



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ödön von Horváths Romanfragment  
*Charlotte. Roman einer Kellnerin*  
Genetische Auswahledition, Textgenese, Arbeitsweise und  
Schreibprozess  
Ein grundlegender Beitrag zu Horváths Prosa“

Verfasser

Valentin Lorenzi

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Studienrichtung lt. Studienblatt:  
Betreuer:

A 332  
Deutsche Philologie  
Univ.-Doz. Dr. Klaus Kastberger



## Widmung und Danksagung

Eine Abschlussarbeit schreibt sich nicht allein, weshalb ich mich nachdrücklich auf dieser Seite bei Unterstützern und Helfern<sup>1</sup> bedanken möchte. Diese Diplomarbeit soll deshalb jenen Menschen gewidmet sein, die mich in der Zeit der Niederschrift konsequent mental unterstützt haben: meinen Eltern Dagmar und Robert Lorenzi, meiner Schwester Elvira und ihrem Mann Walter Wurzer.

Aus meinem Freundeskreis danke ich Brigitte, Florian, Georg, Gudrun, Katharina, Manuel, Maria, Martin und Steffi für starken emotionalen Rückhalt über die gesamte Dauer meines Studiums und die vielen wichtigen, interessanten Debatten, Hinweise und intensiven Diskussionen. Neben meinem Betreuer Dozent Klaus Kastberger danke ich Martin Krickl für die kritische, konstruktive und präzise Durchsicht dieser Diplomarbeit oder einzelner Kapitel.

Nicht zuletzt danke ich wiederholt meinem Betreuer, Dozent Klaus Kastberger für die geduldige und sehr gute Begleitung über den gesamten Arbeitsverlauf und den Mitarbeitern des Österreichischen Literaturarchivs in Wien für die kompetente und oftmalige Bereitstellung der Nachlassmaterialien.

Wien, 2. Juni 2008, Valentin Lorenzi

---

<sup>1</sup> In der gesamten Diplomarbeit gilt: sämtliche Zuschreibungen wie „Diplomand“, „Wissenschaftler“ etc. sind immer *geschlechtsneutral* zu verstehen. Die Setzung der jeweils maskulinen Form dient besserer Lesbarkeit.



„...die Leser glauben immer, das, was sie in einem Athem [sic!] lesen, habe man in einem gemacht.“<sup>2</sup>

Jean Paul, *Ideen-Gewimmel*

---

<sup>2</sup> Paul, Jean: *Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlass*. Hrsg. v. Wirtz, Thomas und Kurt Wölfel. Frankfurt a. M.: Eichborn-Verlag 1996, S.50.

## Disposition der Diplomarbeit

<b>I.) Vorbemerkung – wissenschaftlicher Vorspann, Arbeitsmotivation und Fragestellungen</b> .....	<b>9</b>
<b>II.) Hauptteil</b> .....	<b>17</b>
<b>A.) Genetische Auswahledition, <i>Charlotte. Roman einer Kellnerin</i></b> .....	<b>19</b>
1.) Vorbemerkungen zur Auswahledition .....	<b>19</b>
1.1. Kurzpräsentation des gewählten Primärtextes, <i>Charlotte. Roman einer Kellnerin</i> .....	<b>23</b>
1.2. Das zu analysierende Konvolut – kurze Präsentation des Nachlassmaterials zum Romanfragment <i>Charlotte. Roman einer Kellnerin</i> .....	<b>25</b>
1.3 <b>Exkurs:</b> Zu den typografischen Grundsätzen für die Transkriptionen der ausgewählten Textträger .....	<b>26</b>
1.4. Bündelung und Auflistung der typografischen Grundsätze für die Edition .....	<b>29</b>
1.5. Auflistung von Transkriptionsarten, diakritischen Zeichen und Materialsiglen .....	<b>30</b>
2.) <b>Synoptische Wiedergabe der neun ausgewählten Textträger</b> und dazu jeweilige diplomatische Transkriptionen .....	<b>33</b>
3.) Dokumentation, chronologisches Verzeichnis aller Textträger aus dem <i>Charlotte</i> -Konvolut ...	<b>53</b>
3.1. Vorerhebungen zum chronologischen Verzeichnis .....	<b>53</b>
3.2. Definierte Matrix zur Beschreibung aller Textträger .....	<b>54</b>
3.3. <b>Chronologisches Verzeichnis der einzelnen Textträger</b> [I.) bis XLV.)] .....	<b>55</b>
4.) <b>Textkonstitution</b> und Argumente für Reihung der Entwürfe (E) und Textstufen (TS) .....	<b>84</b>
4.1. Textkonstitution der Entwürfe (E1-E32) .....	<b>85</b>
4.1.1. Grundlegende Vorbemerkungen zur Konstitution der Entwürfe .....	<b>85</b>
4.1.2. Chronologische, argumentative Auflistung der Entwürfe (E) .....	<b>87</b>
4.2. Textkonstitution der Textstufen (TS1 und TS2) .....	<b>108</b>
4.2.1. Wichtige Vorbemerkungen zur Konstitution der Textstufen (TS) .....	<b>108</b>
4.2.2. Chronologische, argumentative Auflistung der konstituierten Textstufen mit jew. Ansätzen	<b>111</b>
5.) <b>Datierung</b> des <i>Charlotte</i> -Konvoluts .....	<b>124</b>
5.1. Ausgangslage zum Problembereich Datierung .....	<b>124</b>

5.2. <u>Argumentation ad Datierung I</u> mit Prosatexten aus dem [wahrscheinlichen] entstehungsgeschichtlichen Umfeld .....	126
5.3. <u>Argumentation ad Datierung II</u> mit Hilfe von dramatischen Texten .....	129
5.4. <u>Argumentation ad Datierung III</u> – andere Blätter und Konvolute aus dem Nachlass .....	131
5.5. Endergebnis zur Datierung von <i>Charlotte. Roman einer Kellnerin</i> .....	136

**B.) Interpretatorischer Block – Textgenese, Arbeitsweise Horváths bei Prosatexten. Zu [den] Schreibprozess[en] und Textproduktion anhand von *Charlotte* .....** 139

1.) <b>Beschreibung der Textgenese</b> von <i>Charlotte. Roman einer Kellnerin</i> .....	141
1.1. Poetologische Prolegomena zur Genese .....	141
1.2. Textgenese in verschiedenartigen Schritten .....	146
1.2.1. Frühe Entwürfe, Strukturpläne, Szenarien: „Paralipomena“ von <i>Charlotte</i> .....	148
1.2.2. <u>Verdichtung I</u> : Fortgeschrittene textgenetische Szenen, erste textuelle Verfestigungen ...	154
1.2.3. <u>Verdichtung II</u> : Weitere Prozesse textgenetischer Verfestigung .....	156
1.2.4. Verlagerung – genetische Auslagerung: Textgenese im Notizheft. Eine „Parallelführung“ der Entwürfe E19-E28 .....	157
1.2.5. <u>Sprengung I</u> : Vereinzelte Elemente in der Genese .....	159
1.2.6. <u>Verdichtung III</u> : Freie, erzählende Blöcke ohne strukturierenden „Ballast“ .....	161
1.2.7. <u>Sprengung II</u> : Drei späte genetische Segmente .....	161
1.2.8. Zur erfundenen, <i>nacherzählten</i> Genese der nächsten <i>Stufe[n]</i> : Textentstehung von <i>Charlotte</i> innerhalb der Textstufen [TS1 und TS2] .....	163
1.2.9. <u>Konkretisierung I</u> : Fertigstellung und Überarbeitung eines möglichen ersten Kapitels .....	167
1.2.10. <u>Konkretisierung II</u> : Fertigstellung und starke Überarbeitung eines weiteren „Kapitels“ – TS2/A1-A2 .....	169
1.2.11. Abbruch und Stocken der Genese: vermeintliches „textgenetisches Ende“ in TS2/A3 .....	177
1.2.12. <i>Charlotte</i> als Textsteinbruch und Materialspeicher für folgende Texte und Projekte .....	179
2.) <b>Horváths Arbeitsweise bei Prosatexten</b> , gewonnen aus Nachlassmaterial und Textgenese	189
2.1. Cursorische Auffächerung des ausgewählten Analyseinstrumentariums .....	195
2.2. <u>Ausdifferenzierung I</u> : Horváth – mehr ein „Papier-“ als „Kopfarbeiter“? .....	197
2.3. <u>Ausdifferenzierung II</u> : Horváths Arbeitsweise zwischen <i>Produkt</i> - und <i>Prozessorientierung</i> ..	204
2.4. <u>Ausdifferenzierung III</u> : <i>Serielle</i> Produktionsmuster in Horváths Arbeitsweise .....	212
2.5. <u>Ausdifferenzierung IV</u> : Horváths Korrekturen, Horváths Korrigieren .....	218
2.6. <u>Ausdifferenzierung V</u> : Horváths Umgang mit den Schreibutensilien .....	229
2.6.1. <i>Worauf geschrieben wird</i> – <i>Blätter und Notizbuchseiten</i> .....	230
2.6.2. <i>Worin geschrieben wird</i> – <i>Horváths Bewegung durch den Schreibraum</i> .....	235
2.6.3. <i>Womit geschrieben wird</i> – <i>Horváths Schreibgeräte</i> .....	241
2.6.4. <i>Abstrakte Schreibutensilien</i> – <i>von Titeln, Strukturplänen und Figurennamen</i> .....	242

2.7. <b>Exkurs: Vergleich mit Arbeitsweisen anderer Autoren</b> – Doderer und Bernhard .....	248
2.7.1. Papierarbeiter und Konstrukteur Doderer .....	249
2.7.2. Bernhard – Kopf- und Papierarbeiter zugleich .....	251
3.) <b>Horváths Schreibszene</b> .....	257
3.1. Horváths Schreiben im Spannungsverhältnis zw. „Schreibszene“ und Schreib-Szene“? ....	259
3.2. Zur Figuration der Schreibmaschine .....	265
3.3. Eröffnung eines weiteren Schreibdispositivs – das „Büro“ Ödön von Horváths .....	269
3.4. Vorläufiges Verlassen der „Schreibszene“: wissenschaftliche Öffnungen und Offenheit .....	271
<b>III.) Konklusion und mögliche Forschungsperspektiven</b> .....	273
1.) Konklusion und Bündelung der Ergebnisse .....	275
2.) <b>Ein Katalog möglicher Forschungsperspektiven anhand der DA</b> .....	279
<b>IV.) Verwendete Literatur und Materialien</b> .....	285
1.) Nachlassmaterial Ödön von Horváths .....	287
2.) Edierte Primärtexte Horváths .....	287
3.) Primärtexte anderer Autoren .....	288
4.) Sekundärliteratur zu Horváth .....	289
5.) Weitere Sekundärliteratur .....	290
6.) Internetquellen und Diversa .....	297
<b>V.) Anhang</b> .....	299
Abstract .....	301
Curriculum Vitae .....	303

## **I.) Vorbemerkung**

Wissenschaftlicher Vorspann,  
Arbeitsmotivation und Fragestellungen



„Die Fähigkeit, Kunstwerke *von innen, in der Logik ihres Produziertseins* zu sehen, eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter der Naivetät [sic!] verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eifertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute.“<sup>3</sup>  
Theodor W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*

„...und hätte angefangen über die Vererbung nachzugrübeln, hätte sich Tabellen zusammengestellt, addiert, subtrahiert, multipliziert, dividiert und im Lexikon studiert von A bis Z und wäre endlich dahintergekommen, daß jeder mit jedem irgendwie verwandt ist, ...“<sup>4</sup>  
Ödön von Horváth, *Sechsendreißig Stunden*

Das Ziel und die germanistische Stoßrichtung dieser Diplomarbeit [wird im Folgenden zumeist als „DA“ abgekürzt] ist eingespannt zwischen zwei große Pole: einer kritisch genetischen Edition einerseits [Hauptteil, A.)] und einer interpretatorischen Fruchtbarmachung des gezielt ausgewählten Nachlassmaterials zum Romanfragment *Charlotte. Roman einer Kellnerin* Ödön von Horváths [1901-1938] andererseits [Hauptteil, B.]). Neben dem obigen Diktum Adornos, das die Frage nach der Logik einer [Text]Produktion stellt, wie zugleich die Forderung nach nicht allzu „eifertigen“ Begriffszuweisungen hier einbringt, bietet nebenbei auch der für die gesamte Diplomarbeit als Motto fungierende Satz Jean Pauls eine Art programmatischen Rahmen. Diese drei Sätze [Paul – Adorno – Horváth] umreißen grob den Zielgedanken der DA: von der philologischen Grundlagenarbeit einer Edition ausgehend, soll der Aspekt der Interpretation nicht aus den Augen verloren werden – die zusammengestellten „Tabellen“ [wo sich „Subtraktionen“,

<sup>3</sup> S. Adorno, Theodor W.: *Valéry's Abweichungen*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002. [stw 355] Der Hinweis verdankt sich unter anderem Klaus Kastberger, der daraus eine Art Grundprogrammatis für seine textgenetischen Reflexionen zu einem Text von Friederike Mayröcker entwickelt: s. Kastberger, Klaus: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“*. Wien et al: Böhlau 2000.

<sup>4</sup> S. Horváth, Ödön von: *Sechsendreißig Stunden. Roman*. In: ders.: *Der ewige Spießler*. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 12. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt: Suhrkamp 2005, S. 9-125, hier S.16-17. [st 3344]

„Multiplikationen“ und viele andere Rechenprozesse mehr in einem „Lexikon“ zusammenstellen lassen] entsprechen den eher „technischen“ Gebieten dieser wissenschaftlichen Abschlussarbeit innerhalb der Edition.

Der italienische Semiotiker und Schriftsteller Umberto Eco hat in seiner weit verbreiteten und streckenweise unterhaltsam zu lesenden „studentischen Handreichung“ *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt*<sup>5</sup> die Ansicht vertreten, dass die interessantesten [Abschluss-]Arbeiten zu den *unbekannten* Autoren geschrieben werden. „Unbekanntheit“ ist aber sicher nicht die Qualität Ödön von Horváths und dessen Werk: dieser Autor wird international rezipiert, seine Dramen sind auf vielen Bühnen präsent, der Roman *Jugend ohne Gott* gilt als moderner Klassiker der Prosaliteratur des 20. Jahrhunderts, die Forschung [germanistisch und theaterwissenschaftlich] ist emsig<sup>6</sup>, eine neue Ausgabe sämtlicher Werke ist in Vorbereitung<sup>7</sup> und [wovon die nächsten Seiten u. a. Zeugnis ablegen (werden)] das Werk des Autors Ödön von Horváth stellt einen integralen Bestandteil der akademischen Lehre und Forschung dar<sup>8</sup>.

Trotzdem könnte Eco Recht behalten – der Autor, dessen Romanfragment *Charlotte* in das Zentrum dieser Arbeit gerückt wird, ist zwar ein Star, viel weniger aber der konkrete Untersuchungsgegenstand dieser DA, nämlich das gewählte Konvolut bzw. der Primärtext. Die Studie soll zu beweisen suchen, dass ein von der Forschung bis dato wenig bis nicht wahrgenommener Text Horváths zu einer spannenden wissenschaftlichen Studie führen kann. Sieht man sich die Forschungsliteratur zu Horváth eingehender an, lässt sich beobachten, dass vor allem die Prosa Horváths [im Vergleich zu dramatischen Texten] viel weniger Forschungsinteresse evoziert hat, was sich auch in Zahlen messen lässt: von den gezählten 474 Einzelbeiträgen zu Horváth [sic!]<sup>9</sup>, befassen sich immerhin gezählte 209 Aufsätze oder Arbeiten in erster Linie mit *dramatischen* Texten, das sind exakt 44,1% aller Einzelbeiträge, also

---

<sup>5</sup> Eco, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeiten in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Ins Deutsche übersetzt von Schick, Walter. Heidelberg: Müller [UTB 1512] <sup>11</sup>2005, S. 180.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu die sehr verdienstvolle, zusammengestellte Bibliografie zu Ödön von Horváth – Beweisstück für den „wissenschaftlichen Bienenschwarm“ rund um Werk und Leben Ödön von Horváths: Gartner, Erwin und Nicole Streitler: *Bibliographie: Ödön von Horváth*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus und Nicole Streitler. Wien: Praesens 2006, S. 129-160.

<sup>7</sup> Diese wird ab 2009 [herausgegeben von Klaus Kastberger] bei de Gruyter erscheinen.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu etwa ein von Prof. Konstanze Fliedl gehaltenes Seminar an der Uni Wien im Sommersemester 2008.

<sup>9</sup> S. wiederum die *Bibliographie* von Gartner/Streitler und zwar die Gruppe 2.2 *Einzelbeiträge (Aufsätze und Monographien)*, S. 136-160.

ein *sehr hoher* Anteil. Was nun die Arbeiten anlangt, die sich den Prosatexten widmen, kann man lediglich 40 Aufsätze zählen; das ist ein viel geringerer Anteil von 8,4% [gegenüber 44,1%]. Diese rein mathematische Vorgehensweise mag vielleicht spitzfindig wirken und wie „germanistische Erbsenzählerei“ anmuten, sie zeigt aber besonders augenscheinlich eine Tendenz innerhalb der bisherigen Forschung [die Bibliografie reicht herauf bis in das Jahr 2006]. Auch dieser Beobachtung [Eco weiter folgend] soll Folge geleistet werden, ein Beitrag zu einem bis dato eher unbeforschten Themenbereich soll hier entstehen.

Ein Seitenblick auf die geringe Anzahl der wissenschaftlichen Beiträge zum Thema „Horváths Prosa“ zeigt vor allem ein wissenschaftliches Manko, nämlich dass diese eben nicht [oder nur in sehr geringem Ausmaß] mit Nachlassmaterialien argumentieren. Gerade diese Vorgehensweise wird etwa von Klaus Kastberger eingefordert, der gerade im Feld von textnahen Studien<sup>10</sup> am Nachlass das größte Potential und Desideratum germanistischer Forschung feststellt<sup>11</sup>.

Zu den hier kursorisch angeführten Beiträgen [in ihrer Chronologie] zu Horváths Prosa zählen ein Beitrag von Hellmuth Karasek [1972], der ein vernichtendes Urteil über Horváths Prosa [gegenüber den Dramen fällt]<sup>12</sup>, ein den Beitrag von Karasek relativierender, negierender Beitrag von Viktor Žmegač [1989], der einerseits bereits auf das geringe Forschungsinteresse an der Prosa des Autors hinweist, und andererseits eine viel differenziertere Analyse der Prosawerke proklamiert<sup>13</sup>. Neben einem Aufsatz von Angelika Steets [1981], der narratologisch orientiert ist aber auch

---

<sup>10</sup> In den letzten Jahren sind bereits andere Diplomarbeiten entstanden, die dieser Forderung gerecht werden und fruchtbar am Nachlassmaterial gearbeitet haben: einerseits Bonifacio-Gianzana, Andrea: *Ödön von Horváth: Sportmärchen. Text, Genese, Kommentar*. Wien: Univ.-Diplomarbeit 2003 und andererseits Wenighofer, Andrea: *Grenzfall mit Nachspiel. Ödön von Horváths „Hin und Her“ und die Nachlassmaterialien im Österreichischen Literaturarchiv*. Wien: Univ.-Diplomarbeit 2006.

<sup>11</sup> Vgl. Kastberger, Klaus: *Edition und Interpretation. Literaturwissenschaftliche Forschung am Beispiel Ödön von Horváth*. In: *Österreichisches Literaturarchiv. Die ersten zehn Jahre*. Hrsg. v. Österreichisches Literaturarchiv. Wien: Praesens 2006, S. 31-50, hier S. 37f.

<sup>12</sup> Karasek, Hellmuth: *Das Prosawerk von Ödön von Horváth*. In: *Über Ödön von Horváth*. Hrsg. v. Krischke, Traugott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 79-82. [es 584]. Eine kurze Kostprobe aus diesem Aufsatz: „...so wird man konstatieren müssen und dürfen, daß das Erzählen für Horváth *nur eine Nebenarbeit war*. [sic!] [...] Um so deutlicher zeigt vielleicht darum Horváths Prosa durch ihre Thematik, die nicht ihre vollkommene Form gefunden hat, wie und wo Horváth das Material für seine Befunde suchte, umkreiste und erst in den Stücken bewältigte.“ [S. 82] [Hervorh. VL] Diese Meinung muss in dieser DA natürlich als völlig aus der Luft gegriffen angesehen werden und wird demnach weit hinter dem schreibenden Diplomanden zurückgelassen. Eine „Aufwertung“, eine Studie von über 250 Seiten soll hier davon Zeugnis ablegen und die „wissenschaftliche Seifenblase“ des Hellmuth Karasek zerplatzen lassen.

<sup>13</sup> Vgl. Žmegač, Viktor: *Horváths Erzählprosa im europäischen Zusammenhang: Tradition und Innovation*. In: *Literatur und Kritik*. Hefte 231/232, 1989. Hrsg. v. Klinger, Kurt und Hans Krendlesberger. Salzburg: Otto Müller 1989, S. 332-345.

nicht oder nur peripher Nachlassmaterial einbezieht<sup>14</sup>, ist noch ein Beitrag von Kurt Bartsch [2001] von Interesse, der in einem Artikel explizit auf Horváths Prosa vor 1933 eingeht und die „Erprobung des bösen Blicks“ [der genauso als Bestandteil des „treuen Chronisten“ der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen berücksichtigt werden muss] in der Prosa der späten 1920er und frühen 1930er, zu der übrigens auch *Charlotte* gehört, herausarbeitet<sup>15</sup>. Soweit die eher „dünne“ Ausbeute aus dem Bereich der Horváth-Forschung zum Werkbereich Prosa – auch dies war die Initialzündung für die zu schreibende DA, die nun der Prosa einen einzelnen, weit ausholenden Beitrag widmen wird: „grundlegend“, wie es im Titel geschrieben steht.

Wie läuft nun der „Film“ in dieser DA ab? Welche Ansprüche sollen erfüllt werden und was sind die wissenschaftlichen Ziele, die hier definiert werden können? Das „Filmmaterial“ lässt sich in zwei große Blöcke unterteilen, wobei im ersten Teil eine sehr genaue, „mikroskopische“ Lektüre des Nachlassmaterials zu *Charlotte* stattfindet und eine komplette genetische Edition erstellt wird. Durchgängige wissenschaftliche „Linse“ für die Erstellung der Edition ist der Forschungsbereich der so genannten „Critique génétique“. Nach der Präsentation von neun ausgewählten Blättern aus dem Konvolut [eine komplette Darstellung hätte den Umfang der Arbeit noch weiter ausgedehnt, wohl noch um gute 60 Seiten] folgt eine materiale Beschreibung aller Textträger im „Chronologischen Verzeichnis“, dann die „Textkonstitution“ und schließlich der Versuch einer Datierung.

Im „Interpretatorischen Block“ [Teil B.)] wird die „Kamera“ auf ein anderes Stativ geschraubt – es folgt dort die genetische, interpretatorische Fruchtbarmachung des zuvor edierten Materials. „Herzstück“ für die Interpretation ist demnach die genetische Edition, das vielerlei Gedanken in den interpretatorischen Teil „pumpen“ wird. Wie ungeheuer ergiebig ein einzelnes Konvolut aus dem Nachlass Horváths ist, wird am großen Bündel an Fragestellungen deutlich: Wie arbeitet Horváth? Wie produziert er Text? Was lässt sich vom Material aus argumentierend zu Horváths Arbeitsweise sagen? Nach welchen Kategorien lässt sich die „Arbeitsweise“ ausdifferenzieren?

---

<sup>14</sup> Vgl. Steets, Angelika: *Erzähler und Erzählsituation bei Ödön von Horváth*. In: *Ödön von Horváth*. Hrsg. v. Krischke, Traugott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 87-124. [stm 2005]

<sup>15</sup> Bartsch, Kurt: *Die Erprobung des bösen Blicks. Zu Ödön von Horváths Kurzprosa vor 1933*. In: *Geboren in Fiume. Ödön von Horváth. 1901-1938*. Hrsg. v. Karlavaris-Bremer et al. Wien: Löcker Verlag / Sessler Verlag 2001, S. 62-75.

Der wissenschaftliche Zieleinlauf, das „Finale“ der DA wird noch die Frage nach der besonderen Qualität von Horváths spezieller „Schreibszene“ aufwerfen, die völlig neue und besonders interessante Perspektiven eröffnen und die wichtige Feststellung Klaus Kastbergers, Horváth sei ein sehr modern arbeitender Autor, um einige Beobachtungen erweitern wird. Und um alles, was auf den kommenden 250 Seiten passieren wird in eine kompakte, handhabbare Formel zu packen, sei auf das von Klaus Kastberger 2007 erschienene Buch hingewiesen, wo das literaturwissenschaftliche Interesse dem „Eigensinn des Schreibens“ gilt:

„Den Eigensinn literarischer Texte zu verstehen, heißt: ihre *Produktionsweise* zu verstehen. [...] Schwierigkeiten mit dem Verständnis von Texten werden nicht als Einwände gegen Texte gesehen, sondern als Voraussetzung von Interpretation, so wie dies ja auch in der hermeneutischen Tradition gut begründet ist. Gerade bei avancierteren Texten, die ich immer für die interessanteren, weil lebendigeren gehalten habe, erweist sich der Blick auf die Genese als hilfreich.“<sup>16</sup>

Kastberger widmet in der eben zitierten Publikation sein Interesse paradigmatisch etwa Musils *Mann ohne Eigenschaften*, Konrad Bayers Roman *der sechste sinn* und anderen Autorinnen, Autoren und Werken. Auch Horváth ist unter den Objekten dieser germanistischen Begierde<sup>17</sup>. Die Formel für die DA lautet also deshalb kurz, knapp und präzise: Vernetzung von [genetischer] *Edition* mit neuen Ansätzen der *Interpretation*, um neben der *Produktionsweise* oder [neutraler] *Arbeitsweise* zu neuen Ansätzen für die Forschung zu gelangen.

<sup>16</sup> S. Kastberger, Klaus: *Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur*. Wien: Sonderzahl 2007, S. 11.

<sup>17</sup> Der Schwerpunkt der Interpretation liegt hier vor allem auf den *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Kastberger [Anm. 16], S. 77-98. Und auf S. 12 des selben Bandes: „Anhand eines kanonischen Textes wie Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* zeigt sich, daß der Blick auf den Schaffensprozeß, wie er aus den überlieferten Werkmaterialien zu gewinnen ist, zu jener lebendigen, dichterischen Kraft zurückführen kann, die Friedrich Hölderlin in dem Fragment *Über die Verfahrensweise des poetischen Geistes* anspricht und [erfolglos] zu objektivieren sucht. *Der Eigensinn der Produktion bildet ein Korrelat zum glatten Sinn der Interpretation*. Diese Ergänzung scheint umso notwendiger, je einförmiger die Interpretation verläuft. Bei Ödön von Horváth läßt sich davon mit Sicherheit sprechen. Allzu gerne wird der Autor auf die moralischen Aussagen seiner späten Romane zurechtgestutzt, der genetische Ansatz hingegen öffnet die Texte neu.“ [Hervorhebungen VL] Wesentlich ist, diesem Zitat folgend, also die Rekonstruktion der Produktionsweise eines Textes, die einen riesigen Speicher an Interpretationsmöglichkeiten bereithält [vgl. Teil B.) der DA und „Forschungsperspektiven“].



## **II.) Hauptteil**

A.) Genetische Auswahledition,

*Charlotte. Roman einer Kellnerin*



## 1.) Vorbemerkungen zur Auswahl-Edition

Als Ausgangsbasis für die im zweiten Hauptteil folgenden Interpretationsansätze fungiert die Edition ausgewählter Teile [insgesamt neun Textträger] und anschließende Dokumentation, Textkonstitution eines Horváthschen Romanfragments. Es werden solche Textträger in der Auswahl-Edition synoptisch<sup>18</sup> wie auf einer „Partitur“ dargeboten<sup>19</sup> und folgend transkribiert [Punkt 2.], anhand derer sich die „Textgenese“ und darauf aufbauende „Arbeitsweise“ [beides Block B.] besonders transparent darstellen lassen – etwa das früheste Blatt aus dem Konvolut<sup>20</sup> und regelmäßig über die Genese verteilte Blätter bis hin zur zweiten Textstufe<sup>21</sup>. Angelehnt in ihrem methodischen Zugang ist diese hier veranstaltete Edition an die projektierte *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe* [in der Folge als „WA“ abgekürzt] Ödön von Horváths. In einer Presseaussendung des FWF-Projekts zur WA kann man unter anderem folgende Zeilen lesen:

„Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk und der Biographie Ödön von Horváths bedarf einer gesicherten und vollständigen Text- und Quellenbasis. Die Notwendigkeit

<sup>18</sup> Vorab hier die Bemerkung, dass synoptische Darstellungen sich vor allem bei so genannten „Papierarbeitern“ [Autoren, deren Schreiben stark mit dem *Material* zusammenhängt, sich auf diesem abspielt – im Ggs. zu sogen. „Kopfarbeitern“] eignen, vgl. Plachta, Bodo: *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart: Reclam 1997, S. 107. [von Plachtas Bändchen ist mittlerweile eine nicht wesentlich erneuerte Auflage erschienen (vor allem Aktualisierungen im Literaturverzeichnis) = ders.: *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart: Reclam 2006] Inwieweit Ödön von Horváth als ein Papier- oder Kopfarbeiter bezeichnet werden kann, muss noch abgehandelt werden [Teil B.), Punkt 2.2. dieser DA].

<sup>19</sup> Vgl. Plachta [Anm. 18], S. 106ff. Dankbar übernimmt man den Begriff „Partitur“ für das, was sich auf den S. 33-51 dieser DA findet – reproduzierte Textträger und jeweilige Umschriften. Dieser Terminus weist darauf hin, dass der Diplomand zum *Dirigenten*, *Künstler* aber auch *Interpreten* befördert wird, wagt er eine neue Auslegung der Handschriften.

<sup>20</sup> **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11**, wird als „Archetyp“ festgelegt und insgesamt als E1 konstituiert.

<sup>21</sup> Vgl. zum Thema „Faksimile und Edition“ neben Plachta [Anm. 18] S. 23 auch: Kanzog, Klaus: *Faksimilieren, transkribieren, edieren. Grundsätzliches zu Gerhard Schmidts Ausgabe des „Woyzeck“*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* (4/1986). Hrsg. Mayer, Thomas Michael. Frankfurt a. M. 1984, S. 280-294. Essentiell ist, dass die fotomechanische Darstellung eines Manu- oder Typoskripts in erster Linie eine *dokumentarische* und nicht eine *bibliophile* Funktion hat [S. 280, ebendort]. Außerdem soll der Leser oder Benutzer der Edition daraufhin sensibilisiert werden, dass nicht ein „Werk“ sondern vielmehr ein „Projekt“ vorliegt und hiermit ediert wird – was vor allem bei Fragmenten [etwa *Charlotte*] und schwieriger Überlieferung *essentiell* ist [S. 288f.]. Ein weiterer Artikel, der vor allem auch historische, medientheoretische, den Medien verändernde Aspekte [Bsp.: vom Blatt zum Schreibprogramm] mit einbezieht stammt von Urchueguía, Christina: *Edition und Faksimile. Versuch über die Subjektivität des Objektivs*. In: *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*. Hrsg. v. Nutt-Kofoth, Rüdiger und Plachta, Bodo. Berlin: Schmidt 2000, S. 323-352. Auf diese hochkomplexe Debatte kann hier leider nicht eingegangen werden – in „diplomandischer Verkürzung“ sei den neun aus dem *Charlotte*-Konvolut faksimilierten Blättern ein *subsidiärer* und *stellvertretender* Charakter [Urchueguía, S. 350] zugesprochen.

einer solch umfänglichen *philologischen Grundlage* und ihre *Relevanz für eine Neuinterpretation des Horváthschen Werkes* wurde in den letzten Jahren wiederholt betont, und gerade in jüngster Zeit ist es in einigen Teilbereichen zu neuen und teilweise wohl auch überraschenden quellenkundlichen Neufunden gekommen. [Hervorhebungen VL]<sup>22</sup>

Die Edition – integraler und zentraler Bestandteil der vorgelegten Diplomarbeit – dokumentiert deshalb ein Konvolut aus dem Nachlass Horváths in seiner Vollständigkeit, um eine literaturwissenschaftliche Basis für die oben zitierten „...Neuinterpretationen...“ zu liefern<sup>23</sup>. Der Teil der Abschlussarbeit, der die Auswahledition beinhalten wird [entspricht dem Teil A] ist weiters so aufgebaut, dass einerseits eine möglichst lesbare, ja nachvollziehbare, ausgewählte Textbasis entsteht und andererseits mit den editierten Materialien analytisch gearbeitet werden kann. Trotzdem sollen die einzelnen Teile nicht jeweils für sich isoliert dastehen, sondern in *stetiger Vernetzung* aufeinander Bezug nehmen und sich gegenseitig sinnvoll ergänzen.

Es bleibt noch zu erwähnen, dass der zur Edition gewählte Prosatext [d. i. *Charlotte*] bereits ediert wurde, und zwar erstens in Horváth, Ödön von: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*<sup>24</sup> und zweitens in Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke. Band IV. Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*<sup>25</sup>. Aus arbeitsökonomischen Gründen werden andere Horváth-Texte, die eine sinnvolle genetische, analytische Ergänzung darstellen *nicht* ediert sondern nach der im Handel erhältlichen Ausgabe oder in einigen wenigen Ausnahmen anhand der im Nachlass liegenden Konvolute zitiert. Das Argument der „Arbeitsökonomie“ ist auch

<sup>22</sup> S. <http://www.literaturhaus.at/zirkular/projekte/horvathphilologie/>, 3. April 2008, 7:55.

<sup>23</sup> In welcher guten Gesellschaft man sich methodologisch bezüglich des Aufbaus der Edition befindet [Transkription und Chronologie] zeigen die Argumente von Reuß in folgendem Artikel: Reuß, Roland: *Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur „Textgenese“*. In *TextKritische Beiträge*. Heft 5, *Textgenese* 1. Hrsg. v. Reuß, Roland et al. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1999, S. 1-25, hier S. 24f.: „Diplomatische Umschriften, die eine chronologisch differenzierte Darstellung in sich bergen, sind das adäquate editionstechnische Mittel, wie auch immer komplizierte Handschriftenkonstellationen wiederzugeben [...] Textgenetik kann man dann getrost [...] Lesern und Interpreten des Textes überlassen.“ Hier sei nur ergänzt, dass der Diplomat Editor, Genetiker und Interpret in „Personalunion“ sein wird.

<sup>24</sup> Vgl. Horváth, Ödön von: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Supplementband I zur kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Kastberger, Klaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. [darin enthalten: *Charlotte. Roman einer Kellnerin*. S. 23-33]; zudem S. 203 [Editorische Nachbemerkung].

<sup>25</sup> Vgl. Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke. Band IV. Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Dieter Hildebrandt. Frankfurt: Suhrkamp 1971, S. 409-417.

gleichzeitig Hauptursache für die Entscheidung zur veranstalteten *Auswahledition*<sup>26</sup> – nicht nur hätte eine komplette Wiedergabe und Transkription aller Textträger des *Charlotte*-Konvolutes bei weitem ein Diplomarbeitsausmaß überschritten – der Seitenumfang der Arbeit wäre auch wesentlich in die Höhe geschneit. Schließlich steht das wissenschaftliche Interesse an Textgenese, Arbeitsweise und Schreibprozess im *interpretatorischen* Mittelpunkt – die Ausgewogenheit des Umfangs von Teil A.) und B.) wird auch durch besonders repräsentative Blätter erreicht. Last, not least will der Verfasser durch den Facettenreichtum beweisen, dass er in verschiedensten Bereichen firm ist und diese auch zu einem gewinnbringenden Ganzen zusammensetzen weiß.

Man muss vorab noch kurz anmerken, weshalb die Art der Edition die einer „Faksimile-Ausgabe“ ist – eine Entscheidung im Vorfeld, die neben anderen Faktoren sehr bedeutend für den Ablauf und Aufbau dieser Diplomarbeit ist: der Editionstheoretiker Hans Zeller etwa schreibt in einem Aufsatz zur Themenstellung „Faksimile-Edition“ im Bezug auf „Textgenetik“ unter anderem Folgendes:

„...in diesem einfachen Falle bietet die Reproduktion der Handschrift, wie sie [unter anderem] von Reuß und Staengle für die Kafka-Ausgabe im Verlag Stroemfeld angekündigt ist, nicht nur die adäquate Information, sondern auch vermittelt sie durch die Veranschaulichung der handschriftlichen Situation in einer sonst nicht möglichen Unmittelbarkeit und macht dadurch die Arbeitsvorgänge für den Benutzer leichter einsehbar. [...] Die Faksimile-Ausgabe als Werkzeug bedeutet also [...] eine Art Grundlagen-Edition im Hinblick auf eine historisch-kritische Ausgabe eines neuen Typus...“<sup>27</sup>

Zeller exemplifiziert seine Thesen also anhand der Stroemfeld-Kafka-Ausgabe, wichtig ist ihm demgemäß vor allem, dass sich durch die Darstellung der Blätter aus der Werkstatt eines Autors wesentliche Vereinfachungen in punkto Nachvollziehbarkeit für den späteren Benutzer ergeben und Arbeitsvorgänge leichter darstellbar werden. Der Wert der Faksimiles ist also in mehrerlei Hinsicht größer als der klassische „Liebhaberwert“ – die semiotischen Qualitäten einer Handschrift

---

<sup>26</sup> Der Diplomand ist sich natürlich voll und ganz bewusst, dass die Auswahl allein schon [neben dem Umstand, dass Edition per se von Anfang an Interpretation ist] ein hohes Ausmaß an Interpretation impliziert. Diese Bemerkung hier nur als Fußnote, um Kritikern voranzueilen.

<sup>27</sup> S. Zeller, Hans: *Die Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik. Ein Vorschlag*. In: Beihefte zu *editio*. Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, S. 80-100 [hier S. 86 und S. 89].

gehen weit über eine reine Reproduktion hinaus<sup>28</sup> und eröffnen interessante neue Forschungsperspektiven.

Zusätzlich wird zur Erhärtung der Thesen und Vertiefung der einzelnen Aspekte weiteres Nachlassmaterial herangezogen werden, da sich dadurch einige zentrale Thesen der DA schlichtweg besser fundieren lassen. Weiterhin lässt sich durch die anderen Konvolute aus dem Horváth-Nachlass sehr gut illustrieren, dass Texte in den frühen Phasen noch einen sehr hohen, starken Grad an Vernetzung aufweisen – eine Feststellung, die in den Punkten „Genese“ und „Arbeitsweise“ noch mehr ausgeleuchtet werden wird. Hinweise auf andere Nachlassteile sind also insgesamt entscheidend und äußerst gewinnbringend für die textgenetische Analyse – der Autor arbeitet nicht immer gleich, jedoch lässt sich eine „tendenzielle Arbeitsweise“ feststellen.

Die Edition soll auch durchaus autark funktionieren; trotzdem wird durch die Auswahl der *repräsentativsten* Textzeugen der vernetzende Charakter mit den explizit analytischen Teilen der Arbeit nicht außer Acht gelassen.

Die Teiledition soll illustrieren helfen, dass der bereits beforschten Arbeitsweise Horváths einige interessante Facetten hinzugefügt werden können: zu diesen neuen Bereichen gehören unter anderem die Arbeitsweise Horváths als Prosaschriftsteller, die Genese von Horváths Prosatexten anhand eines repräsentativen Beispiels.

Insgesamt galt es, das vorhandene Material zu sichten, um im nächsten Schritt mit der oftmals anspruchsvollen „Entzifferung“<sup>29</sup> und diplomatischen Umsetzung zu beginnen – ein „...Lektürevorgang, bei dem der Textgenetiker den handschriftlichen Befund der genetischen Dokumente identifiziert und aufschlüsselt...“<sup>30</sup>. Der nächste Schritt schließlich, die Erstellung einer wahrscheinlichen Chronologie der Textträger und die Konstituierung von Text [Entwürfe und Textstufen mit den jeweiligen Ansätzen, Grund- und Korrekturschichten] haben die Funktion, ein ganzes Bündel an Beobachtungen und Fragestellungen bereitzustellen, die in den Punkten „Genese“ und „Arbeitsweise“ [Block B.) dieser Diplomarbeit] in extenso Tragen kommen.

<sup>28</sup> S. nochmals Zeller [Anm. 27], S. 80.

<sup>29</sup> S. Grésillon, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die `critique génétique`*. Bern, Berlin et al: Peter Lang Verlag 1999, S. 294.

<sup>30</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 294.

### 1.1. Kurzpräsentation des gewählten Primärtextes, *Charlotte. Roman einer Kellnerin*

Das Setting des für diese Diplomarbeit gewählten [Primär]Textes ist die Stadt München, beschrieben werden orgiastische, anarchische und sehr derbe Szenen<sup>31</sup>. Um hiervon einen ersten Eindruck zu geben, wird an diesem Ort das Einstiegstableau des Romanfragmentes fast vollständig wiedergegeben:

„...der Fasching war aus, die Starkbiersaison begann, München flaggte zum Nationalfeiertag und es gab zwei Wochen hindurch täglich fünf- bis sechstausend Betrunkene. Die Straßenbahnen konnten nicht weiterfahren, weil sich die Leute auf den Schienen auszogen, es wurden im ganzen zweiundzwanzig Leute erstochen [...], drei erschossen, einer hat sich selbst erschossen aus lauter Gemütlichkeit. Die Leute standen von den Tischen nicht mehr auf, kotzen daneben hin [...] Drei Frauen und neun Männer wurden vergewaltigt und siebzehntausendzweiundzwanzig Ehen gebrochen und ungefähr dasselbe fast gebrochen [...] Der eine wollte sich einen Mantel holen, sah aber, daß er gestohlen war, sprang auf den Tisch und schrie: »Damit ihr seht, wie ich mir das zu Herzen nehme, erschieß ich mich«, und zog einen Revolver und erschoss sich. Fiel tot über den Tisch, an dem sein Bruder saß, der sagte nur: »Is dös aba a Witz, jetzt derschieaast [sic] si der wegn an Mantl«. Das Blut rann mit dem Bier zusammen und die Ordner schafften die Leiche aus dem Saale. Es war sehr gemütlich.«<sup>32</sup>

Horváth geht sofort dazu über, die Handlung historisch einzubetten [Nennung von historischen Persönlichkeiten und Ereignissen: Bismarck, Paul Preuß (s. Textstelle unten und Fußnote 112, S. 125), Erster Weltkrieg etc.] und schließlich wird Charlottens Geburt fast schon unvermittelt angesprochen:

„Als Charlotte geboren wurde, war es Nacht, so eine richtige kleinbürgerlich-romantische Nacht und Spätherbst. In den nahen Alpen ist es still geworden, die Luft stand unheimlich klar, und abends zog ein zarter Nebel über die schwarzen Teiche und den Wald.

<sup>31</sup> Hier lässt sich ein Beitrag aus der neueren Horváth-Forschung anführen, der Feste in Texten Horváths in einen literarhistorischen Rahmen positioniert und mit kulturhistorischen Phänomenen korrelieren lässt [etwa Canettis Abhandlung *Masse und Macht*]: Schmidt-Dengler, Wendelin: *Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen*. In: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien et al: Böhlau 2002, S. 111-123. Der Text *Charlotte* nun, der in dieser DA im Zentrum steht wird bei Schmidt-Dengler leider nicht berücksichtigt, wobei man das oben beschriebene „Feiern“ - durch den Suizid und andere Grausamkeiten gestört - durchaus als gescheitert bezeichnen kann. Feste können bei Horváth auch viele andere Aggregatzustände aufweisen.

<sup>32</sup> Der Text wird an dieser Stelle [Punkt 1.1.] nach der im Handel erhältlichen Lese- bzw. Werkausgabe zitiert: S. Horváth [Anm. 24], S. 23-33, hier S.23. Um nebenbei zu unterstreichen, wie *wirkungsvoll* und *suggestiv* die soeben zitierte Textpassage ist, sei darauf hingewiesen, dass anhand dieses Textausschnittes auch das Verlagsmarketing vollzogen wird – der Textausschnitt aus *Charlotte* findet sich auch auf der U4 des Suhrkamp-Taschenbuches.

Im Kaisergebirge bei Kufstein machte am selben Tage Paul Preuss, der berühmte Alpinist, die ungewöhnlich schwierige Nordwestwand des Totenkirchls. Er war der wagemutigste Alleingehende und ist auch abgestürzt, einige Jahre später. Da war aber Charlotte bereits vier Jahre alt und sie hatte noch keine Ahnung von Nordwestwänden, [...] sie hatte eine Puppe und bohrte in der Nase und roch daran.“<sup>33</sup>

Anhand dieser ausgewählten Stelle wird auch sofort der disparate, sprunghafte Handlungsablauf innerhalb des Romanfragments deutlich – es wirkt so, als ob noch kein Verlagslektor [oder der Autor selbst] hier auf eine Publikation hin redigiert hätte. Es folgen im Schnelldurchlauf einzelne Stationen und kurze Episoden aus dem Leben der Protagonistin:

„An die Zeit vor dem Kriege konnte sich Charlotte nicht erinnern. Als der Krieg ausbrach, war sie zehn Jahre alt. Sie hatte eine einzige Erinnerung an die Tage vor der großen Zeit: Sie saß in einem hohen Zimmer am Boden und spielte mit Puppen und bunten Steinen und Kugeln. Draußen schien die Sonne, aber kein Strahl fiel ins Zimmer. Sie hatte das Gefühl, als wäre das Zimmer ungeheuer hoch über der Erde, derweil war es nur der dritte Stock.“<sup>34</sup>

Nach der letzten, beispielhaften, hier aufgeführten Textstelle bricht der Text im Anschluss an diese Passage abrupt ab:

„Ab ihrem dreizehnten Jahre hatte sie keine Zeit bis zu ihrem zwanzigsten. Dann war sie zwei Jahre arbeitslos. Aber sie hat ihre Ansichten nicht geändert, nur verhärtet. Ihre Mutter war auch gestorben und Charlotte stand allein auf der Welt. Ihre Mutter starb vor dem Krieg, sie hatte zuviel Kunsthonig gegessen und starb an Vergiftung. Die Fälle wurden seinerzeit verschwiegen, um die Begeisterung über den Kunsthonig nicht zu beeinträchtigen.“<sup>35</sup>

Diese Kurzpräsentation hat die Funktion, einen ersten Eindruck von der Prosa zu vermitteln, die doch [stilistisch] einen ganz *anderen* Horváth zeigt und den hier schreibenden Diplomanden letztlich gereizt hat, an diesem Text und dessen überlieferten Nachlassmaterialien [sehr nahe] zu arbeiten. Zusätzlich hat diese kurze Vorstellung die Funktion, den geeigneten Leserinnen und Lesern dieser Diplomarbeit die Lektüre zu erleichtern, und in den späteren Kapiteln der DA gegebenenfalls darauf rekurrieren zu können.

---

<sup>33</sup> S. Horváth [Anm. 24], S.26.

<sup>34</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 27f.

<sup>35</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 32f.

## 1.2. Das zu analysierende Konvolut – kurze Präsentation des Nachlassmaterials zum Romanfragment *Charlotte. Roman einer Kellnerin*

Das Nachlassmaterial, welches das *Charlotte*-Konvolut repräsentiert und zur Auswahledition bzw. folgenden Interpretation herangezogen wird, liegt [aufgeteilt in sechs Mappen] im Österreichischen Literaturarchiv [ÖLA] in Wien:

**1. Mappe [ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1-3]:** drei ca. A4 große Blätter, allesamt Typoskriptblätter; jew. einseitig mit Text befüllt; wahrscheinlich später Ausreifungsgrad des Textes; für Textgenese sehr ergiebiges Material, da sich zahlreiche Korrekturen finden [Tinte, Buntstift, Sofortkorrekturen];

**2. Mappe [ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 1-9]:**neun A4 große Blätter, jeweils Typoskript; stellt jenen Textabschnitt dar, der auch in Kastberger [2001] ediert ist<sup>36</sup>; ediert wird dort aber nicht die Grundschrift, sondern die Korrekturschicht – Korrekturen werden mitediert; das eindeutig zusammenhängende Material [Paginierung durch den Autor, jeweils identisches Papier] stellt die längste in sich geschlossene Passage von *Charlotte* dar;

**3. Mappe [ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], Bl. 1]:**ein A4 großes Blatt, Typoskript; dieses einzelne Blatt muss in den Kontext der anderen Blätter eingebettet werden;

**4. Mappe [ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1-8]:** insgesamt sechs ca. A4 große Blätter [jeweils Typoskript], ein A5 großes, längs gerissenes Blatt [Typoskript] und ein weiteres A5 großes, längs gerissenes Blatt [Manuskript]; die beiden letzten Blätter waren ursprünglich ein und dasselbe Blatt; die Berliner Bearbeitung hat auf die jeweiligen Rissstellen mit Bleistiftmarkierungen hingewiesen; vorwegnehmend kann hier angemerkt werden, dass die Papierqualität der Blätter in dieser vorliegenden Mappe deutlich von den anderen abweicht – es ist ein dunkelbraunes, fragiles und dünnes Papier;

**5. Mappe [ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 1-14]:** elf ca. A4 große Blätter [allesamt Manuskripte] und drei ca. A5 große Blätter [wiederum Manuskripte]; in dieser Mappe findet sich jener Teil des Konvolutes, der den größten Teil der handschriftlichen Vorstufen oder [später in dieser DA] als „Entwürfe“ konstituierten Textträger bzw. Texte enthält; diese Mappe beinhaltet demnach die genetischen Herzstücke und Ausgangspunkte [unter anderem den „Archetyp“, E1 von *Charlotte*], die innerhalb der

<sup>36</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 23-33 und S. 203.

„Chronologie“ nach Möglichkeit entstehungsgeschichtlich gereiht werden und dann einer Textkonstitution zugeführt werden;

**6. Mappe [ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1-6]:** in dieser Mappe finden sich ausschließlich Blätter, die einer „Auslagerung“ der Textentstehung in ein Notizbuch entsprechen; die Größe der sechs Blätter entspricht ca. A6, alle Blätter sind [da aus dem Gefäß „Notizblock“ oder „-Buch“ herausgerissen] jeweils an den Rändern *unregelmäßig* gerissen; alle Blätter sind handschriftlich beschrieben und – bis auf zwei der sechs Textträger – doppelseitig mit Text befüllt;

**1.3 Exkurs:** Zu den typografischen Grundsätzen für die Transkriptionen der ausgewählten Textträger

Was die typografische Umsetzung von Dichterhandschriften anbelangt, findet man unter anderem in der „Wiener-Ludwig-Wittgenstein-Ausgabe“ [Hrsg. Michael Nedo] viele gewinnbringende Anregungen. Innerhalb dieses Wittgenstein-Editionsprojektes wird analysiert, „...wie der [transkribierte] Text strukturiert sein muss, wie er gut lesbar und übersichtlich wird [...] und seine typografischen Folgerungen gezogen [werden können]; auch [finden sich] sehr präzise mikrotypografische Folgerungen...“<sup>37</sup>.

Wirft man nun sowohl einen Blick in den einführenden Band<sup>38</sup> als auch in einen später erschienenen Band innerhalb dieser eben erwähnten Edition<sup>39</sup>, lassen sich die folgenden Punkte ganz besonders hervorheben: es werden unterschiedliche Facetten typografischer Umsetzung aufgezählt – immer stehen die „...*Erhaltung der Textgestalt der Manuskripte...*“ und die „...*optimale Lesbarkeit...*“<sup>40</sup> im Zentrum editorischer Arbeit [kursive Auszeichnungen jew. VL].

Erweiternde und fundierende Vergleichswerte finden sich in den unterschiedlichsten, zum Teil erst wenige Jahre alten Editionen, denen sich auch einige wichtige Reflexionen verdanken. Zu diesen viel diskutierten Editionen gehören unter anderem die eben genannte Wittgenstein-Edition, die im Stroemfeld-Verlag erscheinende

<sup>37</sup> Willberg, Hans Peter: *Typolemik. Streiflichter zur Typographical Correctness*. Mainz: Hermann Schmidt 2000, S. 84.

<sup>38</sup> Vgl. Wittgenstein, Ludwig: *Wiener Ausgabe. Einführung – Introduction*. Hrsg. v. Nedo, Michael. Wien und New York: Springer-Verlag 1993, S. 95-103. Insbesondere der Abschnitt, der mit „Die typographische Gestalt“ übertitelt ist, enthält interessante Informationen.

<sup>39</sup> Hier: Wittgenstein, Ludwig: *Wiener Ausgabe. Studien, Texte. Band 2. Philosophische Betrachtungen. Philosophische Bemerkungen*. Wien und New York: Springer-Verlag 1999.

<sup>40</sup> Vgl. Wittgenstein [Anm. 38], S. 95.

Kafka-Edition [Hrsg. Roland Reuß und Peter Staengle], sowie die Frankfurter Hölderlin-Edition [Dieter Erich Sattler] als prominente Exponenten.

Was die jeweilige Funktion der Typografie für eine Edition in vielen Fällen leisten kann, ja muss<sup>41</sup>, kann man in einem „Mix“ aus „differenzierender“ und „selektierender“ Typografie einspannen. In einem Basiswerk zur Buchherstellung [Blana, <sup>4</sup>1998<sup>42</sup>] findet sich zu den zwei oben genannten Kategorien Folgendes, zur „**differenzierenden Typografie**“ die unten stehende Definition:

„...[gedruckte] Texte haben *unterschiedliche Hervorhebungen*, die in ihrer Bedeutung für die Leser alle gleichwertig sind. Bibliographien [sic] und *historisch-kritische Werkausgaben* gehören dazu. Diese Texte werden in der Regel nur von *geübten* Lesern gelesen. [...] Die *unterschiedlichen Auszeichnungen* müssen beim Nachschlagen klar erkennbar sein und sollen sich deutlich voneinander abheben...“<sup>43</sup> [Hervorhebungen durch VL]

Was die Differenzierung anlangt, interessiert am eben genannten Punkt vor allem, dass man durch unterschiedliche Schrifttypen, dazugehörenden Schriftschnitten, Formatierungen und eben Auszeichnungen<sup>44</sup> [kursiv, gesperrt, fett, Kapitälchen<sup>45</sup> etc.] die jeweiligen Transkriptionen besser umsetzen kann. Diese typografische Grunderhebung findet in den folgenden Transkriptionen dieser DA schließlich ihre fruchtbare Umsetzung [s. Liste der diakritischen Zeichen in Punkt 1.5.]. Vor allem bei Blättern des Nachlassmaterials, dessen Schreibraum sich sehr hybrid und komplex darstellt, bietet eine überlegt eingesetzte Typografie eine grafische

<sup>41</sup> Vgl. unter anderem hierzu den Aufsatz von Kurz, Stephan: *Jean Paul: Fibel und Stefan George. Anmerkungen zu Typographie und Edition*. In: TextKritische Beiträge. Heft 11, *Edition und Typografie*. Hrsg. v. Reuß, Roland et al. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2006, S. 101-124. Die Überlegungen gehen [was Edition und Typografie anbetrifft] laut Kurz natürlich weit über Aspekte der Lesbarkeit und typografischer Moden hinaus [S. 103]. Anhand eines Beispiels [George ediert Jean Paul] wird deutlich, dass durch die Wahl einer spezifischen Typografie bereits eine Umwertung des Inhalts passieren kann, die Wahl einer Schrifttype zugleich auch Interpretation und „Über-Setzung“ ist [S.115]. Eine Edition hat daher letztlich immer Rechenschaft über typografische Entscheidungen zu geben [S. 123f.] – was an dieser Stelle der DA aus arbeitsökonomischen und Gründen des Platzes nur cursorisch und auf einem niedrigen Reflexionslevel passieren kann. Trotzdem zeigt die brandaktuelle Debatte unter Germanisten zu diesem Thema, dass es nicht nur mit der „Geschmacksfrage“ bezüglich einer Schrifttype getan ist.

<sup>42</sup> Vgl. Blana, Hubert: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. München: Saur 1998. [*Grundwissen Buchhandel – Verlage*, Band 5]

<sup>43</sup> S. Blana [Anm. 42], S. 115.

<sup>44</sup> Vgl. zu den Themen „Auszeichnungen“ und „Auszeichnungsarten“ auch das sehr übersichtliche Nachschlagewerk von Forssman, Friedrich und Ralf de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*. Mainz: Hermann Schmidt <sup>2</sup>2004 [2., überarbeitete und erweiterte Auflage], S. 259-283.

<sup>45</sup> Vgl. zum Thema „Schriftschnitte“ u. a. Willberg, Hans Peter: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe für den Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört*. Mainz: Hermann Schmidt 2001, S. 36-40 und S. 47. Zum Thema „Auszeichnungsarten“ unter anderem ders.: *„Erste Hilfe in Typografie. Ratgeber für Gestaltung mit Schrift.“* Mainz: Hermann Schmidt 2003, S. 23ff.

„Dolmetscherfunktion“ und beschränkt sich eben nicht nur auf die Unterscheidung zwischen den grundlegendsten Unterscheidungsformen **Schrift des Autors** und **Allografe**.

Was nun den Aspekt der „**selektierenden Typografie**“ anbelangt, findet man wiederholt in Blana [<sup>4</sup>1998] weitere wertvolle Denkanstöße:

„Es werden vom Leser sich voneinander abhebende Textteile wie Merksätze, Tabellen, Fragenkataloge u. ä. in Lehrbüchern in klarer Gliederung verlangt. Diese Teile müssen sich durch verschiedene Schriftgrößen oder unterschiedliche Schriftarten, [...] Rahmen, unterschiedliche Satzbreiten oder Farben deutlich unterscheiden, damit auch dem weniger geübten Leser [...] die Bezüge klar sind...“<sup>46</sup>.

Freilich handelt es sich im Fall der in dieser Diplomarbeit veranstalteten Auswahledition um kein „Lehrbuch“. Trotzdem sind Überlegungen wie etwa voneinander geschiedene Textteile, die sich voneinander deutlich abheben eine Möglichkeit, ein topo- bzw. typografisch durchaus kompliziertes Blatt etwa topo- oder typografisch sinnvoll umzusetzen. Und die

„...Auszeichnungen [...] dienen nicht in erster Linie der hierarchischen Über- und Unterordnung, sondern der eindeutigen Unterscheidbarkeit gleich wichtiger Begriffe. Deshalb verwenden wir die Formulierung *differenzierende Typografie*. Die vielen verschiedenen Auszeichnungsarten haben aber unvermeidlich ein *unterschiedliches optisches Gewicht*, das bei der Zuordnung sorgfältig abgewogen werden muss...“<sup>47</sup> [Hervorhebungen durch VL]

Zur Illustration findet sich in Willberg/Forssman [<sup>2</sup>2005] ein Exempel, das die unterschiedlichen, oben genannten Kategorien bündelt: eine Edition von Arno Schmidts *Leviathan, oder die beste der Welten*<sup>48</sup>, anhand derer die Funktion von „...Typografie als Schlüssel für den Text...“<sup>49</sup> exemplifiziert wird. Deutlich kann man anhand des Beispiels die auf den vorigen Seiten [und unter Punkt 1.4.) zusammengefassten Prämissen] zeigen, dass die typografischen Überlegungen zu

<sup>46</sup> S. Blana [Anm. 42], S. 115.

<sup>47</sup> S. Willberg, Hans Peter und Friedrich Forssman: *Lesetypografie*. Mainz: Hermann Schmidt 2005 [2. und stark überarbeitete Auflage], S. 29.

<sup>48</sup> Schmidt, Arno: *Leviathan, oder die beste der Welten*. Hrsg. v. Fischer, Susanne [Eine Edition der Arno Schmidt-Stiftung]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, hier S. 14-15.

