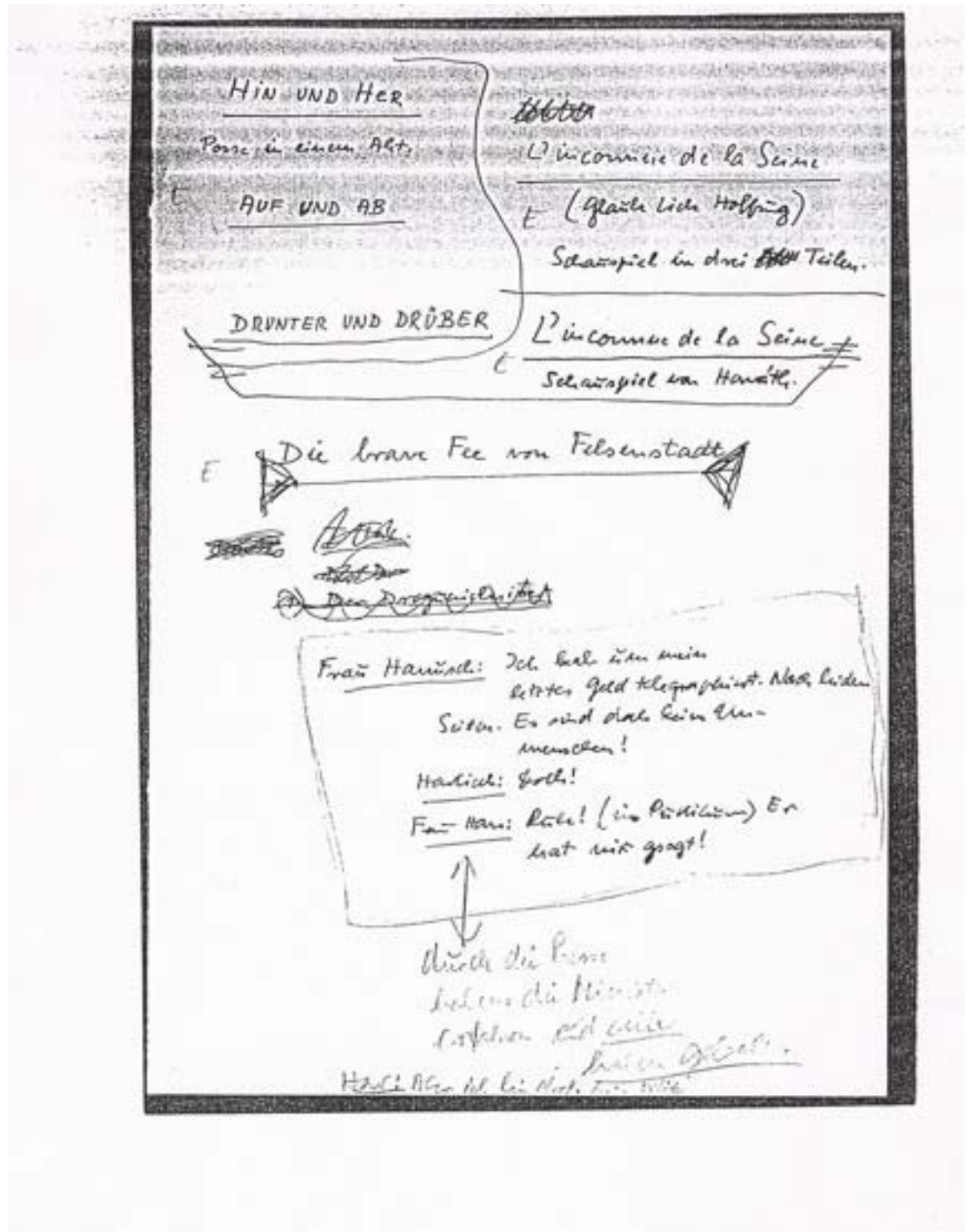
TS⁹ = fragm. überlieferte Reinschrift mit dem Titel „Hin und Her. Pösse Groteske in zwei Teilen von Ödön von Horváth“ Zusätzlich vermerkt: “Einrichtung: Christian Möller; Liedtexte von Hans Weigel; Musik von Hans Lang“ und der Hinweis auf den Georg Marton-Verlag. ©1946

Unveröffentlicht

8.4. Edition einzelner Textzeugen aus dem Nachlass

Die ausgewählten Nachlassblätter des Österreichischen Literaturarchivs wurden fotokopiert und eingescannt. Die Originalgröße der einzelnen Blätter ist unter 8.3. nachzulesen.

8.4.1. Faksimile des Konzeptblattes ÖLA 3/W 43 – BS 43b, Bl. 1



8.4.2. Faksimiles von ÖLA 3/W 44 – BS 43c und ÖLA 3/W 48 – BS 43g

ÖLA 3/W 44 – BS 43 c, Bl. 1

Die Königin der Nacht: Willkommen in meinem dunklen Palast!
Ihr Träume aus allen Ländern, was habt Ihr vollbracht?

Gesang: Ich bin der Wunschtraum
Ich bin der Angsttraum
Ich bin der sinnliche Traum --
Ich bin der traumlose Schlaf -- --

Eine Stimme: Ihre Majestät, die Königin der Nacht!