<sup>49</sup> Vgl. Willberg/Forssman [Anm. 47], S. 31.

einem vor allem *lesbaren* Ergebnis führen sollen und der Editor die oft schwer lesbaren Originale für den interessierten Leser zur Verfügung zu stellen hat.

Auch in der Hölderlin-Edition von Sattler, die seit 1975 erscheint [diese Edition ist noch nicht abgeschlossen] findet man sehr wertvolle Hinweise, was eine gezielte und sehr überlegte Umsetzung aus typografischer Sicht leisten kann:

„Dem Faksimile der Handschrift steht eine typografische Umschrift gegenüber. Diese unterscheidet die wichtigsten Textstufen durch unterschiedliche Schriftarten, und zwar so, daß die früheste Textphase in magerer, die späteste in fetter Type erscheint. Schmallaufende Schrift kennzeichnet nicht zum jeweils edierten Entwurf gehörenden Text. Übereinandergeschriebenes wird vertikal entzerrt und in einen seitenweise gezählten Zeilenraster gebracht; dadurch wird es möglich, *einen Text unmittelbar nach der Handschrift zu zitieren.*“<sup>50</sup> [Hervorhebungen durch VL]

Aus diesen Bemerkungen lassen sich einige sehr interessante Standpunkte für die Transkription herleiten: nicht nur, dass bereits die Auswahl einer speziellen Schrifttype eine Art von „Interpretation“ ist, stellt diese auch bei genauer Überlegung eine Übersetzung in etwas Neues dar. Die sehr präzisen und konsequent umgesetzten typografischen Überlegungen innerhalb der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe [sowie der anderen genannten Editionen nebst Destillaten aus Basiswerken zu Satz und Typografie] führen demnach zu den Grundsätzen, wie in der folgenden Auswahledition zu transkribieren sei.

Vorab muss nur ergänzt werden, dass diese Überlegungen nicht auf der Ausbildung eines Setzers, Typografen oder Grafikers basieren – trotzdem sollen die gebotenen Informationen und angelesenes Wissen das laienhafte Handeln<sup>51</sup> zu kompensieren suchen.

#### 1.4. Bündelung und Auflistung der typografischen Grundsätze für die Edition

- Autorhand und Allografe werden in den diplomatischen Umschriften in unterschiedlichen Schrifttypen ausgewiesen, die sich *offensichtlich* voneinander unterscheiden [Bsp.: Serifenschrift versus serifenlose Schrifttype];

<sup>50</sup> S. Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Einleitung*. Hrsg. v. Sattler, Dieter Erich. Frankfurt a. M.: Verlag Roter Stern 1975, S. 18.

<sup>51</sup> Vgl. hierzu wiederum den gut gemeinten „*typolemischen*“ Seitenhieb von Hans Peter Willberg [Anm. 37], S. 84, den der Verfasser ob seines Handelns nicht ungenannt lassen möchte.

- Für Autorhand Horváths wird die Schrifttype „Arial“ eingesetzt;
- Für Eintragungen fremder Hand die Schrifttype „Times New Roman“ verwendet;
- Vor allem bei Manuskripten wird ein möglichst differenziertes *makrotypografisches* Konzept ausgearbeitet;
- Der von Horváth meistens sehr unterschiedlich ausgenutzte Schreibraum wird [jeweils auf der rechten Seite] in räumlicher Analogie wiedergegeben. Die oberste Prämisse für diese mikro- und makrotypografischen Umsetzungen sind immer *Lesbarkeit* und *Nachvollziehbarkeit* des Nachlassmaterials vor dem Hintergrund der Edition.
- Eine große Rolle spielt bei der Transkription unter anderem, ob das jeweilige Blatt tendenziell eine Handschrift oder ein Typoskript ist. Wie innerhalb der „Chronologie der Textträger“ [Punkt 3.) im Teil A.] erkennbar ist, wurde durch den Verfasser dieser Diplomarbeit aber eine jeweils eindeutige Zuweisung zu einer der beiden Kategorien [pro Blatt] getroffen.
- Die Umschriften, die sich den typografischen Überlegungen bedienen, dürfen nie zu einer „Überinterpretation“ des Nachlassmaterials führen. Die eigentlichen Interpretationen [Arbeitsweise, Textgenese, Schreibprozess und –Szenario etc.] funktionieren auf einer anderen Ebene und bedienen sich der leichteren Operationalisierbarkeit der *deutlichsten* Umsetzung;

#### 1.5. Auflistung von Transkriptionsarten, diakritischer Zeichen und Materialsiglen

- \* **Text** ... nicht entzifferbarer Text;
- \* **Text** ... Schrifttype „Arial“ entspricht Horváths Niederschrift;
- \* **Text / TEXT** ... verwendet Horváth Blockbuchstaben, werden diese auch typografisch derartig umgesetzt [Bsp. in E4: „URSULA“];
- \* **Text** ... Schrifttype „Times New Roman“ entspricht autorfremden Eintragungen;
- \* **Text** ... Schrifttype „**Courier New**“ setzt interne Kommentare des Editors innerhalb der Transkriptionen um, bei schwieriger editorischer Umsetzbarkeit; [Bsp. hierfür etwa die Ballung mehrerer Entwürfe auf einem Textträger (E9 bis E13 auf dem Blatt ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9)];
- \* ~~Text~~ ... von Horváth eindeutig getilgter Text; auch doppelt und mehrfach durchgestrichener Text wird auf diese Weise transkribiert;

- \* Text ... von Horváth ein-, oder mehrfach unterstrichener Text wird ausschließlich einfach unterstrichen transkribiert;
- \* Text ... schwer zu entziffernder Text, hypothetische Lesart;
- \* *Text* ... umschreibt Text, der im interlinearen Raum steht; ein solcher Text ersetzt zumeist vom Autor verworfenen Text; Interlinearer Text kann sowohl unter als auch über der jeweiligen Zeile stehen.
- \* ≡ ... umschreibt von Horváth oft verwendete Trennzeichen, die in unterschiedlichsten Formen auftreten – es werden sowohl horizontale [lange oder kurze] Trennlinien, vertikale [meist kurze] Trennstriche, als auch andere Zeichen, die einen größeren Textzusammenhang abschließen sollen, derartig transkribiert;
- \* ↓ und ↑ ... typografisch umgesetzt werden auch jeweilige Pfeile, die interessante Beweise für Horváths spezifischem Umgang mit dem Schreibraum darstellen, Bsp. E1 [s. Kapitel „... *Bewegung durch den Schreibraum*“, S. 235ff.];
- \* ‡ ... Allografe, die im Zuge der Berliner Bearbeitung in Blätter [per Bleistift] eingetragen wurden, um auf ursprünglich zusammengehörende Blätter hinzuweisen; Bsp. Textträger, die jew. E32 und TS1/A5 enthalten;
- \* 1.), I.) ... von Horváth verwendete Bezifferungsformen [röm. oder arab.] werden auch jeweils derartig umgesetzt;
- Text ... beschreibt von Horváth eingerahmten Text;
- \* ( ) ... von Horváth in Klammern gesetzter Text [es werden verschiedene Arten von Klammern verwendet] wird einheitlich derart transkribiert;
- \* „Text“ ... egal, welche An- und Ausführungszeichen sich auf den jeweiligen Textträgern finden [Bsp. auf den beiden Blättern von TS1/A3, Typoskripte], sie werden wie oben gezeigt diplomatisch umgesetzt;
- \* Bl. ... diese Materialsigle bezeichnet ein im Nachlass liegendes Blatt;
- \* recto ... das beschriebene Blatt ist auf der Vorderseite beschrieben;
- \* verso ... Textträger, der auf der Rückseite beschrieben ist;
- \* Wz. ... Wasserzeichen;
- \* Grundschrift ... ediert oder transkribiert wird unterste Schreibschrift [inklusive Sofortkorrektur(en)] ohne spätere handschriftliche Korrekturen;
- \* Korrekturschicht ... transkribiert und ediert inklusive den späteren handschriftlichen Korrekturen;
- \* Diplomatistische Transkription ... topografische und typografische Umsetzung der jeweils vorliegenden Handschrift;

- \* Linearisierte Transkription ... vereinfachte diplomatische Umsetzung [etwa bei Typoskriptblättern];
- \* H<sup>1-x</sup> ... gibt die innerhalb der DA durchnummerierten Manuskripte an;
- \* T<sup>1-x</sup> ... innerhalb der Abschlussarbeit durchnummerierte Typoskriptblätter;
- \* HN<sup>1-x</sup> ... interne Sigle [mit Durchnummerierung] für eine Handschrift aus dem Feld des Notizheftes;
- \* I.) – XLV.) ... römische Ziffern fungieren für Durchnummerierung aller Textträger aus dem *Charlotte*-Konvolut;

**2.) Synoptische Wiedergabe der neun ausgewählten Textträger und dazu jeweilige diplomatische Transkriptionen**

Roman

I. Die Bäuerliche

II. Die Kleinbürger

III. Das Proletariat

Die Wirt:

gig - Pöttinger <sup>Bollenhofer</sup> (Bäuerl. Freunde)

Heinz

Krain & Fomar

Schicht (Krygerha)

Posthalter (der zuge 8 Stüdenteg - typische Mittelständler, als damaliger Bäuerl. gehörigen ab)

Kirchmeier (mehr gemittigte Mittelständler) e. Kuppelgen mit Kammers - No.

Zachel (der ein Bäuerl.)

Schrotter - Fürst

Die Kellnerinnen:

Charakter

Elsa, die Stadtkellnerin

Die Hämmerlin

Die Döbner - Kellnerin, die ein Wachsenadel ist

Das Wachsenadel mit dem Kinde (Hain N) - ...

(Häselin  
von Erdheim)

(Kinderad  
einem Kinde  
im etc)

Die Winterkaffeebar (Grote Müller)

ÖSTERREICHISCHES LITERATURARCHIV

Verzeichnis auf dem Wege zum Hauptstadt.

Rambold  
Strasser

Gespräch über den Heim

ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11; Faksimile dieses Textträgers, 67,1 % der Originalgr.;

RomanI. Die BourgeoisieII. Die KleinbürgerIII. Das Proletariat

Rambold / die El pensionierten  
Offiziere

↓  
Der Schuster auf dem  
~~Wege~~ Wege zum  
Herzog-  
stand.

≡

↑  
Rambold  
Rambold  
Strasser

Die Wirte:

- Balletshofer

Gilg – Pöttinger – Zacherl (Bauern und Freunde)

Heinz

Kraus &amp; Furnau

Schiedt (Xylophon)

Posthalter (der gegen Text Studenten – typischer Mittelständler, als  
ehemaliger Bauernbub gehässiger als)

Kirchmeier (mehr gutmütiger Mittelständler) s. Kopfbogen mit Hannes-Ms.

Zacherl (der nur Bauernwirt)

Schoffen – Fürst

Die Kellnerinnen:

(Das Gespräch über den Herrn)

Charlotte

Else, die Stadtkellnerin

Die Altmodische

Die Oberstädter-Kellnerin, die nun Waschmädel ist

Das Waschmädel mit dem Kinde (Marie M) – dumpf, tiefster Grund, trieblüstern, wortkarg

↓	↓	↓
(Ein Mütterlein Ihre Erlebnisse)	(Kindsmord einer Bekannten von ihr)	

Die Wirtschaftsführerin (Gustl Müller)

**E1 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11, diplomatische Transkription, Archetyp;**

# URSULA

- Roman einer Kellnerin.

I: Ursula findet Stellung in <sup>Österreich</sup> als Aushilfskellnerin.

~~Ursula wird als Kellnerin / Aushilfskellnerin / in den Arbeitsstellen eingesetzt~~

II Die H<sup>er</sup>

1) ~~Arbeitsstellen~~ <sup>ehemalige Arbeitsstellen</sup> des Wirtin (ehemalige Tante) die sich mit Herberg-  
stellen beschäftigt sind Zimmer vermittelt a. H<sup>er</sup>

2) Arbeitsamt (an den Arbeitsstellen eingesetzt)

3) Die Zeitungspersonen der Brief. die Anstellung.

URSULA

1

Roman einer Kellnerin.

I. Ursula findet Stellung über Ostern als Aushilfskellnerin.

~~(Ursula und ihre Wirtin ≡ Arbeitsamt ≡ Der den Arbeitssekretär erschossen hat)~~II. ~~Die Hu~~*ehemalige Almfrau*1.) ~~Ursula~~ Ihre Wirtin (entfernte Tante) die sich mit Horoskop-  
stellen beschäftigt und Zimmer vermietet an Huren

2.) Arbeitsamt (Der den Arbeitssekretär erschossen hat.)

3.) Die Zeitungsannoncen. Der Brief. Die Anstellung.

Charlotte, die Kellnerin.

Roman <sup>Reproduktion</sup> <sup>Österr. Literatur</sup> <sup>von</sup> <sup>Horváth</sup>

Der bürgerliche Osterspaziergang

Roma.

Charlotte

Roman von Edin von Horváth.

I. Gründonnerstag. II. Karfreitag. III. Karfreitag. IV. Ostersonntag.  
**ÖSTERREICHISCHES**  
V. Osternatag.

1) Bei Abfahrt Charlottes.

1) Die Herkunft Charlottes (das inmalige Kind einer Adlerin)  
— ihre geliebte Gesandter  
die Liebe ihres Vaters, die erste Liebe, die  
des Bürgers. — Seine Frau, das  
künstlerische Offizierswit.

2) Die Eisenbahnfahrt. <sup>Die Bahn</sup>  
Der kühnste Herr. Die lustigsten  
Adler. Der geliebteste österreichische Jäger.  
Die Bauern. Der Spiesser. Die ~~die~~ <sup>die</sup> ~~Balkenbauer~~. Die Schuster,  
die Autos auf der Straße. — Die persönliche Anknüpfung.

3) Bei Hotels in München. (Die verschiedenen Gestirte. Die  
Fremdwörter. Die historische Lage)

**E9 :** Charlotte, die Kellnerin. 7  
Roman von Ödön von Horváth.

**E10 :** Der bürgerliche Osterspaziergang  
Roman.

**E11 :** Charlotte  
Roman von Ödön von Horváth.

≡

**E12 :** I. Gründonnerstag. II. Karfreitag. III. Karsamstag. IV. Ostersonntag  
V. Ostermontag.

≡

**E13 :** I. Die Abfahrt Charlottes.

1.) Die Herkunft Charlottes (das uneheliche Kind eines Attachés)  
ihre ehelichen Geschwister  
die Liebe ihres Vaters, die erste-Liebe-Zeit,  
das Bürgertum. – Seine Frau, das  
österreichische Offiziersweib.

2.) Die Eisenbahnfahrt.

Der Text

↑

Der erregte Herr. Die einsteigenden  
Arbeiter. Der gehohelte österreichische Juge.  
Die Bauern. Der ~~Text~~ Spiesser. Die ~~Ha~~ Bahnschranken. Der ~~Bahnw~~ärter,  
Die Autos auf der Strasse. – Die pünktliche Ankunft.

3.) Die Hotels in Murnau. (Die verschiedenen Gastwirte. Der  
Fremdenverkehr. Die historische Lage)

**E9, E10, E11, E12 und [ein Teil von] E13 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9;** dipl.  
Transkript.; Wiedergabe von drei Titelvarianten [E9-E11] und zweier Strukturpläne  
unterschiedlichen Umfangs [E12 und E13] auf einem einzigen Textträger;

## Die Kellnerin

Roman von Ödön von Horváth.  
Reproduktion und Textweitergabe unübersagt.

### Gründonnerstag

#### ① Die Eltern der Charlotte

#### ② München zur Zeit ~~der~~ von Charlottes Geburt (Stadt Stadlerwain - Osterfest)

Als Charlotte geboren würde, war es Herbst, Ende September. In den nahen Alpen war die Zeit der Trinitate. Paul Preiss, der berühmte Allein-  
gänger, machte die Nordwand, eine dieser  
ungläublichen sportlichen Leistung.

ÖSTERREICHISCHE  
In den Kapellen ist es so still geworden,  
überaus still.

#### ③ Charlottes Kindheit und der Weltkrieg sind die erste Liebe.

An die Zeit von dem Krieg erinnerte ich mich  
nicht. Ich war nicht. Kriegsausbruch. Vor  
der Ober-Bez. Grundschule. Der Vater fällt im  
Krieg. — Hungerwinter. Ich meine die Kolarde  
von Jüngern. Bei Oberfeld, die ich bekam.

Die Kellnerin

1

Roman von Ödön von Horváth.

Gründonnerstag

1. Die Eltern der Charlotte
2. München zur Zeit ~~Cha~~ von Charlottes Geburt  
(Statt Starkbiersaison = Oktoberfest)

Als Charlotte geboren wurde, war es Herbst.  
Ende September. In den nahen Alpen war die  
Zeit der Touristik. Paul Preuss, der berühmte Allein-  
geher, machte die Nordwestwand, eine schier  
unglaubliche sportliche Leistung.

In den Wäldern ist es still geworden,  
unheimlich still.

3. Charlottes Kindheit und der Weltkrieg und  
die erste Liebe.

An die Zeit vor dem Krieg erinnerte ~~Text~~ sie  
sich nicht. Ich auch nicht. Kriegsausbruch. Vor  
der Österr. Ung. Gesandtschaft. Der Vater fällt im  
Kriege. – Hungerwochen. Ich reisse die Kokarde  
vom Zugsturm. Die Ohrfeige, die ich bekam.

R

**E22, erstes Blatt = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1 recto**; dipl. Transkription  
eines späten Entwurfes [„Schlüsselszene“]; die letzte Korrekturschicht [komplette  
Tilgung des Textes auf dem ersten Blatt zu E22] wird *nicht* transkribiert;

2  
4) Der Zusammenbruch Charlottes Sevidität.

Der Brief: Der Tod der Mutter  
Reproduktion und Textwiedergabe untersagt

Di. ~~Wieder~~ Revolution. Di. Hakenkreuzler.

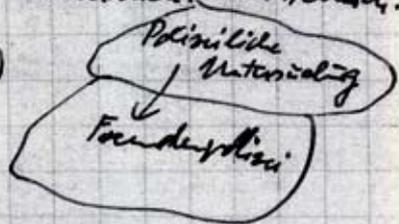
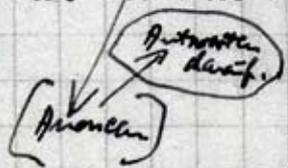
~~Das Engagement~~ Verschiedene Stellen in

München. Arbeitslos = man will sie

nicht hören machen. ~~Da~~ Sie versüßt es.

Löst sich ins Hotel mischeln. ~~Herad.~~

4



5) Charlottes Osterengagement.

Di. Fahrt hinaus. Di. Züngen. Das

**ÖSTERREICHISCH**  
Di. ~~Salzschwänke.~~ Das ~~Engagement~~ sind seine Frau.

Pisnützliche Anknüpfung

—  
.

K

4. Der Zusammenbruch. Charlottes Sexualität.  
Der Beruf. Der Tod der Mutter.

2

Die ~~Haken~~ Revolution. Die Hakenkreuzler.

~~Das Engagem~~ Verschiedene Stellen in

*Antworten darauf.*

(Annoncen)

München. 5 Arbeitslos = man will sie

zur Hure machen. ~~Das~~ Sie versucht es.

Lässt sich ins Hotel mitnehmen. ~~Text~~ Hernach.

*Polizeiliche Untersuchung*

↓

*Fremdenpolizei*

5.

5. Charlottes Osterengagement.

Die Fahrt hinaus. Die Zeitungen. Das

Kokettieren. Der Erregte Herr und seine Frau.

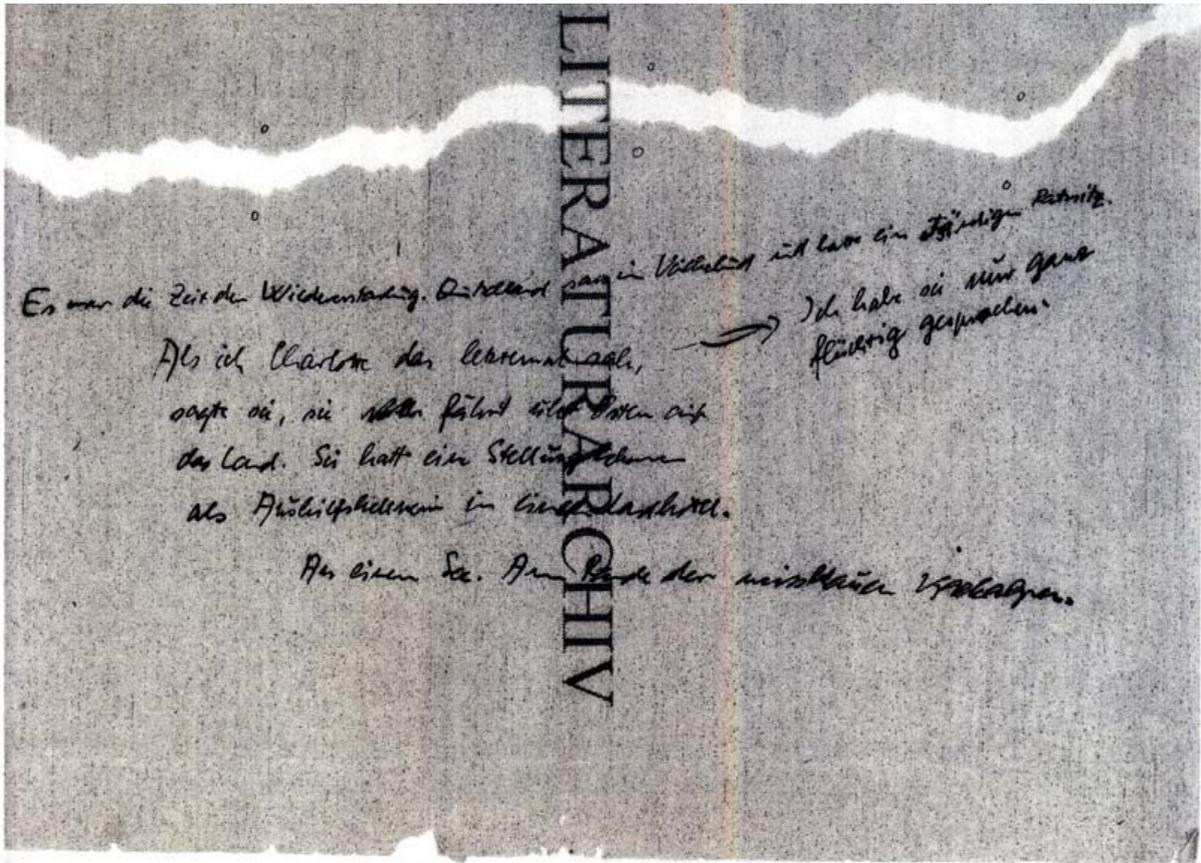
Die Bahnschranken.

Pünktliche Ankunft

≡

R

**E22, zweites Blatt = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2 recto**; dipl. Transkript. eines  
 späten Entwurfes [„Schlüsselszene“]; die unmittelbare Fortsetzung vom ersten zum  
 zweiten Blatt von E22 wird deutlich sichtbar;



**ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8;** Faksimile dieses Textträgers,  
71,2 % der Originalgr.;

‡

‡

‡

Es war die Zeit der Wiedererstarkung. Deutschland sass im Völkerbund und hatte ein ständigen Ratssitz.

Als ich Charlotte das letztemal sah,  
sagte sie, sie ~~will~~ fährt über Ostern auf  
das Land. Sie hatt eine Stellung bekommen  
als Aushilfskellnerin in einem Landhotel.

→ *Ich habe sie nur ganz  
flüchtig gesprochen.*

An einem See. Am Rande der weissblauen Kalkalpen.

**E32 = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8**; dipl. Transkript., eines späten Entwurfes  
aus dem genetischen Umfeld der ersten Textstufe;

Die Erdruine der Kellerei

Die Erdruine der Kellerei  
Marta Haringer  
D. Wien 1926

Dass die Stadt München vom Herrn Herzog Heinrich dem Löwen ge-  
gründet worden war, das habe ich seinerzeit in der Schule nicht ge-  
wusst und da hat sich unser lieber Herr Studienrat sehr gefreut, weil  
er <sup>ein</sup> Sadist war. Ich wusste zwar, wer die Stadt Rom gegründet hat, aber  
ich erinnere mich noch genau, wie mir das nichts nützte, weil wir  
damals in München wohnten. In der Schellingstrasse.

Die Schellingstrasse ist gross. Als ich gehen lernte, befürch-  
tete ich, sie wäre endlos, aber je länger ich wurde, umso kürzer  
wurde sie. Ohne sie zu unterschätzen darf ich heute sagen, dass sie  
anderthalb Kilometer misst.

Dort wo sie endet wurde in einem langweiligen gelben Hause die  
Heldin dieses Romanes gezeugt und geboren, ungefähr zu derselben  
Zeit wie ich und auch unter einem verwandten Stern, obwohl man da-  
rauf nichts geben soll. Sie heisst Charlotte.

Ich denke natürlich nicht daran über Charlotte nun irgendetwas  
zusammenzuphantasieren, ich <sup>will nicht</sup> <sup>(verstehe)</sup> <sup>zu loben</sup> vielmehr <sup>registrieren</sup> statt einer Einleitung,  
dass ich es mir nicht so leicht machen will, denn dazu bin ich zu  
eitel — ich will <sup>nicht</sup> <sup>registrieren</sup> <sup>unter dem Titel</sup> <sup>Charlotte</sup> <sup>registrieren</sup> unter dem Titel <sup>Charlotte</sup>.  
Ich habe Charlotte erklärt, dass ich es mir verbitte, dass sie sich  
zu sehr in den Vordergrund drängt und sie hat gesagt, ich solle nicht  
so blöd daherreden, das ist doch alles selbstverständlich. Sie hatte  
sich nur einmal eingebildet Mittelpunkt zu sein, damals wollte sie  
filmen, aber sie hätte fast ein Kind bekommen. Sie will gar nicht  
daran denken. Sie hat genug zu denken und man weiss nicht was kommt.

Als Charlotte das Licht der Welt erblickte war es natürlich  
Nacht, so eine richtige kleinbürgerlich-romantische Nacht und Spät-  
herbst. In den nahen Alpen ist es still geworden, die Luft stand un-  
heimlich klar und abends zog der Nebel über die schwarzen Teiche und  
den Wald. *Damals war Bayern noch Königreich.*

~~In Kaisergebirge bei Hohenstein durchkletterte am selben morgen  
der berühmte Alpinist Paul Preuss die ausserordentlich schwierige  
Nordwestwand des Totenkirchls. Er war der beste Kletterer und hat  
sich auch zu Tode gestürzt als Charlotte vier Jahre alt war. Damals~~

Dass die Stadt München vom Herrn Herzog Heinrich dem Löwen gegründet worden war, das habe ich seinerzeit in der Schule nicht gewusst und da hat sich unser lieber Herr Studienrat sehr gefreut, weil er ein Sadist war. Ich wusste zwar, wer die Stadt Rom gegründet hat, aber ich erinnere mich noch genau, wie mir das nichts nützte, weil wir damals in München wohnten. In der Schellingstrasse.

Die Schellingstrasse ist gross. Als ich gehen lernte, befürchtete ich, sie wäre endlos, aber je länger ich wurde, umso kürzer wurde sie. Ohne sie zu unterschätzen darf ich heute sagen, dass sie anderthalb Kilometer misst.

Dort wo sie endet wurde in einem langweiligen gelben Hause die Heldin dieses Romanes gezeugt und geboren, ungefähr zu derselben Zeit wie ich und auch unter einem verwandten Stern, obwohl man darauf nichts geben soll. Sie heisst Charlotte.

Ich denke natürlich nicht daran über Charlotte nun irgendetwas zusammenzuphantasieren, ich betone vielmehr statt einer Einleitung, dass ich es mir nicht so leicht machen will, denn dazu bin ich zu eitel – ich will nur demütig registrieren unter dem Titel Charlotte. Ich habe Charlotte erklärt, dass ich es mir verbitte, dass sie sich zu sehr in den Vordergrund drängt und sie hat gesagt, ich solle nicht so blöd daherreden, das ist doch alles selbstverständlich. Sie hatte sich nur einmal eingebildet Mittelpunkt zu sein, damals wollte sie filmen, aber sie hätte fast ein Kind bekommen. Sie will gar nicht daran denken. Sie hat genug zu denken und man weiss nicht was kommt.

Als Charlotte das Licht der Welt erblickte war es natürlich Nacht, so eine richtige kleinbürgerlich-romantische Nacht und Spätherbst. In den nahen Alpen ist es still geworden, die Luft stand unheimlich klar und abends zog der Nebel über die schwarzen Teiche und den Wald.

Im Kaisergebirge bei Kufstein durchkletterte am selben morgen der berühmte Alpinist Paul Preuss die ausserordentlich schwierige Nordwestwand des Totenkirchls. Er war der besste Kletterer und hat sich auch zu Tode gestürzt als Charlotte vier Jahre alt war. Damals



hatte sie noch keine Ahnung von Himmelsrichtungen, geschweige denn von Nordwestwänden. Sie hatte ja noch nie einen Berg gesehen, lebte nur für ihre unzerbrechliche Puppe und betete vor dem Einschlafen. Sie wusste zwar nicht, was sie daherplapperte, und hatte es auch wahrscheinlich gar nicht begriffen, dass sie ein sündiger Mensch sei. Ihre Sünden bestanden vorerst darin, dass sie mit ungewaschenen Fingern in die Butter griff, was ihr wohl tat, dass sie verzweifelte wenn der Kaminkehrer kam, in der Nase bohrte und daran lutschte, sich des öfteren bemachte, in den Milchreis rotzte und dem Hündchen Pepperl auf die Schnauze küsste.

Erdreistet man sich Gottes Tun nach den Gesetzen der Logik begreifen zu wollen, so wird man sich überzeugen müssen, dass Gott der Allgütige der kleinen Charlotte nicht nur verziehen, sondern sie ganz besonders liebgewonnen hatte, denn mit sechs Jahren wollte er sie zu sich nehmen. Sie bekam nämlich Dyptheritis, aber der schlechte Mensch Doktor Müller hat mit einer feinen Injektionsspritze scharf über die göttlichen Finger geschlagen. „Au!“ zischte Gott und zog seine Pfoten hurtig zurück. „Mein Gott!“ seufzte der Gerechte „jetzt erfinden sie sogar schon Serums! Jetzt gibt es schon keine Cholera, keinen Ausatz, keine Lepra in zivilisierten Gegenden. Nur gut, dass sie die Syphilis nicht ganz heilen können. Besonders die Späterkrankungen, zum Beispiel Paralyse.

Ein langer finsterer Engel mit einer heroischen Maske beugte sich stumm über Gott, wie ein väterlicher Höfling über einen minderjährigen Text. Und Gott sprach: „Richtig! Es werde Weltkrieg!“

Und es geschah also. Und Gott sah, dass es gut war.

Der König Otto war allerdings verrückt und infolgedessen regierte der gute alte Prinzregent Luitpold. Er rauchte schwere Zigarren, liebte seine Briefmarken, hasste die Hohenzollern, förderte Kunst, Kitsch und Wissenschaft, sprach nie nach der Schrift, badete in Bergseen, schoss Gamsen, Auer- und Spielhähne, Böcke und Murmeltiere, lief mit jeder Prozession, badete vierzig Stunden, schlief bei der Suppe ein und wachte beim Käse auf, vergass, dass er essen wollte, erinnerte sich noch gut an achtundvierzig, spielte Sechsendsechzig, wusch zwölf Aposteln die Füße, achte Familienmitglieder zu Rittern, liess sich von Kinderhand Alpenrosen und Edelweiss schenken, war beliebt und eröffnete Galerien, Parlamente, Wunderwerke der Technik, Starkbierbachanalien unter dem Schutze irgendeines sympathischen Heiligen und das Oktoberfest. Mit spanischer Etikette erschien der ganze Hof, die grössten Rindvieher wurden prämiert und einige Rösser veranstalteten ein historisches Rennen. Rings um die Bavaria drehten sich Karusselle, Nomaden liessen sich nieder, Löwen, Tiger, Leoparden hatten Angst, apathische Abominitäten befriedigten sich selbst, Schützenkönige trafen ins Schwarze, täglich besoffen sich rund zehntausend Menschen, an Alkoholvergiftung

Der König Otto war allerdings verrückt und infolgedessen regierte der gute alte Prinzregent Luitpold. Er rauchte schwere Zigarren, liebte seine Briefmarken, hasste die Hohenzollern, förderte Kunst, Kitsch und Wissenschaft, sprach nie nach der Schrift, badete in Bergseen, schoss Gamsen, Auer- und Spielhähne, Böcke und Murmeltiere, lief mit jeder Prozession, betete vierzig Stunden, schlief bei der Suppe ein und wachte beim Käse auf, vergass, dass er essen wollte, erinnerte sich noch gut an achtundvierzig, spielte Sechsendsechzig, wusch zwölf Aposteln die Füße, schlug Familienmitglieder zu Rittern, liess sich von Kinderhand Alpenrosen und Edelweiss schenken, war beliebt und eröffnete Galerien, Parlamente, Wunderwerke der Technik, Starkbierbachanalien unter dem Schutze irgendeines sympathischen Heiligen und das Oktoberfest. Mit spanischer Etikette erschien der ganze Hof, die grössten Rindvieher wurden prämiert und einige Rösser veranstalteten ein historisches Rennen. Rings um die Bavaria drehten sich Karusselle, Nomaden liessen sich nieder, Löwen, Tiger, Leoparden hatten Angst, apathische Abnormitäten befriedigten sich selbst, Schützenkönige trafen ins Schwarze, täglich besoffen sich rund zehntausend Menschen, an Alkoholvergiftung



### 3.) Dokumentation, chronologisches Verzeichnis aller Textträger aus dem *Charlotte-Konvolut*

#### 3. 1. Vorerhebungen zum chronologischen Verzeichnis

In diesem Punkt soll nicht nur eine möglichst präzise *zeitliche* und *räumliche* Abfolge der einzelnen Textträger<sup>52</sup> geliefert, sondern auch jeweils eine materiale Beschreibung der Blätter des zu bearbeitenden *Charlotte-Konvolutes* geboten werden [nach einer spezifischen, zuvor aufgestellten Matrix – s. Punkt 3.2.]. Da sich die Auswahledition innerhalb der hier vorgelegten Diplomarbeit in den Kontext der in den nächsten Jahren erscheinenden „Wiener Ausgabe“ [WA] stellt, wird der chronologischen Reihe jeweils eine sehr präzise materiale Beschreibung des aufgelisteten Textträgers beigegeben<sup>53</sup>.

Vorerst wird zur ersten Orientierung die römische Bezifferung [I.) bis XLV.), s. unten] verwendet; die erste Serie innerhalb der Chronologie [vor allem die Blätter I.) bis XIII.)] besteht zu einem großen Teil aus „Paralipomena“<sup>54</sup>, vor allem deshalb, da diese [ausschließlich handschriftlichen] Textzeugen „...zur Vorbereitung [des] Werkes...“<sup>55</sup> dienen.

Es ist vor allem wichtig, dass sich der Editor nicht von der Reihenfolge irreleiten lässt, in der die Textträger im Nachlass abgelegt sind – auch bei den auf den Blättern vorhandenen Paginierungen ist zum Teil größte Vorsicht geboten. Die innerhalb dieser Diplomarbeit nach und nach in minutiöser Kleinstarbeit entstandene zeitliche und räumliche Ordnung der Textträger lässt sich auch als

---

<sup>52</sup> Die Anordnung muss tatsächlich *beide* Kategorien [sowohl *zeitlich* als auch *räumlich*] berücksichtigen, da der materiale und schreibräumliche Aspekt innerhalb der Interpretation der DA einen sehr hohen Stellenwert einnehmen wird. Es muss deshalb Herbert Kraft widersprochen werden, der im Kontext von fragmentarischen Werken davon gesprochen hat, entweder der *räumlichen* oder *chronologischen* Anordnung von Textsegmenten den Vorzug zu geben. In dieser Edition werden diese beiden Ordnungsschemata verquickt und zusammengeführt [vgl. „Chronologisches Verzeichnis“ dieser DA, Punkt 3.3. und Kraft, Herbert: *Die Edition fragmentarischer Werke*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 5, 1975, S. 143]

<sup>53</sup> Vgl. Horváth, Ödön von: *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe [WA]. Handbuch für BearbeiterInnen* [Stand: April 2005]. Erstellt von Kastberger, Klaus und Erwin Gartner. Wien: Österreichisches Literaturarchiv 2005 [unveröffentlicht], S. 14ff.

<sup>54</sup> Plachta [Anm. 18], S. 139. In Fragen der Terminologie stützt sich die Arbeit auf die jeweiligen Glossarteile von Plachta [1997] und Grésillon [1999], die jeweils neueste Reflexionen zu den Themen Edition[stheorie], Arbeit mit literarischen Nachlässen und Textgenese bieten.

<sup>55</sup> S. Plachta [Anm. 18], S. 139.

„avant texte“<sup>56</sup> oder „dossier génétique“<sup>57</sup> bezeichnen – die Textträger werden innerhalb einer genetischen Reihung respektive „Reihe“ verzeichnet.

Schließlich hat sich die zum Teil sehr komplexe Vernetzung der Textträger untereinander durch wiederholtes Kollationieren ergeben – eine für die Fragestellungen der Diplomarbeit essentielle Tätigkeit, da sich aus diesen progressiven, wissenschaftlichen Prozessen viele Erkenntnisse und Schlussfolgerungen für die folgenden, analytischen Teile ableiten lassen.

Da aber immer wieder Unsicherheiten bei der Erstellung der Chronologie zu vermieden sind, muss beim Erstellen des chronologischen Verzeichnisses immer wieder mit „genetischen Wahrscheinlichkeiten“ operiert werden, die aber die textgenetische Arbeit am hier untersuchten *Charlotte*-Konvolut umso interessanter macht und hoffentlich später in rege Diskussionen einfließen wird.

### 3. 2. Definierte Matrix zur Beschreibung aller Textträger

Jeder Textträger, der innerhalb des *Charlotte*-Konvolut zu verorten ist, wird anhand der unten aufgelisteten Qualitätskriterien beschrieben:

- Format des jeweiligen Blattes, wobei der Einfachheit halber das der Industrienorm entsprechende Format zusätzlich angeführt wird [A5, A4, etc.]; diese Vorgehensweise dient einer ersten Orientierung und wird durch die genauen Abmessungen ergänzend spezifiziert;
- Hochformat oder Querformat;
- Ist der Textzeuge ein- oder beidseitig beschrieben [mit „recto“ bzw. „verso“ ausgewiesen]?
- sehr präzise Bemerkungen zu Papierwahl, Papierqualität, Farbe und Beschaffenheit des Papiers, Nennung von Eigenheiten des jeweiligen Blattes wie zum Beispiel Faltungen, Risse, Löcher, Wasserzeichen etc.;
- exakte Nennungen von Schreibgeräten [Füllfeder, Buntstift und die jeweilige Farbe];

---

<sup>56</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 293. „Avant texte“ entsprechen der Gesamtheit aller überlieferten Zeugen zu einem Text in chronologischer Reihung, woraus sich schließlich eine Genese ableiten lässt.

<sup>57</sup> S. wiederum Grésillon [Anm. 29], S. 294.

- Handelt es sich um ein Manuskript, ein Typoskript oder um eine Mischung beider Ausprägungen? Finden sich auf dem beschriebenen Textzeugen autorfremde Eintragungen?
- In welcher Relation steht die Textmenge zum zur Verfügung stehenden Schreibraum? Wie ist der auf dem Blatt vorhandene Text auf der Fläche verteilt und was an Schreibraum wird zum Beispiel *nicht* ausgefüllt?
- Was lässt sich in Bezug auf das thematische Feld „Streichungen“, „Korrekturen“ [Spät- oder Sofortkorrekturen] sagen?
- Welche Funktion kann man für das beschriebene Blatt proklamieren? Möglichkeiten der funktionellen Zuschreibung sind unter anderem „Archetyp“, „Entwurfblatt“, „Skizzenblatt“, „Reinschrift“ etc.;
- Auf den Beobachtungen der vorigen Punkte aufbauend, soll am Ende der jeweiligen Beschreibung eines *jeden* Textträgers eine Liste von Argumenten stehen, die die jeweilige Position innerhalb der in 3.3. aufgestellten Chronologie untermauern. Auch sollen die gesammelten Argumente die Textkonstitution und die Schichtwahl oder Festlegung der Textstufen innerhalb der Textgenese [im übernächsten Schritt] zu bestätigen suchen.

### 3.3. Chronologisches Verzeichnis der einzelnen Textträger [I.) bis XLV.]

#### **I.) H<sup>1</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11** [s. auch Faksimile auf S. 34]

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier mit leichten Rissen an der unteren Kante; beschrieben mit schwarzer Tinte; eine Eintragung mit Bleistift, nur Handschrift; keine Paginierung durch den Autor vorgenommen;

in Relation zum Blattumfang sehr wenige Streichungen; hat den Charakter eines „Archetyps“ – ist also der „...älteste, aus allen Zeugen zu erschließende Überlieferungszustand...“<sup>58</sup> des zu edierenden Textes;

Der Grad an Ähnlichkeit von **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11** mit einem sehr späten Überlieferungszustand des Textes [etwa innerhalb der Typoskripte]

---

<sup>58</sup> S. Plachta [Anm. 18], S. 136.

ist allerdings noch sehr gering. Auch als „Brouillon“<sup>59</sup> anzusehen - ein Blatt, das von Streichungen und Zusätzen übersät ist.

Argumente, die diesem Textträger innerhalb der Chronologie den frühesten Platz zuweisen, sind:

- die Projektierung eines großen Prosawerks, eines Romans [vgl. „...Roman...“ auf der linken oberen Kante dieses Blattes];
- ein Werk, dem noch kein Titel zugeordnet ist – hingegen wirken die Titulierungen der jeweiligen Kapitel, als ob es sich eher um thematische Zielrichtungen handelt und noch nicht um Titel für spätere Kapitel;
- auf die Kategorie „Roman“ folgt eine Art Strukturplan [vgl. „I. Die Bourgeoisie, ...“], den einzelnen Teilen sind zum Teil kleinere Handlungssentenzen und ein paar Namen zugeordnet;
- durch ein Trennungszeichen abgeteilt folgen zwei Figurenlisten, die etwa ähnlichen Umfang haben und in Wirte und Kellnerinnen zusammengefasst sind;
- der Gestus der Schrift weist eher in Richtung Entwurf – es ist *keine* Abschrift, weshalb es vor diesem Blatt mit hoher Wahrscheinlichkeit keine anderen Textträger innerhalb dieses Konvoluts geben kann, die inhaltlich eine vergleichbare Richtung einschlagen;
- das beschriebene Blatt hat die Funktion eines „Steinbruchs“ – verschiedene Elemente [Figuren, Figurennamen, Figurenkonstellationen] werden für die in der Chronologie später stehenden Textträger zum Teil herausgenommen [„Balletshofer“, „Charlotte“ als eine von vielen Kellnerinnen-Figuren, s. zur Illustration sowohl Faksimile als auch diplomatische Umschrift];

## **II.) H<sup>2</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 7**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift und keine Paginierung durch den Schreiber, wenig Streichungen; auf dem Blatt befinden sich zwei

---

<sup>59</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 293.

autarke Entwürfe; beide Entwürfe sind jeweils mit „Ostern“ übertitelt, was einer ersten zeitlichen Verortung der Erzählung entspricht [auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11** befindet sich kein Hinweis auf eine zeitliche Struktur, Zeitpunkt oder Zeitpunkte für die Erzählung]; Horváth greift aus dem Figureninventar des Archetyps einerseits „Elsa“ bzw. „Else“ und „Ursula“ heraus, die sich bereits als mögliche Protagonistinnen herauskristallisieren;

innerhalb der beiden Entwürfe gibt es bereits kleine Handlungssequenzen; Ursula ist deutlich polygam codiert, intendiert ist ein „paradigmatischer Austausch“ von Partnern; als grundlegendes Textualisierungselement am Beginn der Erzählung oder des Romans steht das Semantem „Arbeitslosigkeit“;

### **III.) H<sup>3</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 2** [s. auch Faksimile auf S. 36]

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, je einmal vertikal und horizontal gefaltet, mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift, aber keine Pagina durch den Autor; Titel „Ursula“ und ein sich anschließender Strukturplan [Ober- und Unterkapitel]; in der Relation zur auf dem Blatt vorhandenen Textmenge finden sich wenig Streichungen [vgl. hierzu Wiedergabe des Blattes]; für die Stellung innerhalb der Chronologie an dieser Stelle sprechen folgende Argumente:

- der Name „Ursula“ und die Funktion „Kellnerin“ dieser Figur;
- Horváth entnimmt Elemente aus **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 7**;
- Horváth gibt dem Text erstmals eine Grobstruktur [Ober- und Unterkapitel] und füllt die Angelpunkte mit inhaltlichen Sentenzen;
- der Autor kombiniert Elemente aus den vorhergehenden Blättern innerhalb dieses Blattes – so etwa Ursula und ihre Funktion als Kellnerin, Ostern als zeitlichen Rahmen, der Beginn der Erzählung mit der gefundenen Anstellung;

### **IV.) H<sup>4</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 3**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, einmal vertikal und einmal horizontal gefaltet mit zahlreichen Rissen an

der unteren Blattkante; mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift und keine Paginierung durch den Autor;

sehr wenig Text, der an der linken oberen Seite des Blattes eingebracht ist – der restliche „Schreibraum“<sup>60</sup> des Blattes ist gänzlich von Text frei, Abschrift von **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 2**, der Strukturplan des in der Chronologie zuvor liegenden Blattes wird gerafft und übersichtlicher gemacht; die auf dem vorigen Blatt vorhandene Struktur wird in **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 3** in gleichwertige Kapitel aufgelöst [keine Ober- und Unterpunkte] und bricht bei „...4.)...“ ab; auf dem Blatt findet sich keine einzige Streichung; für eine Abschrift spricht, dass die einzelnen Punkte einem weniger skizzenhaften Schreibgestus folgen und jeweils unterstrichen sind;

#### **V.) H<sup>5</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, einige Risse an der unteren Kante des Textträgers; mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift, keine Paginierung am oberen Rand des Blattes; fast über die gesamte Fläche befülltes Blatt – vor allem oberes Drittel des Blattes dicht beschrieben; im letzten Drittel des Textträgers findet sich in der Relation zum oberen Teil nur wenig Text; die Texte sind als zwei [durch eine Trennlinie deutlich voneinander geschiedene] Strukturpläne mit jeweiligen Handlungssentenzen beschreibbar; Horváth beginnt, eine zeitliche Struktur aufzubauen und ordnet die bereits umfangreicheren Handlungssentenzen spezifischen Zeitpunkten zu.

Es kann als eindeutig bezeichnet werden, dass es sich um zwei alternative Strukturpläne des *Charlotte*-Konvolutes handelt, die einerseits der zeitlichen Struktur Juni-September und andererseits der Chronologie Gründonnerstag-Ostermontag folgen; wiederum finden sich auf dem Blatt [im Verhältnis zum insgesamt vorhandenen Text] eher wenig Streichungen;

---

<sup>60</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 298. Was Grésillon von sehr variablem Schreibraum in ihrem Grundlagenwerk berichtet, lässt sich anhand der unterschiedlichen handschriftlichen Textträger sehr gut nachvollziehen – von Blättern, auf denen sich lediglich eine einstellige, geringe Zahl von Wörtern befindet bis hin zu „...mit Schrift gesättigten Seiten...“ findet sich innerhalb der Handschriften des Konvolutes Unterschiedliches. Auch dieser Umstand ist durchaus ein Argument für die Disparatheit des Materials. [hierzu vgl. das abgedruckte, anschauliche Beispiel auf S. 88 von Grésillon].

Argumente, die für diese Position innerhalb der Chronologie sprechen:

- der Name Ursula wird beibehalten bzw. übernommen;
- eine Anstellung der Figur fungiert [wie auch schon in **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 7** bis **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 3**] als die Handlung auslösendes Element; der Grad an Ausarbeitung wird aber höher, da die einzelnen „Stationen“ innerhalb der Handlung mit mehr Unterkapiteln gefüllt werden;
- einige Elemente aus den vorhergehenden Textträgern werden übernommen und in andere bzw. neue Kontexte übertragen;

#### **VI.) H<sup>6</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 5**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, ein Riss an der oberen Kante des Blattes; mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift und [wie auch schon bei den vorhergehenden Textträgern] keine Paginierung durch Autorhand;

Sehr wenig Text – lediglich Genre [„Roman“] und Titel [„Gründonnerstag“] finden sich am oberen Rand auf dem Textträger; das Blatt hat die Funktion eines Deckblattes für den darauf folgenden Textträger **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 6** – ist also weder Entwurf noch Skizze, sondern entspricht bereits einem Ausarbeitungsgrad, der einem gezielten Schreiben zuordenbar ist; der Titel „Gründonnerstag“ wird aus **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 4** übernommen, aber sonst nicht weitergeführt – ein zusätzliches Argument für die Funktion als Titelblatt für das folgende Blatt **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 6**;

#### **VII.) H<sup>7</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 6**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, ein Riss an der oberen Kante des Blattes; mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift und erneut keine Paginierung durch den Autor;

Das Blatt ist vor allem in der unteren Hälfte stark mit Text befüllt; auf diesem Blatt findet sich neben der Kapitelüberschrift [„Karfreitag“] erstmals ein in sich geschlossener Textabschnitt; wie auch schon das vorhergehende Blatt leitet

sich dieses genetisch von **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4** ab, wo in der unteren Hälfte bereits ein Hinweis auf die spätere Titulierung des Kapitels erfolgt; die Blätter **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4** bis **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 6** lassen sich also eindeutig als genetische Reihe festlegen, die in den darauf folgenden Blättern zum Teil fortgesetzt werden wird;  
in der oberen Hälfte des Blattes finden sich durchwegs gestrichene Passagen, die durchgängig als „erste Sätze“ des projektierten Romans klassifizierbar sind; Bei diesem Textträger handelt es sich also um ein sehr repräsentatives Beispiel, will man Horváths Schreibprozess nachvollziehen und beschreiben – ein Autor, der sich den Beginn eines Erzähltextes hart erarbeitet und mehrere „Anläufe“ benötigt, bis der erste Satz seine eigene Akzeptanz findet.

**VIII.) H<sup>8</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9** [s. auch Faksimile auf S. 38]

1 Blatt A5 Hochformat [21,0 x 16,3 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, Papier, nur Handschrift mit schwarzer Tinte, das Blatt ist sehr regelmäßig [im Vergleich zu anderen Blättern innerhalb des Konvoluts auch dicht] und über die ganze Fläche mit Text befüllt;

dieses Blatt ist [ähnlich wie das folgende Blatt **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 8**] eine hybride Mischung aus verschiedenen Titelversuchen [die sich allesamt innerhalb eines thematischen Feldes bewegen und sich aus den chronologisch vorhergehenden Textträgern ableiten], Strukturplänen und kleineren, verstreuten Handlungssentenzen; laut Grésillon [1999] also im besten Sinne eine „Arbeitshandschrift“<sup>61</sup>, die inmitten der frühen Ausarbeitung des Textes zu verorten ist; zusätzliches Argument für die Qualität einer „Arbeitshandschrift“ ist natürlich der sehr variable Duktus<sup>62</sup> der Handschrift und der „unstrukturiert“ mit Text angefüllte Schreibraum;

Argumente, die diesen Textträger innerhalb der Chronologie an diese Stelle positionieren sind folgende:

- mehrere Elemente, die aus vorhergehenden Textträgern entnommen werden, wie etwa die Namen Charlotte einerseits und Ursula andererseits,

<sup>61</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 293.

<sup>62</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 294.

- sowie deren Funktion als Kellnerin [Charlotte] oder eben Arbeitende [...erhält die Stellung...“];
- Für den Anschluss dieses Textträgers an die vorhergehenden spricht auch, dass sich mehrere „Stränge“ aus dem vorigen Material herauschälen: zu diesen sind etwa die Konzentration auf eine der in der Liste angeführten Kellnerinnen zu zählen [vgl. den beschriebenen Textträger mit der Liste der Kellnerinnen auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 11** – innerhalb des Schreibprozesses spitzt sich die Auswahl immer mehr auf *eine* besondere Figur hin zu – es lässt sich schon hier von einer „deduktiven Vorgehensweise“ des Autors Horváth sprechen; hierzu mehr im Teil B unter „Arbeitsweise“].
  - Auch die zeitliche Festlegung auf Ostern bzw. die christliche Passion sind Elemente, die schon in den vorigen Textträgern präfiguriert ist. Besonders beim Strukturplan „Gründonnerstag“ bis „Ostern“ merkt man, dass es sich um eine Abschrift von **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 4** handeln muss – da die Ordnung auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 9** in die richtige Reihung [ohne Streichungen] gebracht worden ist. Zusätzlich werden auf dem verwandten Blatt **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 8** die Elemente „Wirte“ [ebenfalls **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 11**] und die Konstellation „Ursula/Tante“ [in **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 2** erstmals skizziert] auf diesem Textträger zusammengeführt.

#### **IX.) H<sup>9</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 8**

1 Blatt A5 Hochformat [18,2 x 14,7 cm], elfenbeinfarbiges, und etwas stärkeres Papier [vor allem im Vergleich zu den übrigen Umfeldblättern], nur Handschrift, das Blatt ist fast über den ganzen Schreibraum mit Text befüllt, zwischen den einzelnen Textblöcken finden sich aber größere von Text freie Flächen. Wie auch schon **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 9**, das in unmittelbarer Verwandtschaft zu verorten ist, handelt es sich bei diesem Textträger aus einer frühen Schreibphase um ein als hybrid zu bezeichnendes Skizzenblatt, das sowohl von Titeln, Kapitelüberschriften als auch von kurzen Handlungselementen übersät ist.

Weiters trifft man auf diesem Textträger die Protagonistin unter einem anderen Namen an – es ist [im Gegensatz zu **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9**] ein Changieren zwischen den Namen „Charlotte“ [vorhergehendes Blatt] und „Ursula“ [ausschließlich **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 8**] zu erkennen – möglich wäre auch die „Parallelführung“ zweier unterschiedlicher Romanprojekte, die eine hohe thematische Verwandtschaft auszeichnet.

**X.) H<sup>10</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10**

1 Blatt A4 Querformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift und wieder keine Paginierung durch den Autor; nur die rechte Seite des quer gestellten Blattes ist mit Text befüllt. einige mit Bleistift eingetragene Allografe;

Wie auch beim vorigen Blatt innerhalb der Chronologie handelt es sich hier um einen Textträger, der in seinem Erscheinungsbild als sehr hybrid bezeichnet werden kann – es finden sich wiederum sowohl Elemente aus unterschiedlichen Strukturplänen, als auch aufgelistete Titelvarianten neben kleinen Handlungselementen. Vor allem ist der unmittelbare Zusammenhang der Blätter **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9** bis **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10** auffällig – und zwar nicht nur, weil sie offensichtlich über eine ähnliche „Formatierung“ verfügen, sondern auch, da Schreibgestus, Befüllung des Schreibraumes [fast identische topografische Einteilung] einander sehr ähnlich sind [von thematischen Analogien ganz zu schweigen]. Würde man den Jargon der modernen „Textverarbeitung“ mit einem Schreibprogramm verwenden, könnte man auch von „Formatvorlagen“ sprechen.

Dieser Textträger folgt auf den vorhergehenden, da sich einer der Strukturpläne von **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9** auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10** fortsetzt. Was den Schreibprozess anlangt, kann man anhand dieses Blattes erkennen, dass sich bei Ödön von Horváth linearer Schreibprozess und Reflexionen über Titel und Struktur des zu verfassenden Textes stetig abwechseln.

**XI.) H<sup>11</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 14**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, mit schwarzer Tinte beschrieben; zusätzlich eine markante Streichung mit rotem Buntstift in der unteren Blatthälfte; nur Handschrift und eine Paginierung durch den Autor unter einem halbierenden Strich in der Mitte des Textträgers;

Das Blatt ist grob in zwei Hälften geteilt und besteht in der oberen Hälfte aus dem Titel, der Genrebezeichnung [neben Nennung des Verfassers] und einem fünfteiligen Strukturplan. Die zweite Hälfte des Blattes wird mit dem Romananfang bzw. mit dessen ersten Teil gefüllt. Auf dem Blatt finden sich umfangreiche Streichungen – der Erzählansatz im unteren Teil des Blattes wird zum Beispiel vollständig verworfen.

Trotzdem das Blatt ein reines Manuskript ist, kann man nicht mehr von einem Entwurf-Blatt<sup>63</sup> sprechen – der Strukturplan ist „aufgeräumt“, wirkt wie eine Abschrift [vgl. mit den Strukturblättern auf den Blättern **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4** und **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9**] und der Titel wird von einem Rahmen eingefasst – Indizien für einen späten Grad der Ausarbeitung innerhalb der Textgenese. Zusätzlich ist die textgenetische Verwandtschaft zu den späteren Typoskripten bereits in hohem Maße gegeben.

**XII.) H<sup>12</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 12**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, mit schwarzer Tinte beschrieben; nur Handschrift, keine Paginierung;

Das Blatt ist nur in der oberen Hälfte mit Text befüllt, wobei im zweiten Viertel des Schreibraumes wenig Text eingebracht ist; es handelt sich um ein Paralipomenon oder ein Skizzenblatt mit zahlreichen Streichungen – ein erster Erzählansatz, der in späteren Textträgern nur zum Teil Verwendung finden wird [„Als Charlotte noch ungeboren war...“]. Argumente, die dieses Blatt an diese Stelle der Chronologie setzen, sind:

---

<sup>63</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 294.

- der Duktus der Handschrift hat den Charakter eines spontanen Entwurfs – die Abstände zwischen den einzelnen Worten sind zum Teil so gering, dass von wirklich flüssigem und nicht konstruierendem Schreiben gesprochen werden kann;
- auch die topografische Verteilung des Textes auf dem Blatt lässt eher auf ein Notizblatt als auf einen höheren Grad an Ausarbeitung schließen;
- teilt man den auf dem Blatt verteilten Text grob in zwei Felder ein [oberes und unteres Feld], kann man das obere als frühen Versuch für einen Erzähltext gelten lassen, das zweite, untere Feld hingegen als lose Ansammlung von Formulierungen;
- das obere Textfeld fungiert als Vorlage für den in der Chronologie folgenden Textträger ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 15, auf dem sich im obersten Drittel des Schreibraumes übernommene Formulierungen vorfinden;

### **XIII.) H<sup>13</sup> = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 15**

1 Blatt A4 Hochformat [32,8 x 21,0 cm], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, mit schwarzer Tinte beschrieben; weiters eine klar erkennbare Streichung im oberen Bereich des Schreibraumes; nur Handschrift und eine Paginierung am oberen Rand des Textträgers;

Ein Blatt, das von Text gesättigt ist und über viele Streichungen und Korrekturvorgänge verfügt [sowohl Sofort- als auch Spätkorrekturen] – ein außerordentlich disparater Textträger. Dieses Blatt kann ebenfalls als „Arbeitshandschrift“ bezeichnet werden, da es bereits vielfache *Arbeit* an einem konkreten *Erzähltext* aufzeigt und nicht mehr auf die Konventionen [Struktur, Titel, Genre] Rücksicht nimmt, die im Zentrum der ersten zehn Blätter der Chronologie standen.

Argumente, weshalb eine Annahme für diese Stelle innerhalb der Chronologie besteht:

- der Schreibduktus des vorigen Blattes, an das sich das hier vorliegende Blatt unmittelbar anschließt;
- die Folierungen durch Autorhand;

- wie auch schon bei **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 14** ist ein hoher Grad an Verwandtschaft zu späteren Typoskripten gegeben – durch Kollation des hier beschriebenen Blattes mit in der Genese spät angesiedelten Blättern lassen sich Formulierungen finden, die beinahe wortwörtlich übernommen werden;

#### **XIV.) HN<sup>1</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto**

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (linker Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift mit schwarzer Tinte beschrieben; dieser Textträger ist sehr stark mit Text befüllt und die Textmengen verteilen sich relativ regelmäßig über das Blatt; der Zeuge hat den Charakter eines zweifachen Strukturplanes [es finden sich auf dem Blatt zwei deutlich voneinander getrennte Einheiten – die Verwandtschaft wird in einem eigenen Punkt eingehender analysiert]; Bemerkenswert an diesem Blatt ist die geringe Häufigkeit von Korrekturen, Streichungen und Einfügungen in der Relation zur Textmenge.

In den Kontext des *Charlotte*-Konvoluts fügt sich in erster Linie der Text im unteren Drittel des Blattes, es findet sich wieder [s. vorhergehende Blätter] der fünfteilige Strukturplan mit den dazu gehörenden zeitlichen Zuordnungen „Gründonnerstag“ bis „Ostermontag“. Dieses Blatt ist unter anderem ein Beweis dafür, dass parallel zum Romanprojekt, das die Schicksale einer Kellnerin beschreiben soll, andere Texte konzipiert werden, die aber schließlich verworfen, oder nicht weiter fortgeführt werden.

Im oberen Teil des Blattes findet man wieder einen Strukturplan, der unter dem Titel „...Die Wahlversammlungen.“ steht. Inhaltlich wird der schon relativ weit ausgearbeitete Text in naher Verwandtschaft zu „Charlotte“ bzw. „Lotte“ positioniert, aber eine Kellnerin oder das klassische Fräulein sucht man in diesem Text vergeblich. Interessant ist die unmittelbare Übernahme der Formulierung „...geboren wurde, war es Nacht, eine richtige ~~bürgerliche~~ kleinbürgerlich-romantische ~~Nacht~~-Sommernacht,...“ in eine spätere Fassung innerhalb der Typoskripte des *Charlotte*-Konvoluts.

Argumente zur Chronologie:

- es liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine frühe Phase der Konzeptionierung des Textes handelt, da der Strukturplan noch in einem Kontext steht und innerhalb anderer [Schreib-]Projekte in eine Art „Konkurrenzverhältnis“ tritt. Ein Argument für diese Unsicherheit in punkto Abfassung des Textes ist gewiss der geringe Raum, der dem Strukturplan auf diesem Blatt zuerkannt wird – hierzu ist ein Vergleich zu den folgenden Blättern **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3** und **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 6** aufschlussreich. Diese Textträger zeigen, dass der Autor ein neues Blatt beginnt, dem neuen Projekt mehr Raum gewährt.
- Der Gestus der Schrift ist explizit der eines Entwurfs – an die Niederschrift des Strukturplanes fügt der Autor etwa weitere Segmente in den interlinearen Raum ein;

**XV.) HN<sup>2</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3, recto**

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen; einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (linker Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift, schwarze Tinte; das Blatt ist vor allem in der oberen Hälfte stark mit Text befüllt – wiederum handelt es sich um einen Strukturplan, der unter dem Titel „Lotte, die Kellnerin.“ vom Autor entworfen wird. Es finden sich zahlreiche Querverweise und einige Streichungen. Gründe für teilweise Abweichungen des Namens der Protagonistin müssen [noch] Spekulation bleiben – Analogien und Übernahmen aus vorigen Textträgern sind hingegen eindeutig: die geplante Struktur und vergleichbare Handlungselemente.

Argumente zur Chronologie:

- nicht nur die Struktur wird übernommen, es wird auch vom Autor genügend Raum freigelassen, um in der Folge Material einbringen zu können [vgl. den gefüllten / nicht gefüllten Raum auf **ÖLA 3 / W 332 - BS**

**60 c [3], Bl. 3** – vor allem unter den Einträgen „Drittes Buch...“, „Viertes Buch...“ und „Fünftes Buch...“];

- deutliche Signale für diesen Platz innerhalb der Chronologie ist die Abschrift von Segmenten aus **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto** – sogar in der vorher intendierten Reihenfolge;
- Ein sehr treffendes Argument ist wohl jenes, dass der „Entwurf“ aus **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto** auf eine neue Seite geschrieben wird. Es ist eher unwahrscheinlich, dass Horváth eine Abschrift *nicht* auf einer neuen Seite beginnen lässt. Nicht nur der Gestus der Schrift auf **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3** ist hierfür ein Argument, sondern eben auch der des neu eröffneten Schreibraumes.

#### **XVI.) HN<sup>3</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 6, recto**

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (linker Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift, schwarze Tinte; steht mit den beiden vorigen Blättern in sehr naher textgenetischer Verwandtschaft; wie auch der vorige Textzeuge ist auch dieses Blatt vor allem in der oberen Hälfte mit Text befüllt – der Schreibraum ist zudem in ähnlicher Weise angefüllt wie bei **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3**. Dieses Argument lässt sich erhärten, wirft man einen vergleichenden Blick auf die beiden Blätter: der Freiraum zwischen den einzelnen „Büchern“ etwa ist in beiden Fällen beinahe gleich groß [topografisch-, typografische Verwandtschaft, wirkt erneut (vgl. X.)) wie die Arbeit mit einer „Formatvorlage“] und ist bei beiden Exempeln darauf ausgelegt, Handlungselemente einzufügen. Viele Ideen werden in diesem Textträger verworfen, wobei dieses Blatt mit nahezu keinen Streichungen aufwarten kann.

Argumente zur Chronologie:

- das spätere Blatt wirkt vom Schreibduktus her wie eine „Reinschrift“ oder Abschrift von **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3** während das erste Blatt der beiden einen Entwurfcharakter hat;

- eine wichtige Korrektur innerhalb von **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], BI. 3** wird übernommen und zwar die Positionierung des Handlungselements „das Engagement“ unter „...Gründonnerstag...“ [s. Pfeil, der von diesem Segment wegführt] an das Ende des projektierten „ersten Buches“;
- für eine spätere Position des beschriebenen Blattes innerhalb der Chronologie spricht auch, dass der Autor sich unter dem Titel bereits selbst nennt und das Projekt anscheinend durchaus in die unmittelbare Nähe einer „Autorisation“ gerückt scheint;

**XVII.) HN<sup>4</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], BI. 1 recto** [s. Faksimile auf S. 40]

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (linker Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift, schwarze Tinte, ein Blatt mit sehr wenigen Sofortkorrekturen und einer späteren kompletten Streichung [vertikal, blauer Buntstift], das ganze Blatt ist regelmäßig mit Text gefüllt;

Dieses Blatt ist eine Mischung aus Strukturplan und ersten Niederschriften des Romanprojekts unter dem Titel „Die Kellnerin“; innerhalb der Textgenese kann man diesem Blatt allerdings bereits einen hohen Grad an Ausarbeitung zusprechen, da sowohl bereits die Struktur [die aus den vorigen Blättern extrahiert wird – vgl. etwa den zeitlichen Ausgangspunkt „Gründonnerstag“ der Blätter **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 4** bis **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 14**] und die Erzählstrategie, den Text mit der Genealogie der Hauptfigur beginnen zu lassen, auffindbar sind. Die zweite Beobachtung kann man anhand einer Kollation zwischen **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 15** und den Textträgern **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 9** und **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 14** bis **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], BI. 15** erhärten.

Weitere Argumente, die **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], BI. 1** an dieser Stelle der Textgenese platzieren, sind:

- eine klare Struktur von Ober- und Unterkapiteln kristallisiert sich heraus und wird schon mit sehr vielen inhaltlichen „Segmenten“<sup>64</sup> angefüllt;

<sup>64</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 298.

- der erste Fließtext auf diesem Blatt dient bereits als unmittelbare Vorlage für die spätere Fassung auf einem Typoskriptblatt – ein Argument, dass es sich bei **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1** um einen späten Grad der Textausarbeitung handeln muss;
- der Autor schält aus den Blättern **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto** bis **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 6** den Unterpunkt oder das Unterkapitel „...Gründonnerstag...“ heraus und arbeitet eine genauere Struktur für den ersten Teil des zu schreibenden Romanprojektes heraus; die Abfolge der einzelnen Handlungselemente innerhalb des Kapitels „...Gründonnerstag...“ wird in der Grobstruktur übernommen – am Anfang steht stets die Geschichte von Charlottes Eltern, am Ende jeweils „das Engagement“ oder die „...pünktliche Ankunft...“ [s. das fortsetzende Blatt **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2**];

**XVIII.) HN<sup>5</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2 recto** [s. Faksimile auf S. 42]

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,2 cm (linker Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift, Autor schreibt mit schwarzer Tinte, Allografe mit Bleistift; dieses Blatt schließt innerhalb der Niederschrift unmittelbar an das vorhergehende an und setzt auch [mit den Punkten 4.) und 5.)] den Strukturplan fort; im Vergleich zu **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1** finden sich auf diesem Blatt einige Korrekturen und Einfügungen; der Befund ist eindeutig, dass dieses Blatt auf das vorige folgt, da es jenes einerseits fortsetzt und andererseits innerhalb des Schreibgestus eine [„nahtlose“] Erweiterung darstellt;

Wie auch schon auf dem vorhergehenden Textträger wird das skizzierte Material hier näher ausgeführt. Erwähnenswert ist noch, dass auf diesem Blatt der Grad an Über- oder Bearbeitung stark zunimmt – wieder ein repräsentatives Beispiel für eine „Arbeitshandschrift“.

**XIX.) HN<sup>6</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2 verso**

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (rechter Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift, schwarze Tinte, Allografe mit Bleistift; stellt die Rückseite von **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2** dar; Das Blatt ist nur spärlich [oberstes Drittel] mit Text gefüllt und ist eine Mischung aus Strukturplan, Verweisen und sonstigen Notizen; vom vorigen Blatt [bzw. dessen Vorderseite] wird unter anderem das Segment „...Zusammenbruch...“ entnommen und mit historischen Kontexten in Zusammenhang gebracht.

Dieses Blatt ist letztlich ein wenig umfangreicher Strukturplan, der später nicht zur Geltung kommen wird; dieses Blatt zeigt, dass oft von vorigen oder früheren Ideen abgeschrieben wird, teilweise sogar in unmittelbarer Nachbarschaft eines Textträgers [zum Beispiel wie hier – auf der Rückseite eines Blattes]. Übertragene Elemente sind etwa „...Zusammenbruch...“ und „...revolution...“.

**XX.) HN<sup>7</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1 verso**

1 Blatt ca. A6, einem Notizheft entnommen, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (rechter Rand ist gerissen und unregelmäßig)], nur Handschrift, Blatt mit schwarzer Tinte beschrieben, Allografe mit Bleistift; ein Blatt, das im Vergleich zu den beiden vorigen Textträgern disparater ist [Streichungen, Querverweise] und den vorigen Strukturplan [mit den zugehörigen Handlungselementen] substituiert;

Argumente für die Chronologie:

- zwischen den strukturierenden Angelpunkten „Eltern der Charlotte“ bzw. „Tod der Mutter“ und „Pünktliche Ankunft“ / „Ankunft“ wird ein variabler Handlungsablauf eingebracht;
- für diese Position im textgenetischen Ablauf spricht, dass einige Segmente aus **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto** und **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3** in Amplifikationen vorhanden sind – zum Beispiel das

Paradigma<sup>65</sup> „Arbeitslos“, das in **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1** wesentlich erweitert wird. Auch das thematische Feld „Die Hakenkreuzler...“ aus **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2** wird in dem hier beschriebenen Textzeugen wesentlich ausgebaut<sup>66</sup>.

**XXI.) HN<sup>8</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 recto**

1 Blatt ca. A6, kariertes, kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x 10,3 cm (linker Rand sehr unregelmäßig gerissen, vor allem unten links)], nur Handschrift, schwarze Tinte und Streichung mit Buntstift; es handelt sich um ein stark mit Text befülltes Blatt. Ein vertikaler Strich tilgt den ganzen Text, der unter dieser Streichung mit wenigen Korrekturen und Querverweisen aufwarten kann.

Der auf den Textträger geschriebene Text hat nicht mehr den Charakter eines Strukturplanes wie alle vorigen Blätter, sondern zeigt schon vielmehr einen hohen Grad der Ausarbeitung – also keine Stichworte mehr [vgl. zur Illustration das hier beschriebene Blatt mit den Blättern **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3** und **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 6**]. Trotzdem sind die Argumente, die diesen Textträger an diese Stelle der Chronologie setzen eher schmal – auch, da die inhaltliche Verwandtschaft zur Charlotte/Kellnerin-Thematik nicht unmittelbar gegeben ist.

**XXII.) HN<sup>9</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 verso**

1 Blatt ca. A6, einem Notizheft entnommen, Wz. in Form von Sternen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (rechter Rand ist sehr unregelmäßig gerissen)], nur Handschrift, schwarze Tinte; es handelt sich um die Rückseite von **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 recto**, ein mit eher wenig Text befülltes Blatt – nur das oberste Drittel ist skizzenhaft und mit [zwei] Sätzen händisch beschrieben.

<sup>65</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 297.

<sup>66</sup> S. Baur, Uwe: *Horváth und die kleinen Nationalsozialisten. (Zwei wiederaufgefundene Prosatexte)*. In: *Literatur und Kritik*. Heft 125. Salzburg: Otto Müller 1978, S. 291-294. Baur entgeht – da er nicht das genetische Material zu *Charlotte* berücksichtigt – die Dimension, dass sich bei Horváth schon deutlich *früher* explizite Bezüge zum heraufdräuenden Nationalsozialismus finden. Laut Datierung für *Charlotte* [s. Teil A.) Punkt 5.) der DA] schon ca. 1927 und nicht erst ab 1929, wie es Baur beschreibt.

Einige Elemente aus den vorigen Textträgern werden hier in einen Erzähltext umgewandelt, wobei vor allem die Erzählsegmente „...Gründonnerstag...“ und „...Inflation...“ augenfällig sind.

**XXIII.) HN<sup>10</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3 verso**

1 Blatt ca. A6, kariertes und kräftiges Papier, Wz. in Form von Sternen, einem Notizheft entnommen, Hochformat [16,5 x ca. 10,3 cm (rechter Rand ist gerissen)], nur Handschrift, schwarze Tinte; es liegt ein Blatt vor, das etwa zu fünfzig Prozent mit Text gefüllt ist, wobei man von zwei [durch ein Trennungszeichen geschiedenen] Textblöcken sprechen kann. Auch dieses Blatt lässt sich wie die beiden vorhergehenden **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 recto** und **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 verso** nicht mehr als Strukturplan bezeichnen, vielmehr sind die beiden Textfelder schon Elemente, die einer fertigen Erzählung entnommen sein könnten. Thematisch passte der Text dieses Textträgers gut in den Kontext des *Charlotte*-Konvoluts.

Auch bei **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3 verso** ist die chronologische Einordnung sehr komplex und schwer zu bewerkstelligen – aufgrund der relativ ausgereiften Textsegmente auf diesem Blatt wäre aber der Rang eines späten Blattes innerhalb der Chronologie durchaus gerechtfertigt.

**XXIV.) H<sup>14</sup>/E = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 13**

1 Blatt A4 Hochformat, oberer Rand größtenteils gerissen oder abgetrennt [ca. 23,5 x 21,0 cm (gerissener und unregelmäßiger Rand)], dünnes, elfenbeinfarbiges, glattes Papier, mit schwarzer Tinte beschrieben, nur Handschrift; eine kleine Allografe mit Bleistift;

Dieses Blatt verfügt vor allem in der oberen Hälfte über Text, wobei man [wie auch auf dem vorigen Blatt] mehrere Textblöcke vorfindet – jeweils durch ein deutliches Trennungszeichen geschieden. Das Blatt ist eine Mischung aus skizzenhaften, erzählenden Elementen und einem dritten stichwortartigen Element.

Wie auch schon bei **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3 verso** gestaltet sich die chronologische Einordnung als durchaus schwierig, da die Elemente weder

eindeutig dem *Charlotte*-Konvolut zuordenbar sind, noch [bis auf Ausnahmen] eindeutige Referenzpunkte zu den oben beschriebenen Blättern aufzudecken sind. Die These, dass es sich bei diesem Blatt um ein Nebenprodukt aus dem *Charlotte*-Konvolut handelt, müsste eingehender untersucht werden.

**XXV.) T<sup>1</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1**

1 Blatt A4, Hochformat [28,4 x 22,2 cm (alle Ränder unregelmäßig und zerfrant)], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript mit wenigen handschriftlichen Korrekturen; die ganze Fläche ist regelmäßig mit Text gefüllt, die wenigen Korrekturen mit schwarzer Tinte betreffen in erster Linie spätere Einfügungen, Streichungen und Umstellungen. Bei diesem Blatt handelt es sich nicht mehr um einen Entwurf, einen Strukturplan oder um eine Skizze – es liegt ein später Ausarbeitungszustand des Textes vor, ein in sich schon relativ geschlossener Text [wenige „Brüche“], der den Anfang eines größeren Erzähltextes darstellt bzw. einen Romananfang.

Argumente zur Chronologie für **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1**:

- noch zu erhärtendes Argument muss bleiben, dass die Typoskripte des *Charlotte*-Konvoluts generell in der Chronologie weiter hinten zu verorten sind; für diese These spricht, dass sich die maschinenschriftlichen Textträger auf die Manuskripte beziehen [nicht umgekehrt] und ein „Zurückkehren“ des Autors zu den handschriftlichen Textzeugen nicht beobachtet werden kann;
- es liegt nahe, innerhalb der Chronologie zwischen den Hauptgruppen Typoskript / Manuskript zu unterscheiden, um so eine erste grobe Einteilung zu treffen; man kann deshalb durchaus von zwei Chronologien sprechen, die aufeinander folgen;
- für die erste Position von **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1** innerhalb der Typoskript-Chronologie spricht nicht nur die Paginierung durch den Autor mit „...1...“ am oberen Rand des Textträgers [die sich in den darauf folgenden, aufbauenden Blättern wiederholt], sondern auch der erzählte Inhalt des Textträgers [wahrscheinlicher Romananfang];

**XXVI.) T<sup>2</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 3**

1 Blatt A4, Hochformat [28,4 x 22,2 cm], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript mit einigen handschriftlichen Korrekturen [mit schwarzer Tinte]; die ganze Fläche ist regelmäßig mit Text gefüllt [nur im untersten Viertel des Blattes bleibt Raum frei], die Korrekturen betreffen in erster Linie spätere Einfügungen, Streichungen, Umstellungen und Sofortkorrekturen. Dieses Blatt schließt innerhalb der Genese des Textes unmittelbar an das vorige an, es wird innerhalb des gleichen Schreibvorganges unmittelbar folgend beschrieben.

**XXVII.) T<sup>3</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 2**

1 Blatt A4, Hochformat [28,4 x 22,2 cm], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript mit sehr wenigen handschriftlichen Korrekturen [schwarze Tinte]; die ganze Fläche ist regelmäßig mit Text gefüllt, im untersten Viertel der Blattfläche findet sich eine längere, handschriftliche Einfügung; das Blatt entspricht [wie auch die zusammenhängenden Blätter **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 1** und **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 3**] einem Romananfang, der von **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 1** abgeschrieben wird. Erwähnenswert ist noch, dass am unteren Ende der Text inmitten eines Satzes abbricht – ein Indiz dafür, dass an dieser Stelle ein Textträger fehlt und als vermisst gelten muss.

Eindeutige Argumente zur Chronologie:

- dieser Textträger hat eine hohe makrotypografische Ähnlichkeit mit **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 1**; der Autor fängt auf der gleichen Höhe des Blattes zu schreiben an und macht auf beiden Blättern den gleichen „Einzug“, weshalb **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 2** wie eine „Kopie“ von **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 1** wirkt;
- Korrekturen, Streichungen, die auf **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 1** deutlich erkennbar sind, werden auf **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 2** übernommen – zum Beispiel die handschriftliche Einfügung „...damals...“ über der fünften Textzeile von **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 1**, die im ersetzenden Textträger innerhalb des Typoskriptes Berücksichtigung

findet; weitere übernommene Korrekturen aus dem verworfenen Textträger sind sichere Indizien für die chronologische Abfolge dieser beiden Textträger;

**XXVIII.) T<sup>4</sup> = ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1** [s. auch Faksimile auf S. 46]

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen bzw. Streichungen [schwarze Tinte, blauer Buntstift]; der gesamte Schreibraum ist regelmäßig mit Text befüllt, Korrekturen betreffen Streichungen, Einfügungen. Bemerkenswert ist unter anderem die großflächige Streichung am unteren Blatende [mit Buntstift] – ein ganzer Absatz wird auf diese Weise vom Autor verworfen.

Besonders interessant ist die handschriftliche Titulierung am oberen Rand des Blattes, die links oben durchgestrichen ist und rechts nochmals mit der Hand eingetragen wird. Es muss noch der abweichende Name der Protagonistin erwähnt werden, ein Beweis, dass sich die Typoskripte auf die textgenetisch sehr ergiebigen *Manuskripte* des *Charlotte*-Konvoluts beziehen, innerhalb derer unterschiedlichste Namen für die zentrale Figur vom Autor Horváth in Betracht gezogen werden.

Wieder stellt dieses Blatt [vgl. auch die drei vorhergehenden Blätter] einen Romananfang dar, der [wie auch schon die vorigen Textträger] in schon sehr geschlossener Form eine erzählende Einheit bildet. Für diese Positionierung innerhalb der Chronologie sprechen folgende Argumente:

- wieder kann man einen hohen Grad an typografischer Verwandtschaft feststellen, auch dieses Blatt wirkt wie eine Kopie von jenem Textträger, den es ersetzen soll – nämlich **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 2;**
- wiederum werden Korrekturen, die auf dem zu ersetzenden Blatt eingetragen sind, auf dem ersetzenden berücksichtigt und eingearbeitet; zu diesen Änderungen gehören etwa der handschriftliche Eintrag auf **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 2** – „Sie will gar nicht daran denken. Sie hat genug zu tun und man weiß nicht was kommt.“. Diese Sätze fügen sich auf **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1** in den laufenden Typoskriptteil ein, werden also vom Autor in der nächsten Fassung des Textes übernommen.

**XXIX.) T<sup>5</sup> = ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 2** [s. auch Faksimile auf S. 48]

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen [schwarze Tinte und blauer Buntstift] und späteren Amplifikationen; die ganze Fläche ist regelmäßig mit Text angefüllt – Korrekturen auf den unterschiedlichsten Ebenen, also sowohl Spät- als auch Sofortkorrekturen und das noch zusätzlich mit den verschiedensten Schreibgeräten.

Besondere Hervorhebung verdienen auf diesem Textträger die vielschichtigen Korrekturen, die diesem Blatt innerhalb des Konvoluts einen sehr speziellen Rang zuschreiben – in Verbindung mit dem vorhergehenden Textträger kann man sehr gut die oftmalige und immer wieder stattfindende Überarbeitung erkennen.

Der Textträger hat [wie alle zuvor beschriebenen Typoskriptblätter] die Funktion eines in der Chronologie spät stehenden Blattes, das in direktem Anschluss zu **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 1** zu verorten ist. Dieser Befund ist eindeutig, legt man dieses Blatt und das vorhergehende über- oder nebeneinander – nicht nur der Text schließt nahtlos an, auch die vorgenommene Korrektur setzt sich von **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 1** unten zu **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 2** fort.

**XXX.) T<sup>6</sup> = ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 3**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript ohne Sofortkorrekturen oder handschriftliche Korrekturen [schwarze Tinte oder blauer Buntstift]; Dieses Blatt ist zu einem Drittel der Blattfläche mit Text befüllt und weist eine spätere, dreizeilige, handschriftliche Amplifikation auf. Was die Funktion dieses Blattes angeht, ist es sowohl eine Reinschrift als auch eine Abschrift von **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 2** – der auf **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], BI. 3** oben ansetzende Text [„...zum Beispiel Paralyse.“] ist letztlich ein Ersatz für die auf dem Vorgänger-Blatt gestrichene Passage.

Als interessant stellen sich auch die vom Autor am oberen Blattrand eingetragenen Paginierungen dar – innerhalb eines späteren Schreibprozesses

scheint hiermit eine Ordnung für eine [wahrscheinlich nicht vollzogene] Reinschrift vorgenommen worden zu sein.

**XXXI.) T<sup>7</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 7**

1 Blatt A4 [Blatt später in zwei etwa gleich große Teile zerrissen], Hochformat [ca. 17,0 x 22,2 cm (unterer Rand ist sehr unregelmäßig gerissen)], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript ohne Sofortkorrekturen, aber mit einigen späteren und handschriftlichen Streichungen [blauer Buntstift], die den kompletten Text auf dem Blatt betreffen. Am unteren Rand des Blattes finden sich autorfremde Zeichen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit der Berliner Bearbeitung<sup>67</sup> entstammen. Dieses Blatt ist zur Hälfte mit Text befüllt und ist von seiner Funktion bereits eine Text-Transposition von **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 3** auf den hier beschriebenen Textträger.

**XXXII.) H<sup>15</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8** [s. auch Faksimile auf S. 44]

1 Blatt A4, **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8** stellt den unteren Teil des in zwei Hälften geteilten Blattes von **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 7- 8** dar, Hochformat [ca. 14,5 x 22,2 cm (oberer Rand sehr unregelmäßig gerissen)], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, ausschließlich Manuskript [schwarze Tinte] ohne Sofortkorrekturen oder andere Verbesserungen. Wie auch auf dem oberen Blatt finden sich auf diesem Textträger Allografe [Bleistift], die die beiden Blatthälften einander zuweisen sollen [innerhalb Berliner Bearbeitung<sup>68</sup>].

Die Funktion des Blattes entspricht der eines Entwurfblattes, auf dem einige kurze Textabschnitte vom Autor notiert werden – für die Position in der Chronologie kann man ein topografisches Argument ins Treffen führen: es ist sehr unwahrscheinlich, dass der Autor den unteren Teil des Blattes mit Text befüllt hat und erst später das Blatt in die Schreibmaschine einspannt, um im

<sup>67</sup> S. Gartner, Erwin und Klaus Kastberger: *Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe (WA) Reader* [Stand: Februar 2005]. Unveröffentlicht, S. 6-9.

<sup>68</sup> S. nochmals Gartner [Anm. 67], S. 6ff.

nächsten Schritt die obere Hälfte des Blattes zu beschreiben. **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8** wird wohl im Laufe des Schreibprozesses von der oberen Hälfte des Blattes abgetrennt worden sein, um als ein in der Chronologie späte[ere]s Gefäß für Skizzen und unfertige Textabschnitte zu dienen.

**XXXIII.) T<sup>8</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 1**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript ohne Sofortkorrekturen, aber mit vielen handschriftlichen Korrekturen und Einfügungen [schwarzer Tinte, roter Buntstift]; dieses Blatt ist über die ganze Fläche und sehr regelmäßig mit Text befüllt und stellt ein spätes Stadium im Entstehen des Textes dar. Für die Position des Textträgers innerhalb der Chronologie spricht, dass es sich

- um einen hohen Grad der Ausarbeitung des Textes handelt und
- die Paginierung durch den Autor am oberen Rand des Blattes darauf schließen lässt, dass es sich nicht um den [inhaltlichen] Anfang des hier zu schreibenden Prosatextes handeln kann, sondern um einen späteren Textabschnitt;

**XXXIV.) T<sup>9</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 2**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript ohne Sofortkorrekturen aber wieder mit sehr vielen handschriftlichen Korrekturen und Einfügungen [schwarze Tinte]; dieses Blatt ist über die ganze Fläche und sehr regelmäßig mit Text angefüllt und repräsentiert [wie auch das in der Chronologie unmittelbar davor stehende] ebenso einen späten Grad der Textausarbeitung; Argumente, die diesen Textträger innerhalb der Genese an dieser Stelle verorten, sind nicht nur die maschinenschriftliche Paginierung am oberen Rand des Blattes, sondern auch, dass sich der Text auf inhaltlicher Ebene unmittelbar an den vorhergehenden anschließt.

**XXXV.) T<sup>10</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 3**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm] elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript mit einer Sofortkorrektur aber ohne jegliche handschriftliche Korrektur. Das Blatt ist im obersten Drittel gleichmäßig mit Text befüllt, der Rest des Blattes bleibt vollständig leer. Von der Funktion her ist **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 3** die logische inhaltliche Fortsetzung des Vorgängerblattes [„Der Attache konnte nämlich...“]. Auch die durch den Autor vorgenommene Paginierung am oberen Blattrand ist ein Indiz dafür, dass dieses Blatt in der Chronologie unmittelbar auf **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 2** folgt.

**XXXVI.) T<sup>11</sup> = ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], Bl. 1** [s. auch Faksimile auf S. 50]

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm] elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript, keine einzige Sofortkorrektur, lediglich zwei handschriftliche Eintragungen [schwarze Tinte], wobei die zweite ein nach rechts unten weisender Pfeil ist, der wahrscheinlich einer späteren Einordnung des Blattes innerhalb des Konvolutes dienen soll.

Von der Funktion her ist dieses Blatt besonders bemerkenswert, da es ein sehr spätes Stadium innerhalb der Textgenese darstellt – es soll zum Teil **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 2** ersetzen, was eine auf **ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], Bl. 1** berücksichtigte Korrektur nahe legt [„...war allerdings verrückt und infolgedessen...“]. Die Übernahme der Korrektur ist zugleich das Argument, dass dieser Textträger in der Chronologie an diese Stelle gehört und ein Indiz, auf wie vielen Ebenen der Autor seinen Text überarbeitet hat – vor allem auch deshalb, da der Text auf dem ersetzenden Textträger eine „neue Richtung einschlägt“ und viele neue inhaltliche Facetten eingearbeitet werden.

**XXXVII.) T<sup>12</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 3**

1 Blatt A4, Hochformat [28,4 x 22,2 cm], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript, keine einzige Sofortkorrektur, einige wenige spätere handschriftliche Korrekturen [schwarze Tinte, blauer Buntstift]. Das Blatt ist [bis auf das unterste Viertel] sehr dicht und regelmäßig mit Text befüllt – schwierig

ist lediglich die philologische, argumentative Untermauerung, an welches Blatt sich dieser Textträger anschließt [vergleiche den unvollständigen Satz am linken, oberen Rand des Blattes]. Auch die Argumente für die Chronologie sind knapp: klar ist lediglich, dass dieser Textträger später zur unmittelbaren Folge auf ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], BI.1 umfunktioniert wurde. Für diese Feststellung spricht erstens der handschriftliche Pfeil auf dem vorhergehenden Blatt [er „weist“ dem Textgenetiker „den Weg“] und zweitens das getilgte „...vergiftung...“ am oberen linken Rand von ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 3, das durch „...an Alkoholvergiftung...“ auf ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], BI. 1 ersetzt wird.

**XXXVIII.) T<sup>13</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], BI. 4**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript, drei Sofortkorrekturen, viele spätere handschriftliche Korrekturen mit schwarzer Tinte. Das Blatt ist dicht und regelmäßig mit Text befüllt. Es handelt sich wie auch schon bei den vorher aufgelisteten Blättern um einen sehr späten Ausarbeitungsgrad des Textes. Für den späten Grad an Ausarbeitung spricht unter anderem, dass sehr lange Passagen des Textes ohne jegliche Korrektur auskommen [vgl. hierzu den zweiten Absatz auf dem Textträger], sowie man auch auf inhaltlicher Ebene [fast] keinerlei Brüche feststellen kann.

Argumente für die Position innerhalb der Chronologie sind [wie auch schon bei ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], BI. 1-2] sowohl inhaltliche [vor dem hier abgetippten Inhalt muss *anderer* Inhalt stehen, auch, wenn man sich die Entwurfblätter genau ansieht] als auch die Pagination betreffende [vgl. die Paginierung am oberen Rand des Blattes]. Weniger stichhaltig ist das Argument, dass man im Falle von ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], BI. 4 ein Blatt vorliegen hat, auf dem der Schreibgestus schon viel sicherer erscheint als auf den vorhergehenden Blättern – auch deshalb, weil auf den folgenden Blättern fortgeschrieben wird und man es bei der Serie ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], BI. 4 bis ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], BI. 9 mit dem längsten, durchgehenden Textblock innerhalb des *Charlotte*-Konvoluts zu tun hat.

**XXXIX.) T<sup>14</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 5**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript, keine Sofortkorrektur, eine spätere handschriftliche Korrektur [schwarze Tinte], fünf handschriftliche Zeilen spätere Erweiterungen [zuerst mit Bleistift, dann mit schwarzer Tinte]. Dieses Blatt ist lediglich im obersten Viertel mit Text befüllt – der untere Rest des Textträgers ist leer. Von der Funktion her betrachtet handelt es sich bei diesem Blatt um die unmittelbare Fortsetzung von **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 4**, wofür vor allem der auf dem vorigen Blatt abgebrochene Satz spricht, der hier zu Ende geführt wird [„...es sich überlegt“]. Auch die Paginierung kann man natürlich innerhalb der Genese als Argument ins Treffen führen.

**XL.) T<sup>15</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 6**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript, keine Sofortkorrektur, viele spätere handschriftliche Korrekturen [sowohl mit schwarzer Tinte, als auch mit Bleistift], einige handschriftliche Segmente spätere interlineare Amplifikationen. Dieser Textträger ist zur Gänze und dicht mit Text befüllt und – von der Funktion her gesehen – ist auch dieser Textträger in die Serie einzugliedern, die mit **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 4** beginnt. Der Textträger steht an dieser Stelle, weil hier sowohl das Argument der Paginierung zutrifft, als auch jenes des sich anschließenden Inhalts.

**XLI.) T<sup>16</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 7**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript, eine Sofortkorrektur, weniger spätere handschriftliche Korrekturen, wieder handschriftliche Zeilen spätere interlineare Amplifikationen [nochmals schwarze Tinte]. Dieser Textträger ist zur Gänze und dicht mit Text befüllt und von dessen Funktion her gesehen ist auch dieser Textträger zur Serie zu zählen, die mit **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 4** beginnt. Hauptargument für diese Position in der Chronologie ist fortgesetzter Satz bzw. fortgesetztes Wort vom vorigen Blatt auf diesem Textträger.

**XLII.) T<sup>17</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 8**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript; man findet auf diesem Blatt einige Sofortkorrekturen, wenige spätere handschriftliche Korrekturen, aber einige handschriftliche Zeilen spätere zwischenzeitliche Erweiterungen [schwarze Tinte]. Dieser Textträger ist zur Gänze und dicht mit Text befüllt und von der Funktion her gesehen ist auch dieses Blatt zu jener Serie zu rechnen, die mit **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 4** ihren Anfang nimmt.

**XLIII.) T<sup>18</sup> = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 9**

1 Blatt A4, Hochformat [32,8 x 21,0 cm], elfenbeinfarbiges, glattes Papier, Typoskript; dieses Blatt weist fünf Sofortkorrekturen auf, wenige späte handschriftliche Korrekturen [schwarze Tinte und Bleistift], aber zahlreiche handschriftliche Passagen spätere interlineare Erweiterungen [auch mit schwarzer Tinte]. Dieser Textträger kann als mit Text gesättigtes Blatt bezeichnet werden und von der Funktion her gesehen ist auch dieser Textträger zu jener Serie zu rechnen, die mit **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 4** ihren Anfang nimmt – er bringt die Serie zu einem wahrscheinlichen Ende. Wieder ist das Argument der Textfortsetzung von **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 8** auf das folgende Blatt **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 9** ein Argument für die hier vorgenommene Platzierung innerhalb der Chronologie.

**XLIV.) T<sup>19</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 5**

1 Blatt A4, Hochformat [28,4 x 22,2 cm (linker und rechter Rand unregelmäßig)], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript; dieses in der Chronologie sehr spät anzusiedelnde Blatt weist keinerlei Sofortkorrekturen auf, es finden sich bloß wenige handschriftliche Streichungen und eine relativ umfangreiche Einfügung im letzten Viertel des Blattes [jeweils mit schwarzer Tinte]. Das Blatt ist fast über die gesamte Fläche mit Text befüllt – nur zwischen Paginierung und Textbeginn ist ein mehrzeiliger Freiraum. Da es sich – wie bereits angesprochen – bei **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 5** um

eines der letzten Blätter in diesem Konvolut handelt, sind die wenigen Korrekturen [wie auch auf **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 6**] ein zusätzlicher Beweis für diesen Befund. Weiters handelt es sich bei diesem vorliegenden Textträger um eine Reinschrift von **ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], BI. 4**, wofür die Übernahme und Berücksichtigung verschiedener Korrekturen handfeste Indizien sind. Die Funktion des hier genau beschriebenen Blattes ist letztlich die einer Reinschrift und somit einem hohen Grad an Ausreifung des Textes bereits sehr nahe.

**XLV.) T<sup>20</sup> = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 6**

1 Blatt A4, Hochformat [28,4 x 22,2 cm (linker und rechter Rand unregelmäßig)], hellbraunes, sehr dünnes und glattes Papier, Typoskript; dieses in der Chronologie vermutlich letzte Blatt weist eine Sofortkorrektur und keine spätere handschriftliche Ausbesserung auf. Diesem Blatt kommt innerhalb des Charlotte-Konvoluts die Funktion zu, das vorige Blatt (**ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], BI. 5**) fortzusetzen – gleichzeitig ein Argument, weshalb der Textträger in der Chronologie an dieser Stelle steht.

#### 4.) Textkonstitution und Argumente für Reihung der Entwürfe (E) und Textstufen (TS)

Auf der in Punkt 3.) oben präsentierten und erarbeiteten „Chronologie der Textträger“ progressiv aufbauend, wird im nun folgenden Teil versucht, *Text zu konstituieren* – wobei in diesem Zusammenhang in erster Linie zwischen Entwürfen (E) und Textstufen (TS) unterschieden wird. Natürlich sind einige der Argumente, die vor allem die Entwürfe aneinanderreihen, bereits innerhalb der Chronologie präsentiert worden. Was im nächsten Schritt aber noch aus dem Konvolut herauszuschälen ist, sind die späteren Phasen innerhalb der Textentstehung. Es muss aber an dieser Stelle vermerkt werden, dass es sich in dieser frühen Phase der Auseinandersetzung mit dem Konvolut eines Horváthschen Romanfragmentes [bzw. mit einem kleinen Teil aus dem gesamten Nachlass des Autors] wieder nur um genetische „Wahrscheinlichkeiten“ handelt, die innerhalb dieser Abschlussarbeit aufgestellt werden.

Die schon oben erwähnten Ausgaben von Sattler [Hölderlin] und Staengle/Reuß [Kafka] liefern in ihrem Anspruch auch *wichtige Impulse für die Textkonstitution*: die beiden genannten Editionen weisen „...eine textdynamische Tendenz auf, die unter anderem dem wachsenden Interesse der frz. *Critique génétique* an den Vorstufen eines Textes [avant texte] entspricht.“<sup>69</sup> Zudem werden „...literarische Texte nicht als fertige Produkte [écrit], sondern eher als Prozesse bzw. Produktion [écriture] betrachtet. [Editoren] wie Hay [...] und Grésillon beschäftigen sich daher nicht an erster Stelle mit Fragen der Textkonstitution.“<sup>70</sup> [Hervorh. VL] Der Themenbereich und die interessanten Reflexionen bezüglich der Produkte und den Prozessen von literarischen Texten werden erst später in dieser Arbeit [Teil B, etwa Schreibprozesse und Textproduktion] eine Rolle spielen.

Nicht nur, dass die erstellte Auswahledition methodisch explizit den Werkzeugen der genannten *critique génétique* folgt, sind auch die Kategorien

<sup>69</sup> S. *Editionswissenschaft*. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. Nünning, Ansgar. Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 131, Sp. 2.

<sup>70</sup> S. *Editionswissenschaft*. [Anm. 69], S. 131, Sp. 2.

der „Textdynamik“, der Anspruch eines in statu nascendi sich befindlichen Textes und die forcierte Aufwertung und „Hochwertigkeit“ eines *jeden* Textträgers [s. auch in Teil B, zur „Aufwertung der Typoskripte“, S. 265-269] des Konvolutes die zentralen Punkte, die die spezifische Textkonstitution erklären sollen. Weiters folgt der in dieser Auswahledition verfolgte Ansatz den Ansprüchen, die in der neuesten Forschungsliteratur vertreten werden, nämlich erstens eine produktions- und rezeptionsorientierte Edition, zweitens eine Rekonstruktion der Arbeitsweise, drittens eine „Engführung“ von Edition und Interpretation – hierzu bietet zum Beispiel der Sammelband von Nutt-Kofoth/Plachta [2000]<sup>71</sup> einen ersten, cursorischen Einblick.

Der oben angerissene Punkt der „Aufwertung“ von Entwürfen (E), Textstufen (TS) oder anderen „Texten“ innerhalb des ausgewählten *Charlotte*-Konvolutes wird auch vor den Hintergründen der Produktions- und Rezeptionsästhetik forciert. Wie anders ein Text [vor den dokumentierten Hintergründen seiner Entstehung, seiner Genese] rezipiert werden kann<sup>72</sup>, soll auf den Ergebnissen der nun folgenden Teile weiter hinten in dieser Diplomarbeit ergiebig diskutiert werden.

#### 4.1. Textkonstitution der Entwürfe (E1-E32) des Konvolutes *Charlotte. Roman einer Kellnerin*: Textkonstitution der einzelnen Entwürfe zum in Auswahl edierten Romanfragment

##### 4.1.1. Grundlegende Vorbemerkungen zur Konstitution der Entwürfe

Wann liegt ein Entwurf vor? Als Entwurf (E) lässt sich ein Text innerhalb des hier bearbeiteten Konvolutes dann festlegen, wenn etwa die Gesamtstruktur des zu schreibenden Textes in irgendeiner Form bereits vom Autor festgelegt wird:

---

<sup>71</sup> Vgl. das Vorwort zu *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*. Hrsg. v. Nutt-Kofoth, Rüdiger und Bodo Plachta. Berlin: Schmidt 2000, S. 7 ff.

<sup>72</sup> Zur Aufwertung der einzelnen Entwürfe, Textstufen und Fassungen siehe unter anderem: Kanzog, Klaus: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1991 [Reihe: *Grundlagen der Germanistik*, Bd. 31], S. 169 ff.

„In einem Entwurf legt Horváth die Gesamtstruktur eines Werkes bzw. eines einzelnen Strukturelementes [Bild, Kapitel, Szene ...] fest. Entwürfe sind fast ohne Ausnahme handschriftlich ausgeführt und zumeist auf ein einziges Blatt beschränkt.“<sup>73</sup>

Diese grundlegende Feststellung und Definition des Entwurfes *per se* lässt sich bei den meisten Entwürfen [E1-E32] klar nachweisen. Man kann sogar sagen, dass das Aufstellen einer [wie auch immer gearteten] Text- oder Kapitelstruktur zentraler Schreibimpuls oder sogar Schreibkonstituens in der frühen Phase der Textniederschrift ist. Um wieder mit dem wissenschaftlichen Instrumentarium der „Critique génétique“ zu argumentieren, kann man von der Kapitelstruktur als ein „[Schreib-]Paradigma“ sprechen und zwar vor diesem Hintergrund:

Dieses Paradigma repräsentiert eine „...*Reihe von sprachlichen Einheiten*, die zu derselben syntaktischen Kategorie gehören und bei Schreibprozessen untereinander durch *semantische Beziehungen* verbunden sind; ein Substitutionsparadigma stellt eine Reihe von Umformulierungen einer Schreibeinheit dar; ein paradigmatisches Ensemble erscheint vertikal im horizontalen Verlauf der syntagmatischen Linearität eines avant-texte...“<sup>74</sup> [Hervorhebungen durch VL]

Es wird vor dem Hintergrund dieser Überlegungen also noch spannend sein, verschiedene, besonders repräsentative Paradigmen aus der Gesamtheit der aufzulistenden Entwürfe [und in späterer Folge auch Textstufen] herauszumeißeln und für die textgenetische Analyse gewinnbringend fruchtbar zu machen. Vorwegnehmend kann hier aber schon gesagt werden, dass die immer wiederkehrende *Matrix einer Kapitelstruktur* ein solches zentrales Paradigma ist und sehr viel Reflexionspotential für den textgenetischen Teil dieser Diplomarbeit liefern wird.

Zusätzlich können in „...Entwürfen lose Notizen zu Motiven, Figuren, Schauplätzen, Dialogpassagen oder Handlungselemente eingetragen sein.“<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Vgl. Horváth [Anm. 67] S. 15.

<sup>74</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 297.

<sup>75</sup> S. Horváth [Anm. 67], S. 15.

#### 4.1.2. Chronologische, argumentative Auflistung der Entwürfe (E)

**E1 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11**; Dieser Textträger ist der Erste in der Chronologie der Textentstehung, er entspricht also dem „Archetyp“<sup>76</sup>. Da auf dem Blatt nur ein Entwurf (E1) zu finden ist, entspricht der Text E1 dem gesamten Textträger. Die unterschiedlichen Elemente auf dem als Archetyp festgelegten Blattes werden deshalb als ein geschlossener Entwurf E1 angenommen, da unter der Gattungsbezeichnung „Roman“ links oben [s. zur besseren Illustration das Faksimile auf S. 34 dieser DA] die erwähnte Kapitelliste und zwei längere Figurenlisten zu finden sind, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit aufeinander beziehen. Die interne Relation der semantisch aufeinander bezogenen Listen ist zugleich Argument für den in sich geschlossenen Entwurf E1.

Um die Argumente zu diesem konstituierten Text noch zu schärfen, lohnt ein Blick auf die Definition im Glossar von Grésillons [1994 / 1999] einführendem Werk: als „Entwurf“ wird eine „...frühe, grobe, aber schon strukturierte Form des entstehenden Werkes [bezeichnet]; verwandte textgenetische Stadien: Plan, Skizze, Szenario.“<sup>77</sup> Man sieht, dass alle definitorischen Qualitätsmerkmale auf E1 zutreffen – vor allem die Attribuierung von E1 als „grob“ scheint besonders gut zu passen, da E1 in vielerlei Hinsicht noch weit von den späteren Entwürfen [und Textstufen] entfernt ist. Die Kategorien „Plan“, „Skizze“ und „Szenario“ lassen sich oft im Kontext späterer Entwürfe anwenden – vor allem dann, wenn sich die Textentstehung immer mehr ausdifferenziert und der kreative Blick des Autors zunehmender von der Makro- auf die Mikrostruktur des zu verfassenden Textes gelenkt wird.

**E2 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 7, [obere Hälfte]**; Der in der Chronologie nächste Textträger zeigt zwei separierte Entwürfe [eindeutige Trennlinie], nämlich E2 und E3. E2 erstreckt sich über die obere Hälfte des Blattes und ist mit „Ostern“ übertitelt. Neben einer unten stehenden Figurenliste findet sich weiter oben bereits eine erste Handlungssequenz, die in den

<sup>76</sup> Vgl. erneut Plachta [Anm. 18], S. 136.

<sup>77</sup> S. Grésillon, [Anm. 29], S. 294.

folgenden Entwürfen immer wieder aufgegriffen wird. Als grundlegende *Matrix* innerhalb der Entwürfe fungiert zumeist eine Genrebezeichnung / ein Titel und jeweils eine Figurenliste. Wie auch bei E1 sind innerhalb von E2 die einzelnen Segmente [Titel, Handlungselement und Figurenliste] „aus einem Guss“ niedergeschrieben und aufeinander bezogen.

Eine wichtige Bemerkung ist [im Vergleich zwischen E1 und E2-E3], dass sich ein weiteres Problemfeld für die Textgenese und die Arbeitsweise durch den Vergleich auftut: so werden etwa sehr viele Elemente, die noch in E1 eine Rolle spielen [viele Figuren und deren Funktionen] in E2 und E3 verworfen oder vergessen<sup>78</sup>. Diese Beobachtung kann die These stützen, dass Horváth aus einem großen Speicher [in diesem Falle E1] nur die für ihn wichtigsten Elemente für die weitere Genese des Textes schöpft bzw. sich dieser „erinnert“, während viele andere Textsegmente dem „Vergessen“ anheim fallen.

**E3 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 7, [untere Hälfte]**; E3 steht auf demselben Blatt wie E2, und hat eine sehr ähnliche Entwurfstruktur. Unter dem Titel „Ostern“ findet sich wieder ein Handlungselement [„...Ursula lässt sich mit Richard ein...“] und eine Stufe darunter eine beinahe gleich lange Figurenliste [s. auch Figurenliste in E2]. Markanter Unterschied von E2 zu E3 ist augenscheinlich der Eintrag „Balletshofer“, der an der rechten oberen Kante von E3 steht und vom Autor in einen rechteckigen Rahmen gestellt wird. In erster Linie handelt es sich bei dieser Rahmung um ein Element, das aus E1 übernommen wird [s. hierzu E1, Figurenliste „Die Wirte“, auch das Faksimile und die Umschrift] und als signifikantes Unterscheidungselement zwischen den beiden in der Chronologie früh angesiedelten Entwürfen E2 und E3 dienen kann. Wie auch E2 ist E3 ein in sich abgeschlossener Text bzw. Entwurf.

**E4 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 2, [nur obere Hälfte]**; E4 schließt vor dem Hintergrund seiner Konstitution direkt an die vorigen Texte [E2 und E3] an – speist sich aus diesen. Besonders augenfällig ist wiederum, dass die

---

<sup>78</sup> Vgl. Neumann, Gerhard: *Schreiben und Edieren*. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hrsg. v. Bosse, Heinrich und Ursula Renner. Freiburg: Rombach Verlag 1999, S. 401-426, hier S.403f und 406ff. Neumann positioniert Edieren innerhalb des Verhältnisses von Erinnern und Vergessen: es setzt sich meist eine Variante durch, wohingegen die andere vergessen wird. Es kommt nach Neumann zu „Differenzierung“, „Selektierung“ und „Qualifizierung“.

*Struktur* des Entwurfes den vorigen [E1 bis E3] genetisch nahe steht. Nur bekommt die Qualität dieses Entwurfes bereits eine andere Dimension, da der Autor die Elemente der vorigen Texte miteinander vernetzt und einen verfeinerten Textaufbau ausarbeitet – also Ober- und Unterkapitel, die schon mit sehr viel inhaltlichen Segmenten ausgestattet werden. Diese Beobachtung kann auch die These stützen, dass mit E4 eine neue „Schreibphase“<sup>79</sup> eingeleitet wird, die sich über die Listen von E1-E3 hinauswagt. Als ein weiteres Argument zur Geschlossenheit dieses Entwurfes kann genannt werden, dass dieser wie eine erweiterte „Kopie“ von den vorhergehenden Entwürfen aufgebaut ist und wiederum eine hohe Strukturverwandtschaft festzustellen ist.

**E5 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 3, [oben links]**; Der fünfte Entwurf (E5) unterscheidet sich ganz entschieden von seinen Vorgängern. Er wird zwar in eine sehr übersichtliche und durch Zahlen markierte Struktur gepackt, trotzdem ist die Beschränkung auf eine einzige Figur [„Ursula“] und das Verschweigen von Titel und Gattung des zu schreibenden Textes ein Indiz für die Unterordnung von E5 unter die vorhergehenden Entwürfe. An dieser Stelle der Diplomarbeit wird dem Entwurf zwar eine autarke Position zugesprochen, aber die explizite und starke Abhängigkeit des E5 von E1-E4 muss trotzdem hier unterstrichen werden.

**E6 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4, [oberes Drittel]**; Wieder findet der Editor auf einem Blatt zwei voneinander geschiedene Entwürfe [E6 und E7] – klar durch einen horizontalen Strich in der oberen Blatthälfte erkennbar. Um vorerst bei E6 zu bleiben, muss festgestellt werden, dass der Entwurf in erster Linie *Struktur* ist und aufgrund der doppelten Aufzählung [römische Ziffern und Monate Juni bis September] eine Geschlossenheit präsentiert. Die zugeordneten Handlungselemente [jeweils rechts] deuten darauf hin, dass der geplante Text innerhalb von E6 anhand einer zeitlichen Struktur hätte verfasst werden sollen. Eine weitere spannende Beobachtung ist außerdem, dass eine strukturelle Veränderung gegenüber E1-E5 festzustellen ist: waren es vorher immer die Elemente [Gattung/Titel] → [Kapitelstruktur] → [Figurenliste] → [erste

---

<sup>79</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 297.

Handlungselemente], wird auf der Ebene von E6 schließlich die zeitliche Struktur des gerade verfassten Textes entworfen. Trotzdem heißt das nicht, dass die Elemente der vorigen Entwürfe völlig aus dem Entstehungsprozess herausfallen.

**E7 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4, [untere beiden Drittel]**; E7 steht auf demselben Blatt wie E6. Unter der klaren Trennlinie findet sich ein hybrider Entwurf, wieder in Form eines zeitlichen Strukturplanes – diesmal wird die Abfolge Juni-September aus E6 in einen [wieder aus vier Einheiten bestehenden] Ablauf der christlichen Osterliturgie eingepasst.

Als hybrid ist der Entwurf deshalb zu bezeichnen, da er streng genommen aus zwei nur unter Vorbehalt vernetzten „Unterentwürfen“ besteht. Diese Feststellung ist zutreffend, da der Autor zweimal mit einer zeitlichen Struktur beginnt [einmal „Gründonnerstag“, einmal „Ostermontag“] und der zweite Anfang den „ersten Anfang“ eigentlich nicht verwirft. Man hat es demnach an dieser Stelle der Textgenese mit „unentschiedenen Alternativen“<sup>80</sup> zu tun – ein Zeichen für die hohe Dynamik dieser Schreibphase.

Trotzdem soll an dieser Stelle das Faktum analytisch derart genutzt werden, dass in dieser Phase der Niederschrift eben noch Unklarheiten über den Aufbau des zukünftigen Romans herrschen und dieser noch keinen eindeutigen zeitlichen Ausgangspunkt hat oder über eine explizite Zeitstruktur verfügt.

Zu vermerken ist noch, dass auch innerhalb von E7 erste Handlungselemente in den zeitlichen Rahmen eingepasst werden, die aber von Horváth gänzlich verworfen werden. Strukturell steht E7 also in naher Verwandtschaft zu E6 und zwar nicht nur, da die beiden Entwürfe auf demselben Textträger stehen.

**E8 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 5 + 6 [ganz oben und ganzes Blatt]**; E8 steht in unmittelbarer genetischer Verwandtschaft zu E7, dieser Entwurf steigt in der Genese konsequent auf die „nächste Stufe“, indem er sich [unter Bezugnahme auf das Genre] auf einen Titel [„Gründonnerstag“] festlegt.

---

<sup>80</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 299. Grésillon versteht unter „unentschiedenen Alternativen“, wenn mehrere Lösungen nebeneinander stehen, von denen aber keine vom Autor gestrichen wurde.

Erstmals im *Charlotte*-Konvolut wird ein Text auf zwei Blätter geschrieben, wobei das erste Blatt von E8 **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 5** in erster Linie die Funktion eines „Deckblattes“ hat. Kollationiert man E7 und E8, sieht man, dass die präfigurierte Struktur aus E7 in E8 konsequent umgesetzt wird. Wie „zerbrechlich“ das Prosaprojekt in dieser Phase noch ist, merkt man, wenn man sich ansieht, wie oft Horváth auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 6** zu schreiben beginnt und den Text sofort wieder verwirft. Argument für die Konstituierung der beiden Blätter als ein Entwurf (E8) muss auch die genetische Relation zu E7 sein, innerhalb deren die [schon thematisierte] zeitliche Struktur bereits vor-geschrieben ist.

**E9 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9, [ganz oben]**; Die auf E8 folgenden Entwürfe [E9-E12 und folgende] sind besonders interessant und ergiebig für die Textgenese [s. faksimiliertes Blatt und jeweilige Umschriften auf den S. 38, unter 2.]). Nicht nur tritt in E9 erstmals die spätere Protagonistin in den Text ein, man erkennt auch, wie die späteren Fäden des Romanfragments immer fester zu einem dichter werdenden „Stoff“ verzurrt und die unwesentlichen Elemente konsequent [und schrittweise] verworfen werden. Was lässt sich noch zu E9 sagen? Insgesamt ist E9 lediglich ein neuerlicher *Titelversuch*, eine *Titelvariante* zu einem Text, der gerade geschrieben wird.

**E10 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9, [obere Hälfte]**; Innerhalb von E10 findet der Editor wieder eine Titelvariante, die inhaltlich näher an E7 und E8 heranreicht [siehe „...Osterspaziergang“ aus demselben semantischen Feld wie vorher]. Auch die strukturelle Analogie muss unterstrichen werden – die Entwürfe E9 bis E11 folgen immer dem Prinzip [Titel]→[Gattung] und [in zwei von drei Fällen] → [Verfasser], weshalb ein Blick auf die edierten Blätter und deren diplomatischen Umsetzungen nochmals empfohlen wird [S. 39].

**E11 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9, [Mitte des Blattes]**; Auch hier liegt wieder eine Titelvariante vor. Genetisch ist sie mehr als deutlich mit E9 verwandt, es wird in E11 nur stärker herausgestrichen, dass sich der in der Phase der Strukturierung befindende Text um die Hauptfigur [in diesem Fall Charlotte] aufbauen wird. Die viel interessantere Beobachtung ist hier aber,

dass für den Schreiber der Titel anscheinend ein sehr starker Schreibimpuls bzw. ein künstlerisches Stimulans ist und die Variation dieser Kategorie [= Titel] implizites Moment des Schreibprozesses ist.

**E12 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9, [Mitte des Blattes]**; Unter einem deutlichen, horizontalen Trennstrich findet sich wieder ein Kapitelstrukturplan, der letztlich eine Kopie oder eine Abschrift von E7 ist. Da sich die Nummerierung aber ändert und er in einem anderen Kontext steht [siehe E9 bis E11], wird er innerhalb der Textkonstitution dieser Auswahledition als eigener Entwurf (E12) ausgewiesen.

**E13 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9 + 10, [jeweils untere und obere Hälfte]**; Wieder ist dieser Entwurf durch einen deutlichen Trennstrich von den oben stehenden Entwürfen geschieden. Fortgesetzt wird E13 auf einem weiteren Blatt, nämlich **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10** – E13 ist letztlich eine untergeordnete Struktur von E12, da oben rechts ebenfalls die [umkreiste, römische] Ziffer Eins steht, die sicherlich auf den ersten Abschnitt in E12 verweist [vgl. S 38].

E13 ist ein besonders hybrider und textgenetisch ergiebiger Entwurf, der schon viele genetische Merkmale der letzten Arbeitsstadien des Fragments vorwegnimmt. So wird in E13, der aus zwei Überpunkten („I. Die Abfahrt Charlottes.“ und „II. Karfreitag“) und 4 Unterpunkten [in I.] zusammengesetzt ist, erstmals die Herkunft der Protagonistin an den Anfang des Werkprojekts positioniert [„1.) Die Herkunft Charlottes [...] das uneheliche Kind eines Attachés [...]“]. Dass auch in E13 die *Struktur* ein wichtiges Operationsmittel ist, beweist die Befüllung der Strukturelemente mit verschiedensten Elementen (vor allem unter II.) auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10**). Weiteres Argument für die Konstituierung als E13 kann auch der einheitliche, unruhige und schnell wirkende Schreibgestus sein. Zusätzlich wird der Schreibraum dicht mit Elementen befüllt, wieder ein mit Text „gesättigtes“ Blatt<sup>81</sup>, was den Text zu einem Entwurf [also E13] bindet.

---

<sup>81</sup> Vgl. erneut Grésillon [Anm. 29], S. 88 und 298.