Königin der Nacht:
(kommt) Willkommen Ihr lieben Freunde, Ihr guten
und Ihr bösen Träume! Nur legere, meine Herrschaft-
en, legere! -- Nun, was gibts Neues?

Angsttraum: Majestät, ich führe berechtigte Beschwerden! Jenes
Wesen dort, jenes durch und durch verlogene --

Königin: Halt! Ihr streitet Euch schon wieder? Mein lieber Angst-
traum, auch der Wunschtraum ist Deine Schwester, Ihr
seid vom gleichen Gespinnst, vom gleichen Lug und Trug,
Ihr Träume müsst zusammenhalten, besonders jetzt, wo Ihr
analysiert werdet! Ihr sollt Euch nicht gegenseitig be-
kriegen, meine Freunde --- Ihr seid alle meine Kinder und
ich will Euch eine brave Nachtmutter sein -- --

Angsttraum: Aber sie hat mich wiederum schwestens beleidigt und das kann ich nichtmehr auf mir sitzen lassen! Sie hat gesagt, ich sei ein Unheilbringer! Nun, da muss ich sie doch fragen, wer der grössere Unheilbringer ist, sie oder ich? Bei mir schwitzen und stöhnen die Leut in der Nacht, wachen auf und freuen sich, dass es ihnen nicht so schlecht geht --

Wunschtraum: Bei mir haben sie wenigstens eine halbe Stunde die sie glücklich sind --

Angsttraum: Und dann wachen sie auf und sind verzweifelt. Zum Beispiel der Mann auf der Brücke, Majestät, der dort hin und hergeht -- den hat sie einen Pass vorgegaukelt und und jetzt hat sie ihn zum Generaldirektor d eines Chemistrusts gemacht, ein grosser Erfinder, der Herrscher auf dem Gebiet der Droguerie -- na das gibt ein Erwachen, der arme Teufel!

Königin: (zum Wunschtraum) Ist das wahr?

Wunschtraum: Ja.

Königin: Also gar so übertreiben muss man ja auch nicht --

Wunschtraum: Und was hätte er gemacht? Er hätte ihm einen Traum gebracht, wo er an den Galgen kommt, weil er keinen Pass hat!

Königin: Das ist auch übertrieben! Er soll die Wirklichkeit träumen! Er soll den wirklichen Traum träumen, so wie es ist! Keine Angst und keinen Wunsch! Die Wirklichkeit -- Er soll seinen Pass behalten, gut, und dann soll er sehen, wie er ist!

Wunschtraum: Alles weg? Aber wenigstens den Pass soll er behalten, sonst müsst er ja überhaupt nicht träumen!

Königin: Gut! Er soll den Pass behalten —

xxxxxxxxxxxx

Havlicek: (steht vor seinem Spiegelschrank) Das nenn ich schön!
Da hab ich ja jetzt meinen Spiegelschrank wieder, das
ist die Hauptsach! Wo man sich so auf einmal sehen kann!
Ueberhaupt, wenn man sich das alles so überlegt — also das
ist schon fabelhaft! Ich hab ein Haus, eine junge Frau —
Hallo! Wo bist Du?

Evas Stimme: Hier, mein Butsi!

Havlicek: Komm mal her! Damit Dich die Leut sehen!

Evas Stimme: Was für Leut?

Havlicek: Alle Leut! Alle Leut sollen sehen, was ich noch für ei-
ne Frau hab! Für eine schöne, zerspringen sollen sie
vor Neid! Und was die alles kann! Wie die tanzt!

Eva: (kommt) aus dem Schrank)

Havlicek: Tanz mir mal was vor! Los, los!

Eva: (tanzt)

Havlicek: Na! Das tät Euch so passen! Aber Ihr kriegt sie nicht!
Noch gibt es eine Gerechtigkeit! Sie ist aus guten Hause,
fabelhaft, reich! Ihr Vater wollte sie mir zuerst nicht
geben, aber dann hat er mich gebettelt, dass ich sie
nimm! He, Herr Rockefeller, stimmt's?

Szamek: (kommt) Es stimmt! (er kommt aus dem Schrank) Sie haben
hier einen herrlichen Schrank! Uns wie bequem der ist,
fabelhaft! Wie sind Sie mit meiner Tochter zufrieden?

Havlicek: Dank der Nachfrag, recht gut!

Szamek: Ich hatt noch eine Nichte für sie —

(Havlicek:) So alt, wie sie wollen. Man kann ihr Alter hin und
herschrauben!

Havlicek: Bravo!

Szamek: Soll ich Sie Ihnen per Rohrpost oder Flugpost zusenden?

Havlicek: Beides. Zuerst Flug, dann Rohr.

Szamek: (leise) Sagen Sie, ist Ihnen meine Tochter auch treu?

Havlicek: Und ob!

Szamek: Der Prinz, der sie heiraten wollte, der ist doch abgeblitzt?

Havlicek: Und wie!

Szamek: Kaum glaublich!

Havlicek: Fragen Sie ihn selbst!

Konstantin: (kommt)

Szamek: Ach, der Prinz! Wieso in Trauer?

Konstantin: Ich traure um meine Liebe -- -- Sie haben gesiegt.

Havlicek: Sehen sie, sehen Sie --

Konstantin: Sie haben nur gesiegt, weil Sie einen Pass haben --

Havlicek: Aber was für einen Pass! Ganz neu!