**E14 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 8, [ganzes Blatt]**; Innerhalb von E14 findet sich wieder ein Strukturplan, der besonders mit E6 in naher genetischer Verwandtschaft steht, wofür vor allem der Figurname „Ursula“ und manche Strukturelemente Argumente sind.

Argumentationsgrundlage für E14 als ein Entwurf ist, dass unter der später gestrichenen Genrebezeichnung [„~~Roman~~“] links oben eine dreiteilige Struktur eröffnet wird, die vereinzelt mit Elementen angefüllt wird.

**E15 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10, [Mitte des Blattes]**; Wie auch die vier Entwürfe E9 bis E11 und E16 handelt es sich bei E15 um eine Titelvariante. Auch hier gibt es eine starke genetische Verwandtschaft und zwar von E15 zu E10. Einziger Unterschied zwischen den beiden Entwürfen ist, dass sich der Autor neben der Gattungszuschreibung selbst nennt. Wie auch schon bei der Relation zwischen E9 und E11 ist bei den beiden [E10 versus E15] jeweils ein einzelner Entwurf zu vermischen. Auch sind wieder die topografische Kategorie [horizontale Trennlinien oben und unten] und das Umfeld zu E15 Argumente für die Annahme eines einzelnen Entwurfs E15.

**E16 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10, [unteres Drittel]**; Der letzte reine Kapitelentwurf des hier zu edierenden und zu analysierenden Konvoluts besteht aus zwei Variationen innerhalb des gleichen semantischen Feldes. Topografisch deutlich zwischen zwei Trennlinien eingeschrieben, wird in einem Zug ein zwar differenter Titel ausprobiert, der aber inhaltlich in eine ähnliche Richtung weist.

**E17 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 12, [oben]**; Wie zu diesem Blatt innerhalb des „Chronologischen Verzeichnisses“ bereits gesagt wurde, handelt es sich bei diesem Blatt um ein disparates, wenig befülltes Entwurfblatt. Nicht nur von der topografischen Erscheinung her, sondern auch von der Menge der Streichungen ist deutlich, dass innerhalb und anhand von E17 der folgende E18 [siehe zu dieser Feststellung vor allem das zweite Blatt von E18, die Passage „Als Charlotte noch ~~ungeboren war...~~“] vorbereitet wird. Ob das zweite Textfeld, das sich auf demselben Textträger befindet auch zu E17 zu rechnen ist, oder

vielleicht sogar einem anderen Konvolut angehört, muss an dieser Stelle vorerst Spekulation bleiben.

Eine bemerkenswerte Qualität von E17 ist auf jeden Fall, dass im Vergleich zu allen vorhergehenden Entwürfen keine ordnende Struktur zu erkennen ist. Es ist hier ein Wendepunkt innerhalb des Schreibprozesses anzusetzen, der von den Struktur gebenden Merkmalen [Titel, Genre, Kapitel, Kapitelanzahl, Figurenliste, Zeitstruktur] nur indirekt abhängig ist und sich von diesen Konventionen erstmals befreit. Ob ein solcher Wendepunkt, eine derartige Loslösung vom „strukturierenden Ballast“ in Horváths Prosaproduktion, generell festzustellen ist, wäre ein gewinnbringender Bestandteil zukünftiger genetischer Studien.

**E18 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 14 + 15, [jeweils ganzes Blatt];**

In der Genese voranschreitend, findet sich ein später, auf zwei Blätter geschriebener Entwurf, der ordnend die vorige Arbeit an diesem Romanprojekt bündelt. Gekoppelt werden innerhalb von E18 ein Strukturplan auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 14** und der zweite lange, in sich geschlossene Text, geschrieben auf **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 14 + 15**. Der Grad der Ausarbeitung ist bereits so hoch, dass ein Changieren zwischen Entwurf und einer möglichen ersten Textstufe hier auf jeden Fall zu proklamieren ist. Aufgrund der zahlreichen Streichungen und Einfügungen auf dem zweiten Blatt von E18 wird in der vorgelegten Auswahledition aber für einen Entwurf (E18) plädiert. Angemessen wäre aber auch die Bezeichnung des vorliegenden Textes als „Textstufe null“ (TS 0), ein „genetisches Zwischenstadium“, bevor die maschinelle Niederschrift einsetzt.

Augenfällig ist zusätzlich, dass Horváth der Niederschrift [unter einer markanten, horizontalen Trennlinie] einen sehr „aufgeräumten“ Strukturplan voranstellt<sup>82</sup>, der umso deutlicher als Schreibimpuls für die später auf demselben Blatt folgende Niederschrift fungieren wird. Die bereits erwähnte Koppelung von Strukturplan und bereits erzählendem Text in E18 kann auch als

---

<sup>82</sup> „Aufgeräumt“ vor allem deshalb, da sich dieser Strukturplan innerhalb von E18 aus den Entwürfen E9 bis E16 speist und neben der Umrahmung des Titels auch über sehr geordnete topografische Verhältnisse verfügt. Bemerkenswert ist vor dem Hintergrund der „Aufgeräumtheit“ auch der sichere Schreibduktus, ein Indiz für das Abschreiben der Passage, oder das Fungieren von E9 bis E16 als unmittelbare Vorlagen.

Fundierung der These dienen, dass als Schreibimpuls oder -stimulans eine Struktur, eine Kapitelübersicht zum Tragen kommt. Weiters stützt der hier aufgelistete Entwurf die Ansicht, dass der Schreiber [in diesem Falle Horváth] die Romanstruktur immer im Blick behält. Wobei die oftmalige Überarbeitung der Textstruktur immer fester wird [siehe E18] und das Schreiben von Erzähltext gegenüber einer Halt gebenden Struktur in der Folge mehr an Gewicht erhält.

**E19 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto, [unteres Drittel];** Als E19 lässt sich jener Text festlegen, der sich ca. im unteren Viertel des Blattes befindet.

Was nun die Entwürfe E19 und folgende anbetrifft, muss hier mit Nachdruck gesagt werden, dass innerhalb jener Blätter konstituiert wird, die einem *Notizheft* entnommen sind [vgl. hierzu sowohl das „Chronologische Verzeichnis“, als auch die jeweiligen Materialsiglen, die den Signaturen (Bsp.: **HN<sup>x</sup>/E**) der einzelnen Textträger voranstehen.]

Was nun zur Konstituierung des vorliegenden Textes als E19 führt, sind folgende Argumente: es ist eine hohe genetische Verwandtschaft zu den Entwürfen E9 bis E16 festzustellen, wieder kann man eine fast identische Struktur feststellen – der Entwurf setzt sich aus Titel, Gattungsbezeichnung, fünfteiliger Kapitelstruktur und ersten Handlungselementen zusammen. Da sich die Textentstehung innerhalb von E19 aber in einem anderen „Gefäß“ abspielt, ist die Verwandtschaft zu den vorigen Entwürfen umso bemerkenswerter. Nimmt man an, dass die Blätter ursprünglich Teile eines Notizheftes waren und nicht Blätter, die für „stationäres Schreiben“ am Schreibtisch gedacht sind, kann an dieser Stelle als weiterer Punkt ins Treffen geführt werden, dass zwei Gefäße bzw. Gefäßarten [in diesem Falle große, lose Blätter *oder* Notizblock] parallel mit Text befüllt wurden, wobei eine chronologische Reihung aller Entwürfe abseits der Unterscheidung Blätter / Blätter aus dem Notizheft [die Blätter innerhalb des Notizheftes müssten sich konsequenterweise an unterschiedlichen Stellen zwischen E1-E18 schieben] gezwungenermaßen hoch spekulativ wäre.

Da aber die parallele Genese des Textes auf den Blättern des Notizheftes offensichtlich ist, wird hier nicht mehr streng chronologisch konstituiert, sondern

mit Bezügen und Vernetzungen der einzelnen Entwürfe untereinander. Auch ein Argumentieren mit Wahrscheinlichkeiten ist unter Umständen angebracht, wenn die Argumentationslage nicht ausreichend genug erscheint.

Um zur Konstituierung von E19 zurückzukehren, sollte man sich nicht nur die Strukturelemente des Entwurfes E19 ansehen [Titel, Nennung der Gattung, Kapitel(überschriften)], sondern auch das Wortmaterial: wie bereits erwähnt, gibt es eine hohe Verwandtschaft zu vorhergehenden Entwürfen, in diesem Fall vor allem zu E9-E11 und E12. Bis auf den abweichenden Namen [„Lotte“ versus „Charlotte“ in E19] scheint E19 eine Art „Addition“ aus E9-E12 zu sein. Die Wahrscheinlichkeit ist also ganz sicher sehr hoch anzusetzen, dass E19 sogar in der Chronologie spät[er] zu verorten ist.

**E20 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3, recto, [ganzes Blatt]**; Der Textträger, der E20 enthält weist ansonsten keinen anderen Text bzw. Entwurf oder Textstufe auf. Die genetische Verwandtschaft zu E19 ist sofort erkennbar – augenfällig ist unter anderem der identische Titel [diesmal ohne Gattungszuweisung] und die exakt gleiche, fünfteilige Kapitelstruktur [wieder findet man die bereits bekannten, projektierten fünf Bücher nebst vertrauten Kapitelüberschriften].

Besonders interessant an E20 ist sicherlich, dass im Vergleich zu den vorigen Entwürfen eine hohe Anzahl an untergeordneten Handlungselementen eingebracht wird [„Erstes Buch“ und „Zweites Buch“ – die weiteren drei Bücher bleiben unangefüllt]. Ohne die Vielzahl an Elementen an dieser Stelle aufzählen zu wollen, muss hier zumindest erwähnt werden, dass die Segmente sich aus den vorhergehenden Entwürfen speisen, eine exakte chronologische Einordnung trotzdem nur Hypothese sein kann. Zu disparat ist das [Wort-]Material, um eine präzise Zuordnung treffen zu können.

Was hingegen die Textkonstitution angeht, lässt sich trotzdem feststellen, dass wieder ein Entwurf (E20) vorliegt, der nicht nur inhaltlich, sondern auch *strukturell* mit den vorigen in naher Verwandtschaft steht. Proklamiert werden muss die hohe Geschlossenheit dieses Entwurfes und der Umstand, dass sich

der zu schreibende Text in einem stetigen „Wachstumsprozess“<sup>83</sup> befindet. Nur kann man für Horváth eben proklamieren, dass eine Struktur immer wieder übernommen wird, abgeschrieben wird, um sie immer wieder aufs Neue mit weiterem Textmaterial aufzufüllen. Für diese These spricht der Vergleich zwischen E19 und E20, der plastisch veranschaulicht, dass den beiden ersten „Büchern“ viele kleinere Unterkapitel zugeordnet werden und nach und nach ein umfangreicher Text oder eben Roman [auf]gebaut wird.

**E21 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 6, recto, [obere zwei Drittel];** Wie auch bei E20 findet sich neben dem in sich geschlossenen Entwurf E21 kein anderer Text auf dem vorliegenden Zeugen. Wieder ist die genetische Nähe von E21 zu E19-E20 evident. Diese Nähe wurde innerhalb dieser Arbeit bereits im „chronologischen Verzeichnis“ festgestellt – zu ergänzen bleibt an dieser Stelle bloß, dass sich innerhalb von E21 kein Name der Protagonistin findet, nur drei der ursprünglich fünf Bücher verzeichnet sind [von denen nur das erste mit Wortmaterial angefüllt ist] und das vorhandene Wortmaterial einer Umgruppierung<sup>84</sup> unterzogen wurde.

Das Fehlen des Namens der Hauptfigur kann unter anderem ein Indiz dafür sein, dass der Name der Protagonistin im gesamten Verlauf des Schreibprozesses einer permanenten Wandlung unterworfen ist. In E21 ist kein Name verzeichnet, der Textgenetiker findet lediglich die Funktion dieser Figur [„Die Kellnerin“].

Auch die Beschränkung des Autors auf drei Bücher innerhalb von E21 ist ein interessanter Diskussionspunkt – dieser Umstand weist mit hoher Wahrscheinlichkeit darauf hin, dass Horváth die Struktur des gesamten Textes nicht von fünf auf drei „Bücher“ kürzen möchte, sondern sich einen kleineren Teil des Textes näher vor das Autorenauge holt, um diesen noch präziser bearbeiten zu können. Diese These wird im Teil „Arbeitsweise“ dieser Diplomarbeit genauer verhandelt werden [s. Seite 189ff.]. Die oben erwähnte Umgruppierung des Wortmaterials schließlich ist ein „Nebeneffekt“ der genannten Beschränkung auf drei Bücher des zu schreibenden Romans: da

---

<sup>83</sup> Vgl. zu dieser genetischen Feststellung auch den Eintrag „Erweiterung“ [„ajout“] in Grésillon [Anm. 29], S. 294.

<sup>84</sup> Vgl. auch den Eintrag „Umstellung“ in Grésillon [Anm. 29], S. 299.

Horváth seinen Blick innerhalb von E21 vor allem auf das „Erste Buch“ fokussiert, ist er in erster Linie mit der Neuordnung des internen Wortmaterials befasst – ein genetischer Prozess, den man gut erkennen kann, kollationiert man die aufeinander folgenden Entwürfe E20 und E21.

**E22 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1 recto + Bl. 2 recto, [jeweils ganzes Blatt]**; Genetisch baut dieser Entwurf auf E19-E21 auf und ist so umfangreich, dass Horváth immerhin zwei Seiten als Schreibraum benötigt. Auch dieser Entwurf E22 muss als in sich geschlossen bezeichnet werden, da er sowohl über einen Titel [„Die Kellnerin“] als auch über eine klare und mehrschichtige Struktur verfügt. Anhand des Titels wird klar, dass E22 in unmittelbarer Nachbarschaft von E21 steht und auch die Tendenz, sich den Text näher vor das Autorenauge zu führen in E22 konsequent weitergeführt und umgesetzt wird. Für eine eher ausgereifte Qualität dieses Entwurfes spricht, dass der Autor sich unter dem Titel bereits selbst nennt [wie auch schon in E21] und somit zeigt, dass der Textentstehungsprozess sich nicht mehr in der absoluten Anfangsphase befindet. Zu all diesen Ausführungen hier siehe erneut die angefertigten Faksimiles und Transkriptionen [S. 40-43].

Im Vergleich zu E21 findet sich in E22 bereits der eigentliche Name der Protagonistin [„Charlotte“] – was zeigt, wie offen für grundlegende Veränderungen der Text in diesem Stadium der Genese noch ist. Bemerkenswert an E22 ist weiters, dass der Autor sich innerhalb des hier zu schreibenden Entwurfes auf ein einziges Buch [das hier nur als „Gründonnerstag“ ausgewiesen ist] beschränkt und innerhalb dessen schon sehr präzise Vorkehrungen für die späteren Textstufen [TS1 und TS2] trifft. Diese Beobachtung kann von E19 in schrittweiser und kontinuierlicher Bewegung zu E22 nachvollzogen werden – hierzu aber mehr im Kapitel „Arbeitsweise“ [S. 189ff.].

Innerhalb des in E22 aufgestellten Kapitels „Gründonnerstag“ werden vom Autor fünf verschieden umfangreiche und ungleich ausgearbeitete Unterkapitel eingeführt, die sich [1.) bis 5.)] am oben genannten Wortmaterial aus E20 und E21 orientieren. Ein unmittelbarer Vergleich von E21 und E22 zeigt nun, dass aus E21 Wort- oder Textmaterial übernommen wird, das in E22 zu einem

handlungsstrukturierenden Element avanciert. Wichtige Elemente aus E21 sind unter anderem „Die Eltern der Charlotte“ [wird in E22 zum ersten Unterkapitel von „Gründonnerstag“] oder „...das Engagement“ [wird in E22 schließlich zum fünften Kapitel („Charlottes Osterengagement“) umfunktioniert].

Zu E22 bleibt an dieser Stelle noch zu sagen, dass jener sicherlich ein weiterer Wendepunkt [s. E17] innerhalb der Genese bzw. des Schreibprozesses darstellt. Man kann insofern von diesem Umstand sprechen, als Horváth in E22 unter Punkt 2.) „München zur Zeit von Charlottens Geburt“ mit Fließtext zu schreiben beginnt – auf jeden Fall eine „Schlüsselszene“<sup>85</sup> innerhalb der Textniederschrift. Von einem zentralen Moment innerhalb des Schreibprozesses kann man auch deshalb sprechen, da die in E22 unter 2.) eingeschaltete Textsequenz bereits eine deutliche Vorarbeit für TS1 darstellt – zum Teil werden dort Passagen wortwörtlich übernommen.

Weiterer erwähnenswerter Aspekt zu E22 ist ein signifikanter Unterschied des Ausarbeitungsgrades zu den vorhergehenden Entwürfen [nur E18 reicht – was den Umfang anbetrifft – an E22 heran] und die oben bereits angedeutete Nähe von E22 zu den TS. Zusätzlich ist bei den analytischen Blicken auf E22 interessant, dass er eine hybride Mischung aus Struktur [wie auch schon E19-E21], Konzentration auf eines der fünf geplanten Bücher [fünf Bücher werden bereits in E12 angedacht], eine erste Ausformulierung des Prosatextes in 2.) und 3.), sowie eine disparate Mischung aus Erzähltext und Stichworten – vor allem unter 2.) gut erkennbar – darstellt. Die Bündelung all dieser sehr interessanten Beobachtungen in E22 soll nicht nur die These der „Schlüsselszene“ für diesen Entwurf stützen, sondern auch rechtfertigen, weshalb jenem Entwurf im Kapitel „Arbeitsweise“ eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden wird.

**E23 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2 verso, [obere Hälfte]**; E23 wird auf die Rückseite von E22 geschrieben, wodurch schreibräumliche Nähe

---

<sup>85</sup> Vgl. zur hier proklamierten „Schlüsselszene“ nicht nur die Kapitel 1.2.4. [„Verlagerung“] und 3.) im Teil B.) dieser Diplomarbeit, sondern auch die sehr interessante, implizite Differenzierung zwischen „Schreibszene“ und „Schreib-Szene“ in folgendem Aufsatz: Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene*. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. v. Gumbrecht, Hans Ulrich et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759-772. [stw 925]

konstatierbar ist. Bei der Konstitution von E23 treten aber auch erhebliche Argumentationsprobleme auf, da man den Elementen auf **HN<sup>6</sup>/E = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 2 verso** durchaus eine autarke Rolle zuschreiben kann: ohne einen konkreten, internen Bezug zu E22 wird unter einem externen Textkonnektor [„Seite 14“], dessen Identifizierung in der DA aber offen bleiben muss, eine zweiteilige Struktur dargeboten.

Die Elemente innerhalb des ersten Punktes leiten sich aus E22 ab, haben aber aufgrund von Schreibgestus und topografischer Anordnung auf dem Textträger den Status eines später wieder verworfenen Entwurfes. Anders verhält es sich mit dem Element, das unter „2.)“ innerhalb von E23 zu finden ist: der Gestus der Zeile „...Der englische Garten während dem Kriege...“ ist sicherer, zusätzlich ist die Zeile umrahmt, was auf die Intention einer späteren Verwendung hinweist.

Vorerst unlösbar bleibt der Eintrag in E23, der mit „...siehe vorige Seite...“ auf dem Textträger figuriert. Welcher Bezug zur „vorigen Seite“ durch die Referenz an dieser Stelle hätte hergestellt werden sollen, muss ebenfalls vorerst Spekulation bleiben.

Addiert man nun die oben gesammelten Argumente [E23 betreffend], bleibt in Summe noch einiges offen, was zu einer Konstitution führt. Die Elemente auf diesem Textträger könnte man durchaus auch als Nebenprodukte innerhalb der Textentstehung bezeichnen, vielleicht sogar als „Abfall“ – vor allem ist interessant, dass eigentlich relativ spät innerhalb der Textentstehung auf grundlegende Mechanismen und Werkzeuge des Schreibens zurückgegriffen wird. Trotzdem wird der Vollständigkeit halber ein E23 konstituiert und ihm – vor allem für die später folgende Beschreibung der Textgenese [Teil B.), Kapitel 1.] – eine Sonderrolle zugesprochen.

**E24 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1 verso, [ganzes Blatt]**; Mit E24 liegt ein Entwurf vor, der im Vergleich zu E23 geschlossener ist und sich der Konstitution als Entwurf nicht unmittelbar widersetzt. Wichtig zu erwähnen ist noch, dass sich auf dem oben E24 zugeordneten Textträger kein weiterer Text befindet. Außerdem muss wieder eine direkte Schreibernähe von E24 zu E22 festgestellt werden – wobei besonders spannend ist, dass der auf zwei Blätter geschriebene Entwurf E22 [vgl. Edition vorne] von E24 entweder

„unterbrochen“ wird, oder Horváth die Rückseite eines Blattes freigelassen hat, um später einen Unterpunkt seines aktuellen Romanprojektes auszuarbeiten.

Wie bereits im „Chronologischen Verzeichnis“ vermerkt, kann man innerhalb von E24 eine leicht disparate Struktur ausmachen. Der Editor findet Streichungen, Querverweise und unterschiedliche Hervorhebungen bzw. Unterstreichungen. Wie auch schon in den Entwürfen E19-E21 ist E24 in erster Linie *Struktur*, den einzelnen der vier ausgewiesenen Kapitel werden vor allem Stichworte zugeordnet, die sich fast zur Gänze auf die vorigen Entwürfe beziehen.

Ein näherer Blick auf das Wortmaterial zeigt, dass sich der Titel, der dem Textmaterial innerhalb von E24 voransteht [„Tod der Mutter“], einerseits einen unmittelbaren Bezug zum allgemeinen Ausgangspunkt des zu schreibenden Romans herstellt [in jedem Fall die Eltern der Protagonistin, oder deren Herkunft zum Beispiel in E19-E22] und andererseits die viel interessantere Beobachtung, dass sich „Tod der Mutter“ topografisch auf E22 bezieht.

Dieser Umstand muss näher erläutert werden: mit hoher Wahrscheinlichkeit kann man festhalten, dass innerhalb des Notizheftes [in das Horváth die überlieferten Entwürfe E19-E28 geschrieben hat] die Entwürfe E24 und die zweite Seite von E22 einander gegenüber standen / stehen. Dabei steht E24 auf der linken und Seite zwei von E22 auf der rechten Seite des [vom Textgenetiker] aufgeschlagenen, geistig *rekonstruierten* Notizheftes. Diese sehr interessante Feststellung zeigt nun viele Qualitäten von Horváths Schreibearbeit in nuce auf: erstens wird dadurch klar, dass der Autor immer wieder von Vorlagen abschreibt, um so den Text zu überarbeiten und neu zu schreiben. Zweitens wird das progressive Arbeiten von Horváth dadurch deutlich – aus einer übergeordneten Struktur wächst eine untergeordnete Struktur heraus. Im Fall von E22 im Vergleich zu E24 ist dies das Herausschälen des Unterkapitels oder –punktes [„...Der Tod der Mutter“] in E22 – in diesem scheint dieses Element noch eine eher marginale Rolle zu spielen – zu einem autarken, titelgebenden und wichtigen Teil des Romans [„Tod der Mutter“] im Entwurf E24.

Weiters interessant an den genetisch nahe verwandten Entwürfen E22 und E24 ist, dass neben dem Charakter einer „Unterstruktur“ in E24 manche andere

Elemente aus E22 übernommen und neu gruppiert werden. Wichtigste Beobachtung in Bezug auf die Umgruppierung ist sicherlich, dass sich zusätzlich die thematischen Schwerpunkte verlagern. So wird etwa das noch stichwortartige Segment [„...man will sie zur Hure machen.“] aus E22 in E24 zu einem eigenen Punkt oder Kapitel aufgewertet [„2.) Zur Hure gemacht.“]. Abgesehen davon, dass sich auch eine deutliche semantische Veränderung vollzieht – vom Willen der anderen, die Protagonistin zu missbrauchen, zur Feststellung, dass der Missbrauch schon passiert ist – kann an diesem Beispiel die schrittweise, progressive „Arbeitsweise“ von Horváth plastisch vor Augen geführt werden.

Um die Konstitution in Bezug auf E24 noch abzurunden, muss vermerkt werden, dass es sich bei diesem präsentierten Entwurf um einen vier- oder fünfteiligen Strukturplan mit Titel handelt [der letzte Punkt „Ankunft.“ wird nicht nummeriert, ist aber topografisch sehr weit von 4.) entfernt], der über einen ähnlich hohen Ausarbeitungsgrad wie E22 verfügt. Im Vergleich zu E8, E17, E18 und E22 überwiegen in E24 aber die Stichwörter und Querverweise – sowohl intern [Elemente innerhalb von E24] als auch auf externe Elemente in anderen Entwürfen bezogen.

**E25 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 recto, [ganzes Blatt]**; Der hier als E25 konstituierte Text ist auf den ersten Blick ein in sich geschlossener Text, der [wie schon im „Chronologischen Verzeichnis“ verhandelt] einen überaus stark ausgearbeiteten Text repräsentiert. Strukturell findet sich eine zweiteilige Struktur [römische Ziffern] und zwei längere, in sich geschlossene Passagen, die ohne Stichworte bereits zu erzählen beginnen. Wichtig ist zudem, dass der komplette Text durch einen vertikalen Strich durch den Autor getilgt ist [vgl. „Chronologisches Verzeichnis“] und E25 über keinerlei Titel, Zuschreibung oder „Bezeichnung“ verfügt.

Das Fehlen jedweden Titels ist ein erstes Indiz für die genetische Ferne von E25 zu den vorhergehenden Entwürfen. Immerhin ist ein Titel integraler Bestandteil fast aller Entwürfe [E1-E24; Ausnahmen sind E5-E7, E17 und E23] und führt in E25 zu einer erschwerten Zuordnung des Textmaterials. Kann man sonst über die oft nahe verwandten Titel der meisten Entwürfe bereits klare

Zuordnungen treffen, ist eben das Fehlen eines Titels im Fall von E25 ein erstes Problem innerhalb der Textkonstitution.

Genetisch *fern* von vorher stehenden Entwürfen ist E25 aber auch, sieht man sich das Textmaterial genau an. Nicht nur vermisst der Editor die Nennung der Hauptfigur [Funktion, Name], auch inhaltlich ist der Text weit von E1-E24 entfernt. Lediglich der Topos des „Landlebens“ [im Vergleich zur Stadt] und die politischen Umstände der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts sind auffällige, inhaltliche Analogien. Eine Zuordnung von E25 zum *Charlotte*-Konvolut ist also sicherlich ein Diskussionspunkt zukünftiger Forschungen.

**E26 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 verso, [oberes Drittel]**; Was den auf dem genannten Textträger stehenden E26 betrifft, war bereits im „Chronologischen Verzeichnis“ die Rede von einem wenig umfangreichen Textmaterial, das mit vorigen Blättern oder Texten in Referenz steht. Die Elemente, die innerhalb von E26 in Sätze eingearbeitet werden sind unter anderem „...Gründonnerstag...“, „...Weltkrieg...“ und „...Inflation...“. Wie auch die folgenden Entwürfe E27 und E28 ist keine ordnende Struktur vorhanden, keine Stichworte. Der Autor entwickelt in E26 bereits erzählenden Text, indem er sich Elementen aus den vorigen Entwürfen bedient.

Wie auch schon in den Relationen zwischen vorhergehenden Entwürfen, ist die Nähe der Schreibräume zwischen E26 und E25 erneut bemerkenswert. Chronologisch leicht nachvollziehbar, so auch im „Chronologischen Verzeichnis“ dargelegt, wird E26 auf die Rückseite von E25 [was natürlich dem gleichen Textzeugen entspricht] geschrieben.

**E27 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3, verso, [ganz oben]**; Der als E27 konstituierte Entwurf steht in topografischer Nähe zum darauf folgenden E28 [unmittelbare Folge: E27-E28 stehen auf der gleichen Seite, d. i. verso, des Textträgers]. Weiters muss proklamiert werden, dass E27 [von der Perspektive des „Schreibraumes“ her gedacht] auf der Rückseite von E20 geschrieben ist. Als erste wichtige Bemerkung lässt sich zu E27 sagen, dass dieser Entwurf ein fünfzeiliger Text ist, der sich aus zwei ausformulierten Sätzen zusammensetzt. Insgesamt ist dieser Entwurf E27 als ein in sich geschlossener Text zu

bezeichnen, der am unteren Rand von einem abschließenden Zeichen markiert wird. Dieses Zeichen ist auch zugleich die explizite Trennung von E27 gegenüber E28. Was nun das Textmaterial anbelangt, ist vor allem eine innertextliche Vernetzung zu E28 bemerkbar – zu den anderen Entwürfen aus dem unmittelbaren Umfeld [E19-E26] ist der Bezug aber deutlich schwächer, da E27 weder die Funktion der Hauptfigur [die Kellnerin], noch einen ihrer variierenden Namen [z. B. „Charlotte“] anführt.

Weiters ist an E27 bemerkenswert, dass es wie in den meisten vorhergehenden Entwürfen die oftmals erwähnte überordnende Struktur zu vermischen gibt. Auch steht E27 kein überordnender Titel, keine Gattungszuweisung, kein Autor vor – ein Indiz dafür, dass nach und nach die „festen“ und im frühen Schreibstadium Halt gebenden Strukturen [vgl. wiederholtes Verwenden der immergleichen fünfteiligen Struktur] verlassen und das „assoziative“ oder „flüssige“ Schreiben in den Vordergrund tritt.

**E28 = ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 3, verso, [zweites Viertel oben];**

Wie schon innerhalb der Konstitution von E27 verhandelt, gibt es eine eminente räumliche Nähe vor allem zwischen den Entwürfen E27 und dem hier konstituierten E28. Die beiden textgenetisch als „brüderlich“ zu bezeichnenden E27 und E28 werden durch ein deutlich zu erkennendes Zeichen voneinander geschieden. Zu vermerken ist noch, dass die beiden Entwürfe einem sehr ähnlichen Schreibgestus folgen, weshalb die Annahme gerechtfertigt erscheint, dass E27 und E28 innerhalb eines übergeordneten Arbeitsprozesses entstanden sind.

Von der Perspektive des Textmaterials aus betrachtet, gibt es auch eine inhaltliche Verwandtschaft zu proklamieren. Nimmt man an, dass sich das Textmaterial [„...hatte sie keine Zeit.“] aus E27 und [„Sie hatte nur einmal in ihrem Leben Zeit.“] aus E28 auf die Protagonistin des angenommenen Romanfragments *Charlotte. Roman einer Kellnerin* beziehen, kann man vor dem Attribut der „Zeitknappheit“ mit E27 und E28 letztlich zwei Varianten<sup>86</sup> eines Textsegmentes annehmen.

---

<sup>86</sup> Vgl. hierzu in erster Linie den Eintrag in Plachta [Anm. 18], S. 99 ff. und S. 141.

Um die Ausführungen an dieser Stelle vor dem Hintergrund des Instrumentariums der „Critique génétique“ noch zu präzisieren, kann man E28 [im Vergleich zu E27] auch die Funktion einer „Freien Variante“<sup>87</sup> zuschreiben. In Grésillons einführendem Band kann man die „Freie Variante“ betreffend folgende Definition lesen: Eine „Umformulierung, die nicht von grammatikalischen [morphologischen, syntaktischen oder orthographischen] Regeln abhängt.“<sup>88</sup> Hält man nun am erhellenden Vergleich zwischen E27 und E28 fest, kann man auch anhand dessen spannende Erkenntnisse für die folgende textgenetische Analyse generieren – Horváth hält an manchen Textbausteinen fest [Attribut der „Zeitknappheit“], formuliert aber den restlichen Text sehr stark um. Umso spannender ist es, dass nun E27 und E28 auch topografisch unmittelbar aufeinander folgen.

Wie nun dieses wichtige Textelement [d. i. „Zeitmangel“] in spätere Textstufen von „Charlotte“ einfließt, wird Thema innerhalb der Kapitel „Textstufen“ und der „Textgenese“ sein. Da auch in E28 kein Titel, keine Kapitel[struktur] vorzufinden ist, kann man auch E28 als einen Text bezeichnen, der bereits dem „verflüssigten“ Schreiben zuzurechnen ist.

**[ E29= ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 13, [Mitte des Blattes]**; Dieser hypothetisch als E29 konstituierte Entwurf ist auf ein Blatt geschrieben, das auch viel anderes, „textfremdes“ Material aufweist. An dieser Stelle muss zur Erinnerung angemerkt werden, dass der als E29 konstituierte Text auf einem gänzlich anders gearteten Textträger steht [vgl. diesen Aspekt betreffend die präzisierenden Bemerkungen zu diesem Blatt im „Chronologischen Verzeichnis“, S. 72] und die besonders hybride Qualität von Text und Textträger auffällt. Zusätzlich gestaltet sich die chronologische Einordnung als schwierig [s. erneut „Chronologisches Verzeichnis“] und Referenzen zu anderen Texten sind nur bedingt gegeben. Diese gebündelten Argumente sollen untermauern, dass E29-E31 in Klammern stehen und ihnen die Qualität von wahrscheinlichen „Nebenprodukten“ zugesprochen werden.

---

<sup>87</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 295.

<sup>88</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 295.

Um näher auf die besonderen Qualitäten von E29 einzugehen, wird ein interessierter Blick auf das Textmaterial geworfen. Ähnlich wie in E27 und E28 findet man in E29 die Elemente Titel, Autor, Kapitel und Struktur *nicht* vor. Vielmehr liegt mit E29 ein fünfzeiliger, in sich geschlossener Text vor, der aus einem einzigen umfangreichen Satzgefüge besteht. Inhaltliche Referenzen zu anderen Entwürfen (E) können vor allem dann aufgestellt werden, wenn man das Textelement „...der Krieg...“ herausgreift: vor allem in den Entwürfen E20-E23 findet sich der Erste Weltkrieg als wichtiges Handlungskonstituierendes und auch explizit erwähntes Element.

Durch das Element „...denn sonst könnte das Volk [...] doch die Frage aufwerfen: also sind unsere Kinder für nichts gefallen,...“ aus E29 könnte man eine weitere inhaltliche Brücke zu E24 und E25 herstellen [Nennung politischer Vorgänge, Wahlen in der Zwischenkriegszeit]. ]

[ **E30 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 13, [Mitte]**; Durch ein deutliches Trennzeichen von E29 grafisch getrennt, findet sich topografisch unter E29 ein besonders hybrider und schwer in das *Charlotte*-Konvolut einzufügender Text. E30 setzt sich aus stichwortartigen Elementen und einigen Namen zusammen, die sonst nicht in anderen Entwürfen eingearbeitet sind. Lediglich die Figur des „Rumpelstilzchen“ findet sich auf einem anderen Blatt des Konvoluts [**ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 4 recto**]. Es bleibt nur zu sagen, dass dieses Material nicht zu *Charlotte* gerechnet werden kann und man sich nicht nur deshalb innerhalb von E30 in einem textuellen „Graubereich“ wiederfindet.

Trotzdem sollen die markantesten Qualitäten von E30 hier erwähnt werden: der Text setzt sich aus zwei Zeilen Text zusammen, wobei in der ersten Zeile ein Stichwort mit [wahrscheinlichem] Querverweis vorliegt und in der zweiten Zeile eine Figurenliste in Form einer Trias. ]

[ **E31 = ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 13, [ganz oben]**; Auch E31 lässt sich [ähnlich E29-E30] nur bedingt *Charlotte* zuordnen. Mit E31 liegt ein zweizeiliger Text vor, der aus einem einzigen, längeren Satz besteht. Auch dieser Text ist durch ein eindeutiges Zeichen von den anderen Entwürfen abgeteilt. Von der Qualität her steht E31 [wenn überhaupt] in genetischer Verwandtschaft zu E27-E29. ]

**E32 = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8 [Text disparat in der oberen Hälfte des Blattes]**; Mit dem als E32 konstituierten Text liegt ein textgenetisch besonders spannender Entwurf vor und dies aus mehreren Gründen: erstens kann E32 als „Nebenprodukt“ einer späten Arbeitsphase bezeichnet werden – dieser Entwurf steht nicht im arbeitstechnischen Umfeld der anderen hier aufgelisteten Entwürfe, sondern reiht sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ein in die [wahrscheinlich spätere] Phase der Textstufen. Genauer ist das Schreibumfeld im Fall von E32 der Text TS1/A5, der gänzlich verworfen wird. E32 ist also einerseits ein spätes Gefäß für wichtige, handschriftliche Vorarbeiten und andererseits ein Beweis dafür, wie offen der Arbeitsprozess innerhalb der ersten Textstufe noch ist.

Man kann noch weitere Argumente einbringen, weshalb der hier vorliegende Text als „Entwurf“ und nicht als „Textstufe“ konstituiert wird. Innerhalb des „Chronologischen Verzeichnisses“ wird ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8 mit der Materialsigle „H“ [Handschrift] ausgewiesen, was bei allen vorhergehenden Entwürfen E1-E31 als wichtige Argumentationsbasis jeweils für einen Entwurf oben ins Treffen geführt worden ist. Als ein anderes wasserdichtes Argument kann man hier nennen, dass es sich bei E32 nicht um eine in sich „abgeschlossene Arbeitseinheit“ handelt – was ein Zeichen für eine Textstufe wäre. Auch eine konkrete und weiter gefasste Textausformulierung liegt mit E32 nicht vor, was die Argumentationslage insgesamt abrundet.

Das eigentliche Textmaterial in E32 setzt sich aus drei größeren Teilsegmenten zusammen, die nur bedingt miteinander korrespondieren. Das erste Segment stellt zwei zusammenhängende Sätze dar, die die historische Situation im Zwischenkriegsdeutschland thematisieren. Die genetischen Bezüge dieses Elements sind natürlich in vielerlei Hinsicht gegeben: in E20-E26 und E29 werden ebenfalls ähnliche zeithistorische Vorkommnisse in den Text eingebracht. Auch das zweite größere Textelement, das sowohl die Protagonistin, als auch ihre Funktion als Kellnerin beinhaltet, ist auf viele vorige Entwürfe bezogen. Streng genommen lassen sich die weitgespannten genetischen Bezüge bis E1 [„Die Kellnerinnen“] zurückverfolgen und reichen zusätzlich von E2, E4-E7, E9-E13 bis hin zu E17-E22.

Das dritte Textsegment von E32 bedarf einer besonderen Erwähnung, da es fast einen „schriftstellerischen Rückschritt“ innerhalb der Genese darstellt. Dieses dritte, leicht abgesetzte Element stellt ein so genanntes „Szenario“<sup>89</sup> dar, welches wahrscheinlich das oben stehende Material verorten und festigen soll. Es ist besonders interessant, dass Horváth in einer derart späten Phase der Niederschrift eine Struktur, ein Szenario festhält und nicht mit den oben oftmals entworfenen Strukturplänen operiert. Trotzdem gibt es genetische Wurzeln für dieses *späte* Szenario: es müssen wieder E2, E4, insbesondere E8 [„...nördliche Kalkalpen], E20 und E22 vor dem Hintergrund textgenetischen Edierens genannt werden.

All diese Beobachtungen zeigen, wie wichtig oben Dargelegtes und „besonders“ E32 für die Entstehung des Textes ist. Analog zu den Bemerkungen ad TS2/A1 [„Summe“ der vorhergehenden Texte] lässt sich zusammenfassend eine ähnliche Funktion für E32 aufstellen – die hohe Bandbreite genetischer Beziehungen ist bei E32 [trotz der eher geringen Menge an Textmaterial] derartig ausgeprägt, dass auch für den hier festgelegten Text die Bezeichnung „Summe“ verschiedenster Teile zutrifft.

4.2. Textkonstitution der Textstufen [TS1 und TS2] des Konvoluts *Charlotte. Roman einer Kellnerin*: Textkonstitution der einzelnen Textstufen zum in Auswahl edierten Romanfragment

#### 4.2.1. Wichtige Vorbemerkungen zur Konstitution der Textstufen (TS)

Um die Textstufen (TS) innerhalb der veranstalteten Auswahledition deutlich von den oben aufgelisteten Entwürfen (E) scheiden zu können, muss man aus der unten folgenden Definition die wichtigsten Qualitätsmerkmale, die eine Textstufe ausmachen, destillieren:

„Die Textstufe bezeichnet im Produktionsprozess eine *klar abgrenzbare Arbeitseinheit*, die intentional vom Anfang bis zum Ende einer isolierten Werkeinheit ([...] Kapitel, Unterkapitel...) reicht und (anders als der Entwurf) bereits der *konkreten Ausformulierung*

---

<sup>89</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 299.

des Textes dient. Materiell umfasst der Begriff alle Textträger, die der Autor in dieser Arbeitseinheit durch schriftliche Bearbeitung oder reine Übernahme aus einer frühen Arbeitsphase zur Zusammenstellung eines aktuellen Textes verwendet hat.“

[Hervorhebungen VL]<sup>90</sup>

Entscheidend ist im Zusammenhang mit der Konstitution von Textstufen vor allem, dass man erstens festlegt, wo innerhalb des Konvolutes *deutlich* einzelne Arbeitseinheiten festlegbar sind, zweitens Argumente für die Festlegung der Grenzen zwischen diesen Arbeitseinheiten formuliert und drittens Unterschiede und Übernahmen zwischen den einzelnen Textstufen auflistet. Diese Schritte müssen zusätzlich von einer *hohen Transparenz* und *Nachvollziehbarkeit* für spätere Nutzer sein, auch im Hinblick auf den [in der Diplomarbeit] folgenden, der Interpretation gewidmeten Block dieser Abschlussarbeit.

Was die Festlegung auf die jeweiligen Textstufen anbetrifft, wird man auch im Kontext der Innsbrucker Trakl-Ausgabe<sup>91</sup> fündig. In einem Artikel Zwerschinas kann man brauchbare Argumente finden, die schließlich eine Konstitution argumentativ *fundieren* und *gewährleisten*:

„Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe setzt sich das Ziel, die Genese der Gedichte so darzustellen, daß der Benützer die verschiedenen Entstehungsstufen, die ein Gedicht durchlaufen hat, einsehen kann.“<sup>92</sup>

Auch anhand des kurz umrissenen Editionsgrundsatzes, die Zwerschina hier gibt, kann man den explizit auf die Rezeption ausgerichteten Anspruch erkennen. Da die Entscheidungen, die zur Festlegung einer Textstufe [oder eines Entwurfes] führen, in der Verantwortung des Editors liegen, müssen diese immer nachvollziehbar ausgewiesen werden [s. auch die zumeist stichhaltigen Argumente im Zusammenhang mit der Konstitution der Entwürfe].

Die Erwähnung von Trakl und dessen Arbeitsweise vor dem Horizont der „editorischen Einheit“<sup>93</sup> Textstufe ist auch deshalb interessant, da Trakl nie an

<sup>90</sup> S. Horváth [Anm. 67], S. 15f.

<sup>91</sup> S. Trakl, Georg: *Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls*. Hrsg. v. Saueremann, Eberhard und Hermann Zwerschina. Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld / Roter Stern 1995ff.

<sup>92</sup> S. Zwerschina, Hermann: *Die editorische Einheit „Textstufe“*. In: *Textgenetische Edition*. Hrsg. v. Martens, Gunter und Hans Zeller. [Beihefte zu *editio*, Bd. 10]. Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 177.

Einzelversen verändernd arbeitet, sondern immer das ganze Gedicht im Blick behält<sup>94</sup>. Die Analogie zu Horváth und der Einheit „Textstufe“ ließe sich deshalb leicht aufstellen: wie schon innerhalb der Entwürfe [s. Kapitel 4.1.2.] deutlich wurde, arbeitet auch Horváth immer an einem *Gesamttext* – nicht nur, weil immer wieder die Struktur geschrieben wird, sondern auch, da Horváth zumeist „produktionsorientiert“<sup>95</sup> vorgeht [viel weniger „prozessorientiert“]. Diese Feststellung wird bei der Analyse der „Arbeitsweise“ noch sehr genau unter die Lupe genommen. Eine noch präzisere Definition der Einheit „Textstufe“ findet sich auch in den folgenden Passagen in Zwerschinas Artikel:

„In der Innsbrucker Trakl-Ausgabe wurde anstatt des Verses eine editorische Einheit gesucht, die den *Prozess der Textentwicklung* [nicht der Versentwicklungen] *sichtbar macht*, nämlich einerseits den *zeitlichen Ablauf dieser Entwicklung* und andererseits die sich verändernde Textgestalt in dieser Zeit. Wir nennen diese Einheit Textstufe. [...] Textstufen gliedern also den Zeitraum der Entstehung [...] in derselben Weise, wie der Dichter durch Festhalten von [Zwischen-]Ergebnissen Zäsuren setzte.“ [kursive Auszeichnungen VL]<sup>96</sup>

Was an dieser klaren definitorischen Eingrenzung sehr deutlich hervortritt, ist die Doppelstruktur der abstrakten Einheit „Textstufe“ – jeder in der Folge angenommene Textzustand gehorcht einer Zuordnung auf der Zeitachse [hierzu wurde in dieser DA schon „grobe“, wichtige Vorarbeit im „Chronologischen Verzeichnis“ geliefert] und einer räumlichen Einteilung, der Fixierung und Speicherung auf einem Textträger.

Eine Unterkategorie innerhalb der jeweiligen Textstufen bilden die unterschiedlichen Ansätze (A), die natürlich auch einer näheren definitorischen Festlegung bedürfen:

„Von einem neuen Ansatz [kann man dann sprechen], wenn der Autor innerhalb einer Textstufe eine *materielle Ersetzung von Textträgern oder Teilen davon* [...] vornimmt.“

---

<sup>93</sup> Vgl. Zwerschina [Anm. 92], S. 177.

<sup>94</sup> Vgl. Zwerschina [Anm. 92], S. 181.

<sup>95</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 297. Horváth kann eindeutig als ein Autor bezeichnet werden, der den Text nicht *während des Schreibens* entstehen lässt [gutes Beispiel hierfür ist etwa Kafka], sondern beim Schreiben verschiedenen Strukturplänen folgt – die Textniederschrift durchläuft mehrere genetische Phasen.

<sup>96</sup> S. Zwerschina [Anm. 92], S. 182.

Innerhalb einer Textstufe bilden die [auf]einander folgenden Ansätze *eine genetische Reihe*, textlich repräsentiert sich in ihnen die jeweils aktuelle Zwischenfassung des Textes. Der letzte Ansatz einer Textstufe [...] bildet die materielle Grundlage ihrer Endfassung.“ [Hervorhebungen VL]<sup>97</sup>

Was in dieser im „Handbuch für BearbeiterInnen“ abgedruckten Definition eine „materielle Ersetzung“ genannt wird, ist ein besonders interessanter Punkt vor dem Hintergrund der Horváthschen Arbeitsweise. Auf dieses Spezifikum innerhalb der Rekonstruktion und Dokumentation der Textgenese wird noch ein besonderes Augenmerk gelegt werden [S. Kapitel 2.), Teil B.), Seite 189ff.].

#### 4.2.2. Chronologische, argumentative Auflistung der konstituierten Textstufen mit jeweiligen Ansätzen

**TS1/A1 = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1 + 3**; Mit TS1/A1 liegt eine erste große, in sich geschlossene Arbeitseinheit des *Charlotte*-Konvolutes auf zwei Typoskriptblättern vor, die in sich sowohl über einige Sofortkorrekturen [vor allem drei markante sofortige Korrekturen auf dem zweiten Blatt dieses Textes, TS1/A1] als auch über eine zweite, relativ umfangreiche Korrekturschicht mit Tinte [einige Ersetzungen, Erweiterungen, Permutationen] verfügt. Der an dieser Stelle als TS1/A1 konstituierte Text lässt die strukturellen Vorarbeiten der Entwürfe, die Stichworte und Szenarien hinter sich und weist bereits fließenden, ausformulierten Erzähltext auf.

Gewinnbringend ist es unter anderem, die *genetischen Fäden* und *wichtigsten Bezüge* zu den verschiedenen Entwürfen freizulegen: als eine erste explizite Umarbeitung gegenüber den Entwürfen kann die Wahl des Ortes bezeichnet werden – in TS1/A1 fällt die Wahl des Autors auf München, bzw. die Schellingstraße [vgl. „Die Schellingstrasse ist gross.“ auf dem ersten Blatt dieses Ansatzes]. In den Entwürfen hingegen ist zumeist eine Bewegung in Richtung ländliche Region oder die Ortschaft Murnau angedacht [vgl. hierzu E2, E6, E8, E13 und E20]. Erst in den späteren Entwürfen taucht die Stadt München als Ort der Handlung auf und zwar ganz deutlich in E18 [E18 wurde oben auch als „TS0“ bezeichnet, da sich dieser Entwurf auch als große in sich

---

<sup>97</sup> S. Horváth [Anm. 67], S. 16.

geschlossene Arbeitseinheit – ähnlich wie eine Textstufe – festlegen lässt], in E22 und E24. Die Wahl auf eine Großstadt und nicht auf die Bewegung in ländliche Gefilde bzw. das Land an sich zeigt, wie sich der Text immer mehr stabilisiert und die Linse des Schreibens sukzessive schärfer gestellt wird.

Eine andere hervortretende Beobachtung innerhalb des Vergleichs zwischen erster Textstufe und den Entwürfen ist, dass einerseits die Auswahl des Namens der Protagonistin eingegrenzt wird und nun auf „Charlotte“ fällt [vgl. „Sie heisst Charlotte...“]. Interessantes Detail vor dem Hintergrund der Benennung der Protagonistin ist, dass der Prozess der Titelgebung innerhalb des Textmaterials sogar reflektiert wird:

„...ich will vielmehr die Person Charlottes genau so demütig behandeln, indem ich sie nicht in den Mittelpunkt stelle, sie ist gewissermassen nur der Titel, weil es ohne Titel keinen Roman gibt.“<sup>98</sup>

Die eben zitierte Passage aus TS1/A1 gibt über verschiedene genetische Aspekte Auskunft: erstens kann man die These aufstellen, dass in TS1/A1 die Wahl von Titel und Benennung der Protagonistin noch auf „wackeligen Beinen“ steht, der Autor sich [was die beiden genannten sehr wichtigen Textelemente betrifft] noch in der Phase des „Nachdenkens“ befindet. Und zweitens stellt diese zentrale Passage die genetische Brücke zu einigen der Entwürfe her – es scheint plausibel, dass ein Blätterstapel neben der Schreibmaschine des Autors liegt, auf denen sich die [oben konstituierten] Entwürfe wiederfinden. In Frage kommen E2-E4, E9-E14 und E18-E22: innerhalb dieser Entwürfe wurde bereits oben das konsequente, ständige Changieren des Figurennamens festgestellt. Dem Autor scheint innerhalb dieser Schreibphase (TS1/A1) überaus klar zu sein, dass ohne endgültige Auswahl eines Hauptfigurnamens kein längerer Text zu schreiben sei, weshalb ihr Name als wirkungsmächtige genetische „Chiffre“ für Titelgebung, Fortschritt des Romanprojektes und Bindung der hier vorliegenden Textstufe zu den vorigen Entwürfen gewertet werden kann.

Interessante Bemerkungen zu diesem ersten Ansatz der ersten Textstufe sind weiterhin, dass eine besondere Erzählperspektive [Ich-Erzähler] vorliegt, die nur

---

<sup>98</sup> Siehe Nachlass Ödön von Horváth am Österreichischen Literaturarchiv, ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1, unteres Drittel dieses Blattes.

in E8 präfiguriert ist und ein Indiz für die Offenheit der Textentstehung ist. Nur innerhalb der drei Ansätze der ersten Textstufe (TS1/A1-3) findet man diese Erzählperspektive, in den weiteren Textstufen kann man einen auktorialen Erzähler feststellen.

Weitere wichtige genetische Verbindungslinien dieser ersten Textstufe zu den Entwürfen sind die Strukturelemente „Charlottes Geburt“ [findet sich auf zahlreichen Entwürfen] und die Vorgeschichte ihres Lebens, respektive die ausführlichen Passagen zu ihren Eltern [vgl. hierzu das zweite Blatt von TS1/A1 mit den ausgewählten Entwürfen E13, E18-E22].

**TS1/A2 [fragmentarisch überliefert] = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 2**; Der folgende, zweite Ansatz innerhalb der ersten Textstufe (TS1/A2) ist unmittelbar mit seinem Vorgänger verwandt und steht auf einem fast gänzlich gefüllten Typoskriptblatt und einem zweiten zu zwei Drittel beschriebenen Textträger. Wichtig zu bemerken ist im Kontext dieses Ansatzes, dass nur bedingt eine abgeschlossene Arbeitseinheit vorliegt, da der Text am unteren Rand des Blattes abrupt abbricht, das zweite Blatt nicht überliefert ist und der Text auf dem dritten Blatt eine Fortsetzung findet.

Diese Beobachtung kann durch zwei Erklärungen entschärft werden: entweder ist hier ein Blatt verloren gegangen bzw. ist hier ein Blatt nicht überliefert, oder der Autor hat nach dem Ausspannen des Blattes aus der Schreibmaschine den Text nicht mehr fortgesetzt und ging sogleich zu TS1/A3 über [ist die weniger wahrscheinliche Variante; Im Vergleich zum ersten Ansatz der konstituierten Textstufe finden sich innerhalb des zweiten Ansatzes keine Sofortkorrekturen und nur sehr wenige spätere Korrekturen – also eine wenig umfangreiche Korrekturschicht. Diese Korrekturschicht besteht aus Streichungen, Varianten und einer zweisätzigen Einfügung im unteren Drittel des ersten Blattes].

Mit TS1/A2 liegt ein neuer Ansatz innerhalb der Textentstehung vor, da man deutlich erkennen kann, wie Horváth eine materiale Ersetzung durchführt – das erste Blatt von TS1/A1 wird gegen das Blatt, das als erstes für TS1/A2 steht, ausgewechselt. Es wird nicht nur vom vorhergehenden Blatt abgeschrieben, sondern der Autor berücksichtigt auch Korrekturen aus dem ersten Ansatz. Eine Kollation der beiden Blätter stützt die hier aufgestellte These.

Wichtig ist beim präzisen Vergleich zwischen erstem und zweitem Ansatz der ersten Textstufe zusätzlich, dass die Äquivalenz der beiden Ansätze mit fortschreitendem Text, von Absatz zu Absatz *abnimmt*. Diese Beobachtung muss genauer erläutert werden: in TS1/A2 wird innerhalb des ersten Absatzes die Korrekturschicht aus TS1/A1 von Horváth abgeschrieben. Bei dieser „Abschrift“ gibt es durch den Autor keine weiteren Änderungen – Korrekturschicht und Abschrift sind absolut identisch. Im *zweiten* Absatz hingegen werden zwar die beiden einzigen Korrekturen der Korrekturschicht übernommen, aber auch der Text verändert: statt „Als ich noch ganz klein war,...“ in TS1/A1 wird im nächsten Ansatz „Als ich gehen lernte,...“. Ein bemerkenswerter Unterschied. Ab dem vierten Absatz des zweiten Ansatzes (TS1/A2) schließlich gibt es derart vielfältige Unterschiede, dass nicht mehr von einer Abschrift der Korrekturschicht gesprochen werden kann.

Um im Zusammenhang mit TS1/A2 noch exakter auf die Bezüge zu den Entwürfen einzugehen, muss man vor allem die Entwürfe E13, E17 und E18 als genetisch verwandt herausstreichen. In E13 wird unter dem Punkt „...Die Herkunft Charlottes...“ in Klammern von einem „...unehelichen Kind eines Attachés...“ gesprochen [s. hierzu untere Hälfte des Blattes<sup>99</sup>]. Wobei an dieser Stelle noch die Protagonistin Charlotte das uneheliche Kind ist und nicht das Kind, das sie selbst fast bekommen hätte [in TS1/A2, unterstes Drittel des Blattes: „...sie hätte fast ein Kind bekommen.“<sup>100</sup>].

Die genetischen Bezüge zu E17 und E18 sind um vieles offensichtlicher – so lässt sich E17 als Vorarbeit oder *Vorlage* zum fünften Absatz in TS1/A2 bezeichnen. Die sehr disparaten, handschriftlichen Zeilen in E17 [vgl. auch Textkonstitution zu E17, S. 93f.] dienen als [fast] wortwörtliche Vorarbeit für die konkrete Textausformulierung in TS1/A2. Was anhand dieser transparenten Übernahme von Textmaterial eines Entwurfes [hier E17] in eine Textstufe [hier TS/A2] gezeigt werden kann, ist der explizite Bezug innerhalb der Textniederschrift auf Entwürfe und Textstufen insgesamt. Dass es aber sowohl wortwörtliche, als auch umgearbeitete Übernahmen gibt muss auch an dieser Stelle behauptet werden.

<sup>99</sup> Vgl. die Ausführungen oben zur besseren Illustration mit ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 9.

<sup>100</sup> Hierzu vgl. die obige Beobachtung mit dem Blatt ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 2.

Der Bezug zu E18 allerdings ist weniger deutlich als man vermuten würde – lediglich einige Textsegmente werden in den hier konstituierten Ansatz hereingenommen: neben den zentralen Elementen Hauptfigur, deren Name, Ort der Handlung [München, Schellingstraße] auch die Herkunft der Protagonistin.

**TS1/A3 = ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1 + 2**; Mit der nächsten in sich abgeschlossenen Arbeitseinheit liegt wieder ein Ansatz vor, der quantitativ fast mit TS1/A1 identisch ist. Man kann zwei beinahe gänzlich angefüllte Typoskriptblätter feststellen, die über wenige Sofortkorrekturen [vor allem auf dem zweiten Blatt dieses Ansatzes], aber über zahlreiche anderweitige Korrekturen verfügen: einerseits eine sehr ergiebige Korrekturschicht mit Tinte [vor allem umfangreiche Einfügungen] und eine zweite, ebenfalls markante Korrekturschicht mit Buntstift.

Mit dem dritten Ansatz der ersten Textstufe liegt tatsächlich eine abgeschlossene Arbeitseinheit vor, da auf diesen beiden Blättern eine Art durchgearbeitetes Kapitel entworfen wird, das am Ende nicht abbricht [vgl. hierzu den zweiten, vorigen Ansatz]. Was nun für die Reihung dieses Ansatzes als dritten innerhalb der ersten Textstufe spricht, ist die Einarbeitung einiger Korrekturen aus der Korrekturschicht des zweiten Ansatzes. Besonders interessant ist vor allem, dass die zweisätzliche, handschriftliche Einfügung in TS1/A2 in der folgenden TS1/A3 maschinenschriftlich eingearbeitet wird: ein deutliches Zeichen für die *materiale Ersetzung*<sup>101</sup> der Blätter.

Kollationiert man außerdem die ersten drei Ansätze dieser Textstufe, lässt sich eine oben aufgestellte These erhärten: Horváth schreibt vom vorhergehenden Ansatz die ersten paar Absätze ab, um später mit anderem Text fortzufahren. Eine Vorgehensweise, die noch eine große Offenheit innerhalb der Textentstehung vermuten lässt. Auf diesen Bemerkungen aufbauend kann man im dritten Ansatz einige neue Textelemente feststellen: einerseits die historische Figur des Bergsteigers Paul Preuß<sup>102</sup> [„...der berühmte Alpinist Paul

<sup>101</sup> S. wiederum Horváth [Anm. 67], S. 16.

<sup>102</sup> Paul Preuß [sic, historisch korrekte Schreibweise mit „ß“] war ein sehr bekannter, österreichischer Alpinist [\* 19. August 1886 in Altaussee; † 3. Oktober 1913 im Dachsteingebirge]. Preuß gilt als Erfinder des sogen. „Freikletterns“ und war einer der besten Kletterer seiner Zeit. In seinem nur kurzen Leben erklimmte Preuß an die 1200 Gipfel, darunter

Preuss [sic] ...“ auf dem ersten Blatt von TS1/A3] und zweitens der Abschluss der Textstufe mit dem Textelement des Ersten Weltkrieges. Natürlich haben diese beiden zentralen Elemente ihren genetischen Ursprung innerhalb der oben konstituierten Entwürfe. So findet sich die Figur des Paul Preuß bereits in einem späten Entwurf, nämlich in E22. Das einschneidende historische Ereignis des Ersten Weltkrieges schließlich wird von Horváth in E8 und E20-E22 eingearbeitet.

Als ganz besondere Eigenheit von TS1/A3 kann die Korrektur des Namens „Charlotte“ in „Lotte“ auf dem zweiten Blatt dieses Ansatzes bezeichnet werden: hierfür gibt es keine konkrete Erklärung von Seiten des Editors, auch deshalb nicht, da auf dem ersten Blatt keine Namensänderung erfolgt und innerhalb der zweiten Textstufe der Name „Charlotte“ vom Autor gewählt wird. Weitere Indizien für eine „Unschärfe“ der Benennung der Protagonistin ist die handschriftliche Einfügung am oberen Rand des ersten Blattes: „Die Erlebnisse der Kellnerin Ursula...“. Zusammenfassend kann zu diesem Problemfeld nun gesagt werden, dass die drei Namen in TS1/A3 ein Zeichen für die noch vorhandene Offenheit innerhalb des Arbeitsprozesses sind, die in TS2 nicht mehr so stark ausgeprägt ist – dort wird die Protagonistin einheitlich „Charlotte“ genannt.

**TS1/A4 = ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 3**; Beim vierten Ansatz der ersten Textstufe handelt es sich um einen Text, der einen Teil aus dem vorigen Ansatz material ersetzen und ins Reine schreiben soll. Bei der hier durch Horváth veranstalteten Reinschrift handelt es sich in erster Linie um die umfangreiche Einfügung am unteren rechten Rand des zweiten Blattes aus TS1/A3. Horváth hat dort einen großen Textteil mit Buntstift verworfen und schreibt diesen Text in TS1/A4 auf einem neuen Blatt ins Reine. Zusätzlich erweitert Horváth den abgeschrieben Text durch eine dreizeilige, handschriftliche Einfügung, die auch als Korrekturschicht festgelegt werden kann.

---

zahlreiche Erstbesteigungen. Verwendete Quelle:  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Preu%C3%9F](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Preu%C3%9F), 27. März 2008, 9:12. Zusätzlich s. zur Biografie des Alpinisten in „Österreichisches biografisches Lexikon“ [ÖBL online]:  
<http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes> [Eintrag „Preuß“], 27. März 2008, 9:21.

**TS1/A5 = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 7 + 8**; Innerhalb des letzten Ansatzes der ersten Textstufe kann man wieder die materiale Ersetzung feststellen: es muss nur an dieser Stelle deutlich ausgesprochen werden, dass die Grundschrift von TS1/A5 *vor* der Korrekturschicht von TS1/A4 entstanden sein muss. Horváth will einen neuen Textteil mit TS1/A5 beginnen, dieser bricht aber nach einigen maschinenschriftlichen Zeilen ab. Horváth nimmt das Blatt aus der Schreibmaschine heraus und beginnt handschriftlich zu korrigieren. Diese Korrekturschicht entspricht lediglich einer einzigen Korrektur, nämlich was Charlottes Alter anbetrifft – aus „zehn“ werden „acht“ Jahre. Diese minimale Retusche wird schließlich in der Korrekturschicht von TS1/A4 übernommen und der gesamte fünfte Ansatz mit markanten Buntstiftstrichen komplett verworfen.

Der frei bleibende Schreibraum [unter TS1/A5] wird letztlich für einen weiteren Entwurf [E32, s. oben im Teil „Textkonstitution Entwürfe“] genützt.

**TS2/A1 = ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 1- 9**; Als TS2/A1 wird an dieser Stelle der längste zusammenhängende Text des *Charlotte*-Konvoluts insgesamt konstituiert. Diese Textstufe wurde bereits in verschiedenen Ausgaben ediert – zu diesem Aspekt vgl. Punkt 1.), S. 20f. vorne. An dieser Stelle muss nur gesagt werden, dass in Kastberger [2001] die hier konstituierte Textstufe als TS1 bezeichnet wird<sup>103</sup>. Die hier veranstaltete Edition kommt aber zu einem anderen, genau entgegengesetzten Ergebnis [s. auch die Argumente im „Chronologischen Verzeichnis“].

Als zusammenhängend kann man TS2/A1 bezeichnen, da nicht nur materiell eine hohe Geschlossenheit vorliegt [Horváth schreibt durchgängig auf der gleichen Papiersorte], sondern auch die vorgenommene Paginierung durch den Autor in der Mitte des oberen Randes [mit der Schreibmaschine, „5“ bis „13“] sichere Indizien für einen zusammenhängenden Text sind. Mit TS2/A1 liegt also eine sicher abgrenzbare Arbeitseinheit vor, die schon sehr konkret ausformulierten Text zeigt. Man kann in TS2/A1 relativ wenig Sofortkorrekturen feststellen [es fällt auf, dass sich auch in TS2/A1 Sofortkorrekturen am *Ende* des Textes häufen]; die hier angesprochenen Sofortkorrekturen betreffen in

---

<sup>103</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 203.

erster Linie Ausbesserungen auf den letzten Blättern [marginale maschinenschriftliche Korrekturen auf den Blättern drei und vier von TS2/A1 sind deutlich weniger aussagekräftig]. Vor allem das letzte Blatt dieses Ansatzes zeigt dem Editor immerhin fünf eindeutig festlegbare Sofortkorrekturen, die auch genetisch [für spätere Analysen] gewinnbringendes Material darstellen.

Textgenetisch mindestens ebenso interessant sind die späteren handschriftlichen Korrekturen, die sich insgesamt als sehr umfangreiche Korrekturschicht festlegen lassen.

Anhand von TS2/A1 lässt sich eine gut erkennbare Stabilisierung des Textes feststellen – ein Umstand, der vor allem im Vergleich zur ersten Textstufe (TS1/A1-5) plastisch vor Augen tritt. Als Zeichen für die Instabilität des Schreibprozesses innerhalb der *ersten* Textstufe kann nicht nur der Wechsel des Hauptfigurnamens gelten, sondern auch die Summe der einzelnen und kürzeren Ansätze gewertet werden. Insgesamt sind *Geschlossenheit* und *Textumfang* von TS2/A1 so beachtlich und augenscheinlich, dass nur von einer „Verfestigung“ innerhalb des Schreibens die Rede sein kann.

Im nächsten Schritt werden die wichtigsten textgenetischen Bezüge zu den einzelnen Entwürfen herzustellen sein: da sich die zweite Textstufe auch als „Summe“ des in der Chronologie vorher stehenden Materials lesen lässt und die „Dichte“ an genetischen Bezügen in TS2/A1 evident ist, werden die besonders interessanten Referenzen hier herausgegriffen. Offensichtlich wird die Passage auf dem zweiten Blatt von TS2/A1 [„...König Otto [...] war verrückt...“] aus dem umfangreichen Entwurf E18 übernommen und in stark veränderter Form eingearbeitet. Diese Passage ist insgesamt ein sehr interessantes weiteres Beispiel für Horváths Arbeitsweise, die vor allem an das Material gekoppelt ist. Auch die kurze Sequenz, die die Geburt der Figur Charlotte mit der Figur des Bergsteigers Paul Preuß in Beziehung setzt, wird in früheren Arbeitsphasen des Textes bereits vorbereitet – man findet dieses Textsegment in E22 und TS1/A3 [hier wird die Passage allerdings vom Autor verworfen]. Wenn man die genetischen Bezüge weiter fasst, kann man bereits in E6 eine erste Vorstudie zum Topos des Bergsteigens finden: „...Ursula macht eine Bergtour mit Engelbrecht...“ [im obersten Viertel des Blattes].

Auf der intensiven Suche nach weiteren textgenetischen Bezügen zu früheren Zwischenergebnissen im Arbeitsprozess innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes lassen sich noch diese wichtigen Bezüge destillieren: es fällt etwa auf, dass Horváth bestimmte Elemente aus Entwürfen stark abwandelt und so in der späten Arbeitsphase gewinnbringend in einen neuen Kontext stellt. Zu diesen Elementen gehören etwa die strukturierende Osterliturgie aus E2, E3, E7, E8, E10, E12, E15, E16, E18-E22. Als verkleinerte und zusammengezogene Referenz bleibt in TS2/A1 lediglich die Anspielung auf die christliche Eucharistie [„...in den Kirchen verwandelte sich Bier in das Blut des Heilandes.“].

Weitere genetische Netzwerke findet der Editor auf dem fünften Blatt von TS2/A1 – hier wird eine ganze Passage [innerhalb von TS2/A1 handschriftlich] aus TS1/A3 übernommen [endet mit „Und Gott sah, dass es gut war.“] Auch der „Englische Garten“ [TS2/A1, Blatt 6, dritter Absatz] findet seinen genetischen Ursprung in E23 begründet. Weiterer interessanter Bezugspunkt zu den Entwürfen findet sich auf dem letzten Blatt von TS2/A1: „Zu all diesen Problemen hatte ein Mädels, wie Charlotte, keine Zeit.“ Das Attribut „Zeitknappheit“ der Protagonistin findet sich auch in zwei späten Entwürfen, nämlich sowohl in E27 als auch in E28.

Rein *strukturell* ist der Aufbau der „Arbeitseinheit“ TS2/A1 auch mit anderen Entwürfen verwandt, die den Aufbau des späten, ausformulierten Textes eindeutig präfigurieren. So setzt der Text in TS2/A1 den Rahmen mit den örtlichen Begebenheiten, um schließlich die Eltern der Protagonistin auf den Plan treten zu lassen [vgl. „Charlottes Mutter las soeben in der Zeitung...“ auf dem zweiten Blatt von TS2/A1<sup>104</sup>]. Der nächste Schritt wird schließlich die Geburt der Protagonistin sein, stetig unterbrochen und durchsetzt von historischen Versatzstücken, die Horváth in den laufenden Text einarbeitet. Bricht man die oben aufgezählten Handlungselemente [Ort der Handlung, München]→[Eltern der Charlotte]→[Geburt der Charlotte] nun auf die Strukturen innerhalb der Entwürfe herunter, findet man dieses relativ feste Schema in E13, zum Teil in E17-E22. Die Häufigkeit und Bedeutung der strukturgebenden Rahmenbedingen ist überdeutlich, wobei diese Beobachtung einer genaueren

---

<sup>104</sup> Vgl. auch Horváth [Anm. 24], S. 25.

Analyse unterzogen werden muss [vgl. „Arbeitsweise“, Kap. 2.6.4.), „Abstrakte Schreibutensilien“, S. 242ff.].

**TS2/A2 = ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], Bl. 1**; [s. zur Illustration das Faksimile und die dipl. Umsetzung dieses Blattes auf S. 50] Wie bereits innerhalb des “Chronologischen Verzeichnisses” beschrieben, handelt es sich bei jenem Textträger und Text der hier als TS2/A2 konstituiert wird um ein einzelnes Blatt, das zur Hälfte befüllt ist. Sowohl die Paginierung mit „2“ in der Mitte des oberen Randes als auch der äußerst markante, nach rechts unten weisende handschriftliche Pfeil sind klare Beweise dafür, dass mit TS2/A2 eine materiale Ersetzung vorliegen muss. Einerseits reiht die Seitenbezeichnung „2“ diesen Textträger an die passende, zweite Stelle innerhalb TS2/A1, andererseits verknüpft der handschriftliche Pfeil den Text in TS2/A2 unmittelbar mit dem Textmaterial des vorhergehenden Ansatzes.

Drittes Argument für Konstitution und Reihung dieses Ansatzes ist natürlich die Berücksichtigung von Verbesserungen der Korrekturschicht innerhalb von TS2/A1. Insgesamt wirkt TS2/A2 ohnehin wie eine „Reinschrift“ des zweiten Blattes aus TS2/A1. Und ein schönes Detail am Rande ist, dass auch das räumliche Denken innerhalb des Schreibens durch den handschriftlichen Pfeil sehr gut illustrierbar wird – hierzu mehr im Teil „Arbeitsweise“ [S. 189ff.].

Um die präzisierenden Bemerkungen zu TS2/A2 noch zu komplettieren, muss hier noch gesagt werden, dass dieser Ansatz jede Sofortkorrektur vermissen lässt [lediglich ein einziger Buchstabe ist handschriftlich in der sechzehnten Zeile eingefügt] und der Pfeil – streng genommen – die einzige, aber sehr wichtige, Spätkorrektur darstellt.

Einer vorher aufgestellten „Stabilisierung“ laufen TS2/A2 und TS2/A3 aber entgegen, da sie zeigen, dass die umfangreichste und geschlossenste Arbeitseinheit (TS2/A1) doch noch verschiedenen Überarbeitungen und Ersetzungen unterzogen wird. Insgesamt sind aber diese Überarbeitungsprozesse von den Ausmaßen her nicht mit denen von TS1 vergleichbar; vor allem deshalb nicht, da die Relation von den ersten zu den folgenden Ansätzen der jeweiligen Textstufen stark differiert. Bei der ersten Textstufe wird in Relation zum ersten Ansatz sehr viel verändert, während

innerhalb der zweiten Textstufe die Veränderungsvorgänge ein viel geringeres Ausmaß annehmen. Korrekturen und Ersetzungen bewegen sich in der *zweiten* Textstufe des *Charlotte*-Konvolutes in einer um Vieles engeren Bandbreite.

Es muss noch die Auffächerung der genetischen Bezüge erfolgen: explizit ist die Referenz von TS2/A2 zu TS2/A1, wobei sich die genetische Verwandtschaft bereits innerhalb des ersten Satzes immer mehr verliert und Horváth völlig neues Textmaterial einbringt – eine besonders spannende Beobachtung, auch für die textgenetische Analyse später. Um einiges schwieriger aber lassen sich die genetischen Vernetzungen von TS2/A2 zu den Entwürfen freilegen: aus der großen Fülle an oben konstituierten Entwürfen ist die Referenz zu E18 besonders augenfällig. Auf dem zweiten Blatt dieses sehr umfangreichen und zugleich auch disparaten Entwurfes setzt Horváth mit „Der [...] König Otto war allerdings verrückt...“ an und entwickelt anschließend einen ganzen Absatz zur Figur „König Otto“, der aber durch eine spätere Korrekturschicht weitestgehend verworfen wird. Einiges an Textmaterial findet Eingang in TS2/A1 und im nächsten Schritt schließlich in TS2/A2. Zusammenfassend kann also die These aufgestellt werden, dass sich das Textmaterial aus TS2/A2 sowohl aus E18 als auch aus TS2/A1 speist.

Als Besonderheit von TS2/A2 lässt sich noch herausstreichen, dass der Text dieses Ansatzes in sich sehr geschlossen wirkt und nachträglich keiner groben oder großen Revisionen unterzogen wird. Diese Umstände können auch derart interpretiert werden, dass mit TS2/A2 entweder eine der letzten Fassungen des Konvolutes vorliegt, oder für den Autor die Qualität des Textes so zufrieden stellend war, dass eine weitere Korrektur nicht notwendig wurde. Was aber auf jeden Fall gesagt werden kann ist, dass Horváth auch Texte von eher geringem Umfang neu schreibt, austauscht und verschiebt und von vorigen Ansätzen sehr viel Material stehen lässt [vgl. „Arbeitsweise“, S. 189].

**TS2/A3 = ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 5 + 6**; Als wahrscheinlich späteste Phase der Entstehung des Romanfragmentes lässt sich TS2/A3 bezeichnen. Bereits im „Chronologischen Verzeichnis“ war die Rede von einer Sofortkorrektur und einer [hier als Korrekturschicht definierten] geringen Menge an späten, handschriftlichen Streichungen und Einfügungen. Das Argument aus

dem „Chronologischen Verzeichnis“, dass es sich mit diesen beiden Typoskriptblättern, die TS2/A3 bilden, wahrscheinlich um eine Reinschrift handelt, wird hier wieder aufgegriffen – übernommene Korrekturen dieses letzten Ansatzes sind unter anderem „...war es Nacht, so eine richtige...“ aus TS2/A1, das gestrichene „...unheimlich...“ und natürlich die Neuordnung der Worte im ersten Absatz.

Besonders interessant [im Hinblick auf Arbeitsweise und Textgenese] ist aber der zweite Absatz von TS2/A3, der den „ungleichen Zwillingsbruder“ des zweiten Absatzes aus TS2/A1 [viertes Blatt], darstellt. Viel Material wird von Horváth im dritten Ansatz übernommen, der zu vergleichende Textabschnitt ist in beiden Fällen nahezu gleich lang [15 Zeilen im ersten Ansatz, 14 Zeilen im dritten Ansatz].

Für eine weitere „Stabilisierung“ des Textes lassen sich anhand dieses dritten und letzten Ansatzes der zweiten Textstufe einige sehr stichhaltige Argumente vorbringen: erstes Argument muss natürlich sein, dass in TS2/A3 fast gar nicht korrigiert wird und [wie oben genau beschrieben] viele Korrekturen übernommen werden. Dass der Autor eine sehr genau abgrenzbare Arbeitseinheit von zwei Seiten neu abtippt, die sich präzise in einen vorigen Ansatz der gleichen Textstufe (TS2/A1) einpasst wie ein Puzzlestein, stützt ein weiteres Argument – Horváth verwirft vom sehr umfangreichen Textmaterial aus TS2/A1 so gut wie nichts und ersetzt die beiden Seiten durch eine Reinschrift (TS2/A3). Ein zusätzliches Indiz [das aber mit großer Vorsicht zu genießen ist] könnte sein, dass die Autor-Paginierungen in TS2/A3 [„4“ und „5“] die beiden Blätter in die TS2/A1 quasi eingliedern – die „Passgenauigkeit“ des „Puzzlesteins“ TS2/A3 wäre jedenfalls gegeben.

Um die Ausführungen zu diesem „letzten Text“ des *Charlotte*-Konvolutes noch abzurunden, bleiben noch einige Sätze, die genetischen Bezüge betreffend, offen. Offensichtlich ist der markanteste Bezug von TS2/A3 zu TS2/A1. Da dieser Text auf TS2/A1 zurückgeht, sind für ihn auch dieselben genetischen Bezüge festzustellen, also das Referieren auf den zentralen Entwurf E22: auch in diesem Entwurf findet sich die historische Person des Paul Preuß im Kontext der Geburt von Charlotte. Auch in der ersten Textstufe

findet sich die gesamte Sequenz, die sich mit den historischen Ereignissen rund um den Alpinisten Paul Preuß auseinandersetzt.

## 5.) Datierung des *Charlotte*-Konvoluts

### 5.1. Ausgangslage zum Problemkreis Datierung

Die Frage nach einer präzisen Datierung des *Charlotte*-Konvolutes lässt sich nicht einfach beantworten, da der Blick in dieser Abschlussarbeit hauptsächlich auf dieses eine Konvolut [d. i. *Charlotte*] gerichtet ist und eine Datierung sich dann umso abgesicherter darstellen würde, argumentierte man innerhalb eines umfassenderen Netzwerkes von Blättern und Konvoluten aus dem Horváth-Nachlass. Den Zeitpunkt der Entstehung eines Textes kann man bei Horváth auch deshalb schwer festlegen, da dieser Autor kein Tagebuch führte und auch keine wirklich intensive und für die Entstehungsgeschichte[n] bzw. Datierung von Texten aufschlussreiche Brief- oder Postkartenkorrespondenz vorliegt.

In den bereits erfolgten Editionen von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* gibt es verschiedene Bemerkungen, was die Datierung zu diesem Romantorso anbetrifft: erstmals ediert wird *Charlotte* in der vierbändigen Dünndruckausgabe der *Gesammelten Werke* [1970/71]<sup>105</sup>, nur zwei Jahre später durch eine achtbändige, seitenidentische Taschenbuchausgabe ersetzt [1972]<sup>106</sup>.

In der achtbändigen Taschenbuchausgabe findet sich der Text im achten Band unter dem Titel *Charlotte. Roman einer Kellnerin*<sup>107</sup>. Im Punkt „Anmerkungen“<sup>108</sup> werden in diesem Band unter anderem Datierungsfragen abgehandelt und was nun *Charlotte* anbetrifft, findet sich ebendort: „Die Datierung ist schwierig; anzunehmen ist, daß dieses Konzept – aufgrund der Wiederkehr mehrerer Motive – noch vor dem *Ewigen Spießler* entstanden ist<sup>109</sup>.“ Lässt man an diesem Ort der DA sehr interessante Beobachtungen und Feststellungen außer Betracht [*Charlotte* wird als „Konzept“ [sic!] bezeichnet],

<sup>105</sup> Vgl. Horváth, Ödön von: *Gesammelte Werke*, Bände I-IV. Hrsg. v. Kruschke, Traugott und Dieter Hildebrandt. Frankfurt: Suhrkamp 1970-1971. Wird in der Forschung als „Dünndruckausgabe“ bezeichnet. *Charlotte* ist enthalten in Band IV [*Fragmente und Varianten. Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*], S. 409-417.

<sup>106</sup> Zur Geschichte von Nachlass und bisherigen Editionen vgl. Kastberger, Klaus und Erwin Gartner: *Ödön von Horváth: Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe (WA). Reader* [Stand: Februar 2005], unveröffentlicht S. 3-6.

<sup>107</sup> S. Horváth [Anm. 105], S. 409-417.

<sup>108</sup> S. Horváth [Anm. 105], S. 689-733.

<sup>109</sup> Hier sei der Hinweis eingebracht, dass im Teil „Textgenese“ der DA unter anderem der Konnex von *Charlotte* zu *Sechsenddreißig Stunden* und zum *Ewigen Spießler* eine Rolle spielen wird.

lässt sich vorab eingrenzend feststellen, dass eine Datierung wenigstens *vor* der Entstehung des *Ewigen Spießers* oder *Sechsenddreißig Stunden* anzusetzen ist. Im „Anhang“ der „Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden“ [Band 12, *Der Ewige Spieß*<sup>110</sup>] steht bezüglich dessen Entstehungszeit Folgendes:

„Das letzte im Roman erwähnte Ereignis, die *gelungene Grundsteinlegung zum Deutschen Museum*, fand am 4. 9. 1928 statt [...]. So kann davon ausgegangen werden, daß Horváth im Herbst 1928 mit der Niederschrift seines Romans begann. Abgeschlossen war die Reinschrift im April 1929, ...“<sup>111</sup> [Hervorhebungen Krischke]

Nimmt man diese Bemerkungen vorerst als korrekt oder sehr zuverlässig an, kann man wenigstens am Ende der Zeitachse bezüglich Datierung von *Charlotte* sagen, dass *nach* oder *im Anschluss* an das Romanfragment *Charlotte* sich die Niederschrift von *Sechsenddreißig Stunden* oder *Der ewige Spieß* anschließt.

In einer Neuedition aus dem Jahr 2001<sup>112</sup> findet sich in den editorischen Nachbemerkungen<sup>113</sup> auch Einiges zur Frage nach der Datierung bezüglich *Charlotte*: „Entstanden wahrscheinlich zwischen 1926 und 1928.“ Zusätzlich wird in Kastberger [2001] die Vermutung aufgestellt, dass dieser Text im Umfeld von *Himmelwärts. Romantischer Roman* entstanden sein könnte<sup>114, 115</sup>. Weitere Texte, die im Umfeld von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* wahrscheinlich entstehen, sind [Also gut, ich will Dir alles erzählen...]<sup>116</sup>, *Zwei Liebeserklärungen*<sup>117</sup>, *Tanzstunde*<sup>118</sup> und vor allem das bezüglich der zu beschreibenden „Arbeitsweise“ hochinteressante Fragment *Der Mittelstand*.

<sup>110</sup> S. Horváth, Ödön von: *Der ewige Spieß*. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 12. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt: Suhrkamp 2005. [st 3344]

<sup>111</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 317.

<sup>112</sup> S. Horváth, Ödön von: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß. Supplementband I zur Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 23- 33. [st 3347]

<sup>113</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S. 200-208.

<sup>114</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S. 203.

<sup>115</sup> Diese Beobachtung wird noch interessant, wenn man sich ergänzendes Nachlassmaterial [*Himmelwärts*-Konvolut] vor das wissenschaftliche Auge hält, s. Punkt 5.3. dieser DA.

<sup>116</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S.9f. und 201.

<sup>117</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S.11f. und 201.

<sup>118</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S.13 und 201.

*Roman*<sup>119</sup>. Festlegen lässt sich auf jeden Fall, dass die Blätter des vorliegenden *Charlotte*-Konvolutes im Kontext der *Spießler*-Prosa<sup>120</sup> entstanden sein muss<sup>121</sup>.

## 5.2. Argumentation ad Datierung I mit Prosatexten aus dem [wahrscheinlichen] entstehungsgeschichtlichen Umfeld

Argumentiert man im Bezug auf die Datierung mit anderen, weiteren [bereits edierten] Arbeiten Horváths aus dem wahrscheinlichen genetischen Arbeitsumfeld, lässt sich eine ganze Menge an Texten hier auflisten, die die Argumentation – die Datierung betreffend – an dieser Stelle deutlich absichern können. Es lohnt vor allem, sich andere *Prosatexte* anzusehen, die [grob gesprochen] nach 1925 und vor 1930 entstanden sind. Unter der Kategorie „Kleine Prosa“ findet sich zum Beispiel im elften Band der „Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden“<sup>122</sup> einiges, das im Umfeld von *Charlotte* entstanden sein muss. Insbesondere lassen sich jene ausgewählten Texte hervorheben: *Lachkrampf. Skizze* [1927], *Die Versuchung* [1927], *Der Tod aus Tradition* [1927],<sup>123</sup> *Aus den weißblauen Kalkalpen* [1928], *Amazonas. Eine romantische Novelle* [1927], *Theodors Tod* [1927], *Das Märchen vom Fräulein Pollinger* [wahrscheinlich vor 1930], *Das Fräulein wird bekehrt* [1929]<sup>124</sup>, *Die Fürst Alm* [1929], *Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert*<sup>125</sup>. Erstens zeigen die [falls genannt und wahrscheinlichen] Entstehungsjahre, inwieweit man eine Auswahl an Texten in das genetische Umfeld von *Charlotte* stellen kann, zweitens lohnt es, jeweilige inhaltliche Parallelen hier kurz zu

<sup>119</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S.79ff. und 204f.

<sup>120</sup> Zum Thema „Spießler-Prosa“ vgl. Bartsch, Kurt: *Ödön von Horváth*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2000, S. 110-118. [SM 326]

<sup>121</sup> Die hier genannten Texte, Fragmente können neben einer wertvollen Datierungshilfe auch interessante, weitere Reflexionen zu „Textgenese“ und „Arbeitsweise“ bieten. Hierzu mehr in den folgenden Teilen [Block B] der DA.

<sup>122</sup> S. Horváth, Ödön von: *Sportmärchen und andere Prosa und Verse*. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 11. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 91-178. [st 3343]

<sup>123</sup> Die oben aufgezählten Texte *Lachkrampf*, *Die Versuchung*, *Großmütterleins Tod*, *Geschichte einer kleinen Liebe* und *Der Tod aus Tradition* sind zu einem von Horváth projektierten Novellen-Band zu zählen. Vgl. hierzu Horváth [Anm. 122], S. 266.

<sup>124</sup> Dieser Text ist zu Lebzeiten Horváths erschienen in *24 neue deutsche Erzähler. Frühwerke der Neuen Sachlichkeit*. Hrsg. v. Kesten, Hermann. Berlin: Kiepenheuer 1929, S. 396-402.

<sup>125</sup> Zu den jeweiligen editorischen Anmerkungen der oben angeführten Prosatexte s. Horváth [Anm. 122], S. 266-268.

dokumentieren. Und drittens folgt schließlich ein Gang in Literaturarchiv und Horváths Nachlass, wo *gezielt* ausgewählte Nachlassteile zu den oben genannten Texten eingesehen werden [5.4.]. So findet sich etwa in *Lachkrampf. Skizze* [1927] nicht nur eine Szene, die ähnlich wie in *Charlotte* in einem bacchantischen Umfeld stattfindet, sondern auch eine Figur, die den gleichen Vornamen wie die titelgebende Figur aus *Charlotte* trägt:

„*Man trinkt Bier*, und jeder, der eintritt und den klebrigen Samtvorhang zur Seite schiebt, überblickt sogleich den ganzen Raum; dort hinter der Säule am dritten Tische saß die *Charlotte Mager* mit Ulrich Stein. Woher ich die beiden kenne? Na, hören Sie! Das Mädchen saß doch zwei Jahre als Stenotypistin bei Buck et Co. Der rote Buck *ging bekanntlich pleite*...“<sup>126</sup> [Hervorhebungen VL]

An dieser Passage kann man deutlich erkennen, dass ein eindeutiges genetisches Naheverhältnis zu *Charlotte* besteht, mehrere Parallelen liegen vor: Ort der Handlung, Name der Protagonistin, Haltung des Erzählers, [indirekt erwähnte, entstandene] Arbeitslosigkeit der Protagonistin.

Ein anderer Prosatext anhand dessen sich die Argumentation verfeinern lässt ist *Der Tod aus Tradition. Eine Legende aus den nördlichen Kalkalpen*<sup>127</sup>, ebenfalls mit dem Jahr 1927 zu datieren. Zuerst interessieren an dieser Stelle die inhaltlichen Parallelen zu *Charlotte*: die Bewegung von der Stadt in Richtung Land, die zeitliche Fixierung der Handlung rund um das Osterfest manifestiert sich in dieser Textpassage:

„So träumte er einst, er fahre von Salzburg nach Berchtesgaden. Ostern wars, noch roch es nach Schnee trotz der hellgrünen Matten. Und da er an den Königssee kam, stand er

<sup>126</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 95.

<sup>127</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 111-116 und Anhang S. 266, wo auch darauf eingegangen wird, dass *Der Tod aus Tradition* Teil des projektierten Novellen-Bandes ist, den Horváth handschriftlich auf einem Blatt notierte [S. Faksimile dieses einzelnen Blattes in *Ödön von Horváth. Leben und Werk in Daten und Bildern*. Hrsg. v. Krischke Traugott und Hans F. Prokop. Frankfurt: Insel 1977, S. 85. [IT 237]. Ursprünglich war geplant [aufgrund der mangelhaften Reproduktion], dieses sehr interessante Blatt im Nachlass einzusehen, dort hat es sich aber nach ausführlichen Bemühungen des Diplomanden nicht gefunden. In einem Gespräch mit dem Nachlassbetreuer Klaus Kastberger war die Rede davon, dass dieses Blatt verloren gegangen sein könnte. S. trotzdem hierzu auf der Reproduktion des Textträgers die obere Hälfte des Blattes, wo sich unter „Novellen-Band.“ eine Liste an eigenen literarischen Projekten findet, darunter *Der Tod aus Tradition*.]

plötzlich unter tausend und abertausend Menschen, lauter Landsleuten in sonntäglichem Gewand.“<sup>128</sup>

Auch die geografische Zuschreibung oder offensichtliche Parallele zu *Charlotte*, die bereits im Titel gegeben ist [vgl. [...] *Eine Legende aus den nördlichen Kalkalpen*], lässt sich zum Beispiel spezifisch in E8, E22 [*Charlotte*] festlegen. Schon allein diese wenigen aufgezeigten Analogien zeigen eindeutig, dass die Entstehungszeit von *Charlotte* durchaus um 1927 anzusetzen ist.

Ein anderes ausgewähltes Argumentationsbeispiel punkto Datierung von *Charlotte* findet sich in dem kurzen Text *Das Märchen vom Fräulein Pollinger*, der später [1930] in den Roman *Der ewige Spießler* eingearbeitet wird<sup>129</sup> – ein Beweis dafür, dass der Text *Charlotte* selbst Fragment bleibt, aber in den nächsten Schreibprojekten Eingang finden wird. Konkret muss man sich jene Stelle aus *Das Märchen vom Fräulein Pollinger* ansehen:

„Heuer fällt Allerheiligen auf einen Samstag, das gibt einen Doppelfeiertag und wir machen eine Bergtour. Und er setzte ihr auseinander, daß bekanntlich die Erschütterungen beim Abwärtssteigen sehr gut dafür wären, daß sie kein Kind kriegt. Sie stieg dann mit Fritz auf die Westliche Wasserkar Spitze<sup>130</sup>, 2037 Meter hoch über dem fernen Meer. Als sie auf dem Gipfel standen, war es schon ganz Nacht, aber droben hingen die Sterne. [...] Es war sehr still auf der Welt...“<sup>131</sup>

Die Parallelen [auch die genetischen] treten im Vergleich zu *Charlotte* anhand dieser Textstelle deutlich zu Tage: erstens ist die zeitliche Fixierung eines textimmanenten Ereignisses, der Bergtour, auf Feiertage innerhalb der christlichen Liturgie [„Allerheiligen“ im *Märchen*, die „Osterliturgie“ in *Charlotte*] sofort erkennbar. Die zweite Parallele stellt die Bergtour per se dar, die sich im *Charlotte*-Konvolut in E6 findet. Beide Beobachtungen zeigen, dass diese zwei Texte etwa im gleichen Zeitraum entstanden sein könnten – wenigstens vor 1930. Für eine exaktere Datierung ist *Das Märchen vom Fräulein Pollinger* allerdings leider nicht geeignet.

<sup>128</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 111.

<sup>129</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 267. Ein Zeitrahmen zur Entstehung findet sich leider nicht im Kommentar.

<sup>130</sup> Alle Recherchen in einschlägigen Lexika [etwa: Bätzing, Werner: *Kleines Alpen-Lexikon. Umwelt, Wirtschaft, Kultur*. München: Beck 1997] führten zu keinem Suchergebnis. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um einen erfundenen, fiktiven Berg handelt.

<sup>131</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 124f.

Ein weiterer Text, der sich zur Verfeinerung der Datierung anbietet ist *Das Fräulein wird bekehrt*<sup>132</sup> - ein kurzer Prosatext, der in der bereits erwähnten Anthologie Hermann Kestens [1929] enthalten ist<sup>133</sup>. Dieser erschien in der eben genannten Textsammlung mit Texten oder „Frühwerken der Neuen Sachlichkeit“<sup>134</sup> am 30. 10. 1929 im Kiepenheuer Verlag in Berlin<sup>135</sup>. Trotzdem mit dem Erscheinungsjahr 1929 dieser Text von *Charlotte* entstellungsgeschichtlich schon etwas entfernt ist, gibt es einige Querverbindungen, die zeigen, dass *Charlotte* für *Ein Fräulein wird bekehrt* wie eine Art Vorlage wirkt. Deutlich ist nicht nur eine in beiden Texten im Zentrum stehende weibliche Hauptfigur [die in *Ein Fräulein wird bekehrt* namenlos bleibt], oftmalige zeitgeschichtliche Ereignisse [die sich allesamt konkret historisch belegen lassen], der Topos des Bergsteigens und Passagen, die fast wortwörtlich übereinstimmen [hierzu mehr in „Beschreibung der Textgenese“, Block B.]). Da die Entstehungszeit von *Charlotte* mit 1926-1928 angenommen wird, bleibt an dieser Stelle bloß anzumerken, dass das Fragment *Charlotte* immerhin in spätere, veröffentlichte Texte Eingang findet und somit *selbst* zum Textsteinbruch für den Autor wird.

### 5.3. Argumentation ad Datierung II mit Hilfe von dramatischen Texten

Ein anderer Blickwinkel auf das Problemfeld „Datierung von *Charlotte*“ ist möglich, wenn man sich *dramatische* Werke Horváths ansieht, die etwa zwischen 1925 und 1930 entstanden sind. Bei den dramatischen Texten finden sich wertvolle Datierungshilfen zum Beispiel anhand dieser Texte: *Zur schönen Aussicht*<sup>136</sup> und *Revolte auf Côte 3018*<sup>137</sup> bzw. *Die Bergbahn*<sup>138</sup>.

Sukzessive die einzelnen eben genannten Beispiele abschreitend, finden sich etwa in *Zur schönen Aussicht* einige inhaltliche Parallelen, thematische Verwandtschaften zu *Charlotte*. Die Entstehungszeit von *Zur schönen Aussicht*

<sup>132</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 126-132.

<sup>133</sup> S. Kesten [Anm. 124], S. 396-402.

<sup>134</sup> Vgl. nochmals Kesten [Anm. 124].

<sup>135</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 267.

<sup>136</sup> Horváth, Ödön von: *Zur schönen Aussicht und andere Stücke*. In: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 1. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt: Suhrkamp 2001, S. 133-207. [st 3333]

<sup>137</sup> S. Horváth [Anm. 136], S. 45-88, Kommentar hierzu S. 284-289.

<sup>138</sup> S. Horváth [Anm. 136], S.89-132, Kommentar hierzu S. 284-289.

wird in der *Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden* [Band 1] mit 1926 oder Anfang 1927 angegeben<sup>139</sup>, also eine vergleichbare Zeitspanne für *Charlotte*. Da sich bis auf ein einziges Entwurfblatt im Nachlass<sup>140</sup> nichts an Vorstufen zu diesem Stück erhalten hat<sup>141</sup>, lassen sich leider nur aufgrund inhaltlicher Parallelen entstehungszeitliche Bezüge herstellen. Diese sind – kurz und knapp formuliert – ein Hotel, in dem sich die Handlung abspielt; [vgl. hierzu vor allem E2, E13, in diesem Falle das Faksimile und dazu gehörende Transkription: „Die Hotels in Murnau. (Die verschiedenen Gastwirte. Der Fremdenverkehr. [...])“ und E20 aus dem *Charlotte*-Konvolut], ähnlich lautendes Figureninventar, wenn man mit dem Entwurf auf dem zitierten Entwurfblatt argumentiert, eine im Entwurf ident benannte Figur [s. die Figur „Charlotte Mager“ auf dem Entwurfblatt zu *Zur schönen Aussicht*], die Verortung Stadt versus Land [in den Entwürfen zu *Charlotte* ist die Zuweisung zu einem Ort der Handlung noch nicht so klar, s. „Textkonstitution“ der DA], ökonomische Notlage[n] [s. etwa im ersten Akt von *Zur Schönen Aussicht*: Zahlungsunfähigkeit in punkto Sektkisten<sup>142</sup>]. All diese Beobachtungen sind eine weitere Absicherung dafür, dass *Charlotte* zwischen [Ende] 1926 und 1928 entstanden sein muss, wahrscheinlich parallel zur Komödie *Zur schönen Aussicht*.

Als nächstes lohnen Blicke auf *Revolte auf Côte 3018* und *Die Bergbahn*: wie auch schon bei *Zur schönen Aussicht* gibt es im Nachlass zu diesen beiden Texten weder Manu- noch Typoskripte<sup>143</sup>. Es wird deshalb der Versuch unternommen, aufgrund inhaltlicher Übereinstimmungen bezüglich der Datierung zu argumentieren. Diese beiden Stücke [das zweite oben genannte ist eine Überarbeitung des ersten] schildern den historisch belegbaren Konflikt zwischen Arbeitern und Vorgesetzten beim Bau der Zugspitzbahn, die sich im Herbst 1925 zugetragen haben<sup>144</sup>. Eine Datierung von *Revolte auf Côte 3018* ist deshalb ziemlich einfach: zwischen Ende 1925 und dem Termin der Uraufführung, am 4. 11. 1927. Sieht man sich wiederum an, welche inhaltlichen

<sup>139</sup> Vgl. Horváth [Anm. 136], S. 290.

<sup>140</sup> S. erneut das reproduzierte Blatt in Horváth [Anm. 127], S. 85.

<sup>141</sup> S. Horváth [Anm. 136], S. 290, dritter Absatz.

<sup>142</sup> S. Horváth [Anm. 136], S. 148, Dialog zw. Müller und Strasser.

<sup>143</sup> S. Horváth [Anm. 136], S. 289.

<sup>144</sup> Vgl. die Auffächerung des zeithistorischen Kontextes in Horváth [Anm. 136], S. 284f.

Parallelen zwischen *Revolte/Bergbahn* und *Charlotte* zu vermischen sind, findet sich hiermit ein weiterer Argumentationskomplex zur Datierung: die offensichtliche inhaltliche Parallele ist konkret die Thematik „Arbeitslosigkeit“, „Ausbeutung von Arbeitnehmern“.

#### 5.4. Argumentation ad Datierung III – andere Blätter und Konvolute aus dem Nachlass Horváths [ÖLA]

Noch weiter will die Argumentation zum Thema Datierung abgesichert sein, weshalb ein Blick auf andere, gezielt ausgewählte Blätter und Konvolute aus dem Nachlass veranstaltet werden muss.

Ein sehr interessantes, bemerkenswertes Detail am Rande ist, dass auf einem einzigen Blatt dieses festgelegten Konvolutes eine handschriftliche Datumsangabe steht, die aber nicht zwingend ein direkter Hinweis auf die Datierung des Konvolutes sein muss: hierzu lohnt ein Blick auf das Typoskriptblatt **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1** [erster Textträger von TS1/A3, *Charlotte*, Faksimile auf S. 46], wo am rechten oberen Rand die Eintragung „...Erlebnisse der Kellnerin Ursula Haringer [...] Ostern 1926...“<sup>145</sup> zu finden ist. Da innerhalb des Textes aber durchaus Signale zu finden sind, die sich auf diese zeitliche Festlegung beziehen könnten [hierzu lohnt ein Vergleich mit den meisten Entwürfen, etwa E7-E8, E10, E12, E15 und E16], muss mit „Ostern 1926“ nicht zwingend der Zeitpunkt der Entstehung des Textes gemeint sein. Da aber in Kastberger [2001] eine Zeitspanne von 1926-1928 für die Niederschrift angenommen wird, muss vorerst eine offene Frage [die Datierung betreffend] hier im Raum stehen bleiben.

Interessantes weiteres Argumentationspotential bietet zum Beispiel das Nachlassmaterial zum Prosafragment [*Also gut, ich will Dir alles erzählen...*]<sup>146</sup>. Augenfällig an den zwei zugehörigen Typoskriptblättern ist, dass gleichwertiges Papier und auch die [auf den ersten Blick wahrscheinlich] dieselbe

<sup>145</sup> S. **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1**, oberer rechter Rand des Blattes, handschriftlich eingetragen.

<sup>146</sup> S. hierzu **ÖLA 3 / W 330 - BS 60 b, Bl. 1-2**; dieser Nachlassteil wird auch als *Clementine* bezeichnet; weiters vgl. Horváth [Anm. 112], S. 9f.

Schreibmaschine verwendet wurde<sup>147</sup>. Inhaltlich ist der Text zusätzlich mit einigen Parallelen ausgestattet, etwa die Themen „zwischenmenschliche Beziehungen“, „Geschlechtskrankheiten“, „zeitgeschichtlicher Kontext“ [Inflation], eine Figur, die als Bahnwärter arbeitet [vgl. hierzu das verwandte Element in E22, „Die Bahnschranken“, S. 40-43 der DA – Reprod. und Transkript. des Blattes], die Bewegung Stadt-Land, übermäßiger Alkoholkonsum [vgl. Einstiegstableau von *Charlotte*]. Für dieses kleine Konvolut wird eine Entstehungszeit zwischen 1926-1928 angenommen<sup>148</sup>, eine Bemerkung, die an dieser Stelle vorerst so stehen bleibt.

Als nächstes kann man sich das Konvolut zum Romanfragment *Himmelwärts* vor das Editorenauge legen: das Nachlassmaterial zu *Himmelwärts*<sup>149</sup> – ist auf einem gänzlich anderen Papier und auch auf einer anderen Schreibmaschine entstanden. Es kann daher bestenfalls inhaltlich in das genetische Umfeld von *Charlotte* positioniert werden<sup>150</sup> [anarchistische Tendenzen, exzessiver Alkoholkonsum, Wirtshäuser, Arbeitslosigkeit]. Interessante Argumentationspunkte finden sich hier in erster Linie zum Thema „Arbeitsweise“ – vor allem, was die Strukturierungsprozesse des Textes im Vorfeld anbelangt.

Ergiebig in puncto Datierung ist vielmehr die Einsicht in das Konvolut zum oben bereits kurz erwähnten Romanfragment *Der Mittelstand*<sup>151</sup>, zu dem im Nachlass sechs handschriftliche Skizzen- und Entwurfblätter vorliegen. Zur Illustration von Horváths Arbeitsweise besonders geeignet sind zwei großformatige Blätter [jeweils ca. A3], die [zusammengesetzt] einen ausgedehnten Strukturplan ergeben. Für diese fünf Blätter wird eine Entstehungszeit zwischen 1925 und

<sup>147</sup> Kastberger kommt in Horváth [Anm. 112] ebenfalls zu diesem Ergebnis, S. 201.

<sup>148</sup> Vgl. Horváth [Anm. 112], S. 201.

<sup>149</sup> Die Signaturen lauten: **ÖLA 3 / W 336 - BS 61 [1], Bl. 1-3, ÖLA 3 / W 337 - BS 61 [2], Bl. 1-2, ÖLA 3 / W 338 - BS 61 [3], Bl. 1-2, ÖLA 3 / W 339 - BS 61 [4], Bl. 1-13**; das *Himmelwärts*-Konvolut firmiert im Nachlass ebenfalls unter den Titeln *Christian Schlamperl* oder *Ludwig Schlamperl*;

<sup>150</sup> S. zur Datierung vom Romanfragment *Himmelwärts* z.B. Kastberger [Anm. 16], S. 65ff. Kastberger positioniert *Himmelwärts* vor allem aufgrund stilistischer Äquivalenzen in das entstehungsgeschichtliche Umfeld von *Charlotte*: „Die stilistische Ähnlichkeit zu jener frühen Werkphase, in denen sich ein jugendlich-ungestümer Autor zeigt ist evident. Die frühen Prosatexte Horváths sind randvoll von bösem Humor und bitterer Ironie.“ [ebd., S. 66].

<sup>151</sup> Vgl. hierzu das Material im ÖLA mit der Signatur **ÖLA 3 / W 348 - BS 12 a, Bl. 1-6**.

Kastberger 2007 bringt diesen Torso vor allem mit soziologischen Fragestellungen in Zusammenhang: „Horváth bleibt in seinen Texten nicht bei der Statuierung soziologischer Fakten stehen, die in manchen Fällen schon fast wie eine Paraphrase der soziologischen Literatur, beispielsweise der Untersuchung Siegfried Kracauers, wirkt. *Er bringt in seinen Texten die Soziologie in Bewegung.*“ [Hervorh. VL] S. Kastberger [Anm. 16], S. 69.

1930 angenommen<sup>152</sup>, ein weiteres Argument, um für *Charlotte* Präzisierungen vorzunehmen. Zudem lassen sich auf den Blättern zum *Mittelstand*-Nachlassmaterial ein ähnlicher Schreibduktus und eine ähnliche Papierqualität feststellen. Ein additives, sehr interessantes Argument bringt der Vergleich des dritten Blattes aus dem *Mittelstand*-Konvolut [mit „3“ fol.] und **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl.1, recto** [Notizbuchblatt, *Charlotte*]: legt man diese beiden Blätter nebeneinander auf, lässt sich vergleichbar angefüllter Schreibraum erkennen, weshalb man hiermit ein wahrscheinlich weiteres Argument zur Datierung vorliegen hat.

Im Nachlass wurden durch detektivische Klein[st]arbeit zudem andere Konvolute aufgespürt und eingesehen, bei denen gleiches Papier festgestellt werden konnte wie bei Teilen von *Charlotte*. Zum Beispiel das Konvolut zu [*Ich will in meiner Heimat...*]<sup>153</sup>, zu dem sich im Nachlass 3 Blätter [jew. A4, Typoskript, einseitig beschrieben, wenig Korrekturen mit schwarzer Tinte] finden. Besonders interessant ist das dritte Blatt dieses Nachlassteiles, das die gleiche Papierqualität wie die Textträger aus **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1-3** aufweist, nur der Ausbleichungsgrad ist ein wenig geringer. Die entstehungszeitliche Nähe ist demnach evident – wobei sich wie auch bei *Charlotte* aus diesem Material selbst keine Datierungsmerkmale *unmittelbar* ableiten lassen.

Auch das Material zu [*Aus den weißblauen Kalkalpen*]<sup>154</sup> [2 Blätter Typoskript] lässt sich in das entstehungsgeschichtliche Umfeld von *Charlotte* positionieren; und zwar insofern, als erneut identisches Papier verwendet wird [vgl. mit **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4]** aus dem *Charlotte*-Konvolut]. Es wird vom Autor Horváth aber eine andere Schreibmaschine und ein anderes Farbband verwendet – eindeutig an der divergierenden Type erkennbar. Nachdem mit [*Aus den weißblauen Kalkalpen*] auch inhaltlich ein Umfeldtext zu *Charlotte* vorliegt [Ort der Handlung, Stadt versus Land, Kellnerin-Figur] lässt sich dieser als wertvolle Abstützung zur Problemstellung „Datierung“ heranziehen. Da sich im Text ein zeithistorisch leicht und exakt fixierbares Datum findet [Wahlen zum Landtag in Bayern am 20. Mai 1928], müsste der Text auch im selben Jahr entstanden

<sup>152</sup> S. Horváth [Anm. 112], S. 204f.

<sup>153</sup> S. **ÖLA 3 / W 200 - BS 47 p, Bl. 1-3**, in der Krischke-Ausgabe [Anm. 122] firmiert dieser Text unter [*Der Stolz Altenaus*], S. 155-157.

<sup>154</sup> S. **ÖLA 3 / W 191 - BS 47 c, Bl. 1-2**; in Horváth [Anm. 122] S. 139-140.

sein. Das legt die Vermutung nahe, dass *Charlotte* eher am hinteren Ende der oftmals proklamierten Zeitspanne [1926-1928] entstanden sein könnte – zweite Hälfte 1927, oder Anfang 1928.

Ein weiteres Blatt findet sich im Nachlass, das ein identisches Papier [Ausbleichungsgrad geringer] wie im *Charlotte*-Konvolut aufweist: [*Die Fürst Alm*]<sup>155</sup>. Es findet sich zu diesem Nachlassteil ein Typoskriptblatt, das mit anderer Schreibmaschine als *Charlotte* beschrieben wurde, eine Korrekturschicht zeigt und den von Horváth handschriftlich eingetragenen Titel. Der Schreibduktus der Korrekturen ist mit denen in *Charlotte* durchaus vergleichbar, zudem finden sich einige inhaltliche Parallelen [Stadt versus Land, Reisezeit]. Krischke datiert das Blatt aufgrund aufgespürter Anspielungen auf 1929<sup>156</sup>. Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Krischke den Leser mit diesen Daten alleine lässt – keine genauen Angaben darüber, welche „Anspielungen“ genau auf das Jahr 1929 hinweisen sollen. Diese Kritik soll hier vorerst insofern fruchtbar gemacht werden, als sich nach des Diplomanden Analysen keinerlei Anspielungen auf das Jahr 1929 finden, weshalb diese Bemerkung Krischkes als falsch gelten muss und aufgrund des Papierbefundes auch mit [*Die Fürst Alm*] ein Nachlassteil vorliegt, der im Umkreis von [*Aus den weißblauen Kalkalpen*] und *Charlotte* entstanden sein muss, also im Jahr 1928.

Ein weiteres Fragment aus dem Nachlass kann als Datierungsargument hier angeführt werden – [*Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert*]<sup>157</sup>. Zu diesem Konvolut finden sich 2 Blätter ca. A4 in Form von Typoskripten, 2 Korrekturschichten [Buntstift und Tinte]. Auch hier liegt dieselbe Papierqualität wie innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes vor, zudem kann man inhaltliche Parallelen festmachen [etwa die „Liste“ an Prostituierten im ersten Absatz von [*Wer den Pfennig nicht ehrt...*]<sup>158</sup>, die direkt aus E1 von *Charlotte* (vgl. Reproduktion und Textkonstitution) entnommen bzw. entstanden sein könnte]. Zudem wird der Titel [*Wer den Pfennig nicht ehrt...*] handschriftlich im *Mittelstand*-Konvolut „zitiert“<sup>159</sup>, was nicht nur indirekt die Datierung dieses Konvolutes absichert, sondern auch ein wachsendes Textnetzwerk entstehen

<sup>155</sup> ÖLA 3 / W 196 - BS 47 f; in Horváth [Anm. 122], S. 133-134.

<sup>156</sup> S. Horváth [Anm. 122], S. 267.

<sup>157</sup> S. ÖLA 3 / W 221 BS 47 ag, Bl. 1-2; ediert in Horváth [Anm. 122], S. 169-171.

<sup>158</sup> Zur Illustration dieser These s. Horváth [Anm. 122], S. 169, erster Absatz.

<sup>159</sup> S. ÖLA 3 / W 348 - BS 12 a, Bl.4, oberstes Viertel, handschriftlich.

lässt – der Vergleich mit einem „Rhizom“<sup>160</sup> drängt sich an dieser Stelle auf, einer immer größer werdenden „Textwurzel“ mit zunehmenden Verästelungen.

Um zur Datierungsfrage zurückzukehren, sei hier noch auf zwei letzte Konvolute hingewiesen: erstens jenes zu [*Zwei Liebeserklärungen*]<sup>161</sup>, wo sich Einiges an Nachlassmaterial findet [auch eine handschriftliche Vorarbeit mit Bleistift]. Auf der Rückseite des ersten Blattes ist handschriftlich ein Briefentwurf zu sehen, der eine exakte Datumsangabe zeigt: „Berlin W30, 10. II. 27.“, weshalb sich für diesen Text Anfang 1927 als sehr sicherer, zeitlicher Entstehungsrahmen anbietet<sup>162</sup>. Da sich identisches Papier wie in *Charlotte* findet, hat man einen weiteren textexternen Hinweis auf die Entstehungszeit von *Charlotte* – wahrscheinlich das Jahr 1927.

Das zweite noch zu nennende Beispiel ist das Konvolut zu [*Der junge Mann*]<sup>163</sup>, das die Papierqualität betreffend mit *höchster* Wahrscheinlichkeit aus dem entstehungszeitlichen Umfeld von *Charlotte* anzusetzen ist. Vor allem das vorliegende Papier dürfte aus *demselben* Notizbuch sein wie jenes, aus dem auch die Blätter für *Charlotte* entnommen wurden<sup>164</sup> **ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3]**. Zusätzlich liegen an den Rändern ähnliche Rissspuren vor, die Verwendung desselben Schreibgerätes [Feder, schwarze Tinte], ein identer Schreibduktus, ein leicht rötlicher, äußerer Rand, dieselben Wasserzeichen [vgl. Wz. in „Chronologie“, oben] und vergleichbar im Schreibraum verteiltes Textmaterial. Die Argumente können also im vorliegenden Falle als sehr abgesichert gelten – [*Der junge Mann*] ist ein Umfeldtext von *Charlotte* – im *zeitlichen* und *räumlichen* Sinne.

<sup>160</sup> Vgl. zu diesem Denkmodell den Text von Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.

<sup>161</sup> S. **ÖLA 3 / W 224 - BS 47 aj, Bl. 1-2**; ediert in Horváth [Anm. 112], S. 11-12.

<sup>162</sup> S. auch Horváth [Anm. 112], S. 201.

<sup>163</sup> **ÖLA 3 / W 201 - BS 60 c [2], Bl. 1-4**, einem Notizbuch entnommene Blätter. S. auch Edition in Horváth [Anm. 112], S. 14-15.

<sup>164</sup> S. auch Kastberger [2001], der diese Beobachtung gemacht hat. In: Horváth [Anm. 112], S. 201f.

### 5.5. Endergebnis zur Datierung von *Charlotte. Roman einer Kellnerin*

Summiert man nun alle oben herausgearbeiteten Beobachtungen, die sich aus wohl überlegt ausgesuchten Textkorpora speisen, kann man keine wirklich „präzise“ Datierung der Konvolutteile von *Charlotte* vorbringen<sup>165</sup>. So wurden einerseits bereits angestellte Datierungsversuche eingesehen und darauf aufbauend ein Textkorpus erstellt, welches durch ausgewählte *andere* Nachlassteile ergänzt wurde. Vor allem waren dies Texte, die im Vorfeld einer „Werkdurchquerung“ aufgefallen sind – Arbeiten Horváths, die über ein vergleichbares Personal, ähnliche Motive, verwandte Themen und Diskurse verfügen. Die inhaltlichen Parallelen sind insbesondere für spätere genetische Auseinandersetzungen von Relevanz, aber auch für die Beschreibung von Horváths Arbeitsweise.

Vor allem konnte durch andere Blätter aus dem Nachlass abgesichertes Argumentationsmaterial aufgespürt werden; bei den herangezogenen, edierten Texten stößt man aber schon bald an datierungstechnische Grenzen, vor allem dann, wenn sich kein genetisches Material zu manchen Werken erhalten hat [etwa zum Stück *Zur schönen Aussicht*]. Wenn man aber alle Ergebnisse, die aus den Nachlassmaterialien extrahiert werden konnten, zusammenzieht, ergibt sich eher die Datierung auf das Jahr 1927 oder 1928, da die meisten verglichenen Nachlassteile [[*Zwei Liebeserklärungen*], [*Wer den Pfennig nicht ehrt...*]] in diesen Zeitraum fallen. Zudem haben die weiteren Nachlassteile von [*Der junge Mann*], [*Aus den weißblauen Kalkalpen*] und [*Die Fürst Alm*] das Romanfragment *Charlotte* eher an das Ende der oben oftmals zitierten Zeitskala 1926-1928 gesetzt [also Ende 1927/Anfang 1928], weshalb letztlich hier mit erhöhter Wahrscheinlichkeit das Jahr 1926 als Entstehungszeit von *Charlotte* entfallen muss und eher mit einer Datierung von Mitte 1927 bis Anfang 1928 zu rechnen ist. Mit Nachdruck muss hier aber von einer

---

<sup>165</sup> Zum Vergleich: es gibt durchaus Autoren, die es dem Editor „leicht machen“: ein extremes, fast schon exzentrisches Beispiel [das Thema Datierung betreffend] findet sich etwa bei Arno Schmidt: Schmidt, Arno: *Der Platz an dem ich schreibe*. Typoskript mit handschriftlichen Ergänzungen und aufgeklebtem Zettel, datiert mit [...] 1. Entwurf, 9. 10. 1960/ 9h 20m, durchgesehen 11. 10. 60, 8-9h“ In: *Marbacher Magazin. Vom Schreiben 4. Im Caféhaus oder Wo [sic!] schreiben?* [Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum zwischen Juli und September 1996 und im Literaturhaus Berlin im Oktober/November 1996]. Band 74. Hrsg. v. Ott, Ulrich. Marbach a. Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1996, S.60.

*Wahrscheinlichkeit* gesprochen werden; trotzdem war es das Ziel, zur Debatte der Datierung an diesem Ort einen weiteren, wertvollen Beitrag zu leisten.

Zu sagen ist noch, dass sicher die gezielte weitere Suche nach Nachlassteilen mit ähnlicher Papierqualität, vergleichbarem Schreibduktus, identem Schreibmaterialien den mit Abstand höchsten Erkenntniswert in puncto Datierung liefern könnte. Und eine Datierung kann trotz des ungenauen Ergebnisses<sup>166</sup> am Ende viel heuristisches Potential für die folgenden Aspekte der Interpretation [vor allem zu „Textgenese“ und „Arbeitsweise“] liefern. Zusätzlich wird man sich durch einen weit ausgedehnten Ab- und Ausgleich mit anderen Konvolutteilen und Texten der Stellung des *Charlotte*-Torsos im Gesamtschaffen Horváths um viele Grade sicherer.