Wunschtraum: (kommt und verabschiedet sich)

~~Szamek & Konstantin~~ ~~Siehe die Rolle aus mit~~

~~Szamek~~ ~~Havlicek!~~ ~~Der Schrank ist gefüllt!~~
(Gnädigst)

Konstantin: (al mit) Eng:

Havlicek: Aber ich habe doch einen Pass!

Konstantin: Na wenn schon!

Eng: Von einem Pass kannst Du Deine Familie erzählen! Einen Pass kann man nicht essen!

Havlicek: Na wenn!

I. Teil.

Ich bin der Freund aller
Müden und Kranken, ich
gehe durch die Wälder und
in die Gefäße und
atme alle Töne und
erfülle alle Hoffnungen
und kenne alle Augen —
Ich bin der Wälder und — — —

Angsttraum - Wäldertraum: (streiten sich)

II. Teil.

Der Spiegel schaukelt.

Ursprüngliches Stammbuch, S. 3

Szamek: Dem Schicksal?

Mrschitzka: Hast doch gesagt!

(Stille)

Szamek: Ja, jetzt erinnere ich mich -- Hm. Also wenn das Schicksal seine Hand im Spiel hat, dann kommt die Bestie vor morgen Früh nimmer heim -- (er schläft plötzlich ein vor lauter Rum)

~~Mrschitzka: (betrachtet ihn) Ist der jetzt schon wieder eingeschlafen? Na, höchste Zeit, dass er pensioniert wird, diese Leuchte der Kriminalistik -- (er schreit) He! Thomas! Thomas!~~

Szamek: (erwacht) -- jetzt hab ich aber was ganz Blödes geträumt. Die Eva war noch klein und das Fenster war höher, ich hab sie hinaufgehoben und draussen ist grad unser König vorbeigefahren in einem gelben Galatotenwagen. Und der Kutscher hat Flügel gehabt. Er war ein Engel -- ein Erzengel.

Mrschitzka: Zu blöd.

2. S z e n e .

(Jetzt taucht ein verstörter Mensch auf: der Privatpädagoge. Ohne Kravatte und mit zerwühltem Haar. Rasch möchte er auf die Brücke)

Szamek: Halt! Ihren Grenzschein bitte -- (er will sich erheben, muss aber gleich wieder setzen vor lauter Rum)

Privatpädagoge: Lieber Herr, ich brauch keinen Grenzschein mehr!

Szamek: Hör ich recht? Jeder Mensch braucht einen Grenzschein, wenn er hinüber möchte!

- 3 -

Mrschitzka: (betrachtet ihn) Ist er jetzt schon wieder eingeschlafen? Na höchste Zeit, dass er pensioniert wird, diese Leuchte der Kriminalistik - - - (er gähnt und streckt sich) Die Hauptsache ist, dass wir ihn ergriffen haben, diesen Schmugglitschinski! Eingesperrt da drinnen! (er deutet schwach auf die Baracke und schläft ein)

2. S c e n e

(Jetzt tauchen Schmugglitschinski noch immer als Krankenschwester verkleidet, und Frau Leda auf) Sie bemerken mit Zufriedenheit, dass Szamek und Mrschitzka eingeschlafen sind und gehen an ihnen vorbei über die Brücke. Hier kann eventuell untermalende Bühnenmusik einsetzen. - - - Schmugglitschinski und Frau Leda gehen im folgenden über die Brücke.)

Schmugglitschinski: (atmet befreit auf, kaum dass er die Brücke betreten hat und entledigt sich seiner Krankenschwesterhaube; mit überaus tiefer Stimme)
Endlich! Ich halt's in dieser Hauben kaum mehr aus, vor lauter Hitze! (Er wischt sich mit seinem Taschentuch den Schweiß von der Glatze) War gut, dass wir jetzt schon diesen Malofiz-recognosziererei hinter uns haben - (erstarrt plötzlich Frau Leda an, die steif stehen blieb, nichts Gutes ahnend)
Was ist?

Frau Leda: (mit schwacher Stimme) Ich kann mich nicht rühren -

Schmugglitschinski: Bist wieder weg?! Hast wieder geschnupft?

Frau Leda: Nein. Gespritzt.

Schmugglitschinski: Nicht beherrschen kann sie sich! ~~Maxxiam~~ Immer wieder dieses blöde Rauschgift. Höchste Zeit, dass du eine Entziehungskur durchmachst! Wie uns da jetzt dieser Opus gelingt, kommst in eine Anstalt, das prophezei ich dir! (er schlägt Frau Leda plötzlich auf die Hand, eine Spritze fällt zu Boden, klickt und zerbricht; er schüttelt sie und brüllt sie an.)
Schon wieder, Irrsinnige, schon wieder?!

Frau Leda: (windet sich unter seinem Griff) Aber du weißt doch, dass ich süchtig bin! Ich kann nicht so nüchtern schmuggeln.

Schmugglitschinski: Los! Zu! (Er pufft sie über die Brücke)

Frau Leda: Au!

Schmugglitschinski: Sei mir nicht böse, aber meine Brutalität ist deine einzige Rettung, Liebling.

Frau Leda: Au, au!
(Solcherart gehen die Beiden über die Brücke - an Havlicek vorbei, den sie nicht bemerken, da er sich bei ihrem Kommen versteckt hatte, und der für das Publikum auch jetzt erst sichtbar wird.)