---

<sup>166</sup> Wie präzise, und über einen langen wissenschaftshistorischen Zeitraum sich erstreckend so manche Datierungsfrage abgehandelt wird, kann man am Exempel der Novellen-Sammlung *Die Leute von Seldwyla* des Gottfried Keller erkennen. Hierzu s. diesen aktuellen Aufsatz: Morgenthaler, Walter: *Wann sind Gottfried Kellers „Leute von Seldwyla“ entstanden? Zu einigen Datierungsfragen der „zweiten vermehrten Auflage“*. In: TextKritische Beiträge. Heft 6, *Kommentar I*. Hrsg. v. Reuß, Roland et al. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2000, S. 99-110. Man will im Zusammenhang mit diesem „Themenkreis“ fast schon von einer eigenen, kleinen Wissenschaftsdisziplin sprechen; interessant ist aber dennoch, dass ein Denkmodell der *Verquickung unterschiedlicher Zugänge* zum Problem der Datierung aufscheint: man muss Papier-, Schriftbefund mit Arbeitsweise und Textgenese verbinden, um zu einem wirklich befriedigenden Ergebnis zu kommen.



## **II.) Hauptteil**

### **B.) Interpretatorischer Block –**

Textgenese, Arbeitsweise Ödön von Horváths bei

Prosatexten

Zu [den] Schreibprozess[en] und Textproduktion

anhand von *Charlotte*



## 1.) Beschreibung der Textgenese von *Charlotte. Roman einer Kellnerin*

### 1.1. Poetologische Prolegomena zur Genese

„[...] Das Gedicht ist schon fertig, ehe es begonnen hat, der Dichter weiß nur seinen Text noch nicht. Das Gedicht kann gar nicht anders lauten *als es eben lautet*, wenn es fertig ist.“<sup>167</sup>

Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*

[Hervorhebungen durch VL]

Eine kritisch-genetische Edition bietet *per se* eine reichhaltige Fundgrube ja „Schatztruhe“ an Fragestellungen, die es zu heben und zu öffnen gilt. Deshalb wird aus dem sehr umfangreichen Fundus an sich aufdrängenden Fragestellungen und Themen ein repräsentativer Querschnitt angeboten, der in dieser Diplomarbeit von einer *textgenetischen* Perspektive angeführt und eingeleitet wird. Die in Block A.) sehr präzise, materiale und chronologische Auflistung der einzelnen Textträger aus dem Konvolut in Form eines „Dossier génétique“<sup>168</sup> und die darauf folgende Textkonstitution von Entwürfen (E) und Textstufen (TS) haben nun den weiterführenden Effekt, dass sich aus den editorischen Grundlagenarbeiten „Chronologie der Textträger“ und „Textkonstitution“ Fragestellungen und dazugehörige Antworten, Argumente für die sehr spannende textgenetische Beschreibung, Rekonstruktion und eine darauf aufbauende Analyse ergeben.

Auch für die in den Grundzügen zu beschreibende „Arbeitsweise“ von Horváth [s. Punkt 2.) Seiten 189ff. der DA] und den spezifischen „Schreibprozess“ lassen sich erste Vorerhebungen treffen. Vor allem haben sich viele Thesen und Beobachtungen, die innerhalb der textgenetischen Teile in den folgenden Kapiteln zum Tragen kommen werden, während der intensiven wissenschaftlichen Arbeit am Nachlassmaterial ergeben – die Beschreibung der

<sup>167</sup> Benn, Gottfried: *Probleme der Lyrik*. In Benn, Gottfried: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. IV. Hrsg. v. Wellershoff, Dieter. Wiesbaden: Limes-Verlag 1961, S. 1070.

<sup>168</sup> Vgl. hierzu u. a. Grésillon [Anm. 29], S. 294.

Textgenese speist sich also insgesamt in ihrem analytischen Ablauf aus den Punkten Edition, Chronologie und Textkonstitution.

Innerhalb der am Portal dieses Kapitels von Benn vorgegebenen knappen Poetik nun, die auch als *provokante Negation* der gesamten textgenetischen Arbeit eines Wissenschaftlers gelesen werden kann<sup>169</sup> [die hier ja eigentlich passieren soll], steckt nicht zuletzt ein großer Anteil an Ironie: zieht man nämlich Anfang und Ende des oben gewählten Mottos zusammen, erhält man ein tautologisches „...das Gedicht ist fertig, [...] wenn es fertig ist.“ Was aber schließlich an explosiver Sprengkraft *zwischen* den beiden Polen enthalten ist, vermag den hier am „Werken“ befindlichen Diplomanden gehörig zu verunsichern – nicht nur, dass ein Schriftsteller den Text seines [vermeintlich] zu Ende gebrachten Werkes nicht einmal *selbst* kennen soll, ist Grund für ernst zu nehmende Verzweiflung; auch dass „es nur so lauten kann, wie es eben lautet“ vermag den textgenetisch interessierten und versierten Germanisten für immer von Feder und Tastatur zu vertreiben.

Die Bennsche „Einschüchterungstaktik“ verfehlt aber natürlich ihre Wirkung, da diese Reflexionen nicht die einzigen zu diesem Problemkreis sind und unter Literaten, so scheint es, weit verbreitet. Viele andere prominente Autorinnen und Autoren [nicht nur aus dem deutschsprachigen Raum], wie im Besonderen Paul Valéry<sup>170</sup> oder Edgar Allen Poe, haben sich intensiv mit *Schreibprozessen* und eigenem *Schreiben* auseinandergesetzt<sup>171</sup>. Man muss sich als Textgenetiker also ganz bewusst über derartige Zynismen hinwegsetzen und

---

<sup>169</sup> Es gibt [neben zahlreichen anderen Lesarten zum im textgenetischen Zusammenhang recht oft herbeizitierten Diktum Benns] zu diesem Satz auch andere Lesarten, etwa in: Fohrmann, Jürgen: *Textherstellung. Ein Resümee*. In: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Hrsg. v. Gellhaus, Axel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 339-351, hier S. 340. Fohrmann stellt einen Konnex zu Beißner her, der Genese als „Auswicklung“, als „Entelechie“ versteht – „...etwas ist schon da und muß nur noch entwickelt bzw. ausgewickelt werden.“ Diese Lesart von Benns Satz passt nicht zu dem, was innerhalb dieser DA auf den nächsten Seiten beschrieben werden soll – vor allem nicht zu einem Autor wie Horváth, der [soviel sei vorwegnehmend verraten] am *Material*, am *Papier*, am *Produkt* arbeitet.

<sup>170</sup> Vgl. den Band: Valéry, Paul: *Zur Theorie der Dichtkunst*. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard. Frankfurt: Insel-Verlag 1962.

<sup>171</sup> Man dankt auch Axel Gellhaus an dieser Stelle für Hinweise: Paul Valéry etwa verweigert in seinem poetologischen Konzept *Ziele* und ist in erster Linie an *Prozessen* interessiert. Vgl. Gellhaus, Axel: *Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung*. In: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Hrsg. v. Gellhaus, Axel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 11-24, hier S. 18.

betreibt deshalb eine Tätigkeit, die sich etwa folgendermaßen beschreiben lässt:

„Die auffälligste Emanzipation der *Wissenschaft von der Textgenese* besteht darin, daß die einzelnen Entwürfe, Skizzen und Textfassungen ihren Wert nicht mehr ausschließlich vom Erstdruck des Werkes her erhalten, auf den sie [...] sich beziehen, sondern für sich [selbst] einen *dokumentarischen* und *künstlerischen Eigenwert* gewinnen. Sie sind [...] primär Zeugen für die *Erforschung des sogenannten poetischen Vorgangs*, der uns generell und zunehmend in seinen individuellen Auswirkungen und Formen bei verschiedenen Autoren interessiert und manchmal sogar *fasziniert*.“<sup>172</sup> [Hervorhebungen durch VL]

Im Falle des gewählten [primären] Textes für diese Diplomarbeit hat man es zwar nicht mit einem Werk zu tun, das vom Autor zur Publikation freigegeben wurde [der gedruckte Text, die autorisierte „Editio princeps“ kann also nicht als Beobachtungspunkt am Ende der Genese fungieren], trotzdem wird anhand des obigen Zitates sofort klar, dass eben Skizzen, Szenarien, Entwürfe (E), Textstufen (TS) den gleichen künstlerischen und interpretatorischen Wert besitzen wie etwa ein durch den Autor legitimierter Druck, späte Fassungen oder [die] Fassung[en] letzter Hand – streng genommen also eine ausnahmslose Aufwertung von *allen* zu einem Werk vorhandenen Texten, die weniger ausgearbeitet sind, unfertig, verworfen wurden. Und insgesamt steht deshalb „[...] *im Zentrum der genetischen Darstellung* [...] nicht mehr das erschlossene *Produktionsergebnis*, sondern die *Rekonstruktion des Produktionsprozesses*“<sup>173</sup> [was die gerade vorgebrachte „Aufwertung“ anbelangt, vgl. auch diesen Punkt in der DA: 3.) Horváths Schreibszenen“].

In diesen wenigen eben genannten Worten findet sich letztlich in nuce das zusammengefasst, was das Ziel, das anvisierte Ergebnis der hier vorgelegten

---

<sup>172</sup> S. Haslinger, Adolf: *Einleitung*. In: *Textgenese und Interpretation. Vorträge des Salzburger Symposions 1997*. Hrsg. v. Haslinger, Adolf et al. Stuttgart: Akademischer Verlag 2000, S. 6. Der Band zeigt [neben anderen Publikationen, wie etwa der Sammelband von Axel Gellhaus, Anm. 181], einem eigenen Band innerhalb des Publikationsorgans *editio* [*Textgenetische Edition*, s. Anm. 72] und dem regen Interesse der Wissenschaftler der Zeitschrift *text. kritische Beiträge* [u. a. Anm. 41], dass das Interesse an „Textgenese“ im germanistischen Diskurs im weitesten Sinne sehr hoch anzusetzen ist. Paradigmatisch werden nicht nur Autorinnen und Autoren solchen Analysen unterzogen [vor allem im Band des Salzburger Symposiums] sondern auch die Tätigkeit der „Textgenetiker“ [vgl. die luziden Ausführungen von Roland Reuß, Anm. 23] auf ihre Relevanz und ihren Gehalt hin abgeklopft.

<sup>173</sup> S. Haslinger [Anm. 172], S. 6 f.

wissenschaftlichen Abschlussarbeit ist: einen fokussierten Blick auf Horváths „Produktionsprozesse“ zu werfen, zu verstehen, wie dieser Autor sich einen [Prosa]Text erarbeitet – und dies alles fußend auf der veranstalteten [Auswahl]Edition, der Chronologie sämtlicher Textträger des *Charlotte*-Konvoluts, der erarbeiteten Textkonstitution.

Die Konstitution von Entwürfen (E) und Textstufen (TS) hat ja auch zur Folge, dass man dadurch abgrenzbare Arbeitseinheiten vorliegen hat und im Vorfeld definiert [sowohl für die Analyse und Beschreibung der Genese, als auch für die besonders ergiebige Rekonstruktion der „Arbeitsweise“ von Vorteil]. Auch ein „...Festhalten von Zwischenergebnissen...“ ist aufgrund dieser Vorgehensweise sehr leicht möglich. Es sei an diesem Ort unter anderem noch erwähnt, dass die Forschungsdisziplin der französischen „Critique génétique“<sup>174</sup> in der Erstellung der Textgenese wieder eine sehr große Rolle spielen wird: nicht nur hat sie bereits oben in der Textkonstitution grundlegende Werkzeuge und eine griffige Terminologie geliefert, zur Edition viel beigetragen, sie wird auch weiterführende Reflexionsmaterialien etwa zur Arbeit am Nachlass*material* [im wahrsten Wortsinne] liefern. Vor allem ist das Interesse der „Critique génétique“ an Vorgängen in der Schreibwerkstatt des Dichters sehr groß, die Überzeugung, Vorstufen, Varianten hätten einen semantischen Eigenwert sind in hohem Maße gegeben.<sup>175</sup> So werden tatsächlich die Arbeitshandschriften, also durchaus auch „Abfälle“, „Schnipsel“ oder „Späne“ zu Arbeits- und Analysegegenständen des Literaturwissenschaftlers [so genannte „avant-textes“<sup>176</sup>, „dossiers génétiques“, s. oben].

In der analytischen Verbindung mit den folgenden Punkten „Arbeitsweise“ und „Schreibprozess“ bzw. „Schreibszene“ wird es weiterhin äußerst

---

<sup>174</sup> Eine handhabbare Zusammenfassung zur „Critique génétique“ findet sich u. a. in Bohnenkamp, Anne: *Textkritik und Textedition*. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 179-203, hier S. 201 f.

<sup>175</sup> Vgl. nochmals die Bemerkungen von Haslinger [Anm. 172] S. 6 – alle Vorstufen, Skizzen eines Textes werden auf dieselbe Ebene gehoben, was ihren Wert für die Interpretation anbetrifft.

<sup>176</sup> S. erneut Grésillon [Anm. 29], S. 293.

gewinnbringend sein, auch auf Modelle zurückzugreifen, die auf linguistische<sup>177</sup> und rhetorische Grundsätze [Vgl. die Punkte 2.1. bis 2.3. im Interpretatorischen Teil dieser Arbeit] zurückgehen. Auch gibt es die gewinnbringenden Möglichkeiten, dass der Textgenetiker mit Theoremen und wissenschaftlichen Werkzeugen aus den Denkschulen des „Strukturalismus“, des „Poststrukturalismus“ hantiert. Jurij M. Lotman etwa, ein Vertreter des „Russischen Formalismus“, beschränkt Textualität nicht auf literarisch-sprachliche Manifestationsformen<sup>178</sup> – eine strukturalistische, semiologische Betrachtungsweise zeigt auf, dass es per se eine gewisse und laut Martens explizite Dynamik<sup>179</sup>, eine Verflüssigung und Offenheit des [Text]Systems zu beobachten gibt. Dieses Denkmodell ist eine wichtige Beobachtung vorab, um im Vorfeld den textgenetischen Zugang abzustecken und abzusichern.

Die strukturalistische Perspektive ist zudem insofern eine stimmige Variante einer textgenetischen, analytischen Anwendung, als einerseits von diesen Theorieschulen wertvolle Ansätze zum „Textbegriff“ stammen und andererseits Horváths Textgenese über textstrukturierende Prozesse<sup>180</sup> abläuft. Eine Art wissenschaftlicher „Doublebind“: die Art und Weise, wie sich Horváth einen Text erarbeitet ist produktiver Auslöser für die ausgewählten literaturwissenschaftlichen Methoden und Denkansätze.

Insgesamt ist die *Genese von literarischen Texten* zu einem der zentralen Themen der modernen Ästhetik avanciert<sup>181</sup>. Trotzdem muss sich die Philologie ein Grundproblem ihrer Disziplin immer vor Augen führen, das Hans Magnus

---

<sup>177</sup> Der Verfasser kann im Bereich der „Textlinguistik“ vor allem aus einem linguistischen Seminar schöpfen, das er im Sommersemester 2005 bei Prof. Peter Ernst besucht hat. Innerhalb dieses Seminars wurden unter anderem verschiedene [text-]linguistische Modelle auf deren literaturwissenschaftliche Verwertbarkeit geprüft.

<sup>178</sup> Vgl. Lotman, Michailowitsch Jurij: *Der Begriff Text*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. und kommentiert von Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 23-35, hier S. 23. [RUB 17652]

<sup>179</sup> Vgl. hierzu unter anderem die Ausführungen von Martens, Gunter: *Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffes der Textphilologie*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. und kommentiert von Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 94-113, hier S. 97.

<sup>180</sup> Ein erster Beleg hierfür sind die zahlreichen „Strukturpläne“ in Horváths [handschriftlichem Teil des] Nachlass[es], die man in fast allen Konvoluten und Vorarbeiten zu unterschiedlichen Werken finden kann.

<sup>181</sup> Vgl. unter anderem den handhabbaren, reichhaltigen und sehr oft zitierten Sammelband von Axel Gellhaus: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Hrsg. v. Gellhaus, Axel et al. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.

Enzensberger lapidar anhand des zur Verfügung stehenden Materials exemplifiziert: [das Material]

„*ist arm*: [es] kann an den Vorgang, der beschrieben wird, *keine Erinnerung* haben. Diese Erinnerung hat nur der Autor. [...] Möglich wäre es, dass er den Schaffensprozess erst *a posteriori* erschaffte und womöglich, ohne es zu wissen, zu dem vorliegenden Gedicht erst *erfände*“<sup>182</sup>. [Hervorhebungen durch VL]

Genau das ist, um Enzensberger beim Wort zu nehmen, die Aufgabe, die hier gestellt wird: den Vorgang des Schreibens nachträglich zu „erfinden“. Er, der Ausdruck der „Erfindung“, ist einer, der besser zu dieser Tätigkeit zu passen scheint als der der „Rekonstruktion“; und zwar insofern, als er auch dem Textgenetiker ein hohes Maß an *schöpferischer Kraft* abverlangt. Und durch ein dem Schöpferischen sehr verwandtes Reanimieren kann man sich durchaus einem spannenden Unterfangen wie der Textgenese annähern. Diese eben genannte Erfindung wird im folgenden Punkt als eine Art „Nacherzählung“ der Genese passieren [zuerst im Feld der „Entwürfe“ und dann im Textgebiet der „Textstufen“], wobei innerhalb der nacherzählenden Tätigkeit schon auf viele Beobachtungen hingewiesen werden wird, die in den nächsten Punkten weiter ausgeführt, interpretierend und analytisch angewandt werden können.

## 1.2. Textgenese in verschiedenartigen Schritten

Die ge- und erfundene **Architektur der Textgenese**<sup>183</sup> des Romanfragmentes *Charlotte. Roman einer Kellnerin* entfaltet sich [kurz, vorab und zusammenfassend gesprochen] von ersten, kurzen, wenig umfangreichen

<sup>182</sup> S. Enzensberger, Hans Magnus: *Die Entstehung eines Gedichts*. In: *Gedichte. Entstehung eines Gedichts*. Nachwort von Werner Weber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1962, S. 53-79, hier S. 64.

<sup>183</sup> Zu den im Folgenden verwendeten Termini an diesem Ort sei hier vorweg angemerkt, dass es sich vor allem um solche handelt, die der Art der Genese am besten entsprechen – tw. im Abgleich mit repräsentativer Forschungsliteratur. Einer der ersten, der hier Anwendung findet ist jener der „Architektur der Genese“ [s. o.]: man denke in diesem Zusammenhang zum Beispiel an Franz Kafka und dessen Text *Beim Bau der Chinesischen Mauer* [fragment. Erz., 1917], oder auch an das später in der DA noch behandelte Problem der Räumlichkeit des Schreibens. Es soll zumindest immer klar sein, weshalb einer spezifischen genetischen Beobachtung eine begriffliche Zuweisung gegeben wurde: der Begriff „Architektur“ deshalb, weil es sich eher um ein *planendes* und *produktorientiertes* Schreiben bei Horváth handelt; mehr sei an dieser Stelle aber noch nicht verraten.

Entwürfen und Figurenlisten hin zu langen Erzählpassagen, die ihren genetischen „Gipfel“ in der konstituierten zweiten Textstufe findet (TS2/A1-A3), die eindeutig als „bautechnische Summe“ der in der Textniederschrift vorne stehenden Arbeitsabschnitte bezeichnet werden kann. Und es liegt mit der zweiten Textstufe tatsächlich eine mehrfache „Addition“ von Textelementen vor, deren Text-Teilsummen über die gesamte Bandbreite der konstituierten Entwürfe reicht. Die genetischen Fäden und Bezüge laufen demnach in der zweiten Textstufe zusammen und werden in dieser zum umfangreichsten Text des *Charlotte*-Konvolutes „verköcht“. Es wird, um den Beobachtungen auch terminologisch Herr zu werden notwendig sein, die verschieden ausgeprägten genetischen Schritte von E1 [dem „Archetyp“] bis hin zur zweiten Textstufe zu benennen: hier wurden griffige Termini<sup>184</sup> wie „Verdichtung“ - „Sprengung“ - „Konkretisierung“ - „Abbruch“/„Abbrechen“ - „Stocken“ entwickelt, die den jeweiligen Grad an Ausarbeitung von *Charlotte* zusammenfassen sollen. Deutlich wird natürlich, wenn man diese Begriffsreihe, die die Genese von *Charlotte* beschreibend repräsentieren aneinanderreihet, dass sie alle ein metaphorisches Sediment des Materiellen beinhalten. Sie spiegeln also semantisch nicht nur die *Ausprägung der Textgenese*, sondern ebenfalls die zu beschreibende *Arbeitsweise* wieder. Zusätzlich kann man sich die entwickelten Termini betreffend vor Augen halten, was der eigentliche Erkenntnisgegenstand der „Critique génétique“ letztendlich ist: der Schreibvorgang in seiner *Materialität*<sup>185</sup>.

Was sind aber nun die einzelnen „Faktoren“, die zur oben genannten „Summe“ der einzelnen Teile (TS2/A1-A3) führen? Eine Frage, die uns in das Textgebiet der Entwürfe, Strukturpläne, Skizzen und Vorarbeiten zurückführt, ein sehr gezielter Gang und Vorgang, der zum Ergebnis haben wird, den Sinn dieses

---

<sup>184</sup> Zur „terminologischen Verwirrung“ [die hier nicht in ihrer vollen Bandbreite verhandelt werden kann, die aber natürlich in den „Benennungsversuchen“ oben auch ihren Niederschlag findet und mitschwingt] sei hier wieder auf Gellhaus verwiesen, der diese Problematik u. a. nicht außen vor lässt: „Aber bereits an der Wortbildung Textgenese/Textgenetik wird deutlich, daß vermutlich ein bestimmter Begriff von Text vorausgesetzt wird, weshalb nicht von „Werkgenese“ oder einfach „Schrift“ die Rede ist“. S. Gellhaus [Anm. 181], S. 312.

<sup>185</sup> Hay, Louis: „*Den Text gibt es nicht.*“ Überlegungen zur „*Critique génétique*“. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. v. Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Reclam jun. 2005, S. 71-90, hier S. 71. [RUB 17652] Der Ansatz von Hay, der im eben genannten Aufsatz in erster Linie Gedanken zum Textbegriff liefert, steht in unmittelbarer Nähe zu dem von Gunter Martens [s. Anm. 179], der ebenso eine „radikale Dynamisierung des Textbegriffes“ einfordert [Hay S. 72].

Werkes besser verstehen zu lernen, eine viel differenziertere Interpretation [auch anderer Werke in Horváths Schaffen] zu ermöglichen<sup>186</sup>. Und am Ende der einleitenden Worte ist ein Gedankengang von Roland Barthes passend:

„...der „Text“ erweist sich nur in einer Arbeit, einer Produktion. Daraus folgt, daß der „Text“ nicht enden kann [etwa auf dem Regal einer Bibliothek]; seine konstitutive Bewegung ist die *Durchquerung* [er kann unter anderem das Werk, mehrere Werke durchqueren].“ [Hervorhebungen durch Roland Barthes]<sup>187</sup>

### 1.2.1. Frühe Entwürfe, Strukturpläne, Szenarien: „Paralipomena“ von *Charlotte*

Im ersten textgenetischen Schritt muss man sich mit den herausgeschälten frühen Stadien von *Charlotte* beschäftigen – unsere Betrachtung startet naturgemäß bei E1, der in der „Chronologie“ und Textkonstitution als „Archetypus“<sup>188</sup>, ältester und frühester Überlieferungszustand des Textes, bezeichnet wurde. Wesentlich ist die Festlegung in E1, dass Horváth einen Roman schreiben will, dem „Textprojekt“ also eine gattungsspezifische Einschränkung zuweist. Wesentliche Beobachtung an diesem Ort der genetischen Erzählung ist, dass Horváth dem Romanprojekt noch keinen Titel beigibt – eine Qualität, die vorab zeigt, dass ein Titel *nicht* primärer Schreibimpuls für das Werk ist, sondern vielmehr die geplante Gattung und die ganz am Anfang festgelegte *Struktur*. Und diese vorausgeschriebene Struktur nimmt in E1, dem „Archetypus“ von „Charlotte“, wahrlich einen prominenten Platz ein: direkt unter der Genrebezeichnung positioniert der Autor mit „I.“ bis „III.“ drei angedachte Angelpunkte des geplanten Prosawerkes.

Klar schreibräumlich abgeschieden<sup>189</sup> [vgl. zu den textgenetischen Ausführungen im Folgenden die Reproduktion von E1 auf S. 34 und deren

<sup>186</sup> Zu diesem Denkmodell des besseren Verständnisses durch den Rückgriff auf frühere Fassungen vgl. wieder Bohnenkamp [Anm. 174], S. 200.

<sup>187</sup> S. Barthes, Roland: *Vom Werk zum Text*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. und kommentiert von Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 37-51, hier S. 42. [RUB 17652] Durch den von Barthes referierten Textbegriff wird die sinnzentrierte Implikation desselben aufgehoben, der Text sei nach Barthes „strukturiert, aber dezentriert“ – vortreffliche Zuschreibungen für die Textgenese, die es von *Charlotte* zu rekonstruieren gilt.

<sup>188</sup> S. Plachta [Anm. 18], S. 136.

<sup>189</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 298; wieder muss hier auf die hohe Variabilität im Zuge der jew. Befüllung des Schreibraumes bei Horváth hingewiesen werden – der E1 repräsentierende

diplomatische Umschrift] positioniert Horváth auf dem Textträger zwei ähnlich umfangreiche Figurenlisten, die zueinander in einem eindeutigen semantischen Abhängigkeitsverhältnis stehen – „Wirte“ und [wahrscheinlich] deren „Kellnerinnen“. Als „Missinglink“ zwischen den beiden Gruppen Wirte-Kellnerinnen [und Argument für Zusammengehörigkeit der beiden Figurenlisten, nicht nur semantisch] firmiert am unteren Ende des Textträgers „Die Wirtschaftsführerin Gustl Müller“.

Als dritte, einzuführende Textebene kann man die in E1 zahlenmäßig geringen, stichwortartigen und wenig ausgeführten Handlungssentenzen bezeichnen, die an die Struktur [I.)-III.)] und die Figurenlisten gekoppelt sind. Vor allem aber sind sie *nachgeordnet*, was eine frühe These hier zulässt, dass die Textgenese dieses Romanfragments eher durch Struktur, handelnde Figurengruppen und nicht über Stoffe oder Motive aufgebaut wird.

Wie bereits in der „Chronologie“ erwähnt, ist E1 eine Art „Steinbruch“ oder auch „Brouillon“<sup>190</sup>, aus dem sich Horváth über die gesamte Strecke der Genese hin bedienen und diesen Ort [des Steinbruches] immer wieder aufsuchen wird<sup>191</sup>. Das mit E1 vorliegende textgenetische Stadium ist demnach ein „Plan“, eine „Skizze“ in Form einer Struktur und zweier Listen mit marginalen Ergänzungen – E1 gehört zusammenfassend gesprochen *per se* zur „Makrostruktur“<sup>192</sup> von *Charlotte. Roman einer Kellnerin*, zu dieser Beobachtung später noch mehr. Bewegt man sich sukzessive weiter innerhalb der Textgenese, rückt das genetische Entwürfe-„Zwillingspaar“ E2/E3 ins Blickfeld des textgenetischen Interesses: das Verwandtschaftsverhältnis dieser beiden Entwürfe ist deshalb so groß, weil nicht nur die Titel identisch [offensichtlich: E2 und E3 werden jeweils mit „Ostern“ titulierte], sondern auch Textumfang bzw. Menge der Textelemente und Struktur einander sehr ähnlich sind. Was die jeweilige

---

Textträger ist sehr großzügig mit Text ausgefüllt, was den Umgang mit Text anbelangt und es liegen im *Charlotte*-Konvolut nur wenige Textträger vor, die dicht mit Text befüllt sind.

<sup>190</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 293.

<sup>191</sup> Der Begriff „[Text]Steinbruch“ ist auch eine *Erklärung* für die anderen Begriffe, die zur Beschreibung der Genese entwickelt wurden: „Sprengung“, „Verdichtung“, „Abbruch“ – alles Prozesse, die man bei der Arbeit mit Gestein vorfinden kann.

<sup>192</sup> An dieser Stelle sei vorab erwähnt, dass sich anhand des textlinguistischen „Mikro- und Makrostrukturkonzeptes“ des Linguisten Teun van Dijk spannendes Reflexionsmaterial bietet/bieten wird [s. Punkt 2.6.4.], das noch durch eine narratologische Perspektive erweitert werden könnte.

Struktur der Zwillinge E2 und E3 so aneinander annähert [E3 kann man auch als „gebundene Variante“<sup>193</sup> von E2 bezeichnen], sind erste Handlungssentenzen [bei beiden genannten Entwürfen die ersten, folgenden Elemente nach dem Titel, *das Genre* und *die Selbstnennung durch den Autor*] und wie auch schon in E1 Figurenlisten, die sich teilweise aus den Listen von E1 her- und ableiten lassen: eindeutig ist also der Befund, dass E1 die Entwürfe E2 und E3 hervorbringt. Die Entwürfe sind also nicht nur verwandt mit und hergeleitet aus dem Archetyp E1, sie stellen auch textuelle Eingrenzungen und „Text-Subtraktionen“ dar.

Zu bemerken ist weiters, dass man auch eine erste „Wiederholung“ proklamieren kann [Vgl. hierzu die präzisierenden Ausführungen zu Horváths „serieller Arbeitsweise“, S. 212ff.]: der Titel „Ostern“ wird ohne jegliche Abänderung von E2 zu E3 hin wiederholt, es gibt lediglich *eine* schriftliche Abänderung – der Autor erlangt anscheinend schon sehr früh eine vorschnelle Sicherheit in der Abfassung dieses Textes. Noch hinzufügen lässt sich wiederholt, dass E1 eben der „große Speicher“, der an Rohstoffen reiche [*nochmals*] „Steinbruch“ ist, aus dem Horváth schöpft und Material in die folgenden, kleineren Gefäße einfüllt – das *Einfüllen*, *Umfüllen* und *Mischen* von Textmaterial sind zentrale genetische Verfahrensweisen in diesen frühen Stadien der Genese.

Aus dem unmittelbaren genetischen Umfeld von E1-E3 stammt die Paarung E4 [zu E4 vgl. *Reprod. und Umschrift* auf S. 36f.] und E5 [wieder ein „Geschwisterpaar“, diesmal aber in anderer Form zwillingshaft verwandt wie E2 und E3, da einerseits der Textumfang im Vergleich stark differiert und andererseits das genetische Herleitungsverhältnis ein anderes ist]. Durch eine weitere Subtraktion von Textmaterial gelangt Horváth zur ersten, zentralen Figur des Romanprojekts – „Ursula“, die dem Text innerhalb von E4 auch den Titel gibt. Von einer Subtraktion von E1, E2, E3 zu E4 hin kann man vor allem deshalb sprechen, da aus einem wahrlich großen Arsenal von literarischen Figuren eine einzelne herausgesucht wird und in das Textzentrum [wie auch der Genese] gerückt wird. Trotzdem in E1 keine „Ursula“ auffindbar ist, bleibt in der „Ahnenreihe“ E1-E5 der sichere Befund übrig, dass Horváth aus den

---

<sup>193</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 295.

Kellnerinnen aus E1 eine „Elsa“ in E2 „kreiert“, die in E3 endlich „Ursula“ heißen wird: die Umbenennung kann als Impuls für die Benennung des *Textes* gewertet werden. Ein genetischer Vorgang im Schreiben des Autors in Form einer Matrix, die sich bis in die späten Textstufen hin wiederholen wird und verfolgen lässt.

Zu E4 bleibt noch zu sagen, dass man eine erste *Textverdichtung* bemerken kann, die sich unter anderem auch daran zeigt, dass erstmals Handlungselemente Macht über die [übernommene] Struktur gewinnen: Text- und Strukturierungsmaterial reichen aus, um ein erstes Kapitel schreiben zu können. Einen Wendepunkt gibt es in E4 zusätzlich auf der Ebene der Strukturierung. Einem Überkapitel [„I.“] werden drei Unterkapitel zugewiesen, die ein späteres Niederschreiben erleichtern sollen. Was E4 anbetrifft sei noch in präzisierender Form erwähnt, dass die eben erwähnte Textverdichtung auf inhaltlicher Ebene insofern stattfindet, als nicht nur alle Elemente des Textes konsequent aus den vorhergehenden Entwürfen [E1 bis E3] hergeleitet werden, sondern der Text auch durch neue Elemente angereichert wird. Der Titel in E4 „URSULA. Roman einer Kellnerin“ wird einerseits aus der Figurenliste in E1 und den Namen in E2, E3 entwickelt, die Elemente „Arbeitsfindung“ und – wenn man so möchte – Arbeitgeber „Wirte“ entspringen aus E1. Neue Elemente in E4 sind die Möglichkeiten der Protagonistin „Ursula“ in E4, Arbeit zu finden: die Textelemente „Arbeitsamt“ und „Die Zeitungsannoncen“ bzw. „Der Brief“.

Um die Argumente rund um die beinahe „spielerische“ Verwendung von Textmaterial bei Horváth noch zu schärfen und zu präzisieren, lässt sich mit Theoremen der *poststrukturalistischen Literaturtheorie* analytisch sehr gut arbeiten: Julia Kristeva etwa schreibt in einem grundlegenden Werk zur Semiotik<sup>194</sup>, dass an die Stelle des geschlossenen Textes die Vorstellung vom Text als „produktivité“ tritt – ein Text, der also ständig in kreativer Bewegung ist, vor allem in einer hoch „unsystematischen“ Form. Spinnt man die Ausführungen anhand von Kristeva weiter, muss man noch sagen, dass in der poststrukturalistischen Theoriebildung ein großes Interesse für den *Text als „Vorgang“* und für den *Text als Spielraum* unterschiedlicher Möglichkeiten

---

<sup>194</sup> Vgl. Kristeva, Julia: *Semiotiké. Recherches pour sémanalyse*. Paris 1969.

besteht<sup>195</sup>. Ergänzend kann man noch hinzufügen, dass das poststrukturalistische Konzept von Text nicht vornehmlich sinnorientiert, autorzentriert und statisch ist, sondern eher ein „...deskriptives und dynamisches [Text]Modell...“<sup>196</sup> darstellt – eine Festlegung, die die hier stattfindende Beschreibung der Textgenese nicht nur „legitimiert“<sup>197</sup>.

Diese Bemerkungen lassen sich nun äußerst gewinnbringend und fruchtbar auf die obigen Beobachtungen der Textgenese anwenden. Nicht nur ist bereits in den Entwürfen E1-E5 von einer Textentwicklung die Rede, die sich als dynamisches Spiel mit Möglichkeiten versteht, eine große Anzahl von Figuren wird etwa in den Text E1 ganz zu Beginn der Genese in den [Schreib]Raum [her]eingelassen [vgl. wieder E1, zwei Figurenlisten], um dann in Form eines freien, lockeren „Spieles“ in den darauf folgenden Entwürfen wieder ausgeschlossen zu werden. Überspitzt könnte man meinen, der Autor Ödön von Horváth veranstaltet innerhalb von E1 eine „Castingshow“, ein „Vorsingen“ oder ein „Vorsprechen“ unterschiedlicher Wirte und Kellnerinnen, um sich für die eine oder andere Akteurin, den einen oder anderen Akteur zu entscheiden: der Autor als „verspielter Juror“.

E5, jüngeres Geschwister von E4, leitet sich unmittelbar von E4 her – eine Abschrift, die fein säuberlich Material aus E4 herausfiltert, ein neuerlich auswählender Subtraktionsprozess. Die Rolle von E5 für die textgenetische Analyse [einerseits Abhängigkeit des E5 von E1-E4, andererseits Stocken bei Abschrift und Neuordnung der Textelemente innerhalb von E5] zeigt, dass es sich hier um eine vorläufige „Zwischenstation“ in der Textgenese handelt, der sich der Autor Horváth in E6-E8 zu entziehen versuchen wird.

Wie bereits kurz angeklungen ist, bilden E6, E7 und E8 eine „genetische Gruppe“ oder auch „Reihe“, die zwar in vielerlei Hinsicht auf E1-E5 zurückgeht, aber das Material neu und in einem anderem Kontext, sowie erstmals zusammenhängend präsentiert, linear erzählt (E8). Die Gruppe E6-E8 ist also

<sup>195</sup> Vgl. zu diesen Feststellungen Bohnenkamp [Anm. 174], S. 201 f.

<sup>196</sup> S. Kammer, Stephan und Roger Lüdeke: *Einleitung*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. v. Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Reclam jun. 2005, S. 9-21, hier S. 13. [RUB 17652]

<sup>197</sup> Vgl. zur dekonstruktivistischen / poststrukturalistischen Texttheorie u. a.: Derrida, Jacques: *Semiotologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva*. In: ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse u. a.* Hrsg. v. Engelmann, Peter. Übers. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Wien und Graz: Böhlau 1986, S. 52-82.

vielmehr Addition, Bündelung und auch eine nächste Stufe der „Verdichtung“ in der Genese des Romanfragments *Charlotte*. Die erwähnte Gruppe wird angeführt von E6 und E7 – zwei Entwürfe, die mehr Struktur sind als linear erzählter Text [bis auf die vier Mikro-Textgruppen in E6, die den Angelpunkten der Struktur zugeordnet sind]. Wie bereits in der Textkonstitution oben genauer ausgeführt [S. Seite 89ff.], wird ein neues Ordnungsschema in die Textgenese eingebracht: das der zeitlichen, chronologischen Handlungsstruktur [in E6 sind es Monatsnamen, in E7 hingegen die spezifischen Tage vor dem Osterfest – Grésillon bezeichnet eine derartige textgenetische Kategorie als „gebundene Variante“<sup>198</sup>, da sich die veränderten Ordnungspunkte auf die jeweils nur leicht abgewandelte Struktur beziehen].

Wieder speist sich die Genese aus den vorhergehenden Entwürfen, ins Auge des Textgenetikers stechen der Name der Hauptfigur [„Ursula“], die „Wirte“, das Handlungselement der Arbeitsplatzfindung [„...die Stellung als Kassierin...“], die Figur Ursula als Objekt der Begierde [„Der elegante Herr vom Strandhotel, der nur wegen Ursula herüberkommt...“].

Es ist spannend und ergiebig, sich im nächsten Analyseschritt der Genese die Subtraktionen und Ersetzungen von E6 nach E7 hin anzusehen [in hohem Maße vergleichbar mit den oben beschriebenen Subtraktionsprozessen in E1 zu E2/E3 und in E4 zu E5 hin]: der Autor Horváth nimmt in E6 und E7 jeweils vierteilige Strukturpläne an, die aber verschiedene semantische Merkmale aufweisen. Repräsentative Beispiele hierfür: „Juni“ (E6) versus „Karfreitag“ (E7), „Juli“ [wieder E6] versus „Karsamstag“ [wieder E7] etc. Subtrahiert wird von E6 nach E7 hin der komplette „Inhalt“ an bereits präfigurierter Handlung, der in E6 [von E1-E5 her kommend] schon wirklich weit gediehen ist. Es werden unter anderem viele neue Motive eingebaut, wie „Abtreibung“ oder „Ursula macht sich selbstständig“.

In E8 schließlich findet sich nicht nur eine Art Titelblatt [man will beinahe von einem „Schmutztitel“ sprechen, ein Zeichen für echte, sehr frühe „Selbstsicherheit“ des Autors Horváth innerhalb der Textentstehung], sondern auch die erste, längere, zusammenhängende Erzählpassage, die sich in einem

---

<sup>198</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 295.

Strukturelement einklinkt [„I.) Karfreitag“], entnommen aus E7. Rein inhaltlich werden von E7 zu E8 hin nur die Struktur und der Titel übernommen, inhaltlich löst sich also E8 deutlich von E7.

Bereits an dieser sehr frühen Stelle der Textgenese, die den Kontext der „frühen Fassungen“ aufzufächern versucht, um daraus „...den Sinn des Werkes zu erschließen...“<sup>199</sup>, kann der Textgenetiker Aufschluss geben über die Strukturierungsprinzipien, die den Arbeitsstil des Dichters determinieren<sup>200</sup>. Und anhand dieser aktiven Tendenz in den Veränderungen, die der Dichter vornimmt, kommen nun diese Strukturierungstendenzen zum Ausdruck.<sup>201</sup> Struktur, Strukturierung und Weiterentwicklung von Strukturen als *grundlegende* Parameter in dieser frühen Phase der Textgenese lassen sich bereits hier eindeutig feststellen.

### 1.2.2. Verdichtung I: Fortgeschrittene textgenetische Szenen, erste textuelle Verfestigungen

Nächste Gruppe in der Entstehung von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* ist die als sehr dicht bezeichnbare und stakkatoartige Folge von E9-E16. Vor allem E9-E13 [vgl. Reprod. und Umschr. S. 38] zeigen ein sehr homogenes Bild, der Text verdichtet sich zusätzlich immer mehr, weshalb in der Textgenese ab E9 eine neue Phase der Textniederschrift eingeleitet wird. Vor allem sehr spannend [und erneut ein vorgegriffener Hinweis auf Horváths „serielles Schreiben“] sind E9-E12: in unmittelbarer Folge schreibt Horváth jeweils drei Titelvarianten nieder, erstmals fungiert *Charlotte*, die spätere Protagonistin des Romanfragments, als titelgebende Figur [vor allem in E9, E11]. Bei E10 etwa orientiert sich die Titelgebung wieder stärker an vorigen Entwürfen [E7, E8], der Autor ist in dieser Phase noch nicht ganz sicher, welchen Titel der zu schreibende Roman später tragen soll, und wie die Hauptfigur am Ende heißen soll.

Trotzdem scheint für Horváth die Reflexion zur Betitelung eines späteren Werkes, der bewusste und freie Umgang mit Material, das „Spiel“ mit

<sup>199</sup> S. Bohnenkamp [Anm. 174], S. 200.

<sup>200</sup> Vgl. Mukařovský, Jan: *Varianten und Stilistik*. In: *Poetica* 2 [1968], S. 399-403.

<sup>201</sup> Vgl. Mukařovský [Anm. 200], S. 402.

Möglichkeiten [vgl. hierzu den oben genannten strukturalistischen Kontext, Kristevas Theoreme] eine Art Schreibstimulans zu sein. Kategorien oder Gegenstände des kreativen Spiels sind an diesem Ort der Textgenese folgende: [Titel] → [Gattung] → [Nennung des Verfassers]. E12 und der mit diesem Entwurf in unmittelbarer Verbindung stehende E13 sind wieder stärker von früheren Entwürfen abhängig – E7 etwa kann mit aller Entschiedenheit als genetische „Blaupause“ von E12 bezeichnet werden, so marginal und gering sind die Retuschen. Im nächsten Schritt schließlich (E13), den Horváth in der Genese setzt, wird ein Strukturplan entworfen, der sich auf einem weiteren Blatt fortsetzt. Bereits in der Textkonstitution der Entwürfe oben [vgl. S. 92] wurde E13 als besonders ergiebiger, textgenetisch interessanter Entwurf apostrophiert. Diese Meinung gilt es an dieser Stelle zu untermauern und zu festigen:

- dieser Entwurf E13 setzt sich aus allen vorhergehenden Teilsummen oder Entwürfen zusammen, an dieser Stelle laufen die bisherigen Ideen in einem besonders dichten Entwurf zusammen und werden „gebündelt“;
- es wird neben „altem Material“ auch viel Neues eingebracht; erstmals wird zum Beispiel die Herkunft der Protagonistin vorgebracht: „1.) Die Herkunft Charlottes [das uneheliche Kind eines Attachés]“.
- Im Vergleich zu den vorigen Entwürfen [E1-E12] überwiegen – deutlich sichtbar – die Handlungselemente gegenüber der Struktur, die selbst aus vorigen Strukturplänen abgeleitet wird und durch eine untergeordnete Struktur noch verfeinert wird. Es kommt an diesem erneuten „Wendepunkt der Genese“ also zu einer quantitativen Vermehrung von Strukturen und Abhängigkeiten, einer deutlichen textuellen Komplexitätssteigerung – klare Indizien für die schon oben beobachtete „Verdichtung“.

E14 wiederum zeigt, dass in der Genese teilweise auch „Haken geschlagen“ werden – dieser Entwurf ist ein Indiz dafür, dass Horváth noch keine Klarheit über den Namen seiner Hauptfigur [einer Kellnerin] besitzt: in E14 heißt diese erneut „Ursula“ [vgl. E3-E6]. Wahrscheinlich lässt sich E14 auch in das genetische Umfeld dieser vier Entwürfe [E3-E6] stellen. Gegenargument ist aber die Komplexität von E14, die ihn an E13 heranreichen lässt.

Mit E15 und E16 legt Horváth wieder Titelvarianten vor [ohne inhaltliche Materialien], die semantisch an E9-E11 „andocken“ – erneutes Indiz für die Schreibimpulse und Schreibenergie, die Horváth vom Experimentieren mit Titelvarianten [im bereits fortgeschrittenen Schreibstadium] erhält. Mit den Entwürfen E9-E11 und E15-E16 liegen demnach viele unentschiedenen Alternativen<sup>202</sup> vor – Titel, die zur möglichen „freien Entnahme“ für spätere Schreibprojekte [vorerst?] brach liegen bleiben.

Eine textgenetisch interessante Beobachtung ist zusätzlich, dass mit E9-E16 [aus einer „makrostrukturellen“ Sicht] ein durchaus beachtliches Kompendium für eine Romanniederschrift bereits präfiguriert ist: „Mikroelemente“<sup>203</sup> sind Genre, Titelvarianten, Strukturen, Substrukturen [mit dazugehörigen Handlungssegmenten] – alles dicht versammelt auf kleinstem Schreibraum<sup>204</sup>. Dieses erwähnte Kompendium literarischer Einfälle reicht bereits in hohem Maße an die späteren Textstufen heran.

### 1.2.3. Verdichtung II: Weitere Prozesse textgenetischer Verfestigung

Mit E17 [ein disparates, später aber noch wichtiges Element in der Genese] und E18 emanzipiert sich Horváth von den halt gebenden Strukturen bzw. „Strukturplänen“, schreibt einen langen, linearen, in sich geschlossenen Text [genetisch aber nicht mit E8 vergleichbar, dem ersten großen, linearen Textabschnitt des Konvoluts] und löst sich von den vorigen, aufgestellten Konventionen [vgl. erneut „Textkonstitution“, S. 93ff.]. Und mit E18, dem bis dato reichhaltigsten erstellten Textstück in der Genese, ist eine endgültige Verdichtung vollzogen:

- der Autor Horváth entscheidet sich für einen Titel [„Charlotte. Roman von Ödön von Horváth.“], der so gut wie keiner Änderung mehr unterzogen wird – als Nebenbemerkung sei hier die klare, handschriftliche Umrahmung des Titels genannt, die einer überdeutlichen Verfestigung gleichkommt;

<sup>202</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 299.

<sup>203</sup> Zum textlinguistischen Begriffspaar „Makrostruktur“/„Mikrostruktur“ vgl. Anm. 177 oben.

<sup>204</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 298.

- direkt unter dem Titel gliedert Horváth den Text; Die Struktur speist sich aus den vorhergehenden Entwürfen [vor allem aus E7, E8 und E13].
- unter dem Strukturierungselement „Erstes Buch.“ und der Kapitelüberschrift „Charlotte ist engagiert.“ beginnt Horváth eine lange Erzählpassage, die später Folie für die Textstufen sein wird;
- Der Text E18 besitzt für den Autor augenscheinlich einen derartig hohen genetischen Rang, dass er ihn auch einer ausgiebigen, weit ausholenden Korrektur unterziehen wird.

#### 1.2.4. Verlagerung – genetische Auslagerung: Textgenese im Notizheft. Eine „Parallelführung“ der Entwürfe E19-E28

Mit den Entwürfen E19-E28 lagert Horváth die Genese in ein Notizheft aus – eine genetische Erweiterung und Parallelführung. Von der „parallelen“ Textgenese kann man auch deshalb sprechen, weil viele Entwürfe in dieser [relativ zum ganzen Konvolut gesehen] langen Reihe bis zu E28 auch parallel zu den vorigen entstanden sein könnten. Möglich ist etwa ein Schreiben des Autors an anderen Orten [womit die „Schreibwerkstatt“ in ein Kaffeehaus, ein Gasthaus, ein Zugabteil, ein Hotelzimmer etc. verlagert werden würde], wozu das Notizheft natürlich ein praktischer Behelf in Form eines mobilen Gefäßes darstellt [vgl. nähere Ausführungen in 2.6. „Horváths Schreibutensilien“ S. 229ff.].

Kehren wir aber zurück zur nachvollzogenen Genese: hier ist zuallererst die kompakte genetische Reihe E19-E22 auffällig. In Form der genannten Reihe liegen dem Textgenetiker vier Entwürfe vor, die in ständiger textueller Verdichtung aneinander anknüpfen und aufeinander aufbauen. E19 ist zum Beispiel ein Strukturplan, der sich durch explizite genetische Bezüge [Name der Protagonistin in leicht abgewandelter Form [Lotte] → [Charlotte], Strukturplan mit Strukturelementen aus den Entwürfen E7, E8, E12, ein Handlungselement („Lottes Eltern...“), das auf vorige, genealogische Aspekte rekurriert] auszeichnet. Die Struktur aus E19 wird letztlich in E20 und in E21 „ungefiltert“ übernommen, wie auch der Titel. Horváth füllt nur in die aus E19 übernommene Struktur [die ihm als produktionsästhetisches Gefäß dient] immer mehr an Material ein – eine erneut in hohem Maße „serielle Arbeitsweise“ [s. Punkt 2.4.].

Und blickt man auf das nächste genetische Element, E22 [Reprod. und Umschr. S. 40-43.], hat man es mit einem Entwurf zu tun, der sich über zwei ganze Notizheftseiten erstreckt. Dieser Entwurf, E22, steigt in der Genese gezielt auf die nächste Stufe. Er übernimmt den Strukturplan aus E19-E21, löst nur das „erste Buch“ heraus, um es einer intensiveren Bearbeitung zuzuführen. Wieder heißt die Protagonistin in E22 „Charlotte“ [sie wird im Titel – im Gegensatz zu E19-E21 – nicht genannt], den Strukturelementen werden zusätzlich längere Erzählpassagen untergeordnet, die sich Horváth anhand des Wortmaterials aus E19-E21 erarbeitet. E22 ist insgesamt eine komprimierte „Schlüsselszene“ innerhalb der Genese von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* [vgl. hierzu auch „Textkonstitution“ und Faksimilierung/Transkription S. 40-43].

Um den eben genannten Beobachtungen noch auf einer analytischen Metaebene gerecht zu werden, lohnt wiederholt eine strukturalistische Perspektive. Innerhalb der „Poetologischen Prolegomena zur Genese“ war bereits von den offensichtlichen und oftmals auftauchenden Strukturierungsprozessen die Rede, die sich über eine weite Strecke der Genese finden: der Linguist Jurij M. Lotman etwa meint zur Thematik „Analyse der Konstruktionsprinzipien [eines] Textes“<sup>205</sup>, dass diese eben paradigmatisch über „Selektion“ und syntagmatisch über „Kombination“ ablaufen. Wenn man sich nun die eben beschriebene genetische Reihe E19-E22 als Exempel vor Augen führt, kann man beide Parameter in progressiver Verknüpfung beobachten: selektiert wird anfangs zum Beispiel auf der Ebene *des Titels* [E19 und E20 noch „Lotte, die Kellnerin“; in E21 und E22 schließlich nur „Die Kellnerin“] dann auf der Ebene von *Textmaterial* und *Textmenge* [von E20 zu E21 hin wird Textmaterial unter „Zweites Buch“ herausgenommen].

Kombiniert und verknüpft wird innerhalb der genetisch sehr dichten Folge E19-E22 in verschiedene Richtungen, vor allem natürlich in Richtung der genetischen Text-Vorgänger, die da wären E7, E8, E12. Nicht nur lässt sich anhand dieses Denkmodells an dieser Stelle bereits sagen, dass mit E19-E22 eine Art Textbündel hier aufzufinden ist, in unmittelbarer Folge und hoher [man muss es wiederholen] *Dichte*.

---

<sup>205</sup> S. Lotman [Anm. 178], S. 24.

Zusätzlich lässt sich anhand des Beispiels E19-E22 sagen, dass es auf einer übergeordneten Stufe auch an anderen Orten der Genese anzutreffen ist – so etwa die genetischen Entwicklungen von E2 zu E3, von E4 zu E5, aber natürlich auch im Gebiet der Textstufen und deren jeweiligen Ansätzen. Zusammenfassend kann man deshalb von einem „Text als Einheit“, der der „höchsten Organisationseinheit“<sup>206</sup> entspricht, reden – eine Abstraktionsebene, auf der der Text als „Konstrukt“ [und nicht nur als Konstruktion], als „Formel“ [und nicht nur als Formulierungen] und als „Matrix“ auftritt. Diese Termini als Möglichkeiten, die sich aus der Lotman-Lektüre speisen und wiederum neues Begriffsmaterial zur Genese bereitstellen.

#### 1.2.5. Sprenzung I: Vereinzelte Elemente in der Genese

Eine relativ späte Gruppe in der Textentstehung innerhalb der Entwürfe stellen E23-E24 dar. Bei E23 lässt sich vorab sagen, dass es kurzerhand zu einer „Sprenzung“ der Textgenese kommt, ein disparater Block, der ganz autark im Entstehungsprozess steht. Obwohl sich E23 in einigen Segmenten [„1.) Zusammenbruch“, „Gegenrevolution.“] von E22 herleitet, ist die neue und abrupt abbrechende Struktur ein Zeichen dafür, dass es innerhalb der Genese von *Charlotte* immer wieder Versuche gibt, den Text neu zu ordnen, umzustrukturieren. Auch der handschriftliche Pfeil auf dem Blatt<sup>207</sup> und die handschriftlichen Rahmen zeigen, dass Horváth nachträglich, auf den Metaebenen „Neuordnung“ und „Umstrukturierung“ arbeitet.

Innerhalb der Textkonstitution wurde diesem Entwurf (E23) ebenfalls eine „textgenetische Sonderrolle“ zugesprochen: dies muss man an dieser Stelle noch argumentativ [vor dem Hintergrund der bisherigen, dargelegten Genese] untermauern. Ein wichtiger Punkt ist der des „genetischen Abfalls“ – man kann E23 als „Nebenprodukt“ bezeichnen und zwar deshalb, weil er später in der Textgenese keine Berücksichtigung mehr finden wird. Der Umstand nun, dass Horváth relativ spät ein kleines Experimentierfeld eröffnet [als das man E23 aus

<sup>206</sup> Vgl. Lotman [Anm. 178], S. 24.

<sup>207</sup> ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl.2 verso, Pfeil [handschriftlich], der von „2.“ nach oben rechts führt.

textgenetischer Perspektive durchaus bezeichnen kann] zeigt die *Flexibilität* einer Textgenese bei Horváth.

E24 nun, wieder ein in sich durchaus geschlossener Entwurf, firmiert unter einer wahrscheinlichen Kapitelüberschrift [„Tod der Mutter“]. Diese Kapitelüberschrift ist ein Strukturierungselement, das sich unter anderem auch in E22 wiederfindet [dort auf dem zweiten Blatt dieses Entwurfes, als Teil einer Kapitelüberschrift]. Horváths Entwicklung von *Substrukturen* aus vorher aufgestellten *Strukturen* kann als symptomatisch in der Textgenese bezeichnet werden, der spätere Text wird nicht nur auf diese Weise „verdichtet“, er erarbeitet sich auch durch diese Vorgangsweise eine Art „Tiefenstruktur“<sup>208</sup>. Eine weitere spannende Beobachtung im Falle von E24 ist jene, dass unter „Tod der Mutter“ eine neue Struktur von Horváth entwickelt wird, die Teile aus den vorherigen Entwürfen neu gruppiert und ordnet. E24 steht also nicht nur paradigmatisch für das in Teilen bereits festgestellte, strukturelle und substrukturelle „Wachstum“ des Textes, sondern auch für Additionen [neue Elemente sind zum Beispiel explizite historische Bezüge: die historische Figur „Hitler“, das historisch festlegbare Ereignis „Hitlerputsch“ oder „... da kam ein Zug Hitlerleute vorbei.“], vermeintliche Subtraktionen [die genetisch ordnenden Zeitelemente „Gründonnerstag“ etc. fehlen in E24] und die bereits erwähnten Transmutationen. E24 ist [auf einer Metaebene] also die Summe für viele textgenetische Vorgänge und zeigt, dass Textgenese bei Horváth auf sehr vielen unterschiedlichen Ebenen und Strängen stattfindet, die es hier gilt und galt „chirurgisch“ freizulegen<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> Es sei an dieser Stelle erneut der Vergleich mit einem immer dichter werdenden „Wurzelwerk“ oder einem „Rhizom“ angebracht – das Denkmodell des Philosophen Gilles Deleuze drängt sich hier auf.

<sup>209</sup> Vgl. hierzu Erwin Gartners Vergleich von Horváths Arbeitsweise mit der eines Chirurgen: Gartner, Erwin: „*Es wimmelt von Lustmördern*“ *Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus und Nicole Streitler. Wien: Praesens Verlag 2006, S. 43-53. Besonders interessant ist in Gartners Argumentation die Engführung zwischen Lustmord-Diskurs und dem Schneiden, den Amputationen an den Textträgern [S. 51: „Horváth ist ein Chirurg. Er operiert mit der Schere an seinen Typoskripten.“]. Auch der Textgenetiker muss sich solcher [Operations]Werkzeuge wiederholt bedienen.

### 1.2.6. Verdichtung III: Freie, erzählende Blöcke ohne strukturierenden „Ballast“

Mit der genetischen Gruppe E25-E28 liegen vier Entwürfe vor, die ganz anders als zuvor nur grundlegende Parameter der Strukturierung aufweisen und sich deshalb klar von den textgenetischen Qualitäten der vorhergehenden Entwürfe unterscheiden: es drängt sich bei E25-E28 die Beobachtung auf, dass sich Horváth von den Strukturierungen vorerst emanzipiert, um freiere erzählende Blöcke produzieren zu können. Beim Blick des Textgenetikers auf E25 schließlich findet sich ein geschlossener, zweiteiliger Text [nur eine Grobstruktur: „I.“ und „II.“], der vom Autor später aber völlig verworfen wird [vgl. wieder Textkonstitution, S. 102ff.].

Nicht nur, dass E25 über keinen Titel verfügt [spricht für einen textgenetischen „Zwiespalt“, ob sich dieser Entwurf überhaupt *Charlotte* zurechnen lässt], ist er auch inhaltlich nicht direkt an die vorhergehenden Entwürfe gebunden.

Die folgenden Entwürfe E26-E28 schließlich, sind kleine Textsegmente, die sich aus den vorigen Entwürfen speisen. E26 etwa ganz unmittelbar: „Es war Gründonnerstag, sieben Jahre nach dem Weltkrieg,...“<sup>210</sup> – das zeitliche Strukturierungselement „Gründonnerstag“ findet sich genauso in vielen vorigen Entwürfen, es wird eben nur in den zeithistorischen Kontext eingebettet [1925] und mit den politischen Usancen der Zwischenkriegszeit gekoppelt. E27 und E28 schließlich sind genetische Mikroelemente, die mit hoher Wahrscheinlichkeit genetisch in das inhaltliche Umfeld der Protagonistin zu rechnen sind.

### 1.2.7. Sprengung II: Drei späte genetische Segmente

Die Entwürfe E29-E31 wurden innerhalb der Textkonstitution in eckige Klammern gesetzt – dies musste deshalb geschehen, da sich drei Entwürfe nur unter Vorbehalt dem *Charlotte*-Konvolut zurechnen lassen [Vgl. S. 105ff.]. E31 etwa ist lediglich ein einziger Satz, der [ohne Titel] wie eine übergeordnete Struktur funktioniert und sich nur aufgrund des Sems „Orgie“ mit dem späteren

<sup>210</sup> S. ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 5 verso, [oberes Drittel].