- 4 -

3. Scene.

Havlicek: (taucht auf der Brücke auf und sieht interessiert den Beiden nach)

Stimme der Frau Hanusch: (von der Stelle aus, wo sich Havlicek verborgen gehalten hat) Kann man jetzt kommen?

Havlicek: Ohne Gefahr!

Stimme der Frau Hanusch: Ist die Luft rein?

Havlicek: Wir sind unter uns. U: -

Frau Hanusch: (erhebt sich und kommt) Gott, wared das aufregende Scenerien. Ich hab direkt Bauchweh vor lauter Empörung. Dass diese Krankenschwester die arme Kranke so barsch behandelt -

Havlicek: (fällt ihr ins Wort) Vielleicht g'hört sich da so, damit sie gesund wird.

Frau Hanusch: Dann soll sie lieber krank bleibe, aber ich kann halt niemand leiden sehen, wenn ich auch oft heillos wirk durch meine drastische Manier.

Fortsetzung Seite 8.!

Havlicek: Wir sind unter uns.

Frau Hanusch: (erhebt sich und kommt) Gott, waren das aufregende Szenarien. Ich hab direkt Bauchweh vor lauter Empörung! Ich kann halt niemand leiden sehen, wenn ich auch oft herzlos wirk durch meine drastische Manier!

Havlicek: Sie und herzlos? Wo Sie mir da etwas zum Essen bringen mitten in der Nacht? Kalten Braten und passierten Roquefort? Das zeigt von keinem alltäglichen Herzen, Frau Hanusch!

Frau Hanusch: Ich weies, dass das rührend von mir ist und ich war ja schon längst im Bett, aber ich hab keinen Schlaf gefunden, immer hab ich denken müssen: da geht jetzt ein Mann hin und her und niemand lässt ihn rein -- und plötzlich hats mich durchzuckt, ich raus aus dem Bett und daher -- Aber Sie haben ja alles stehen lassen! Habens denn keinen Hunger?

Havlicek: Hunger schon, aber keinen Appetit.

Frau Hanusch: Armer Mensch!

Havlicek: Und derweil ist passierter Roquefort meine Leibspeis -- mein Leibküs gewissermassen.

Frau Hanusch: Das freut mich, dass ich es erraten hab.

Havlicek: Tut mir gut, Frau Hanusch. Wissens, es schaut nämlich einfacher aus, als wie es ist, wenn man so weg muss aus einem Land, in dem man sich so eingelebt hat, auch wenn es vom Zuständigkeitsstandpunkte nicht die direkte Heimat war -- aber es hängen doch soviel Sachen an einem, an denen man hängt. Zum Beispiel, wie ich noch die Drogerie gehabt hab, da hätten mal meine Auslag sehen sollen -- es war das zwar keine grosse Auslag, mehr ein grösseres Fenster,

8.4.4. Faksimiles aus ÖLA 27/W 23 (2. Teil, nachträgliche Einfügung Horváths, S. 15-17)

- 15 -

Leda: Ich wär Ihnen sehr verbunden, wenn wir über die Grenze
hörtten — ich sind die Grenzschwestern — —

Harleisch: Oh bitte, bitte!

Leda: Aber wir haben leider keinen Grenzschein.

Harleisch: Keinen Grenzschein? Gönch, dann ist es fust! Aber ohne Papier geht
das nicht.

Leda: Ganz sicher nicht?

Harleisch: Bitte Frau, ich muß es doch wissen —

Leda: Natürlich, Sei als Grenzorgan — (sie wendet sich an Schütz-
glitschinski und flüstert unter Seitenblicken auf Harleisch mit ihm)

Harleisch: "Grenzorgan" ? Ich ?

Schützglitschinski: (mit tiefer Stimme zu Leda) Richtig! (mit vertellter Stimme zu
Harleisch) ~~Bitte~~ Bitten bringen Sie sich doch nicht so an,
als könnten Sie nicht bis drei zählen! (mit tiefer Stimme)
Wir wissen, (mit vertellter Stimme) was wir vor uns haben —
(mit tiefer Stimme) und wir wissen, (mit vertellter Stimme)
dass eine derartige Erkenntnis (mit tiefer Stimme) Geld
kostet.

Harleisch: (sucht bei jeder "tiefer Stimme" zusammen)

Schützglitschinski: Keine Zeit, gut —: (er reißt die Hände herunter; mit tiefer
(mit vertellter Stimme))

Stascha) Ich bin Schanüggletschinski!

Hartlieb: Grosser Gott, ein Mann! Ein wichtiger Mann!

Leda: Und du!

Schanüggletschinski: (zu Leda) ~~Was~~ Was geht Dich nichts mehr an! (zu Hartlieb)

Hier haben Sie fünfzig Gulden und verschwinden Sie, ja?!

Hartlieb: ~~Was~~ Fünfzig Gulden?!

Schanüggletschinski: Fünfzigfünfzig! Aber verschwinden, verschwinden! Avant!,
avant!

Hartlieb: Verschwinden? Wohin, Lida?

Schanüggletschinski: Jemanden, Sie & eigensinniges Süßgüt!

Hartlieb: ^(wilt ihn an) Aber ich kann doch nicht verschwinden, ich bin doch schon ver-
schwunden!

Schanüggletschinski: (wölft ein schmerzliches Gesicht wie Leda) Ein Narr!

(zu Hartlieb) So nehmen Sie doch Vernunft an!

Hartlieb: Was habe ich davon? Ich bin sehr arm —

Schanüggletschinski: Und da müssen Sie 55 Gulden zurück!

Hartlieb: Was habe ich davon auf einer Brücke?! Gesetz ist Gesetz!

Und wenn das Gesetz für mich gilt, dann gilt es auch
für Sie! Oh, Sie täuschen sich in mir, dass irgendjemand
sich ausserhalb des Gesetzes stellen kann, nur weil er

Geld hat!

Schmugglerhändler: Dann bleibt uns allerdings nur dies — (er packt Hastich, hält ihm die Hand zu und wirft ihn

Hastich:  Hilf! Hilf!! über die Brücke ins Wäldchen; dann zu Leder) Vorsicht, los!

(er geht mit ihr weiter über die Brücke, ~~er~~
die duckt sich aber rasch, ~~so~~ Grand und
Hochstich ins Bild kommen)

Hochstich: (macht auf) Hast du nicht von nach Hilfe gerufen?

(er legt sich ein Gewehr, bleibt aber sitzen)

Grand: Es war nicht nötig — (er schläft wieder ein)

Hochstich: Die Stimme kam von hinten, aber geht uns hochsteuern
nichts an, ~~er~~ wenn einer umgebracht wird — (er
schläft auch wieder ein)

↓
(Fortsetzung Seite 15. - 16. Seite)

Erster Teil.
1. Szene.
 und gleich in wüsten Weiden geschafft.
 Brückenkopf auf dem linken Ufer.
 Der hat, wie ich ihn scharf fixiert,
 Das Grenzorgan Thomas Szamek steht vor seiner
 ein ganz unschuldiges Gesicht simuliert.
 amtlichen Baracke und singt das Lied vom braven Grenz-
 organ. Während des Vor- und der Zwischenspiele wickelt
 sich ein sogenannter "kleiner Grenzverkehr" ab - und
 Thomas Szamek kontrolliert, visitiert, etc.

Szamek: Hier les ich nun mein Morgenblatt,
 das heisst, das gestrige Abendblatt,
 denn der Bummelzug bringt aus der Stadt
 erst morgen das heutige Morgenblatt.
 So weit steh ich hier drausst am Rand,
 das heisst am Rand vom Vaterland,
 und drüben über dieser Brück
 liegt ein fremdes land voll Tück, -
 voll Tücke, voll Tücke,
 jenseits dieser Brücke.

Wenn einer mit Verstand und List
 und Leib und Seele ärarisch ist,
 so merkt sein scharf geübter Blick
 sofort einen jeden Verbrechertrick.

Nun kenn ich leider meine leut
 und weiss, wie sich ein jeder freut,
 wenn er mal über unsere Brück
 kann was schmuggeln voller Tück, -
 voll Tücke, voll Tücke,
 über diese Brücke.

Szamek: Hat also wirklich nur mal hier diese winzige Blech-
 Erst gestern hab ich ein' verhaft
 und gleich in sicheren Gwahrnam geschafft,
 (Überreicht sie ihm)
 Frau: der hat, wie ich ihn scharf fixiert,
 (Hifft sie und läst sie voll Khol fallen) Brrr!
 Szamek: ein ganz unschuldiges Gesicht simuliert.
 Frau: Da Christi Willen! Meins Türmer! (Sie knist nieder) Da
 Daraus hab ich sofort erkannt,
 heßfens mit doch, die Türmer zusammenklauben
 obwohl ich keinen Beweis noch fand,
 Ich ward mich beherrschten
 Szamek: dass er geplant hat voller Tück,
 Frau: Aber Sie sehen sie doch fallen lassen
 Szamek: in d' Luft zu sprengen diese Brück, -
 Szamek: voll Tücke, voll Tücke,
 diese schöne Brücke.

2. S z e n e .

(Jetzt kommt eine Ältere verschüchterte Frau und möchte
 an der Baracke vorbei auf die Brücke. In der Hand hält
 sie eine Blechbüchse.)
 Szamek: Halt! Was ist, was ist? So einfach vorbei an dem Grenz-
 organ, an der amtlichen Passtelle, an der Zollbehörd?
 Wissen's denn nicht, dass wir da aufhören und dass dort
 drüben ein anderer Staat beginnt?
 Frau: O gewiss. - über der Thomas Szamek wacht und fürchtet
 Szamek: Na also!
 Frau: Aber ich muss ja nur auf die Brücke. Zu meinem Gatten.
 Szamek: (betrachtet sie) S i e haben einen Gatten?
 Frau: Er angelt.
 Szamek: Aha! Das heißt: er fischt.
 Frau: Ja. Er ist nämlich ein leidenschaftlicher Amateurräucher.
 Wir sind erst seit gestern hier aus der Stadt, um uns zu
 erholen. Mein Gatte ist Privatpädagoge.
 Szamek: Was haben denn in der Blechschachtel?
 Frau: Regenwürmer.

9. Literaturverzeichnis

9.1. Primärliteratur

9.1.1. Gesamtausgaben

GW = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke in 4 Bänden. Hrsg. v. Walter Huder, Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970-71.