Bild des außer Rand und Band geratenen Festes mit *Charlotte* in Verbindung bringen lässt. Die genetische Verwandtschaft von E30 zu E27-E29 ist aber durchaus haltbar, da E30 ein Sammelsurium von Namen textexterner Bezüge ist, die den Text an den zeithistorischen Rahmen heranführen, etwa durch die genannte und aufgeschriebene Künstlerin und Sängerin „Josefine Baker“<sup>211</sup>. E30 lässt sich aber auch in den Kontext vom entstehungsgeschichtlich unmittelbar folgenden Roman *Sechsendreißig Stunden* stellen, wo sich eine Passage im ersten Drittel dieses Textes findet, wo ebenfalls Diven unterschiedlichster Couleur [allesamt Stummfilmstars der 1920er Jahre] aus den Zwanzigern des vorigen Jahrhunderts aufgeführt werden – ebendort, um dem Schicksal der Agnes Pollinger eine ganz bestimmte Note zu verleihen:

„Auch die Maria Muttergottes hätte eben Protektion gehabt genau wie die Henny Porten, Lya de Putti, Dolores del Rio und Carmen Cartellieri. »Wenn man keine Protektion nicht hat, indem, daß man keinen Regisseur nicht kennt, da wirst halt nicht auserwählt«, konstatierte Agnes.“<sup>212</sup>

Diese Passage zeigt nun im Abgleich mit E30, dass dieser Entwurf im Kontext von *Sechsendreißig Stunden* steht und zwar nicht ein Textspeicher für später darstellt, aber trotzdem eine vergleichbare Qualität aufweist.

Als letzter zu konstituierender Entwurf bleibt noch E32, der bereits auf die folgenden Textstufen [etwa TS1] hinweist – auch da er von diesen „materiell“ [ein abgerissenes, halbes Blatt] „abhängt“. Mit E32 liegt insgesamt ein Entwurf vor, der [wie auch schon E26-E28] ohne übergeordnete Struktur auskommt und eine relativ lose Ansammlung von Sätzen bildet, unmittelbare „Nebenprodukte“ von TS1/A5. E32 wurde in der Textkonstitution auch ein spezieller Rang zugesprochen, da er [trotzdem er eine Art genetischen „Rückschrittes“ darstellt – aus der Perspektive der Textstufen gesehen] eine Summe von vielen Vorgänger-Entwürfen repräsentiert. Die Liste an Ahnen ist bei E32 dementsprechend lang: E2, E4-E7, E9-E13, E17-E22. Und da E32 in der Relation zu anderen Entwürfen eher wenig Text aufweist, er aber trotzdem eine

---

<sup>211</sup> Josefine Baker [1906-1975], eine französische Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin, auch eine aktive Kämpferin gegen Rassismus, trat in den 1920ern u. a. in Berlin auf. Vgl. hierzu [http://de.wikipedia.org/wiki/Josephine\\_Baker](http://de.wikipedia.org/wiki/Josephine_Baker), 13. Mai 2008, 9:15.

<sup>212</sup> S. Horváth [Anm. 4], S. 37.

Summe vieler Teile ist, muss seine besondere Qualität und besondere Dichte als insgesamt abgesichert gelten.

#### 1.2.8. Zur erfundenen, *nacherzählten* Genese der nächsten *Stufe[n]*: Textentstehung von *Charlotte* innerhalb der Textstufen [TS1 und TS2]

Die rechnerisch gesehen größten Summen, die sich schrittweise aus den obigen, grundlegenden genetischen Beschreibungen ergeben haben, konkretisieren sich nun in zwei konstituierten Textstufen [s. auch „Textkonstitution“]. Es bleibt in diesem Kapitel also die Beschreibung ausständig, wie sich Horváth aus den vielfältigen Strukturen, untergeordneten Substrukturen und Teilmengen einen Text erarbeitet, der nicht mehr als Entwurf bezeichnet werden kann und auf einer übergeordneten Textebene funktioniert. Es ist nun an diesem Ort sehr sinnvoll, sich nochmals die oben aufgestellte Definition und Eingrenzung [was ist eine „Textstufe“?] kurz und genau vor Augen zu führen, um damit einen wesentlichen Argumentationskern in textgenetischen Händen zu halten: eine Textstufe ist per definitionem eine „klar abgrenzbare Arbeitseinheit“ und eine „intentional vom Anfang bis zum Ende isolierte Werkeinheit“ und dient bereits der „konkreten Ausformulierung des Textes“<sup>213</sup>. Was nun die textgenetische Unterkategorie „Ansatz“<sup>214</sup> innerhalb der jeweiligen Textstufen anbelangt, ist einerseits der materiale Austausch innerhalb einer festgelegten Textstufe von Belang und andererseits die genetische[n] Reihe[n], die solche Ansätze innerhalb einer jeweils festgelegten Textstufe bilden [wieder ein vorausseilender Hinweis auf Horváths „serielle Arbeitsweise“].

Die genetische Analyse, die sich mit den Textstufen und den dazugehörigen Ansätzen befasst, setzt ein mit TS1/A1, einem durchgängig geschriebenen Text auf zwei Typoskriptseiten. Man kann nun auf unterschiedlichen Ebenen die Niederschrift der [mit hoher Wahrscheinlichkeit] später entstandenen Textstufen nachvollziehbar machen: legt man sezierend die textgenetischen Fäden zu den Entwürfen frei, bietet es sich zum Beispiel in einem ersten Schritt an, einen

<sup>213</sup> Zu allen drei aufgestellten Kategorien vgl. nochmals Horváth [Anm. 67], S. 15.

<sup>214</sup> Zur genetischen Kategorie „Ansatz“ vgl. Horváth [Anm. 67], S. 16.

Blick auf den Ort des zu schreibenden Prosatextes zu werfen. Hier gibt es einen Unterschied zwischen Entwürfen und Textstufen zu proklamieren: der Autor Horváth geht *schreibend* in die Großstadt [vgl. die Nennung der Stadt „München“ auf dem ersten Blatt von TS1/A1 und die örtliche Spezifizierung „Schellingstraße“], wechselt von ländlichen Regionen innerhalb der Entwürfe [vgl. die Ortschaft „Murnau“ in E2, E13 („...Die Hotels in Murnau...“) und E20 („...Der Ort...“) ländliche Verortung des Romanprojektes in E6 („Ursula kommt auf das Land, weg von ihrer Tante...“), E8 („...in Oberbayern am Rande der nördlichen Kalkalpen, so siebzig Kilometer südlich von München...“)] schwerpunktmäßig in die Stadt München. Dieser Ort wird in den Entwürfen nur dort genannt, wo der Text oder das Romanprojekt schon sehr weit gediehen ist – vor allem in E18 und in E 22.

Es lohnt sich in hohem Maße, die Bezüge zwischen E18 und TS1/A1 näher zu untersuchen, da sich die Beziehungslinien zwischen diesen beiden Texten nicht nur auf Ähnlichkeiten der jeweiligen Handlungsorte beschränken lassen. TS1/A1 bezieht sich etwa insofern auf E18, als in der späteren Textstufe dem geplanten Beginn des Romans in E18 eine völlig neue Passage vorgeschaltet wird, in die sich kurz der Erzähler des Textes einschaltet, um dann sofort den Ort des Roman-Geschehens [die Schellingstraße in München] ins Treffen zu führen. Ein weiteres, grundlegendes Element in TS1/A1, das aus den Entwürfen [besonders aus E18 heraus] entwickelt wird, ist Charlottes Herkunft bzw. ihre Eltern. So wird etwa die Figur des Vaters in E18 als Inhaber eines Zigaretengeschäftes beschrieben, die Mutter als „...eine schwermütige [...] ungebildete Frau...“. Diese Zuschreibungen finden sich [neben einigen Verfeinerungen und semantischen Erweiterungen] auch in TS1/A1: so etwa zur Mutter der Protagonistin: „Die Mutter Charlottes war [...] eine schwermütige Frau mit fettigem Haar. Sie sass [sic!] oft am Fenster, sie hatte sehr jung geheiratet, ohne richtige Vorstellung von Mann,...“. Da die Elemente aus E18 in TS1/A1 nicht nur einigen Erweiterungen, Umformulierungen und Umpositionierungen innerhalb des Textes [von E18 nach TS1/A1 hin] ausgesetzt werden, ist eine Abhängigkeit dieser beiden erstellten Texte zwar gegeben, die Überarbeitung aber so stark, dass hier im Rahmen dieser Studie

nicht alle genetischen Bezüge [aus Gründen des Platzes] herausgearbeitet werden können.

Auch finden einige Elemente aus E18 keine Berücksichtigung in TS1/A1 – Zeichen für die hohe Dynamik des Textes innerhalb des Stadiums „Textstufen“ von *Charlotte*: die Passage auf dem zweiten Blatt von E18, die die historische Figur des „König Otto“ in den Text einbringt [„Der [...] König Otto war allerdings verrückt und infolgedessen regierte [...] Prinzregent Luitpold, ...“] – eine Passage, die in der zweiten Textstufe zweimal [TS2/A1 und A2] in jeweils freien Varianten Berücksichtigung finden wird. Auch der letzte Abschnitt bzw. das letzte Element aus E18, das ein großes Fest in München thematisiert [„...Wochen vor Charlottes Geburt flaggte München zum Erntedankfest...“] und die damit in Zusammenhang stehenden Exzesse finden sich nicht in TS1/A1, sondern vielmehr erst in TS2/A2.

Bewegt man sich graduell weitergehend zu TS1/A2, kann man zuerst sagen, dass diese beiden Texte [TS1/A1 und TS1/A2] in einem äußerst nahen Verwandtschaftsverhältnis zueinander stehen, sich diese Verwandtschaft aber von Absatz zu Absatz [innerhalb des Textes der jeweiligen Ansätze] verringert: die ersten drei Absätze der jeweiligen Ansätze sind fast identisch, ab dem vierten Absatz entwickeln sich die beiden Texte aber in ganz andere Richtungen. Eine natürlich sehr spannende Entdeckung, die man sich in der textgenetischen Metareflexion noch näher wird anschauen müssen [Horváth arbeitet (nur) *ansatzweise* seriell und entwickelt von identischen Ausgangspunkten kommend unterschiedliche Texte].

Leider lassen sich die markanten und für eine genetische Untersuchung spannenden Unterschiede zwischen TS1/A1 und TS1/A2 nicht in ihrer ganzen Fülle „erzählen“, da innerhalb von TS1/A2 [wahrscheinlich] ein ganzes Blatt fehlt [vgl. hierzu auch das Kapitel „Textkonstitution“]. Trotzdem kann sich der Textgenetiker anhand der fragmentarisch überlieferten TS1/A2 einiges an Material zusammensuchen: so kann man anhand des dritten Blattes des fragmentarisch überlieferten Textes mit hoher Wahrscheinlichkeit festmachen, dass in diesen Text das Motiv des exzessiven Festes eine zentrale Rolle spielt: das gesamte zweite Blatt von TS1/A2 ist [mit Ausnahme des zweiten Absatzes] eine lange Aufzählung von „Schandtaten“ und alkoholischen Exzessen – alles

Textelemente, die man in TS1/A1 noch nicht finden kann. Es kann deshalb an dieser Stelle der eindeutige Befund ausgestellt werden, dass Horváth sich innerhalb von TS1/A2 in eine andere Richtung bewegt, dem Text eine weitere Facette in den im Entstehen begriffenen Roman einbringt und sich hiermit aus diesen Entwürfen bedient: natürlich E18 [Speicher für Vieles, das in der ersten Textstufe umgesetzt werden wird], wo das Motiv des exzessiven Feierns noch nicht so stark ausgearbeitet ist und sich nur auf drei kurze Sätze beschränkt, E22, wo nur anhand von Stichworten in der Skizze und dem Strukturplan erkennbar ist, dass der Autor Horváth später wahrscheinlich diese Elemente einarbeiten möchte [„Starkbiersaison“, „Oktoberfest“] und schließlich der dem *Charlotte*-Konvolut nur unter Vorbehalt zuordenbare, wenig Text umfassende Entwurf E31 [„Wenn die Roten an die Herrschaft kommen entsteht eine Orgie der 7 Todsünden“].

Welche genetischen Bezüge kann man noch vorbringen, möchte man die beschriebene Genese weiter verfeinern? TS1/A2 birgt etwa auch einen Bezug zu E17, der tatsächlich eine direkte Vorlage für den fünften Absatz in TS1/A2 [vgl. auch die Ausführungen in „Textkonstitution“, S. 113ff.] darstellt. E17 wurde in der Beschreibung der Genese [innerhalb der Entwürfe] eine Sonderrolle zugesprochen und innerhalb der Kategorien „Verdichtung“ und „Verfestigung“ der Genese eingegliedert. Dies lässt sich im Kontext von TS1/A2 eindrucksvoll untermauern, da E17 als autarker Text innerhalb einer früheren Phase später voll zum Tragen kommt und [wie auch TS1/A1] zu einem neuen Text zusammengesetzt wird. Rein strukturell setzt Horváth E17 in TS1/A2 an eine Stelle, wo sich der zweite Ansatz vom ersten Ansatz der ersten Textstufe zu unterscheiden beginnt: eine Beobachtung von großer Tragweite – das Zurückgehen des Autors in frühere Textschichten zeigt, dass auch Texte, die in der Chronologie *früher* anzuordnen sind, *spät* von Relevanz sind und der gesamten Textgenese insgesamt eine erhöhte Dynamik verleihen, neue Richtungen eingeschlagen werden.

### 1.2.9. Konkretisierung I: Fertigstellung und Überarbeitung eines möglichen ersten Kapitels

Mit dem nächsten Ansatz der ersten Textstufe [TS1/A3, s. Reproduktionen der Blätter und Transkriptionen] liegt eine abgeschlossene Arbeitseinheit im doppelten Wortsinne vor: einerseits ein Text, der sich über zwei Blätter erstreckt und sich durch zwei umfangreiche Korrekturschichten auszeichnet, andererseits „abgeschlossen“ aus *werkgenetischer* Perspektive: erstmals hat man den Eindruck ein [wenn auch kurzes] ganzes Kapitel vor dem textgenetischen Auge zu haben, das einerseits auf den vorigen Ansätzen der ersten Textstufe aufbaut, aber andererseits auch viel neues Textmaterial offeriert – „Konkretisierung“ im mehrfachen Wortsinn.

Es lohnt, sich im ersten Schritt anzusehen, auf welche Entwürfe dieser dritte Ansatz zurückgeht: wie schon die ersten beiden Ansätze der ersten Textstufe, ist der Bezug auf E18 explizit gegeben [die Verwandtschaftsverhältnisse gleichen in ihren Ausmaßen etwa dem, was bereits im Kontext von TS1/A1-A2 gesagt wurde] und auch zusätzlich E8, E20-E22. Diese neuen Bezüge müssen näher erläutert werden: im Falle des an diesem Punkt der Genese schon weit zurückliegenden Entwurfes E8 sind die mehrmals genannten Kalkalpen [die in TS1/A3 von der historischen Figur Paul Preuß durchklettert werden] in E20 bis E22 wird innerhalb der Struktur [jeweils im dortigen Teil oder „Buch“ „Gründonnerstag“ – s. Textkonstitution] das historische Ereignis des [Ersten] Weltkrieges erwähnt, aber eben nur als einer von vielen Unterpunkten und Strukturierungselementen im ersten Kapitel. Innerhalb von TS1/A3 nimmt der Erste Weltkrieg eine andere *Funktion* und einen anderen *Ort* ein, er steht am Ende des Textes [oder vermeintlichen Kapitels] und soll den historischen Rahmen für eine erste Einheit [man kann eben nur mit Vorbehalt von einem ersten Kapitel sprechen] bilden und abstecken.

Wieder stellt dieser dritte Ansatz in der ersten Textstufe eine „materiale Ersetzung dar“, wieder werden die ersten vier Absätze mit sehr wenigen Abänderungen aus dem vorigen Text (TS1/A2) übernommen [der Erzähler beginnt wieder am Anfang, bringt München und die Schellingstraße als Ort des Geschehens vor und führt die Protagonistin Charlotte in den Text ein]. Ab dem

sechsten Absatz schließlich emanzipiert sich der Autor Horváth vom vorherigen, zweiten Ansatz, um den Text in eine andere Richtung weiterzutreiben.

Eine in der Genese von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* weitere, wichtige Beobachtung ist [innerhalb von TS1/A3], dass man in diesem Text [berücksichtigt man auch die Korrekturschichten] drei [sic!] unterschiedliche Namen für die Protagonistin findet – in der Grundschrift liest man von einer „Charlotte“ in einer [wahrscheinlich] ersten Korrekturschicht von einer „Lotte“ [auf dem zweiten Textträger dieses dritten Ansatzes] und in einer weiteren Korrektur oder handschriftlichen Ergänzung [am oberen Rand des ersten Blattes] von einer „...Kellnerin Ursula“ [vgl. etwa die Benennung der weiblichen Hauptfigur innerhalb von E3-E6]. Man fühlt sich bemüßigt, auf der Ebene der Benennung von Figuren den Eindruck einer oben aufgestellten „Konkretisierung“ zu revidieren, fast könnte man meinen, der Archetypus E1 [es sei auf die dortigen, langen Figurenlisten hingewiesen, s. auch Reproduktion und Transkription auf den] liegt noch immer in der Nähe der Schreibmaschine, stets bereit, eine der vielen Substitutinnen im Text auftreten zu lassen.

Wie weit aber die Konkretisierung im Bereich von TS1/A3 *dennoch* gegeben ist, wird augenfällig, wenn man sich zwei weitere Materialersetzungen ansieht: einerseits mit TS1/A4, die die letzte, handschriftliche Passage aus TS1/A3 durch eine Reinschrift ersetzt, und durch drei handschriftliche Zeilen amplifiziert [erneuerte zeithistorische Rahmung und Verknüpfung der Geschichte der Protagonistin mit den Geschehnissen vor und um 1914] und schließlich der wahrscheinlich letzte, fünfte Ansatz der ersten Textstufe: dieser später zur Gänze verworfene fünfte Ansatz knüpft an das Ende von TS1/A3-A4 an [„Als der Weltkrieg ausbrach war Charlotte zehn Jahre alt [...] Ihr Leben beginnt mit der Kriegserklärung“] und führt den Kontext von Charlottes Kindheit etwas weiter aus. Dieser letzte Ansatz kann auch als „freie Variante“<sup>215</sup> der vorhergehenden „Schlüsse“ der jeweiligen Ansätze bezeichnet werden, der aber später keine genetische Rolle mehr spielen wird und auch zu früheren Textschichten keine wirklichen Bezüge aufweist. Insgesamt können TS1/A3-A5 doch als kompaktes genetisches Bündel bezeichnet werden, sie leiten in der

---

<sup>215</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 295.

Textentstehung eine neue Phase ein, die [abgesehen von der Unklarheit über den Namen der Protagonistin und der „textgenetischen Sackgasse“ TS1/A5] schon einen ersten Eindruck eines wahrscheinlichen ersten Kapitels, eines ersten größeren Abschnittes des entstehenden Romans geben.

#### 1.2.10. Konkretisierung II: Fertigstellung und starke Überarbeitung eines weiteren „Kapitels“ – TS2/A1-A2

Die zweite Textstufe des Konvoluts *Charlotte. Roman einer Kellnerin* wurde oben auch als „Summe“ oder „Gipfel“ der [unvollendet gebliebenen] Textentstehung bezeichnet – eine Apostrophierung, die es an dieser Stelle zu untermauern gilt. Mit TS2/A1 liegt der in sich längste, geschlossenste Text des *Charlotte*-Konvoluts vor – ein im Vergleich zur gesamten ersten Textstufe sehr stabiler und [will man sich an dieser Stelle ausnahmsweise eine Wertung erlauben] ausgereifter Text. Der Autor Horváth wird nach der Niederschrift des gesamten Textes TS2/A1 eine [relativ auf den gesamten Text gesehen] lediglich kleine materiale Ersetzung vornehmen, die in der „Textkonstitution“ als TS2/A2 festgelegt wurde.

Es lohnt sicher besonders zur „Beschreibung der Genese“ an diesem Ort, die einzelnen Referenzen, die letztlich den Text TS2/A1 ergeben, möglichst in ihrer Vollständigkeit abzuschreiben: wie auch schon innerhalb von TS1 [alle Ansätze] muss man am Beginn die Verwandtschaften zum zentralen Entwurf E18 herausarbeiten. Zum Beispiel fällt auf, dass TS2/A1 mit einem besonderen erzähltechnischen Impuls aufwartet: hier wird nicht „in medias res“ gegangen, sondern der Geschichte der Figur Charlotte, die auf dem zweiten Blatt von TS2/A1 einsetzt, ein Bild einer Orgie vorangestellt. Der Einfachheit und besseren Lesbarkeit halber sei zur Illustration diese Stelle [*nochmals*] nach der im Handel erhältlichen Ausgabe zitiert, um zu zeigen, welche Stimmung der Introduction der Protagonistin Charlotte vorausgeht:

„Es waren drei Wochen vergangen seit dieser Redoute, der Fasching war aus, die Starkbiersaison begann, München flaggte zum Nationalfeiertag und es gab zwei Wochen hindurch täglich fünf- bis sechstausend Betrunkene. Die Straßenbahnen konnten nicht weiterfahren, weil sich die Leute auf den Schienen auszogen, es wurden im ganzen

zweiundzwanzig Leute erstochen, darunter zweiundzwanzig Norddeutsche, drei erschossen, aus lauter Gemütlichkeit. Die Leute standen von den Tischen nicht mehr auf, kotzten daneben hin [...]“<sup>216</sup>

Wie entwickelt Horváth dieses eben zitierte Portal für den Fragment gebliebenen Roman? Hier muss man wieder auf E18 hinweisen, wo auf dem zweiten Blatt am unteren Rand durchgestrichene bzw. getilgte Elemente [„Faschingsveranstaltungen“, „Erntedankfesten“ [sic!]] zu finden sind. Gleich im Anschluss findet sich in E18 ein Absatz, der nicht nur ein nicht getilgtes „Erntedankfest“ thematisiert, sondern auch die hohe Anzahl an durch das Feiern zu Schaden Gekommener [„...täglich 5-6000 Betrunkene...“]. Diese eben sehr genau beschriebene Passage aus E18 kann als direkte „Blaupause“ für das Einstiegsbild in TS2/A1 bezeichnet werden. Dieses „Bild“ wird nur in TS2/A1 um viele Faktoren erweitert, verfeinert, ausgeschmückt und ins Anarchische übersteigert [Beispiele finden sich an diesem Ort in TS2/A1 genug, etwa: „Kleiner Kinder [sic!] bekamen Bier eingeflösst, die Brust der Münchener Mutter hatte Bier, statt Milch“].

Sieht man sich *weitere* Bezüge zwischen E18 und TS2/A1 genauer an, fällt auch auf, dass die vorgeschaltete Struktur aus E18 für die zweite Textstufe von Bedeutung ist: in E18 wird das Element „Faschingsveranstaltungen“ in den Text eingebracht, ein Indiz für die mögliche und vermeintliche Koppelung der zu schreibenden Handlung von *Charlotte* mit dem Kontext der christlichen Liturgie. In TS2/A1 ist dieser Fasching dann vorbei [„...der Fasching war aus, die Starkbiersaison begann...“], womit man sich streng gedacht erzähltechnisch in der Fastenzeit [wozu auch die Tage Gründonnerstag bis Karsamstag zählen] befindet. Und die Tage, die auf das Osterfest hinleiten, werden in vielen Entwürfen als vorgefertigte, feste Struktur aufgestellt, um in diese immer wieder wiederholte Struktur neue Elemente einzusetzen.

Und um noch bei E18 als textgenetische Referenz für TS2/A1 zu bleiben, kann man beim dortigen Strukturplan erkennen, wie der Autor Horváth zwar einen Strukturplan vorab in das Gefäß einfüllt, diesen Strukturplan später aber weit hinter sich lässt, um nur noch Struktur-Versatzstücke in den weiter

---

<sup>216</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 23.

ausgearbeiteten Textstufen zu berücksichtigen. Zusammenfassend lässt sich zum Themenfeld Struktur aus den Entwürfen / Ein- und Umarbeitung solcher Strukturen in die Textstufen sagen, dass frühe Strukturpläne [wie etwa jener eben genannte aus E18] sich zwar als wichtige Impulsgeber für die weitere, spätere Textentstehung bezeichnen lassen, diese Strukturpläne aber wie Ballast fallen gelassen werden, um einen linearen und wenn man so will „freieren“ Text schreiben zu können.

Geht man in der Beschreibung der Genese noch viel weiter in frühere Schichten zurück, kann man auch in E2, E6, E7 und E8 Material finden, das in der zweiten Textstufe Verwendung findet. Aus dem in der Chronologie sehr früh angesiedelten E2 etwa das Element „Die Kellnerin Elsa bekommt endlich eine Anstellung“, das in TS2/A1 in folgender Passage ein- und ausgearbeitet ist:

„Charlotte war in der ersten Zeit Eisverkäuferin. Sie stand im Dienste eines alten blonden Mannes, der sie auch entjungferte. Sie hätte sonst diese Stelle nie bekommen. Wir kauften bei ihr Eis und waren zwar nicht verliebt, aber wir markierten alle die Liebe.“<sup>217</sup>

Trotzdem die Protagonistin in E2 noch den Namen „Elsa“ trägt [s. oben] und ihre Profession in E2 noch nicht festgelegt ist, kann man die Verwandtschaft zwischen E2 und TS2/A1 doch leicht erkennen: das Element „Anstellung“ (E2) und die wichtige Nennung von der Art des Berufes in TS2/A1 können als genetisch aufeinander bezogen bezeichnet werden, da das Element [man denke an den Titel: *Charlotte. Roman einer Kellnerin(!)*] „Beruf / Arbeit“ so eine zentrale Konstante im gesamten Text darstellt. Sie ist sogar so wichtig, dass man sie fast in jedem konstituierten Text auffinden kann. So findet man zum Beispiel in E6 [hier heißt die Protagonistin „Ursula“] die Profession „Kassierin“, ebenfalls in E7. Es sei noch erwähnt, dass die Berufsbezeichnung „Kassierin“ lediglich ein anderes Wort für Kellnerin ist [wird in E7 durch den Autor „erklärt“ und durch Horváth später komplett getilgt: „...~~die Kellnerinnen. Sie heißen offiziell Kassierinnen und haben einen grossen Ruf.~~“].

Um der textgenetischen Beschreibung von *Charlotte* noch einige wertvolle Facetten hinzuzufügen, muss man sich genau ansehen, wie TS2/A1 aus den

---

<sup>217</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 31.

Entwürfen E19-E22 schöpft: wir erinnern uns daran, dass die Entwürfe E19-E22 unter anderem durch die mehrfach wiederholte Struktur, den immer wieder geschriebenen Strukturplan textgenetisch interessant ist. Vor allem kann man durch diese Beobachtung eine genetische Linie herstellen, die nicht erst in E18, E19-E22 vorgefertigt ist, sondern schon in den Entwürfen E2 und E3 ihren Anfang nimmt. Dieser Strukturplan, von dem soeben die Rede war, entspricht der Osterliturgie und wird in TS2/A1 frei umgearbeitet.

Ebenfalls spannend und textgenetisch ergiebig ist es, die einzelnen Handlungselemente innerhalb der dicht gedrängten, genetischen Reihe E19-E22 *gruppenweise* anzusehen: Die erste Gruppe an Elementen, die der Autor Horváth aus E19-E22 herausnimmt und in TS2/A1 weiterverarbeitet, ist die der Eltern der Protagonistin. Dieses Element steht in allen eben genannten Entwürfen an erster Stelle [immer gleich unter oder neben der Kapitelbenennung „Gründonnerstag“, in direkter Abhängigkeit vom strukturierenden Zeitelement] und soll stets wichtiger Ausgangspunkt für den Text sein. Die Genese und Herkunft der Protagonistin bzw. Figur [ob „Lotte“ oder „Charlotte“ ist weniger entscheidend] geht demnach in den ausgereifteren Stadien des Textes *Charlotte* immer von der gleichen Basis aus, nämlich von der *Herkunft* und den *Eltern* Charlottes. Ein Indiz dafür, dass nach und nach eine feste Grundstruktur entsteht, an der es später genetisch „nichts mehr zu rütteln“ gibt. Untermauern lässt sich diese Beobachtung auch dann, wenn man sich ansieht, wo das Element „Eltern der Charlotte“ in TS2/A1 eingebracht wird: nach dem Einstiegsbild, das eine Orgie beschreibt, wird auf dem zweiten Blatt von TS2/A1 die Figur der Mutter der Protagonistin in den Text eingeführt [zitiert wird wieder nach der im Handel erhältlichen Ausgabe]:

„Charlottes Mutter las soeben in der Zeitung, daß Zar Nikolaus mit Imperator Rex Wilhelm zwo zusammentraf und [sie] sich herzlich begrüßten und daß der Bürgermeister von Berlin, Herr von Jagow, auf die Leute schießen ließ und daß wieder so eine Schweinerei von einem gewissen Wedekind verboten worden ist [...] als ihr Mann eintrat. Sie fühlte sich in gewisser Weise als Siegerin über ihn und seit dieser Redoute hatte sie sich vorgenommen, ihn ab und zu zu ärgern.“<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 25.

Es ist spannend zu beobachten, wie der Autor Horváth anhand weniger Sätze, die er aus dem Element „Charlottes Eltern“ [E19-E22] heraus entwickelt, die Beziehung ebendieser prägnant zusammenfasst. Zudem wird in TS2/A1-A2 die Figurenpaarung Mutter-Vater zu einer Art Konstante, die sich bis hin zum Textabbruch von TS2/A1 zieht. Nicht nur die Figur des Vaters fällt im Weltkrieg [„Der Vater sagte: Serbien muss sterben, viel Feind viel Ehr, in drei Wochen wird er aus Paris schreiben, aber in vier Wochen war er tot.“<sup>219</sup>], sondern auch die Figur der Mutter „verlässt“ am Ende des Textes TS2/A1:

„Ihre Mutter war auch gestorben und Charlotte stand allein auf der Welt. Ihre Mutter starb vor dem Krieg, sie hatte zuviel Kunsthonig gegessen und starb an Vergiftung. Die Fälle wurden seinerzeit verschwiegen, um die Begeisterung über den Kunsthonig nicht zu beeinträchtigen.“<sup>220</sup>

Zusätzliche textuelle Erweiterungen, was die Konstante „Figurenpaar Eltern der Charlotte“ in TS2/A1 angeht, ist jene Passage in diesem konstituierten Text, der den Niedergang des elterlichen Zigarettengeschäfts beschreibt:

„Charlottes Mutter war aber gar nicht so patriotisch wie ihre Tochter. Sie saß bekümmert, sie sah nun das Ende kommen, den Zusammenbruch des Geschäftes. Mit Rücksichtslosigkeit richtet das Großkapital den Laden zu Grunde. [...] Die Mutter wurde immer schwächer und kränker, sie musste eine Stellung annehmen im zweiten Kriegsjahr. Die Zigaretten wurden immer schlechter, die Zigaretten hießen Deutsche Keule, Hindenburg, Tannenberg, Ludendorff, all das richtete sie zu Grunde.“<sup>221</sup>

Um wieder zur Textgenese zurückzukehren, muss man zum Element „Eltern“ proklamieren, dass anhand der oben soeben zitierten Textstellen erkennbar wird, wie Horváth einerseits ein wichtiges Element auf einen gesamten Text [in diesem Fall TS2/A1] verteilt, dieses Element den Text strukturiert [Einführung des Elements „Eltern“ am Anfang und am Ende der zweiten Textstufe] und aber auch auf frühere Texte rekurriert.

Eine weitere Gruppe von Elementen, die [vor dem Hintergrund der Beziehungen E19-E22 zu TS2/A1] lohnt herausgearbeitet zu werden, ist das

<sup>219</sup> Wiederum zitiert nach Horváth [Anm. 24], S. 29.

<sup>220</sup> Zitiert nach Horváth [Anm. 24], S. 33.

<sup>221</sup> Zitiert nach Horváth [Anm. 24], S. 30.

semantische Feld „Die wilhelminische Zeit“ bzw. „...das 19. Jahrhundert“ – ein Kontext, der in E19-E21 [kommt in E22 nicht mehr vor] immer und konsequent als nächstes Element auf das Element „Eltern der Charlotte“ [s. Beschreibung der genetischen Bezüge oben] folgt. Ein Zeichen dafür, dass dieses zweite hier näher untersuchte Element einen festen Platz in der Genese einnimmt und sein Ort innerhalb des Textes relativ abgesichert ist. Wie stellt sich nun die Entwicklung von „...wilhelmin. Zeit“ / „...das 19. Jahrhundert“ in der zweiten Textstufe dar? Wo finden sich Textsedimente und Weiterentwicklungen dieses Elementes oder historischen Rahmens? Man findet die weiterentwickelten Elemente in TS2/A1 innerhalb des Textes an einem Ort zwischen dem Fest bzw. der Orgie [s. oben] und vor der Introduction der Eltern der „Charlotte“ in den Text. Es sei die Passage zur Illustration hier zitiert:

„Der angestammte König, Otto von Wittelsbach, war verrückt und inloedessen regierte der Prinzregent Luitpold, den die Welt von den Briefmarken her kennt. Er unterstützte die Künstler, ging auf die Ateliers, ging auf die Gernsjagd und Wilhelm der Zweite war ihm höchst unsympathisch. Er war schon ein alter Herr, rauchte schwere Zigarren und war allseits beliebt, denn er störte nirgends, wo er hinkam. Er sah dekorativ aus, und der Bayer liebt das Kunstgewerbe.

Die Münchener Bürger kümmern sich nicht um Politik ...<sup>222</sup>

Man kann anhand des eben zitierten Textabschnittes gut erkennen, wie weit Horváth die Mikroelemente „wilhelminische Zeit“ und „19. Jahrhundert“ weiterentwickelt, aus diesen in E19-E21 noch gar nicht ausgearbeiteten Stichworten oder „Keimzellen“ einen bereits sehr weit gediehenen Text entwickelt, der [wieder sei eine Wertung hier erlaubt] bereits am darauffolgenden Tag in Druck gehen könnte. Es muss aber noch ergänzt werden, dass sich die oben zitierte Passage [aus TS2/A1] auch schon in einer früheren Version [und damit wird das textgenetische Netz immer dichter und verzahnter] nämlich in E18 findet – jenem Entwurf, der schon oft als genetische Vorlage für die späteren Textstufen gedient hat. Dort wird aber Vieles an weit entwickeltem Material getilgt, ein Umstand, der noch näher untersucht werden wird [vgl. den Punkt „Horváths Korrekturen“, S. 218ff.].

---

<sup>222</sup> Zitiert nach Horváth [Anm. 24], S. 24.

Wo finden sich weitere Umarbeitungen des Elements bzw. Kontextes „wilhelminische Zeit“ oder „19. Jahrhundert“ in TS2/A1? Hierzu lässt sich etwa unterstreichen, dass diese Zeit [die bis 1914 reicht] als beendet angenommen wird und auch in Beziehung zur Protagonistin gesetzt wird: einerseits wird diese Beobachtung klar, wenn man sich folgende Passage ansieht [„Und Gott sprach: Es werde Krieg! Und es ward Krieg. Und Gott sah, daß es gut war.“<sup>223</sup> – steht am Ende eines Teiles und ziemlich am Anfang des geplanten Romans] und andererseits den Umstand vors textgenetische Auge führt, dass es eine spezielle Art von „Beziehung“ zwischen dem [Ersten] Weltkrieg und der Protagonistin gibt [vgl. hierzu: „An die Zeit vor dem Kriege konnte sich Charlotte nicht erinnern. Als der Krieg ausbrach, war sie zehn Jahre alt. Sie hatte eine einzige Erinnerung an die Tage vor der großen Zeit: ...“<sup>224</sup>]. Insgesamt dominiert in TS2/A1-A2 aber der historische Rahmen des [Ersten] Weltkriegs, was diese Textstufe herauführt an manche Entwürfe, die ebenfalls bereits stichwortartig diesen historischen Kontext annehmen: hier muss man E20, E22, E26 und E29 nennen, wo das historische Element „Weltkrieg“ jeweils in unterschiedlichen Ausarbeitungsstufen vorliegt [reicht vom Stichwort bis zu kleineren Textpassagen bzw. zusammenhängenden Sätzen].

Von TS2/A1 aus rückwärts in Richtung der chronologisch früheren Texte blickend, ließen sich noch einige weitere textgenetische Bezüge herausarbeiten. Die oben aufgefächerten Beispiele zeigen aber bereits überdeutlich, dass die ganz am Anfang proklamierte Meinung, TS2/A1 sei eine Art „Gipfel“ in der Genese von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* durch die zahlreichen genetischen Bezüge mehr als abgesichert ist. Und anhand der auf den letzten Seiten erzählten Genese von TS2/A1-A2 wird deutlich, dass die Meinung des *textgenetischen Gipfels* TS2/A1-A2 zutrifft, da eben nicht nur auf den ersten Blick ein sehr umfangreicher Text vorliegt, sondern auch [und das ist das eigentlich schlagende Argument] da sich TS2/A1-A2 aus fast *allen* vorhergehenden Texten speist, summiert und zusammensetzt – *Summe von Texten, Her- und Ableitungen* aus Texten zugleich.

<sup>223</sup> Zitiert nach Horváth [Anm. 24], S. 27.

<sup>224</sup> Zitiert nach Horváth [Anm. 24], S. 27.

Eine zusätzliche, interessante Facette der genetischen Analyse an dieser Stelle kann jene der *Textgenese als Form der Intertextualität*<sup>225</sup> sein: diese Perspektive lässt sich vor allem an *dieser* Stelle überdeutlich einnehmen, da ja mit TS2/A1 ein konstituierter Text innerhalb von *Charlotte* vorliegt, der auf eine große Bandbreite an vorigen Texten zurückgeht. Bei Martens liest man zu diesem Aspekt unter anderem Folgendes:

„Die Textgenese – die ja auch als Form der den literarischen Text definierenden „Intertextualität“ aufzufassen ist – gibt uns nun eine Möglichkeit an die Hand, an den überlieferten Materialien den Gedankenstrom und die Assoziationsketten des Autors, das heißt aber zugleich aber die dem Text schon immer einwohnende Bewegtheit, unmittelbar zu studieren...“ [An- und Ausführungszeichen bei „Intertextualität“ durch Gunter Martens]<sup>226</sup>

Das Denkmodell der Intertextualität ist ein sehr augenscheinliches, da dadurch nicht nur die oben oftmals proklamierte „Dynamik“ der Textentstehung besser gefasst werden kann, sondern auch die Abhängigkeit eines „späten“ Textes [in diesem Falle TS2/A1] von frühen oder früheren [zum Bsp. E18-E22]. Noch besser kann man diese wesentliche Beobachtung für die Genese fassen, sieht man sich an, aus welcher Richtung die Argumente von Martens stammen – nämlich von Julia Kristeva [1969]:

„[...] tout texte se *construit comme mosaïque de citations*, tout texte est *absorption et transformation* d'un autre texte. A la place de la notation d'intersubjective s'installe celle d'intertextualité, et la langage poétique se lit, au moins, comme double.“  
[Auszeichnungen durch VL]<sup>227</sup>

Vor allem der Vergleich mit dem Mosaik von Zitaten ist sehr treffend, will man erweiternd zur Textgenese noch etwas sagen. So kann man das Wiederholen von immer gleichen Strukturen natürlich auch als „Selbstzitate“ des Autors definieren, durch die er nach und nach zu immer mehr textueller Sicherheit gelangt.

<sup>225</sup> Vgl. Martens [Anm. 179], S. 107f.

<sup>226</sup> S. Martens [Anm. 179], S. 107.

<sup>227</sup> Kristeva, Julia: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: Kristeva, Julia: *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: 1969.

### 1.2.11. Abbruch und Stocken der Genese: vermeintliches „textgenetisches Ende“ in TS2/A3

Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt mit dem letzten, dritten Ansatz der zweiten Textstufe von *Charlotte. Roman einer Kellnerin* der endgültige Abbruch des Fragment gebliebenen Romans vor<sup>228</sup>. Wie kommt es nun zu diesem Abbruch der Textentstehung, der „Textdynamik“<sup>229</sup> und gibt es im „letzten“ Text des Konvoluts noch eine sichtbare Weiterentwicklung? Dieser dritte Ansatz ist eine Art Reinschrift [mit leichten Abänderungen] aus der zweiten Textstufe, nimmt einen Teil aus diesem größeren Text TS2/A1 heraus und bringt ihn in ein anderes, „sauberes“ Gefäß.

Der oben festgestellte „Abbruch“ liegt in Form einer Reinschrift vor, einer materialen Ersetzung – der Autor versucht also am wahrscheinlichen Ende der Textgenese nochmals, wie schon so oft vorhin, zu korrigieren, ins Reine zu schreiben und zu „subtrahieren“ bzw. eine Textauswahl zu treffen.

Wo genau im *Charlotte*-Konvolut finden sich nun die textgenetischen Auslöser und Grundlagen für diesen wahrscheinlich letzten, festgelegten Text? Da sich die ersten beiden Absätze des Textes fast deckungsgleich aus TS2/A1 speisen [vgl. hierzu auch Textkonstitution], gelten für diese natürlich die gleichen textgenetischen Beziehungen [wieder sind es in erster Linie E18 und E22]. Richtig spannend wird es allerdings, wenn man die folgenden Absätze miteinander vergleicht – bis auf die jeweiligen Schlussformeln [„Und Gott sah, dass es gut war.“ jeweils in TS2/A1 und TS2/A3] gibt es nämlich nur *marginale* Übereinstimmungen. Dieser Umstand zeigt dem Textgenetiker, dass mit TS2/A3 eine „freie Variante“ von einem Ausschnitt aus TS2/A1 vorliegt. Der Autor Horváth ist also noch in einer sehr späten Phase der Textentstehung sehr kreativ, schreibt neuen Text in einen alten Rahmen [dieser „alte Rahmen“ ist

---

<sup>228</sup> Kanzog [Anm. 72] wirft unter anderem die wesentliche und nahe liegende Frage auf, inwiefern ein Fragment eine spezifische Interpretation verlangt [ebendort, S. 39ff.]. Immerhin kann man davon sprechen, dass auch Fragmente ursprünglich als fertige Werke intendiert waren. Die genetischen Ansätze schieben diesen Anspruch ein bisschen zur Seite, da der Abbruch *erstens* per se nicht negativ konnotiert ist und *zweitens* jeder konstituierte Text gleichwertig und Primus inter Pares, vor dem Auge des Textgenetikers von hohem Interesse ist.  
<sup>229</sup> S. nochmals Martens [Anm. 179], S. 108. Neben der Möglichkeit, dass durch eine Veröffentlichung durch den Autor die Dynamik der Entstehung ein Ende nimmt, gibt es auch jene Ausprägung des *Stockens*, *Abbrechens* und *Nicht-Vollendens* – *Charlotte* bleibt Fragment.

letztlich ein Abschnitt aus TS2/A1]. Um zu illustrieren, wie der Text anders hätte lauten sollen, wird hier ein längerer Ausschnitt aus TS2/A3 [anhand des Nachlassmaterials] zitiert und dann mit TS2/A1 verglichen:

„Erdreistet man sich Gottes Tun nach den Gesetzen der Logik begreifen zu wollen, so wird man sich überzeugen müssen, dass Gott der Allgütige der kleinen Charlotte nicht nur verziehen, sondern sie ganz besonders liebgewonnen hatte, denn mit acht Jahren wollte er sie zu sich nehmen. Sie bekam nämlich Dyphteritis, ...“<sup>230</sup>

Hält man diesem eben zitierten Textabschnitt aus TS2/A3 nun das schreibräumliche Äquivalent aus TS2/A1 entgegen, findet man den folgenden Text, der inhaltlich eine ganz andere, neue Richtung einschlägt:

„Ich weiß nicht, ob Gott ihr das alles verziehen hat. Fest steht, daß er irgendwie auf Charlotte verärgert gewesen sein musste, denn mit acht Jahren ist sie in der Schule durchgefallen und bekam Dyphteritis.“<sup>231</sup>

Im wahrscheinlich späteren Text [TS2/A3] schreibt der Autor vom Verzeihen Gottes [aus dem beinahe der Tod der Protagonistin resultiert], während in TS2/A1 das Verzeihen nicht nur unsicher, sondern mit hoher Wahrscheinlichkeit vom Erzähler angezweifelt wird. Neben den Unterschieden, zwischen erstem und drittem Ansatz der zweiten Textstufe [die man natürlich bis ins kleinste Detail analysieren könnte] ist aber viel entscheidender, wo die textgenetischen Ausgangspunkte für TS2/A3 zu suchen sind. Man wird fündig innerhalb von E17: dort findet sich [getilgt] erstens „~~hellblaue Unschuld~~“ und auch „~~finsterer Engel~~“, zwei Elemente, die in TS2/A3 ein- und umgearbeitet werden. In E17 stehen die eben zitierten Elemente noch in einem wenig ausgearbeiteten Kontext, viel ist dort gestrichen, was [im Vergleich zu TS2/A1] zeigt, dass E17 ein kleineres Gefäß für TS2/A3 darstellt; dieses ist aber durch die „Umfüllungsprozesse“ „leer“ [viele Streichungen], da das Material in die Textstufen übernommen wird. Ansonsten finden sich für die neuen Elemente in TS2/A3 keine wirklichen Vorlagen in den vorhergehenden Texten. Ein klares

<sup>230</sup> S. ÖLA 3/W 329 – BS 60 a [4], Bl. 5 Grundschrift, unteres Drittel des Textträgers.

<sup>231</sup> S. Horváth [Anm. 24], S. 27.

Zeichen dafür, dass der Autor Horváth noch spät in der Genese von *Charlotte Neues* in den Text einbringt und in hohem Maße kreativ ist.

#### 1.2.12. *Charlotte* als Textsteinbruch und Materialspeicher für folgende Textprojekte

In einem nächsten textgenetischen Schritt besteht natürlich großes Interesse daran, welche Textelemente, und genetischen Segmente in auf *Charlotte* folgenden Projekten von Horváth weiterverwendet werden.<sup>232</sup> Dieser Punkt versteht sich als kursorische Dokumentation dessen, was sich durch detektivische Arbeit an Material in entstehungsgeschichtlich späteren Texten und Konvoluten Horváths gefunden hat. Immerhin wurde oben bereits einige Male gemutmaßt, ob denn das „gespeicherte“ Textmaterial wirklich so brach liegen bleibe.

Dieses Material lässt sich in drei unterschiedliche Materialgruppen systematisch unterteilen und ausdifferenzieren. Die erste Gruppe ist jene der [fast] wortwörtlich übernommen Elemente, die in Form eines „Copy-Paste-Verfahrens“ aus dem *Charlotte*-Konvolut herausgelöst und in nächste Texte, Konvoluteile eingepasst werden. Aufgefunden wurde genetisches Material aus dem Romanfragment *Charlotte* vor allem in *Sechsenddreißig Stunden* und *Der ewige Spießer*<sup>233</sup> [in Folge als „SS“ und „ESp“ abgekürzt], die entstehungsgeschichtlich relativ exakt zu verorten sind – für SS gibt Krischke in der „Kommentierten Werkausgabe“ die Entstehungszeit mit zwischen Herbst 1928 und April 1929 an<sup>234</sup>; diese Daten werden an dieser Stelle nicht wesentlich in Frage gestellt, da die Argumente Krischkes hierzu durchaus schlüssig sind [Grundsteinlegung zum Deutschen Museum am 4. September 1928, Übergabe einer Reinschrift an P. A. Otte, ein Feuilletonredakteur des Berliner *Tageblatts* im April 1929<sup>235</sup> als Zeitpunkte, zwischen denen

<sup>232</sup> Freilich können aus Gründen der Arbeitsökonomie und Aufbau / Struktur der DA die Überlegungen unter 1.2.12. hier nur ansatzweise herausgearbeitet werden – sie verstehen sich letztlich als Anregung: die Funktion von *Charlotte* als Torso und Materialspeicher für folgende Texte müsste in einer eigenen, größer angelegten Studie untersucht werden.

<sup>233</sup> Zu diesen beiden Texten findet sich im Nachlass Ödön von Horváths sehr ergiebige Material, das ebenfalls kursorisch eingesehen und genetisch fruchtbar gemacht wird. Vor allem im folgenden Kapitel „Arbeitsweise“ wird darauf zu rekurrieren sein.

<sup>234</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 317.

<sup>235</sup> Diese Datierungsargumente werden offeriert in Horváth [Anm. 110], S. 317.

wahrscheinlich die Niederschrift erfolgte]. Der Roman *ESp* [für den *SSt* eine Vorarbeit darstellt], entsteht fast unmittelbar anschließend – bis April 1930<sup>236</sup> [s. auch „Datierung“ in Teil A.) der DA]. Diese cursorischen Bemerkungen zum Thema Datierung von *SSt/ESp* werden hier auch deshalb angeführt, um zu zeigen, dass schon aufgrund der entstehungsgeschichtlichen Nähe<sup>237</sup> dieser beiden eben genannten Texte zu *Charlotte* eine genauere Beobachtung von weiter verwendeten genetischen Materialien lohnt, sich geradezu aufdrängt. Nun aber zur ersten genetischen Gruppe – den aus *Charlotte* fast wortwörtlich entnommenen „Bausteinen“: als erstes fallen materiell verschobene Elemente in *SSt/ESp* auf, die das Schicksal und die Lebensgeschichte der Protagonistin [Agnes oder Anna Pollinger] mit jener des zeithistorischen Rahmens [etwa dem Ersten Weltkrieg] referenzieren. Das erste Beispiel lautet wie folgt und stammt aus *SSt*:

„...aber sie könne sich an den ganzen Weltkrieg nicht gut erinnern, denn als der seinerzeit ausbrach, da sei sie erst vier Jahre alt gewesen. Sie erinnerte sich nur an die Inflation, wo auch sie Billionärin gewesen sei, aber sie denke lieber nicht daran, denn damals sei ihre Mutter an der Kopfgrippe gestorben.“<sup>238</sup>

Diese Sequenz aus *SSt* findet sich überarbeitet als „Freie Variante“<sup>239</sup> auch im entstehungsgeschichtlich unmittelbar folgenden *Esp*:

„...aber sie könne sich an *diesen* ganzen Weltkrieg *nur schwach* erinnern, denn als der seinerzeit *ausgebrochen* sei, wäre sie erst vier Jahre alt gewesen. Sie erinnerte sich nur an die Inflation, wo auch sie Billionärin gewesen sei, aber sie denke lieber nicht daran, denn damals *hätte man ihre liebe Mutter begraben*.“<sup>240</sup> [Hervorh. VL]

Dass diese Sequenz an den beiden Positionen die gleiche erzähltechnische Funktion erfüllt ist weniger bedeutend, als sich die textgenetische Vorlage bereits im Romanfragment *Charlotte* aufspüren lässt und zwar erstmals in E22 [vgl. auch Faksimile und Transkr. vorne in der DA]:

<sup>236</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 321.

<sup>237</sup> Für *Charlotte* wurde im Kapitel Datierung der DA eine wahrscheinliche Datierung für den Zeitraum Mitte 1927 bis Anfang 1928 erstellt.

<sup>238</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 13.

<sup>239</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 295.

<sup>240</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 261.

„An die Zeit vor dem Kriege *erinnerte* [...] *sie sich nicht*. Ich auch nicht Kriegsausbruch.  
[...] Der Vater fällt im Kriege...“<sup>241</sup> [Hervorh. VL]

Die paradigmatische, genetische Entwicklung dieses Beispiels von *Charlotte* bis hin zu *ESp* tritt an diesen drei Textzitate überdeutlich hervor, besonders interessant ist die Beobachtung, dass in E22 [*Charlotte*] noch ein Nicht-Erinnern-Können an WW1 vom Autor eingearbeitet ist, während dieses in *SSt* schließlich zu einem „nicht gut“ und in *ESp* zu einem „schwach“ Erinnern weiterverarbeitet wird. Zweitens zeigt sich an diesem Beispiel bereits hier, dass *Charlotte* am Ende dieses Kapitels [finden sich noch mehrere derartige Exempel] als eine Art Vorarbeit[sspeicher] für und zu andere[n] Projekte[n] bezeichnet werden kann.

Auch das nächste Beispiel einer *genetischen Übernahme von Material* bringt das Romangeschehen mit dem zeithistorischen Kontext von WW1 in Zusammenhang. In *SSt* findet sich die folgende Passage:

„Dieser Studienrat hatte einen hoch aufgeschossenen Sohn mit einem etwas krummen Rücken, riesigen Händen und einer Brille. Er hieß ebenfalls Gustav Adolf und als er 1914, da der liebe Gott sprach: »Es werde Weltkrieg!« (und es geschah also und Gott sah, daß er gut getan), einrücken musste, wollte er gerade Chemie studieren...“<sup>242</sup>

Die genetische Vorlage oder besser: das *genetische Speichermedium* für diese Textstelle findet sich in *Charlotte* an folgenden Orten, nur innerhalb der beiden konstituierten Textstufen jeweils als „Schlussformel“ – in TS1/A3 [Grundschrift transkribiert und ediert, s. o.], TS1/A4, TS2/A1 und TS2/A3. Als Beispiel soll hier die vergleichbare Stelle aus TS1/A3 zitiert werden:

„Ein langer finsterer Engel mit einer heroischen Maske beugte sich stumm über Gott, wie ein väterlicher Höfling über einen minderjährigen *Text*. Und Gott sprach: „*Richtig! Es werde Weltkrieg!*“ Und es geschah also. Und Gott sah, *dass es gut war.*“<sup>243</sup> [Hervorh. VL]

<sup>241</sup> Diese Passage wird zitiert nach dem Manuskript: ÖLA3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1 recto, unteres Drittel.

<sup>242</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 49.

<sup>243</sup> Diese Passage zitiert nach dem Typoskript mit der Sign. ÖLA3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 2, Grundschrift, unteres Drittel.

Die zuerst zitierte Passage aus *SSt* lässt sich als „Freie Variante“ von jener Passage bezeichnen, die in *Charlotte* innerhalb der Textstufen wiederholt als Schlussformel fungiert und [da sie in *SSt* auch in einen anderen Kontext, nämlich den einer anderen Figur gestellt wird] dort noch ein größeres inhaltliches Gewicht hat. Trotzdem zeigt sich auch an diesem zweiten Beispiel augenscheinlich, dass der Autor Horváth *Charlotte. Roman einer Kellnerin* als Materialspeicher benützt und diesem wiederholt Textmaterial für eine weitere Überarbeitung entnimmt.

Weitere genetische Textbausteine finden sich in Freien Varianten, die ebenfalls *Charlotte* entnommen werden: das dritte Beispiel steht innerhalb des Romans *SSt* am Eintrittsportal des Textes, um Herkunft und Kindheit der Protagonistin Agnes Pollinger zu umreißen:

„Und Agnes dachte, wenn sie heut an ihre Kindheit zurückdenkt, so sieht sie sich in einem hohen Zimmer am Boden sitzen und mit bunten Kugeln spielen. Draußen scheint die Sonne, aber kein Strahl fällt in das Zimmer. Sie hat das Gefühl, als schwebte der Raum ungeheuer hoch über der Erde. Und dann weiß sie, daß draußen tief unten in der Ebene ein breiter Fluß fließen würde, wenn sie größer wäre und durch das Fenster sehen könnte.

Lautlos fährt ein Zug über die Brücke. Der Abend wartet am Horizont mit violetten Wolken.

*Aber das ist freilich alles ganz anders gewesen. [...]*<sup>244</sup> [Hervorh. VL]

Die Passagen, aus denen der Autor Horváth wahrscheinlich die eben zitierte Stelle aus *SSt* entwickelt, finden sich im *Charlotte*-Konvolut in den konstituierten Texten TS1/A5 und TS2/A1. Es sollen, zur besseren Illustration der genetischen Weiterverarbeitungsprozesse, beide Passagen aus dem *Charlotte*-Konvolut hier zitiert werden:

„Wenn sie nachdenkt: was war denn, wie ich noch ganz klein war? – so sieht sie sich in einem hohen Zimmer am Boden sitzen und mit bunten Kugeln spielen. Draußen [sic] scheint die Sonne, aber kein Strahl fällt in das Zimmer. Sie hatte das Gefühl als wäre das Zimmer ungeheuer hoch über der Erde, derweil war es doch nur der dritte Stock. Und dann weiss [sic] sie, dass wenn sie zum Fenster träte draussen tief unten in der Ferne ein

---

<sup>244</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 14.

breiter Fluss fließen würde, lautlos fährt ein Zug über die Brücke in eine grosse graue Ebene. Am Horizont steht der abend [sic] mit violetten Wolken.

*Aber das ist alles nicht wahr.*<sup>245</sup> [Hervorh. VL]

In der chronologisch späteren zweiten Textstufe, deren ersten Ansatz (TS2/A1) wird die Stelle schließlich überarbeitet. Da es nennenswerte Unterschiede zu TS1/A5 gibt, soll die äquivalente Textstelle hier präsentiert werden:

„Als der Krieg ausbrach war sie zehn Jahre alt. *Sie hatte eine einzige Erinnerung an die Zeit vor der großen Zeit* [sic! Wortwiederholung wird in Korrekturschicht durch Horváth getilgt]: sie sass in einem hohen Zimmer am Boden und spielte *mit Puppen und Steinen* und Kugeln. Draussen schien die Sonne, aber kein Strahl fiel ins Zimmer. Sie hatte das Gefühl, als wär das Zimmer ungeheuer hoch über der Erde, derweil war es nur im dritten Stock. Und dann erinnerte sie sich, dass sie absolut das Gefühl hatte, wenn sie zum Fenster treten würde, so sähe sie draussen einen breiten Fluss in der Ferne mit einer Eisenbahnbrücke. *Ein Zug fährt lautlos darüber* in eine grosse graue Ebene, am Horizont steht der Abend mit gelben, violetten, dunkeln Wolken.

*Aber das kann alles nicht stimmen.*<sup>246</sup> [Hervorh. VL]

Diese Passage aus TS2/A1 ist eine Freie Variante der oben zitierten aus TS1/A5, die noch durch einige Amplifikationen [etwa „...Puppen und Steinen...“, „[...] *gelben*, violetten, dunkeln Wolken“ etc.] angereichert wird und wiederum in SSt als Freie Variante Eingang findet [s. o.]. Es kann anhand dieses Beispiels also wiederholt und sehr klar gezeigt werden, dass *Charlotte* – obzwar Fragment geblieben – später als Steinbruch für andere Texte vom Autor Horváth betreten wird, um diesem Material für andere Texte zu entnehmen.

Diese detektivische Arbeit zeigt erstens das „...lange werkgenetische Gedächtnis des Autors [Horváth]...“<sup>247</sup> und zweitens findet durch diese werk/genetische Beobachtung<sup>248</sup> der oben innerhalb der textgenetischen Prolegomena zitierte Satz von Roland Barthes in Bezug auf die Text-Debatte

<sup>245</sup> Diese Passage wird nach folgendem Typoskript zitiert: ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 8, Grundschrift, obere Hälfte des in der Mitte horizontal gerissenen Blattes.

<sup>246</sup> Die obige Passage findet sich auf diesem Typoskript: ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 6, oberes Drittel, Grundschrift.

<sup>247</sup> S. Kastberger [Anm. 16], S. 98. Klaus Kastberger bringt diese Formulierung in Zusammenhang mit dem Stück *Geschichten aus dem Wiener Wald*, zu dem besonders viel Nachlass-Material existiert. Die Verarbeitung von vielleicht längst „vergessenem“ Textmaterial scheint demnach ein Konstituens von Horváths Schreiben zu sein.