GW 8 = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke in 8 Bänden. Hrsg. v. Walter Huder, Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

GWA = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke in 4 Bänden Hrsg. v. Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

GA = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke in 4 Bänden. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

KW = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in 14 Bänden. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985ff.

KW 7 = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in 14 Bänden. Band 7: Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

KW 11 = Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in 14 Bänden. Band 11: Sportmärchen, andere Prosa und Verse. Hrsg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

KW 15 = Ödön von Horváth: Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlass. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

9.1.2. Einzelausgaben

Horváth 1961 = Ödön von Horváth: Stücke. Hrsg. v. Traugott Krischke. Mit einer Einführung von Traugott Krischke und einem Nachwort von Ulrich Becher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961 (= Rowohlt-Paperback 3).

Horváth 1969 = Ödön von Horváth: Dramen. Ausgewählt von Dora Huhn und Hansjörg Schneider. Mit einem Nachwort von Hansjörg Schneider. Berlin: Volk und Welt 1969.

Horváth 1992 = Ödön von Horváth: Jugend ohne Gott. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch 1992 (= ST 2182).

9.1.3. Texte anderer Autoren

Freud 2005a = Sigmund Freud: Massenpsychologie und Ich-Analyse. 7. unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005.

Freud 2005b = Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion. 7. unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005.

Freud 2005c = Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. 7. unveränd. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2005.

Zuckmayer 1985 = Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1961. Aufl. v. 1985.

*9.1.4. Zusätzlich verwendetes Nachlassmaterial aus dem Österreichischen Literaturarchiv
der Österreichischen Nationalbibliothek*

NL Horváth ÖLA 3/90:

ÖLA 3/W 362, Notizbuch 7

ÖLA 3/W 363, Notizbuch 6

ÖLA 3/W 369, Notizbuch 2

ÖLA 3/W 370, Notizbuch 4

9.2. Sekundärliteratur

Bartsch 2000 = Kurt Bartsch: Ödön von Horváth. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000.

Bartsch 2002a = Kurt Bartsch: Volks- und österreichfeindlich? Zu den Horváth-Aufführungen in Österreich zwischen 1945 und den frühen sechziger Jahren. In: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch. Hrsg. v. Helmut Koopmann und Manfred Misch. Paderborn: mentis-Verlag 2002. S. 251-272.

Bartsch 2002b = Kurt Bartsch: „Nicht gerade besonders vornehm“ Zu Ödön von Horváths Hörspielversuchen. Mit einer persönlichen Anmerkung und marginalen Betrachtungen zur Aktualität des Autors. In: Literatur im Zeugenstand. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hubert Orłowski. Hrsg. v. Edward Bialek. Frankfurt am Main (u.a.): Lang 2002.

Becker 2001 = Melitta Becker: Ödön von Horváth wird postmodern. Rezeptionsgeschichtliche Reflexionen zum 100. Geburtstag des Autors. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2001. S. 47-62.

Bossinade 1988 = Johanna Bossinade: Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths. Bonn: Bouvier 1988.

Bossinade 2001 = Johanna Bossinade: Inzestuöse Paare in Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. In: In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (=Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs) S. 74-86.

Brandt 1995 = Karsten Brandt: Horváths Eintritt in den Reichsverband deutscher Schriftsteller (RDS) am 11.7.1934. mémoire de D.E.A. Université Paris VIII. Dpt. D'études Germaniques 1995.

Ceglédý 1998 = Anita Ceglédý: „Die Heimat [...] – ein leeres, unbewohntes Wort.“ Randbemerkungen zu Schweizer und österreichischen Autoren. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 1998. S. 191-203.

Csokor 1992 = Franz Theodor Csokor: Ödön von Horváth. In: Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch hrsg. v. Ulrich N. Schulenberg unter Mitarbeit von Helmut Stefan Milletich. Wien: Löcker; Wien, München: Sessler 1992. S. 130-138.

Daemmrich 1995 = Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. und erw. Auflage. Tübingen und Basel: Francke 1995.

Deiters 1999 = Franz-Josef Deiters: Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie. Berlin: Erich Schmidt, 1999. (= Philologische Studien und Quellen, Heft 155).

Englmann 2001 = Bettina Englmann: Poetik des Exils. Die Modernität der deutschsprachigen Exilliteratur. Tübingen: Max Niemeyer 2001. (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte Bd.109) Zugl.: Augsburg, Univ., Diss., 2000.

Fritz 1973 = Axel Fritz: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen. München: Paul List 1973.

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

Handbuch 2005 = Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe (WA). Handbuch für BearbeiterInnen. erstellt von Klaus Kastberger und Erwin Gartner. ÖLA Wien. (Stand: Jänner 2005)

Herschbach 1977 = Robert A. Herschbach: Horváth's plays in exile: From desperation to „Wunschtraum“. In: Deutsches Exildrama und Exiltheater. Akten des Exilliteratur-Symposiums der University of South Carolina 1976. Hrsg. v. Wolfgang Elfe u.a. Bern: Peter Lang 1977. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte Band 3) S. 127-132.

Hassel 2002 = Ursula Hassel: Familie als Drama: Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld: Aisthesis 2002. Zugl.: Bonn: Univ. Diss. 1999.

Hein 1991 = Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. 2., aktualisierte und bibliogr. erg. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1991. (= Erträge der Forschung 100)

Hein 1997 = Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy. 3., Neubearb. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1997.

Hildebrandt 1972 = Dieter Hildebrandt: Jargon der Uneigentlichkeit. In: Akzente 1972, Heft 2, S. 92-123.

Horváth-Blätter 1 = Forschungsstelle Ödön von Horváth im Thomas Sessler Verlag Wien (Hg.): Horváth-Blätter 1, Göttingen: Edition Herodot 1983.

Holzheimer 2001 = Gerd Holzheimer: „Vom Zuständigkeitspunkt nicht die direkte Heimat“ Rede auf Ödön von Horváth, gehalten zur Eröffnung der Murnauer Horváth-Tage am 27. September 2001. In: Literatur in Bayern 2001, Heft 66, S. 1-8.

Huish 1983 = Ian Huish: „Adieu Europa!“ Entwurf zu einer Autobiographie? In: Horváth-Blätter 1 1983, S. 11-24.

Huish 2001 = Louise Adey Huish: „Eine typisch altösterreichisch-ungarische Mischung“: The Reception of Horváth's Plays in Vienna, 1931-37. In: From Perinet to Jelinek: Viennese theatre in its political and intellectual context. W.E. Yates... (ed.). Oxford; Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt/Main; New York; Wien: Lang 2001. (=British and Irish Studies in German language and literature Bd.28). S. 203-214.

Kastberger 2001a = Klaus Kastberger: Ödön von Horváth. Voraussetzungen einer kritisch-genetischen Ausgabe. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft. Sonderdruck. Hrsg. v. Bodo Plachta und Winfried Woesler. Niemeyer 2001. S. 168-176.

Kastberger 2001b = Klaus Kastberger: Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht. In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (=Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs) S. 108-130.

Kastberger 2001c = Klaus Kastberger: Der Nachlass Ödön von Horváths am Österreichischen Literaturarchiv. Perspektiven für die Forschung. In: Geboren in Fiume. Ödön von Horváth 1901-1938. Lebensbilder eines Humanisten. Hrsg. v. Ute Karlavaris-Bremer et. al. Wien: Löcker 2001. S. 27-42.

Kastberger 2003 = Klaus Kastberger: Horváth. Ein Maskenspiel. In: Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium Murnau 2001. Hrsg. v. Markt Murnau am Staffelsee; Redaktion: Gabi Rudnicki-Dotzer und Matthias Kratz. Murnau 2003. S. 24-34.

Klotz 1998 = Volker Klotz: Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. 2.durchges.Aufl., Würzburg: Königshausen und Neumann 1998.

Krauss 2001 = Cornelia Krauss: „Heimat“? Ich war überhaupt noch nie drüben“ Zu einer existentiellen Metapher im Spätwerk von Ödön von Horváth. In: Ute Karlavaris-Bremer et. al. (Hrsg.): Geboren in Fiume. Ödön von Horváth 1901-1938. Lebensbilder eines Humanisten. Wien: Löcker 2001. S. 139-152.

Krischke/Prokop 1972 = Traugott Krischke und Hans F. Prokop (Hrsg.): Ödön von Horváth. Leben und Werk in Dokumenten und Bildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Krischke 1980 = Traugott Krischke: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit. München: Wilhelm Heyne 1980.

Krischke 1988 = Traugott Krischke: Horváth-Chronik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Krischke 1991 = Traugott Krischke: Horváth auf der Bühne 1926-1938. Dokumentation. Wien: Edition S, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1991.

Kurzenberger 2001 = Hajo Kurzenberger: Horváth-Spielräume. Zu Inszenierungen von Brecht, Kriegenburg, Kušej und Marthaler. In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (=Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs) S. 155-178.

Lechner 1978 = Wolfgang Lechner: Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1978. (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Nr.46) Zugl.: Innsbruck, Univ., Diss., 1977.

Lethen 2001 = Helmut Lethen: Horváths Biotope und die „Weltoffenheit“ in der Anthropologie der Zwischenkriegszeit. In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (=Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs) S. 5-18.

Ludewig 2003 = Alexandra Ludewig: Nestroy, Horváth, Loher und die Volksstücktradition.- Nur das Lachen ist uns vergangen. In: Nestroyana 23.Jahrgang 2003 – Heft ¾. S. 193-202.

Lunzer 2001 = Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos u. Elisabeth Tworek: Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur. Salzburg-Wien-Frankfurt/Main: Residenz 2001.

Malone 2003 = Paul M. Malone: Ödön von Horváth's Back and Forth: Teetering Between Exile and Return. In: Modern Drama. Volume XLVI, Number 1, Spring 2003. S. 55-72.

Materialien 1970 = Materialien zu Ödön von Horváth. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

May 2002 = Yomb May: Zwischen Nonkonformismus und Engagement. Ödön von Horváth als kritischer Autor. In: Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. v. Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann und Thorsten Unger. Würzburg: Königshausen&Neumann 2002. (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 4) S. 326-337.

Müller 1972 = Lieselotte Müller: Zum Ödön-von-Horváth-Nachlaß. Bericht über den Versuch, ein Ordnungssystem für das Manuskriptmaterial des Ödön-von-Horváth-Archivs zu entwickeln. In: Über Ödön von Horváth. Hrsg. v. Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 123ff.

Nolting 1976 = Winfried Nolting: Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths. München: Wilhelm Fink 1976. (=Literatur und Presse. Karl-Kraus-Studien Band 2)

OÖN 2002 = Oberösterreichische Nachrichten, 16.12.2002.

Pfanner 1983 = Helmut F. Pfanner: The Role of Switzerland für the Refugees. In: The Muses flee Hitler. Hrsg. v. Jarrell C. Jackman u. Carla M. Borden. Washington: Smithsonian Institution Press, 1983. S. 235-248.

Pfister 1994 = Manfred Pfister: Intertextualität. In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. 2. neu bearb. Aufl. Tübingen: Max Niemeyer, 1994. S. 215-218.

Polt-Heinzl/Schmidjell 2001 = Dossier: Geborgte Leben. Horváth und der Film. Erstellt von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell. In: In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (=Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs) S. 193-256.

Profile 2001 = Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (= Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs)

Rotermund 1972 = Erwin Rotermund: Zur Erneuerung des Volksstückes in der Weimarer Republik: Zuckmayer und Horváth. In: Über Ödön von Horváth. Hrsg. v. Dieter Hildebrandt und Traugott Krischke. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972. (= edition suhrkamp 584) S. 18-45.

Schnitzler 1990 = Christian Schnitzler: Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk. Frankfurt am Main: Lang 1990.

Schmidt-Dengler 1979 = Wendelin Schmidt-Dengler: Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volkstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre. In: Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel. Bern und München: Francke, 1979. S. 133-146.

Schmollinger 1999 = Annette Schmollinger: „Intra muros et extra“: deutsche Literatur im Exil und in der inneren Emigration. Ein exemplarischer Vergleich. Heidelberg: Winter 1999. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, Bd. 161) Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1998.

Schröder 1981 = Jürgen Schröder: Das Spätwerk Ödön von Horváths. In: Ödön von Horváth. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Materialien 1981. S. 125-156.

Schulenburg 1992 = Ulrich N. Schulenburg: „Unsere Heimat ist der Geist.“ Franz Theodor Csokors Freundschaft mit Ödön von Horváth. In: Lebensbilder eines Humanisten. Ein Franz Theodor Csokor-Buch hrsg. v. ebd. unter Mitarbeit von Helmut Stefan Milletich. Wien: Löcker; Wien, München: Sessler 1992. S. 16-22.

Schulenburg 2001 = Ulrich N. Schulenburg: Ödön von Horváths Werk und Leben aus der Sicht seines Verlegers. In: Geboren in Fiume. Ödön von Horváth 1901-1938. Lebensbilder eines Humanisten. Hrsg. v. Ute Karlavaris-Bremer et. al. Wien: Löcker 2001. S. 13-25.

Siebenhaar 1998 = Klaus Siebenhaar: Eiszeit oder Die Vertreibung aus dem Paradies. Verlusterfahrung, Einsamkeit, Isolation im Spätwerk Ödön von Horváths. In: Literatur der ‚Inneren Emigration‘ aus Österreich. Hrsg. v. Theodor-Kramer-Gesellschaft. Hrsg. v. Johann Holzner, Karl Müller. Wien: Döcker 1998. (= Zwischenwelt 6). S.251-266.

Skriboth-Keber 1994 = Birgit Skriboth-Keber: Aspekte der Horváth-Rezeption in den 80er Jahren. Dipl. Wien, 1994.

Sonnleitner 2001 = Johann Sonnleitner: Sprache und Ökonomie. Soziolinguistische Aspekte des Bildungsjargons bei Ödön von Horváth. In: Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (=Band 8 der Reihe Profile: Magazin des österreichischen Literaturarchivs)

Stern 2002 = Martin Stern: Nestroy und Horváth oder Happy-End für Staatenlose. Zu Text und Uraufführung von Horváths Hin und Her in Zürich 1934. In: Nestroyana, 22.Jg, Heft 1/2, 2002. S.43-53.

Strelka 1983 = Joseph Strelka: Exilliteratur: Grundprobleme der Theorie, Aspekte der Geschichte und Kritik. Bern; Frankfurt/Main; New York: Lang 1983.

Szondi 1956 = Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1956.

Tworek 2001 = Elisabeth Tworek: Weltbürger und Heimatloser. Ödön von Horváths verschiedene Welten. In: Leben ohne Geländer. Internationales Horváth-Symposium Murnau 2001. Hrsg. v. Markt Murnau am Staffelsee; Redaktion: Gabi Rudnicki-Dotzer und Matthias Kratz. Murnau 2003. S. 132-149.

Vordtriede 1968 = Werner Vordtriede: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 15.Jahrgang, Heft 6/1968. S.556-575.

WW = Wer spielte was? Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz. Deutscher Bühnenverein, Bundesverband Deutscher Theater. Jahrgänge 1990-2003.

Zuckmayer 1976 = Carl Zuckmayer: Aufruf zum Leben. Porträts und Zeugnisse aus bewegten Zeiten. Frankfurt am Main: S. Fischer 1976.

9.3. Internet

theadok 2005 = <http://mitteilungsblatt.univie.ac.at/basisdbdocs/theadok/> (Stand: Oktober 2005)

Vertrag von Trianon = <http://www.lib.byu.edu/%7Erdh/wwi/versa/tri1.htm> (12.11.2005)