<sup>248</sup> Die typografische Darstellung von „werk/genetisch“ deshalb, weil genetische Elemente tatsächlich das *Werk* und nicht nur einzelne *Texte* durchwandern.

seine fruchtbare Anwendung: die *konstitutive Bewegung des Textes ist die Durchquerung*<sup>249</sup>, was anhand der Segmente, die oben paradigmatisch innerhalb von (E), (TS) von *Charlotte* verarbeitet und materiell verschoben werden und später in *SSt* und *ESp* wie Bausteine eingepasst werden, augenscheinlich demonstriert werden kann.

Es fänden sich natürlich noch mehrere [fast] wortwörtliche genetische Bausteine, die aus dem Textspeicher *Charlotte. Roman einer Kellnerin* in andere Textprojekte verschoben werden<sup>250</sup>. Es soll nun aber eine andere Gruppe von genetischen Elementen aufgespürt werden, die *nicht* wortwörtlich in nächste Texte Eingang finden. Diese zweite Gruppe entspricht denen der frei umformulierten genetischen Elemente, die [wieder] in *SSt* und *ESp* in einen neuen narratologischen Kontext gestellt werden. Ein Beispiel für diese Gruppe ist etwa, dass die Protagonistin aus *SSt*, Agnes Pollinger, bei ihrer Tante wohnt: „Sie sagte, sie wohne bei ihrer Tante und schwieg. Er lächelte und sagte, er freue sich sehr, daß er sie nun kennen gelernt habe...“<sup>251</sup>. Auch in *Charlotte* findet sich für die dortige Protagonistin [noch heißt sie vorläufig Ursula] eine vergleichbare Bleibe: s. E5, E6 und E14.

Das zweite Exempel, das hier frei formulierte, weiter verwendete genetische Elemente zeigen soll, ist der Topos des Bergsteigens oder in der Weiterverarbeitung *verhinderten* Bergsteigens. In *Charlotte* findet sich dieses Erzählelement wiederholt und in verschiedenen Ausprägungen, zu allererst im Zusammenhang mit der Protagonistin als Bergsteigende: in E6 etwa „...Ursula macht eine Bergtour mit Engelbrecht...“<sup>252</sup>. Die andere Ausprägung findet sich in Form des Bergsteigers Paul Preuß<sup>253</sup>, der sich als Figur in TS1/A3 auffindet. In *SSt* schließlich findet sich das nicht mehr mögliche Bergsteigen, das sich dort anhand folgender Textstelle zeigen lässt:

<sup>249</sup> S. Barthes [Anm. 187], S 42.

<sup>250</sup> Eine derartige Auflistung würde wieder den Rahmen dieser Abschlussarbeit bei weitem überstrapazieren, vor allem, wenn man sich notwendigerweise auf das sehr umfangreiche Nachlassmaterial zu *SSt* und *ESp* [liegt ebenfalls im ÖLA] stützte. Es wäre aber sicher lohnenswert, die genetischen Beziehungslinien zwischen *Charlotte*, *SSt* und *ESp* in einer *separaten* Studie eingehender zu beschreiben – eine [nochmalige] Aufforderung etwa an zukünftige Diplomanden oder Doktoranden. Im Zuge einer derartigen Studie fände man auch Beziehungslinien zu weiteren Konvoluten, Texten Horváths – ein dichteres genetisches Netzwerk würde entstehen.

<sup>251</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 11.

<sup>252</sup> Zitiert nach dem Manuskriptblatt **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 4**, obere Hälfte.

<sup>253</sup> S. Kurzerläuterung zu dieser historisch belegbaren Figur [Anm. 102].

„...sie [die Figur der Agnes Pollinger, Anm.] habe überhaupt noch nie einen richtigen Berg gesehen und sie habe gehört, daß die Zugspitze ein sehr hoher Berg sei mit eisernen Nägeln in der Wand, an denen die Touristen hinaufkletterten und viele Sachsen abstürzten.“<sup>254</sup>

Auch bei der zweiten Gruppe, die eher Stoff- und Motivmaterial repräsentiert, findet sich natürlich noch viel mehr; es lohnt aber nun sich anzusehen, wie Horváth teilweise Textmaterial aus *Charlotte* entnimmt, es stark verändert und weiterentwickelt. Wobei man hierzu eine dritte Gruppe definieren kann und zwar jene, die genetische Bausteine darstellt, die auf einer übergeordneten Ebene in den folgenden Texten [wieder sind es *SSt* und *ESp*] eingewoben werden. Ein besonders schönes Exemplar für diese dritte Gruppe findet sich sowohl in *SSt* als auch in *ESp* und zwar im Kontext der Figur des Eugen Reithofer, der als Arbeitsloser ein Lokal betritt und von einer Prostituierten [Margarethe Swoboda] angesprochen wird. Es folgt die Passage aus *SSt*:

„Sie hieß nämlich Margarethe Swoboda und war ein außereheliches Kind. Als sie geboren wurde, wäre sie fast gleich wieder gestorben. Erdreistet man sich Gottes Tun nach den Gesetzen der Logik begreifen zu wollen, so wird man sich überzeugen müssen, daß damals Gott der Allgütige den Säugling Margarethe Swoboda ganz besonders geliebt haben mußte, denn er wollte ihn ja zu sich nehmen. Aber die geschickte Hebamme Frau Wohlmüt aus Wiener Neustadt schlug scharf über die göttlichen Finger, die Margarethchen erwürgen wollten. »Au!« zischte der liebe Gott und zog seine Krallen hurtig zurück, während die gottlose Hebamme meinte: »So Gott will, kommt das Kind durch!«“<sup>255</sup>

Eine Sequenz aus *Charlotte* liefert schließlich einen weiteren Beweis für die Funktion von *Charlotte* als einem Textsteinbruch, in dem viele wertvolle Elemente abgetragen und „herausgemeißelt“ werden. Zum Vergleich die äquivalente Stelle aus dem *Charlotte*-Konvolut [aus TS1/A3, Grundschrift]:

„Erdreistet man sich Gottes Tun nach den Gesetzen der Logik begreifen zu wollen, so wird man sich überzeugen müssen, dass Gott der Allgütige *der kleinen Charlotte nicht nur verziehen, sondern sie ganz besonders liebgewonnen hatte*, denn mit sechs Jahren wollte er sie zu sich nehmen. Sie bekam nämlich Dyphteritis, aber der schlechte Mensch

<sup>254</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 22.

<sup>255</sup> S. Horváth [Anm. 110], S. 109-110.

Doktor Müller hat mit einer feinen Injektionsspritze scharf über die göttlichen Finger geschlagen. „Au!“ zischte Gott und zog seine Pfoten hurtig zurück. „Mein Gott!“ seufzte der Gerechte „jetzt erfinden sie sogar schon Serums! Jetzt gibt es schon keine Cholera, keinen Aussatz, keine Lepra in zivilisierten Gegenden. Nur gut, dass sie die Syphilis nicht ganz heilen können. Besonders die Späterkrankungen, zum Beispiel Paralyse.“<sup>256</sup>

Der Vergleich der beiden Passagen zeigt, dass neben der wortwörtlichen Übernahme des ersten Satzes aus TS1/A3 aus *Charlotte* [„Erdreistet man sich...“] der Autor Horváth einen etwas anderen Text in *SSt* entwickelt [aus dem „Doktor Müller“ in *Charlotte* wird die Hebamme „Frau Wohlmut“]. Auch die Figur des Gottes bekommt in *SSt* eine andere Note. In TS1/A3 von *Charlotte* ist es noch eine Figur, die „mehr zu sagen hat“ und beklagt, dass ein Großteil der oben aufgezählten Krankheiten heilbar ist. Die oben zitierte Passage mit den Krankheiten fehlt in *SSt*, was diesem Text eine weniger derbe, anarchische und groteske Note verleiht.

Erneut muss man proklamieren, dass man noch viele weitere Beispiele in anderen Konvoluten, Texten und Projekten Horváths aufspüren könnte, deren gewissenhafte genetische Dokumentation viel an wissenschaftlich Interessantem liefern könnte. Um die Gedanken dieses Punktes [1.2.12.] am Ende zu den genetischen Beobachtungen hier vorläufig zu bündeln, sei gesagt, dass nach dem vermeintlichen „textgenetischen Ende“ von *Charlotte* [s. o.] vieles an Material aus dem „Textsteinbruch *Charlotte*“ entnommen wird und in unterschiedlichsten Verarbeitungsprozessen in andere Texte Horváths Eingang findet. Die Feststellung Krischkes zu *Charlotte*, dass in späteren Texten [er nennt u. a. *ESp*] Motive wiederkehren<sup>257</sup>, kann an dieser Stelle insgesamt als zu wenig *ergiebig* und zu wenig *exakt* relativiert werden. Denn die genetischen Abhängigkeitsverhältnisse etwa von *SSt* und *ESp* zum Romanfragment *Charlotte* sind – was oben in Grundzügen gezeigt wurde – viel zu komplex und vielschichtig, um sie auf diese einfache Formel herunter zu brechen. Vielmehr kann durch all die oben gezeigten genetischen Verschiebearbeiten das Diktum von Klaus Kastberger [2001] unterstrichen werden:

<sup>256</sup> Zitiert nach dem Typoskript mit der Signatur: ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 2, Grundschrift, zweites Drittel des Blattes.

<sup>257</sup> Vgl. nochmals Horváth [Anm. 25], S. 689-733.

„...wie sehr Horváth von der Art seines Schreibens *ein moderner Autor* gewesen ist – ein Monteur, der an seinem Textmaterial *herumgeschnitten*, es *immer wieder neu zusammengeklebt* und vielfach *überarbeitet* hat. Die Einfachheit der Horváthschen Bühnensprache scheint nur eine scheinbare, sie basiert ebenso wie die Struktur der Stücke auf einem hochkomplexen Arbeitsprozess.“<sup>258</sup> [Hervorh. VL]

Natürlich beziehen sich Kastbergers Ausführungen in erster Linie auf die *Geschichten aus dem Wiener Wald* und andere dramatische Texte Horváths – trotzdem unterstützen die oben genau beschriebenen genetischen Prozesse, dass die Modernität Horváths auch darin bestehe, dass ein Fragment gebliebener Text wie etwa *Charlotte* später weiter verwendet wird und *nicht* brach liegen bleibt, indem sein Material teilweise per „Drag-and-Drop“ [um erneut eine vielleicht passende Begrifflichkeit aus der modernen Textverarbeitung zu verwenden] da und dort in andere Texte eingesetzt wird. Und Kastbergers Beobachtung des „Herumschneidens“ *am* und „Zusammenklebens“ *von Material*<sup>259</sup> kann man auch metaphorisch oder abstrakt verstehen: Textmaterial wird zwar von *Charlotte* nur „abgeschrieben“, aber im Laufe des Abschreibeprozesses noch zusätzlich weiterentwickelt. Diese Weiterentwicklung ist vor allem am letzten Beispiel oben sichtbar, innerhalb dessen die „Ruppigkeit“ der Passage aus *Charlotte* in *SSt* geglättet wird. Zu zeigen war in diesem letzten genetischen Kapitel der DA ebenfalls, dass immanente genetische Prozesse von *Charlotte* in *anderen* oder in *andere* Konvolute weitergetragen werden, wodurch sich ein stichhaltiges Argument findet, dass die „Produktionslogik“<sup>260</sup> von *Charlotte* exemplarisch und paradigmatisch für Horváths Textgenesen stehen kann. Außerdem kann von einem „Stocken“ oder „Abbruch der Genese“ von *Charlotte* [wie oben festgestellt] nicht die Rede sein – die Genese setzt sich durch Materialverschiebungen vielmehr in andere Texte hinein fort.

---

<sup>258</sup> S. Kastberger, Klaus: *Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht*. In: *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus. Wien: Zsolnay 2001, S. 108-130, hier S. 108.

<sup>259</sup> S. Kastberger [Anm. 258], S. 108.

<sup>260</sup> Vgl. nochmals Adorno [Anm. 3], das Motto am Portal dieser DA.



## 2.) Horváths Arbeitsweise bei Prosatexten, gewonnen aus Nachlassmaterial und Textgenese

„...vielleicht so wie Robert Walser [...] Prosa Bibliothek Suhrkamp 57...“  
Ein Statement Konrad Bayers im Konvolut zu *der stein der weisen* [ÖLA]

„...während ich schrieb und schrieb und schrieb...“<sup>261</sup>  
Thomas Bernhard, *Die Mütze*

Die Wahl zweier prägnanter Mottos am Anfang des letzten großen interpretatorischen Teiles dieser Diplomarbeit ist ganz bewusst auf zwei sehr unterschiedliche, ja *gegensätzliche* Zitate gefallen – einerseits der produktionsästhetisch zwar hochinteressante, literarisch aber nie tatsächlich ausgeführte, verwertete Satz Konrad Bayers auf einem Arbeitsmanuskript aus dessen Nachlass; andererseits der Schlusssatz aus einer Erzählung von Thomas Bernhard, dem nicht nur ein Moment schreibender Unendlichkeit innewohnt, sondern auch [in Übertragung auf Thomas Bernhards „Schreibszene“<sup>262</sup>] dessen Poetik *in nuce* enthält.

Bayers Notiz auf einem Textträger hingegen, der dem Textgenetiker nicht nur einen expliziten intertextuellen Hinweis gibt, sondern auch einen geradezu reflexartigen Griff des Philologen nach dem eben genannten Suhrkamp-Band mit der Nummer 57 auslöst, repräsentiert am Portal dieses DA-Kapitels den Pol des „Materials“ und der „Materialität“, aus dem heraus in diesem Kapitel versucht werden soll, die *literarische Arbeitsweise des Autors Horváth* in möglichst facettenreicher, ausdifferenzierter Form anhand des *Charlotte-Konvoluts* [mit ausgewählten Seitenblicken auf andere Nachlassteile]

<sup>261</sup> Bernhard, Thomas: *Die Mütze*. In: *Die Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, S. 153.

<sup>262</sup> Man denke daran, dass das, was der Erzählung *Die Mütze* an Werken bei Bernhard noch folgt ja beileibe nicht wenig sein wird – *Die Mütze* entsteht Mitte der 1960er Jahre, also fast 25 Jahre vor dem Tod Thomas Bernhards.

darzustellen und zu beschreiben<sup>263</sup>. Zu diesem Zweck wurde in den vorigen Teilen nicht nur eine sehr genaue chronologische, materiale Beschreibung der Textträger aus dem Konvolut *Charlotte. Roman einer Kellnerin* vorgenommen, eine Textkonstitution erstellt [eine zusätzliche Argumentationsgrundlage], sondern auch eine Beschreibung der Textgenese von *Charlotte* eingeschaltet. Denn die Vorstellung, dass „...die Rekonstruktion der Arbeitsweise eines Autors für die Edition seiner Texte von elementarer Bedeutung ist, hat [...] zunehmend an [literaturwissenschaftlichem] Boden gewonnen...“<sup>264</sup>. Ein sehr prominentes Beispiel, das diesen Teilbereich der Forschung in das Zentrum des Interesses rückt, ist unter anderem ein Artikel von Klaus Kanzog [*Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists*<sup>265</sup>] und im Register des Bandes *Texte und Varianten* findet man unter dem Eintrag „Arbeitsweise des Autors“ folgende Definition:

„Unter Arbeitsweise im textologischen [im Zusammenhang mit *editionstheoretischen* Aspekten, Anm. VL] Sinne versteht man – wie der Terminus sagt – die Art und Weise, wie ein Autor an einem Werk arbeitet, wie er es *vorbereitet, konzipiert, niederschreibt, überarbeitet*. Dabei sind nun ganz unterschiedliche Verhaltensmuster zu registrieren.“<sup>266</sup>  
[Hervorhebungen VL]

Anhand der im obigen Zitat hervorgehobenen Worte lässt sich geistig abschreiten, was nun den Textgenetiker interessiert, wenn er sich die Frage nach der Arbeitsweise eines Autors stellt: Prozesse, Arbeitsschritte, Angelpunkte, Schnittstellen und Schaltstellen innerhalb der Genese eines Textes – im speziellen Falle der DA ist es der analysierte Text *Charlotte*.

Der Satz aus der oben zitierten Erzählung Bernhards steht für den anderen, entgegengesetzten Extremwert der Analyse in diesem Kapitel – es soll nämlich

<sup>263</sup> Zum schon lange Zeit großen Interesse der Editionsphilologie an der „Arbeitsweise des Autors“ vgl. etwa Scheibe, Siegfried: *Variantendarstellung in Abhängigkeit von der Arbeitsweise des Autors und von der Überlieferung seiner Werke*. In: *Textgenetische Edition*. Hrsg. v. Zeller, Hans und Gunter Martens. Tübingen: Max Niemeyer 1998 [*Beihefte zu editio*, Bd. 10], S. 168-176. Auch den Artikel des gleichen Autors: *Die Arbeitsweise des Autors als Grundkategorie der editorischen Arbeit*. In *editio* 12, 1998, S. 18-27.

<sup>264</sup> S. Kanzog [Anm. 72], S. 111.

<sup>265</sup> S. Kanzog, Klaus: *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition*. München: Hanser 1970.

<sup>266</sup> S. *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. v. Martens, Gunter und Hans Zeller. München: Beck 1971, S. 129.

der Versuch unternommen werden, wesentliche Merkmale einer Poetik des Horváthschen Schreibens herauszufiltern, wozu die Argumentation anhand des Materials natürlich ein sehr wesentlicher Fokus der Präzisierung sein muss. In diesem großen Teil soll also insgesamt versucht werden, die Beschreibung der Arbeitsweise Horváths zwischen den beiden Polen „Material“ auf der einen Seite und „Poetik“ bzw. „Schreibszene“ auf der anderen einzuspannen, um letztlich zu einem sehr ausdifferenzierten wissenschaftlichen Ergebnis zu gelangen.

Die Nennung anderer Autoren neben Horváth und die Argumentation mit deren unterschiedlichen Aussagen das Schreiben und die Arbeitsweise betreffend, deren Arbeitsmaterialien, hat ihre Ursache in verschiedenen Bereichen: erstens lässt sich dadurch festlegen und stichhaltig beweisen, dass das Interesse von Forschung und Lesepublikum am Arbeitsprozess sich unbestreitbar einer sehr hohen Konjunktur erfreut. Beispiele, die diese Meinung stichhaltig untermauern würden, finden sich viele. Stellvertretend hierfür seien an diesem Ort zwei Aussagen noch lebender Autoren angeführt, die [und das ist besonders spannend] auf die *Materialität*, *Medialität* ihres eigenen Schreibens eingehen<sup>267</sup>. Etwa hat der österreichische Autor Gerhard Roth im Zuge des Erscheinens seines Romans *Das Alphabet der Zeit* [2007] in einem Interview in der österreichischen Tageszeitung *Kurier* sehr offen und ohne erkennbare Zurückhaltung Einblicke in seine eigene Schreibwerkstatt gewährt:

„Zuerst habe ich in Notizbüchern meine Erinnerungen [...] festgehalten. Ich habe zwölf Notizbücher vollgeschrieben. Dann habe ich diese einzelnen Notizbücher in einer Kartei erfasst. Von da an habe ich alles in eine chronologische Form gebracht und zuerst mit

---

<sup>267</sup> Ein Seitenblick in einen Band mit dem Titel [Bienek, Horst:] *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: dtv 1976 zeigt, dass unter dem Begriff „Werkstatt“ nicht immer das Interesse am eigentlichen Schreibmaterial [Papier, Füllfeder etc.], dem Schreibprozess *per se* von Interesse war/ist, der durch die Wahl des Titels „Werkstatt“ eigentlich evoziert wird. Die Gespräche in Bienek [1976] zeigen eher, dass Autoren über Schreibintention, zeitliche, politische oder ideelle Umstände Auskunft geben. Die oben genannten Beispiele Gerhard Roth und Friederike Mayröcker hingegen geben sich in Bezug auf den Arbeitsprozess, den Umgang mit den Schreibutensilien aber keine Blöße. In dieser DA wird genau dieser Punkt zu untersuchen sein – Arbeitsweise und Umgang mit den *Materialien* – wodurch die Gespräche, die Horst Bienek geführt hat auch keine brauchbaren Vergleichswerte offerieren.

Hand in Hefte und dann noch einmal auf Papierseiten geschrieben. Zuletzt habe ich das Geschriebene auf Tonband diktiert, und es wurde nochmals abgeschrieben.“<sup>268</sup>

Abgesehen davon, dass das Schreiben durch solch glasklare, produktionstechnische Äußerungen eines Autors völlig entmystifiziert wird, stecken in diesen wenigen Zeilen ein paar echte „Leckerbissen“ für den Textgenetiker: nicht nur das stufenweise, blockweise Verschieben von Textmaterial von einem Medium oder Gefäß ins nächste fällt sofort auf [Notizbuch → Karteikarten → chronologische Reihung → (wahrscheinlich lose) Papierseiten → Tonband → Papier], auch der oftmalige Vorgang des *Abschreibens* und *Diktierens* der sich als „serielles Schreibmuster“ bezeichnen lässt [das bei Horváth noch zu beschreiben sein wird] ist ein sofort erkennbares und wesentliches Konstituens der Arbeitsweise Gerhard Roths.

Neben Roth lässt sich auch ein weiteres, treffendes und ergiebiges Beispiel in punkto „Auskunft einer Autorin, eines Autors zum eigenen Schreibprozess“ anführen: die Autorin Friederike Mayröcker zum Beispiel hat in zwei von Klaus Kastberger geführten Interviews<sup>269</sup> ebenfalls sehr bereitwillig über den Vorgang ihres eigenen Schreibens gesprochen. Mayröckers Aussagen sind [ähnlich wie jene von Gerhard Roth] was den Aspekt des Schreibmaterials anbetrifft durchaus „handfest“. Hierzu ein Beispiel aus dem ersten Interview aus dem Jahr 1994:

„Ich habe dann bemerkt, daß ein paar Seiten ohnehin gut sind, also musste ich die nicht noch einmal schreiben. *Das Manuskript für den Verlag schaut dann auch dementsprechend aus*, also in *der* Form habe ich noch nie ein Manuskript abgegeben, mit *Klebestreifen, Korrekturen* und so weiter. [...] Ich hatte diesmal schon ursprünglich chronologisch geschrieben und stellte dann fest, daß einzelne Urschriftseiten keine umfangreichen Verbesserungen brauchten, und so habe ich diese *einfach fotokopiert*. [...] Oder ich sehe eben eine Seite, ein Blatt hält als Ganzes stand, dann wird das Blatt als solches übernommen. Und dann *zerschneide* ich natürlich auch *manchmal ganze Blätter*, weil nur Teile verwendbar sind.“<sup>270</sup> [Hervorhebungen VL]

<sup>268</sup> S. Interview mit Gerhard Roth [„Es war mir klar, dass ich mich entblößen muss“] in: Tageszeitung *Kurier* vom 26. August 2007, S. 30-31 [hier S. 31].

<sup>269</sup> Vgl. hierzu zwei Mayröcker-Interviews [1994, 1995] in Kastberger, Klaus: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“*. Wien et al: Böhlau 2000, S. 439-452.

<sup>270</sup> S. Kastberger / Interview mit Friederike Mayröcker [Anm. 269], S. 440f.

Die kursorische Zusammenstellung von Aussagen der Autorin Mayröcker zeigt nicht nur einen sehr differenzierten Umgang mit den Schreibmaterialien [was hält einer späteren Durchsicht oder Korrektur stand und was nicht?], sondern auch, dass die Handhabung mit den Textträgern in einem hohen Maße pragmatisch ist: *Kleben* und *Kopieren an einem Kopiergerät* sind Prozesse, die man [als Leser, wenn man den gedruckten Text als Buch in Händen hält] nicht unmittelbar mit der Arbeit eines Autors in Verbindung bringt. Und auch dieser Punkt ist letztlich ein wesentlicher Zugang auf das Problem der Beschreibung der Arbeitsweise Horváths: die im Nachlass vorgefundenen Materialien als *unbedingte* Ausgangsbasis zur Beschreibung zu verwenden, dem Schreibprozess soll durch diese Vorgangsweise das auratisch Diffuse genommen werden.

Auf den letzten Seiten wurde anhand zweier Beispiele gezeigt, dass es nicht nur aus germanistischer, literaturwissenschaftlicher Perspektive Interesse daran gibt, den Schreibprozess, die Arbeitsweise zu beschreiben, sondern auch Autoren in zahlreichen Selbstbekenntnissen diesen Vorgang selbst, oft auch aus eigenem Antrieb, reflektier[t]en. Bei Horváth nun, dessen *Arbeitsweise*, dessen spezifischer *Schreibprozess* auf den nächsten Seiten präzise dargelegt werden soll, fehlen vergleichbare Selbstreflexionen. In seinem Nachlass findet sich kein Zeugnis davon, wie und in welcher Weise mit den Schreibutensilien umgegangen wird – und schon gar nicht derart nützliche Notizen in Form von „Quellenangaben“ wie im Falle Konrad Bayers, der dem werkenden Germanisten praktischerweise sogar die Reihennummer des Suhrkamp-Bändchens verrät [s. erstes Motto oben, S. 189].

Aufgrund des Fehlens derartiger Bekenntnisse Horváths bleibt demnach nur die Option übrig, den Fokus völlig auf das Material zu lenken, bei der Beschreibung von Schreib- und Arbeitsprozessen *konsequent* vom Material her zu argumentieren. Die Beschreibung der Arbeitsweise anhand ausgewählter anderer Autoren schließlich [vor allem Autoren aus dem literarhistorischen Umfeld – Franz Kafka und Robert Walser, die spannende textgenetische Vergleichsmöglichkeiten bieten, auch aufgrund deren Hochkonjunktur in der textgenetischen Forschung], soll die Argumentation schärfen und das Profil von Horváths Arbeitsweise um einige Grade präzisieren.

Um eine sehr genaue Beschreibung auch in Anbetracht der gewählten Methoden zu gewährleisten, muss man vorab auf eine wissenschaftliche Grundproblematik eingehen: die deutschsprachige, editionsphilologische Textgenetik rückt den Autor als Sprecher in den Mittelpunkt und der Schreiber, dessen Schreiben, dessen „Arbeitsweise“ wird da meistens nicht angemessen gewürdigt. Die französische *Critique génétique* hingegen legt demgegenüber „...umgekehrt das Gewicht zu stark auf den Schreiber und tendiert zu einer modernistisch einseitigen Auffassung des Schreibens...“<sup>271</sup>. Klaus Hurlebuschs interessanter Ansatz nun möchte auf Basis dieser beiden Disziplinen zu einer neuen, angemessenen Auseinandersetzung finden<sup>272</sup>. Demnach soll – so Hurlebusch – die „rezeptiv-produktive Doppelnatur des Autors“ und die „kommunikativ-kreative Doppelnatur des Schreibers“<sup>273</sup> zu einer gehaltvollen Rekonstruktion der Arbeitsweise eines Autors verwoben werden. Insgesamt dürfen also nicht rein „...textgenetische Wiedergaben das Ziel [sein], sondern [müssen] das Hilfsmittel der Erforschung handschriftlicher Arbeitsspuren sein...“<sup>274</sup>. Als Ziel der Analyse proklamiert Hurlebusch deshalb das „...uneingeschränkte Verständnis der Manuskripte und nicht nur das ihres textlichen Substrats...“<sup>275</sup>.

Aus diesen in der Forschung in den letzten Jahren sehr stark rezipierten Passagen aus Hurlebuschs Aufsatz lässt sich nun herauschälen, was auch in dieser DA ein zentraler Ansatzpunkt ist: die Wiedergabe und Transkription der [ausgewählten] Textträger, die nützliche Erstellung einer Chronologie als Argumentationsbasis, eine Textkonstitution und die Rekonstruktion der Genese eines [in diesem Falle fragmentarischen] Textes sind streng genommen noch keine großartige wissenschaftliche Leistung. Vielmehr gilt es darauf aufbauend, zu übergeordneten Interpretationsergebnissen zu gelangen, das präzise beschriebene Nachlassmaterial für die Forschung fruchtbar anzuwenden. Und eine dieser gewählten Anwendungen ist die „Arbeitsweise“ Horváths, die an diesem Ort grundlegend beschrieben werden soll. Hierzu stellt Hurlebusch auch

---

<sup>271</sup> S. Hurlebusch, Klaus: *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*. In: Beihefte zu *editio*. Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, S. 5-51 [hier S. 15].

<sup>272</sup> Vgl. Hurlebusch [Anm. 271], S. 15ff.

<sup>273</sup> S. zu beiden Zitaten Hurlebusch [Anm. 271], S. 16.

<sup>274</sup> S. Hurlebusch [Anm. 271], S. 16.

<sup>275</sup> S. Hurlebusch [Anm. 271], S. 16.

die zentrale Frage: „Wozu aber können Rekonstruktionen von Textgenesen nützlich sein?“ – wichtig ist letztlich immer die „...Hermeneutik von Texten...“<sup>276</sup>. Ein weiterer wichtiger Punkt ist folgerichtig, die oben durch Hurlebusch aufgestellte Dualität aufzuheben, indem man die Wahl der Methode aus dem Material heraus generiert – dies wird eingelöst, indem die Argumentation konsequent auf Nachlassmaterial aufgebaut wird. Denn immerhin eignet sich nicht jedes [nachgelassene] Material, eine ergiebige Textgenese zu erstellen, eine differenzierte Arbeitsweise herauszuarbeiten. Bei Horváth bleibt für die nächsten Seiten zu hoffen, dass das Material eben nicht „arm“ ist [um erneut Enzensberger zu strapazieren<sup>277</sup>], sondern wie eine geschlossene Schatztruhe geöffnet werden kann. Und zur Wahl der Methode bleibt noch zu sagen, dass wohl eine gemäßigte „Mixtur“ unterschiedlicher Zugänge der beste Weg zu einem befriedigenden Ergebnis ist – also sowohl eine Edition [mit allem, was dazu gehört] als auch eine textgenetische Beschreibung, nebst Auseinandersetzung mit dem Schreibmaterial auf interpretatorischem Niveau.

## 2.1. Cursorische Auffächerung des ausgewählten Analyseinstrumentariums

Anhand der folgenden Beschreibung der Horváthschen Arbeitsweise soll nicht nur die Kreativität eines Autors plastisch vor Augen treten, sondern damit auch illustriert werden, dass man durch Anwendung der geeignet[st]en Methoden und Instrumente *selbst* kreativ werden kann. Deshalb kann und muss man sich der Aufgabenstellung „Beschreibung der Arbeitsweise Horváths“ aus verschiedenen, sich zum Teil auch gegenüberstehenden Perspektiven, annähern – eben eine ausgewählte und wohl dosierte Methodenmischung, deren Ingredienzien kurz aufgeführt werden:

Ein sehr großer Betrag zur Beschreibung der Arbeitsweise leistet naturgemäß die so genannte „Critique génétique“, die sich einerseits aus der Handschriftenforschung und andererseits aus dem strukturwissenschaftlichen [linguistischen, semiotischen] Bereich speist. Sie kam innerhalb dieser DA auch bereits in der Beschreibung der Textträger [etwa in der Wahl der Termini], der Textkonstitution und der Beschreibung der Textgenese zur oftmaligen

<sup>276</sup> S. zu beiden Zitaten Hurlebusch [Anm. 271], S. 17.

<sup>277</sup> Vgl. wiederholt Enzensberger [Anm. 182], S. 64.

Anwendung und findet in diesem Kapitel eine neuerliche Umsetzung. Außerdem gewährt diese Forschungsrichtung eine Auseinandersetzung mit der „Materialität“ der Textträger<sup>278</sup> – ein Umstand, der vor allem dann zum Tragen kommen wird, wenn es darum geht den Umgang Horváths mit den Schreibutensilien [wozu nicht nur das Papier, die Schreibmaschine, die Füllfeder etc. zu zählen sind, sondern auch das *Textmaterial* – Titel, Kapitelüberschriften, Figurenlisten etc.] zu beschreiben.

Das Analyseinstrumentarium lässt sich in einem weiteren Schritt wesentlich erweitern durch literatur- und sprachwissenschaftliche Werkzeuge aus den Bereichen „Textproduktion“<sup>279</sup> und um interessante, gewinnbringende, gezielt ausgewählte aus dem Bereich der Linguistik. Was linguistische Zugänge betrifft, ist zum Beispiel das Modell der Super- und Makrostrukturen des Linguisten Teun van Dijk eine wertvolle Analysehilfe<sup>280</sup> [das muss noch bewiesen werden], weiters Ansätze, die ihren Ursprung im rhetorischen Umfeld haben [etwa Gert Uedings *Rhetorik des Schreibens*<sup>281</sup>], oder eine Studie von Hans Peter Ortner mit dem Titel *Schreiben und Denken* aus dem Jahr 2000<sup>282</sup>. Der an der Universität Innsbruck lehrende Linguist Ortner entwickelt in seiner Abhandlung ein sehr ergiebiges Modell zehn unterschiedlicher Schreibstrategien<sup>283</sup> – eine Art von „Skala“, die die folgenden Differenzierungen zwischen Kopf- und Papierarbeiter, Produkt- und Prozessorientierung des Autors Horváth, dessen Umgang mit Konstruktion und Kalkulation während des Schreibens noch um einige Grade verfeinern wird.

<sup>278</sup> Vgl. hierzu Grésillon [Anm. 29], S. 50 ff.

<sup>279</sup> Besonders handhabbar ist in diesem Zusammenhang ein Band von Antos, wo das Feld „Textproduktion“ im wesentlichen abgesteckt wird, obwohl die Terminologie im Bereich der „Textproduktion“ noch nicht so ganz ausgereift scheint, verstehen doch nicht alle Beiträge[r] unter diesem Sammelbegriff das Gleiche. Darauf einzugehen muss hier leider verzichtet werden. Im Besonderen aber der einleitende Artikel: Antos, Gerd: *Textproduktion. Ein einleitender Überblick*. In: Antos, Gerd und Krings, Hans Peter: *Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick*. Tübingen: Max Niemeyer 1989, S. 5-57. Mittlerweile ist „Textproduktion“ [noch] integraler Bestandteil des universitären Curriculums im Fach Germanistik an der Universität Wien – dort wird dieses Feld aber vielmehr *praktisch* und weniger *theoretisch* verstanden, weshalb auch an diesem Ort mit sehr gezielt ausgewählter Literatur gearbeitet werden muss.

<sup>280</sup> S. den Abschnitt zu diesem Modell in Antos [Anm. 279], S. 21f.

<sup>281</sup> S. den Abschnitt zu diesem Modell in Antos [Anm. 279], S. 9 und S. 23.

<sup>282</sup> Ortner, Hanspeter: *Schreiben und Denken*. Tübingen: Max Niemeyer 2000 [*Reihe Germanistische Linguistik* Bd. 214, Hrsg. v. Henne, Helmut et al].

<sup>283</sup> Vgl. Ortner [Anm. 282], S. 346-564.

## 2. 2. Ausdifferenzierung I: Horváth – mehr ein „Papier-“ als „Kopfarbeiter“?

Eine erste wesentliche Eingrenzung, will man eine präzise Beschreibung von Horváths Arbeitsweise erreichen, muss sich mit der Unterscheidung zwischen den Zuschreibungen „Kopf-“ und [oder] „Papierarbeiter“ beschäftigen. Diese Differenzierung muss an dieser Stelle als *grundlegend* bezeichnet werden, ebnet sie doch Weg und Stoßrichtung für die weiteren, noch folgenden Zuschreibungen einer Horváthschen, literarischen Arbeitsweise – etwa der produkt- oder prozessorientierten Arbeitsweise, dem Umgang Horváths mit den Schreibutensilien, Horváths Korrekturen. Wird am Ende dieses Punktes [2.2.] eine erste tendenzielle Eingrenzung gefunden sein, wird darauf in den folgenden Punkten zu rekurrieren sein.

Wir bleiben vorerst bei der elementaren Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien für mögliche Schreibertypen [eben Kopf- oder Papierarbeiter] und stellen an den Anfang dieser Reflexionen ein paar grundlegende Bemerkungen: zum Beispiel muss man proklamieren, dass die jeweilige „Arbeitsweise“ natürlich die Entstehung des Textes stark beeinflusst und auch Folgen für die Edition hat, haben muss<sup>284</sup>. Eine Bemerkung in Plachtas grundlegendem Bändchen [1997, <sup>2</sup>2006], die nicht nur das wissenschaftlich legitimiert, was hier noch passieren soll, sondern auch gleichzeitig darauf hinweist, dass es naturgemäß eine Verquickung zwischen Genese und Arbeitsweise gibt – durch die Beschreibung der Arbeitsweise soll also auch die Genese besser verständlich werden.

Anhand welcher Parameter lässt sich nun festmachen, welchen Schreibertyp man vorliegen hat, setzt man sich mit der Arbeitsweise Horváths auseinander? So muss man sich als Textgenetiker zum Beispiel vorab einige grundlegende Fragen stellen: hat der Autor vor der Niederschrift ausgiebige Quellenstudien betrieben? Fertigt ein Autor zahlreiche Skizzen, Exzerpte, Pläne, Exposés im Vorfeld oder auch später, während des [bereits fortgeschrittenen] Schreibprozesses an? Liegt eine Ausprägung einer Arbeitsweise vor, die nur oder zum größten Teil auf dem Manuskript bzw. Typoskript vonstatten geht?

---

<sup>284</sup> Vgl. Plachta [Anm. 18], S. 46.

Wie hat sich der Autor insgesamt den Text bis hin zu den abschließenden Redaktionen [vor einer etwaigen Publikation] erarbeitet?<sup>285</sup> Nach der sehr genauen Sichtung des gewählten Nachlassmaterials [die in dieser DA dem editorischen Teil entspricht] kann man diese Fragen natürlich in einem sehr ergiebigen Ausmaß beantworten. Trotzdem ist diese Beantwortung ein sehr komplexer Vorgang, zumal wenn Autoren [wie etwa auch Horváth] zur Arbeitsweise nicht Stellung bezogen haben<sup>286</sup>. Nicht immer geben Autorinnen und Autoren so schonungslos einen Blick über ihre Schultern auf ihren Schreibtisch frei, wie etwa Gerhard Roth oder Friederike Mayröcker – vgl. die beiden Zitate oben. Das nachgelassene Material kann dürftig sein, eine Arbeitsweise kann sich über die Jahre stark verändern [neue Medien werden verwendet, Autoren verschenken ihre Schreibmaschine und kaufen sich einen PC] oder kann an eine jeweilige Gattung gebunden sein kann [das wird bei Ödön von Horváth noch zu untersuchen sein!].

Auch die Analyse, die auf den nächsten Seiten stattfinden soll ist demnach *komplex*, weshalb man immer von einer *tendenziellen* Arbeitsweise ausgehen muss – eine Feststellung vorab, die sicherstellt, dass eine einzelne Differenzierung nie ausreichen würde und die große Frage nach der „Arbeitsweise Horváths“ aus unterschiedlichen Richtungen beleuchtet und angegangen werden muss.

Als erstes interessiert an diesem Ort, inwieweit man bei Horváth [in erster Linie anhand des Konvoluts *Charlotte. Roman einer Kellnerin*] Beobachtungen auflisten kann, anhand derer man Horváth als „Kopfarbeiter“ bezeichnen kann. Grésillon nennt ganz lapidar eine Eingrenzung, die einen „Papierarbeiter“ auszeichnet: dieser offeriere keinerlei Indizien über die „...Genese [seiner] Textproduktion...“<sup>287</sup> – der Kopf übernimmt die Funktion des Speichers und Korrektivs, in dem sich zum Beispiel auch Korrekturen abspielen. Hierzu ist ein Gang an den Anfang der Chronologie der Textträger von *Charlotte* notwendig: vor allem die ersten konstituierten Entwürfe bieten sich als Argumentationsspenden an – insbesondere die Entwürfe E1-E3, die rein zur

---

<sup>285</sup> Das Bündel an Fragen verdankt sich der folgenden wissenschaftlichen Fachliteratur: Plachta [Anm. 18], S. 46.

<sup>286</sup> Vgl. Plachta [Anm. 18], S. 47.

<sup>287</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 95.

Vorbereitung des Textes dienen. E1 [s. zum besseren Verständnis der folgenden Passagen Faksimile und Transkription von E1 S. 34f.] wurde in „Chronologie“ und „Textkonstitution“ als „Archetyp“ von *Charlotte* definiert, hier finden sich neben einem Strukturplan, einer Genrezuweisung zwei Figurenlisten, die [außer der jeweiligen Summierung und Zuteilung zu den Gruppen „Die Wirte“ und „Die Kellnerinnen“] keiner logischen Intention folgen. Der Autor Horváth schöpft also, um den Text E1 zu schreiben, aus keinem übergeordneten Programm, listet am Anfang eine relativ große Anzahl möglicher Figuren auf, die in diesem projizierten Roman auftreten könnten.

Viel interessanter aber, um Beispiele für Horváths Qualität eines Kopfarbeiters nennen zu können, sind die [in E1] neben den Figuren stehenden, marginalen Handlungssentenzen. Sie zeigen, dass sich Horváth zwar am Material [einerseits am Textträger, andererseits am Figurenmaterial] festhält, ihm aber anscheinend nicht zu allen Figuren ein späteres Handlungselement „einfällt“. Ein weiteres Exempel, das einen Kopfarbeiter Horváth zeigt, ist jener Umstand, dass es auch in der Figurenliste eine [vielleicht unterbewusste] Hierarchie der Figuren gibt. So lässt sich auf dem als E1 konstituierten Textträger die untere der beiden Figurenlisten nennen, innerhalb derer „Charlotte“ die oberste Position einnimmt – ein erster Hinweis, dass im Kopf des Autors vielleicht schon eine Vorselektion getroffen wurde; „Charlotte“ wird letztlich titelgebende Figur des Romantorsos<sup>288</sup>.

Weitere Argumente für den „Kopfarbeiter“ finden sich, wenn man sich die Prozesse von E1 zu E2/E3 hin ansieht. Zwar rekurren sowohl E2 als auch E3 auf den chronologisch frühesten Entwurf; trotzdem sind die Ergebnisse sehr unterschiedlich, der Kopfarbeiter kommt auf ein und demselben Textträger in unmittelbarer schreibräumlicher Nachbarschaft zu verschiedenen Ergebnissen.

Was lässt sich noch im präsentierten Konvolut feststellen, das den Befund eines Kopfarbeiters zulässt? Oben war die Rede von „Quellenstudien“, die so mancher Autor vor der Niederschrift eines Textes veranstaltet. Und vereinfachend lässt sich sagen, dass das Fehlen von Exzerpten, Karteikarten

---

<sup>288</sup> In der Beschreibung der Genese wurde überspitzt von einem „Casting“ oder „Vorsprechen“ gesprochen – die Figur Charlotte gewinnt es anscheinend schon, während die Liste erstellt wird [vgl. Genese S. 152 der DA].

[auf denen textexternes Wissen im Vorfeld der Niederschrift gespeichert und „gehörtet“ wird] ein tendenzielles Zeichen für einen *Kopfarbeiter* ist. Da nun bei Horváth derartige Quellenstudien [im Falle von „Charlotte“] fehlen, ist dies wieder ein Punkt, dem man auf der Seite der Zuschreibung „Kopfarbeiter“ verbuchen kann. Trotzdem sich im Konvolut wiederholt historische Figuren [etwa Ludwig II. in E8, König Otto in E18, Adolf Hitler in E24, etc.] Ereignisse [der (Erste) Weltkrieg in vielen verschiedenen Entwürfen und den beiden TS] und real existierende Plätze finden lassen, sind diese nicht durch Horváthsche Exzerpte oder Notizen auf den Nachlassblättern belegt. Hiermit kann man klar sagen, dass dieses Nichtexistieren von Exzerpten ein Indiz für „Horváth als Kopfarbeiter“ ist.

Ein viel abstrakteres Argument, das weniger anhand des Materials belegbar ist, ist jenes, dass Horváth sich auch auf einer genetischen Metaebene Neu- und Umstrukturierungen erarbeitet, was ebenfalls für einen „Kopfarbeiter“ sprechen würde. Illustrieren lässt sich diese These, blickt man auf die gesamte Bandbreite der konstituierten Entwürfe [und auch Textstufen]: hier lassen sich zum Beispiel die Umstrukturierungsprozesse von E4 zu E5, von E6 zu E7 hin, die wiederholte Neustrukturierung der Erzählelemente in E20-E22 nennen. Wenn man die erwähnten Beispiele näher ansieht, kann man auch erkennen, dass Horváth nicht nur umstrukturiert, sondern auch das erste und oberste Strukturierungselement aus E4 [„...Ursula findet Stellung...“] in E5 zwar übernimmt [dort: „...Ursula bekommt eine Stellung...“], es in E5 aber [im Gegensatz zu E4] mit zwei gleichrangigen Strukturelementen weiterführt. Das übrige Textmaterial aus E4 [dort dem Strukturierungselement „...Ursula findet Stellung...“ untergeordnet] wird in E5 auf den gleichen Level gehoben und umgruppiert. Es lässt sich anhand dieses Beispiels [Umstrukturierung von E4 zu E5 hin] sagen, dass die Kategorie „Strukturierung“ mit allen ihren Ausprägungen ein sehr wichtiger Teil von Horváths Arbeitsweise ist.

Das nächste Strukturierungsbeispiel [E6-E7] zeigt, dass ein und die selbe Struktur zwar auch übernommen wird, die einzelnen Strukturierungselemente aber einen semantisch völlig neuen Wert bekommen können – in E6 sind es neutralere Monatsnamen [von „Juni“ bis „September“], in E7 hingegen die einzelnen Tage vor dem Osterfest [„Karfreitag“ bis „Ostermontag“].

Das letzte hier angeführte Beispiel [E20-E22] für Strukturierung zeigt, dass sich auch in der Tiefenstruktur des Textes schrittweise viel durch den Autor Horváth ändert. Diese Veränderungen gestalten sich zum Teil sehr vielschichtig und können in ihrer ganzen Bandbreite hier nicht ergiebig beschrieben werden – es sei nur gesagt, dass [wie auch etwa in E6-E7] den Strukturierungselementen spätere Handlungselemente zugeordnet werden – wie in ein Gefäß wird Textmaterial eingefüllt. Und dieses Material wird in jedem der Entwürfe E20-E22 einer Neuordnung, Umgruppierung unterzogen – „Tiefenumstrukturierung“ also. Die Strukturierung, Umstrukturierung und Umgruppierung zieht sich also wie ein arbeitstechnischer „roter Faden“ durch die gesamte Gruppe der konstituierten Entwürfe von *Charlotte. Roman einer Kellnerin*. Ein „roter Faden“ in der Arbeitsweise auch deshalb, da eigentlich schrittweise von Entwurf zu Entwurf eine Struktur oder ein Strukturplan geschrieben wird, das Textmaterial sich nur innerhalb einer schmalen Bandbreite bewegt, dieses aber immer wieder neu zusammengestellt wird.

Viel mehr Argumente hingegen sprechen – soviel sei an dieser Stelle bereits verraten – für einen „Papierarbeiter“ Horváth, einen Autor, dessen Arbeitsprozess sich direkt auf den Schreibunterlagen abspielt, mit diesen und deren Qualität sehr eng in Verbindung steht. Ein wesentlicher Punkt, den man sich bei der Beschreibung des Papierarbeiters vor Augen halten muss ist zum Beispiel, dass „...der Papierarbeiter die Fixierung seines gewollten Textes in immer neuen Ansätzen auf dem Papier [unternimmt und] Herausgeber sich meist einer *Fülle von Neuansätzen* und Veränderungen der unterschiedlichsten Art [...], einer Reihe von Zeugen gegenüber sieht...“<sup>289</sup> [Hervorhebungen VL]. Vor allem die Zuschreibung des stetigen Neuansetzens innerhalb des Schreibprozesses ist eine Qualität, die sich bei Horváth immer und immer wieder findet und zwar über die *gesamte* Strecke der Textgenese. Diese große Menge an Neuansätzen des Schreibens hat einerseits zur Festlegung von „Ansätzen“ innerhalb der jeweiligen Textstufen geführt [vgl. Textkonstitution], ist also ein dem gewählten Nachlassmaterial immanentes Konstituens, das auch eine veranstaltete Edition zu berücksichtigen hat. Andererseits kann man aus

---

<sup>289</sup> S. *editio*. Heft 2. Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1988, S. 143.

diesem Umstand äußerst gewinnbringende Argumente zur Beschreibung der Arbeitsweise destillieren.

Was nun dieses oftmalige Neuansetzen in Horváths Schreibprozess anbetrifft, ist es sinnvoll, verschiedene Gruppen von „Ansatzprozessen“ oder „Ansatzkategorien“ vorab zu definieren – es wird dadurch dieser sehr wesentlichen Qualität von Horváths Schreiben an dieser Stelle der Analyse besonders viel Aufmerksamkeit geschenkt. Die erste Kategorie des Neuansetzens beim Schreiben kann man wieder im „Gebiet“ der Entwürfe erstellen. Nicht nur, dass ein in sich geschlossener Entwurf oft an das räumliche Ausmaß eines einzigen Textträger gebunden ist<sup>290</sup>, diesen so gut wie nie schreibräumlich überschreitet [E22 als oben abgebildete Ausnahme], ist auch sehr auffällig, dass der Autor Horváth immer wieder, in stakkatoartigen Abständen *von vorne* beginnt – oft und immer wieder schreibt er einen Titel, seinen eigenen Namen, ein Genre nieder, um darunter mit einem Strukturplan, einer Figurenliste oder [in späteren Entwürfen] mit ersten Erzählpassagen zu beginnen. Zudem muss man [unter Vorbehalt] sagen, dass die Entwürfe teilweise nicht sehr stark voneinander abweichen; ein Neuschreiben und Abschreiben mit zum Teil wenig starken Veränderungen dominiert am Anfang der „Chronologie“. Hiermit liegt also eine erste „Kategorie des Neuansetzens“ vor: Horváths Neuansetzen innerhalb der Entwürfe, ohne viel Text zu verwerfen. Diese eben aufgestellte Kategorie lässt sich finden in E1-E16 und E18-E22 – also innerhalb einer sehr großen Zahl an Entwürfen.

Besonders gut ist das oben so genannte stakkatoartige Neuansetzen illustrierbar, wenn man sich die [oben edierte] Folge der Entwürfe E9-E11 ansieht [vgl. Reproduktion und diplomatische Umschrift]. Sieht man darüber hinweg, dass E10 [„Der bürgerliche Osterspaziergang“] semantisch stark von E9 und E10 abweicht, trotzdem aber dem Konvolut zuzurechnen ist [vgl. Textkonstitution], merkt man, dass schon allein das Niederschreiben des Titels, des Genres und des Autornamens [E9, E11] als Schreibimpuls ausreicht und

---

<sup>290</sup> Ein besonders schöner, stichhaltiger Vergleichswert für die extreme Gebundenheit eines Textes an einen Textträger innerhalb einer Textgenese [der Umfang eines Textes ist an das Ausmaß eines Blattes gebunden] findet sich etwa in nachgelassenen Blättern von Robert Walser – aus dem so genannten „Bleistiftgebiet“. Hierzu vgl. die prachtvollen Reproduktionen in der Zeitschrift *du. Die Zeitschrift der Kultur. Robert Walser. Aus dem Bleistiftgebiet*. Nr. 370 Oktober 2002, S. 62-63 und S. 66. Besonders die dort gezeigten Blätter Nr. 117, 107 und 211 zeigen, wie sehr ein Text [auch bei Walser jeweils noch im Entwurfstadium] den Raum bis in den letzten Winkel ausfüllt und verquickt ist mit der zur Verfügung stehenden Fläche.

schon kleinste Abweichungen des zu schreibenden Textes auf dem Textträger durch den Autor Horváth in unmittelbarer Folge festgehalten werden – „Papierarbeit“ par excellence.

Auf einem nächsten Level und schon deutlich weiter fortgeschritten in der Genese des Textes [im Gegensatz zur Folge E9-E11] ist die Kette E18-E22 [s. die Reproduktion von E22 und dessen Umschrift], die zeigen, dass es wieder eine „...Reihe von Zeugen...“<sup>291</sup> gibt, auf denen stetig neu mit dem Text, dem neuen Roman begonnen wird. Im Falle dieser den Textstufen schon näher kommenden Entwürfe ist das Schreiben als Neuansetzen noch besser erkennbar, da Horváth nicht nur immer wieder Titel, Gattung, eigenen Namen niederschreibt, sondern auch die Struktur wiederholt abschreibt – also viel mehr an Material kopiert. In die Struktur wird dann verschiedentlich Textmaterial eingefüllt, was oben bereits beschrieben wurde.

Eine zweite Kategorie, die auf den ersten textgenetischen Blick nicht so stark ins Auge sticht, findet sich etwa in E7 und noch viel stärker in E8 – unter einer Kapitelüberschrift wird jeweils handschriftlich mit Erzähltext begonnen, dann *wieder* begonnen. Das zuvor durch Horváth geschriebene wird schließlich getilgt, dann nochmals, bis endlich der erste Satz gefunden ist. Da zur Illustration leider die Faksimiles oben nicht gezeigt werden konnten, bleibt zum Vergleich nur der Gang ins Literaturarchiv. Diese zweite Ausprägung schreibtechnischen Neuansetzens ist im Konvolut viel weniger verbreitet als die erste oben, trotzdem zeigt sie, dass eine Tilgung des ersten Satzes und ein unmittelbares Neuschreiben den Autor nicht entmutigen und dann doch „irgendwann“ der so wichtige erste Satz, das Portal, der Eintritt in den neuen Text gefunden ist [besonders schön in E8 erkennbar: sechs erste, zum Teil unvollendete Sätze werden gestrichen, erst der siebente Satz wird stehen gelassen und nicht gestrichen].

Die dritte Kategorie des Neuansetzens führt den Textgenetiker in den Bereich der Textstufen, wo diese Form der Arbeitsweise auch zur terminologischen Festlegung und zur Textkonstitution geführt hat [TS und innerhalb dieser die jeweiligen Ansätze]. Man findet vor allem in der ersten Textstufe

---

<sup>291</sup> S. nochmals editio 2, [Anm. 289], S. 143.

Argumentationsmaterial für derartige Beobachtungen. Innerhalb der ersten Textstufe setzt Horváth fünfmal mit dem Schreiben an, vor allem die Reihe TS1/A1-TS1/A3 repräsentieren besonders anschaulich diese Beobachtung: das dreimal [wenigstens in den ersten Textabsätzen] gleiche Textmaterial wird auf neue Blätter verschoben, ein *eindeutiger* Beweis für Horváths Papierarbeit.

Was außerdem für den Papierarbeiter Horváth spricht, ist, dass Horváth oftmals Skizzen, Exposés oder Pläne anfertigt, bevor er an das Verfassen längerer Erzählpassagen geht, oder später Papier in die Schreibmaschine einspannt. Wie bereits in der „Textkonstitution“ und der erzählten Genese beschrieben, ist dieses Schreiben von Plänen, von Strukturen im Vorfeld einer prozesshafteren Niederschrift ein wesentliches Konstituens für die Textentstehung im Bereich der Entwürfe.

Die Argumente, die den Autor Horváth als „Papierarbeiter“ beschreiben, überwiegen also am Ende dieses Unterkapitels tatsächlich, die Tendenz in Richtung eines „Papierarbeiters Horváth“ kann als abgesichert gelten und die Frage, die dieses Unterkapitel angeführt hat, als vorerst beantwortet.

### 2.3. Ausdifferenzierung II: Horváths Arbeitsweise zwischen *Produkt-* und *Prozessorientierung*

In einem nächsten Schritt interessiert die Frage, in Erweiterung der ersten Differenzierung oben, ob der Autor Horváth eher produkt- oder vielmehr prozessorientiert arbeitet<sup>292</sup>. Vorab muss nur kurz geklärt werden, was unter dem eben genannten Begriffspaar zu verstehen ist: Grob gesprochen kann man sagen, dass ein Autor, der eher produktorientiert arbeitet, der Planung im Vorfeld der Niederschrift mehr Raum gibt, um sich während des Schreibens an einem groben Gerüst orientieren zu können. Oder man kann sich innerhalb der Genese ansehen, wieweit ein Autor mit „Konstruktion“ oder „Kalkül“ umgeht<sup>293</sup>

<sup>292</sup> In der textgenetischen Forschung findet sich auch das als fast synonym zu bezeichnende Begriffspaar von „programmiertem“ oder „immanentem“ Schreiben. Bei ersterem werden im Vorfeld des Schreibens Pläne verfertigt [entspricht der Produktorientierung] bei zweiterem entfaltet sich der Text frei aus dem ersten Satz heraus [mit Prozessorientierung gleichsetzbar]. Vgl. hierzu Hay, Louis: *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer „critique génétique“*. In: *Poetica* 16 [1984], S. 307-323.

<sup>293</sup> Die treffende Formulierung verdankt sich dem 5. Kapitel aus dem Sammelband *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay <sup>2</sup>1999 [Reihe *Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs,

– was wird vor und während des Schreibens geplant, was wird eher dem Zufall überlassen?

Der *prozessorientierte* Schreibertyp liegt hingegen eher dann vor, wenn die Niederschrift „aus dem Nichts“ erfolgt und im Vorfeld des Schreibens keinerlei Skizzen, Pläne, Strukturpläne angefertigt werden. Ein Paradebeispiel für einen prozessorientiert arbeitenden Autor ist zum Beispiel Franz Kafka, der auch längere Erzähltexte ohne eine zuvor aufgestellte Struktur niedergeschrieben hat. Bei Plachta kann man zu dieser Feststellung etwa lesen, dass die „...Manuskripte zu den Roman[fragment]en *Das Schloß*, *Der Verschollene* und *Der Proceß* [...] weitgehend linear niedergeschrieben worden [sind]...“<sup>294</sup>.

Auch eine Äußerung von Kafka selbst illustriert diesen Umstand treffend [im Kontext der Niederschrift der Erzählung *Die Verwandlung*]: „Eine solche Geschichte müsste man höchstens mit einer Unterbrechung in zweimal zehn Stunden niederschreiben, dann hätte sie ihren natürlichen Zug und Sturm.“<sup>295</sup>

Dass eine derartige Arbeitsweise natürlich um einiges „riskanter“ ist<sup>296</sup> [als eine, die eher in Richtung Produktorientierung oder einer Konstruktion vorab tendiert] liegt auf der Hand. Die drei oben genannten Romane Kafkas werden, das ist allseits bekannt, Torsi bleiben.

Auch hierzu findet man eine aussagekräftige Stelle in Kafkas Korrespondenz, betreffend der Arbeit am *Verschollenen*: „Mein Roman! Ich erklärte mich vorgestern abend vollständig von ihm besiegt. Er läuft mir auseinander, ich kann ihn nicht mehr umfassen.“<sup>297</sup> Natürlich wäre eine eigene großangelegte Studie vonnöten, um Kafkas Arbeitsweise viel eingehender zu analysieren, aber schon anhand der wenigen Bemerkungen Kafkas dessen Schreibprozess betreffend kann man an dieser Stelle sagen, was eine prozessorientierte Arbeitsweise bedeutet: eine Überbetonung des Prozesshaften mit wenig Rücksichtnahme auf den zu schreibenden Endtext – weder wird im Vorfeld ein Umfang des Projektes festgesetzt, noch eine grobe Kapitelstruktur definiert.

---

Bd.1]. Dort finden sich unter anderem Beiträge zu den folgenden Autoren: Heimito von Doderer, Konrad Bayer, Gerhard Rühm. Für die Argumentation wird in der Folge Doderer als gutes Vergleichsbeispiel angeführt – ein Autor, der *exzessiv* mit riesenhaften Konstruktionsblättern und -plänen gearbeitet hat, um sich nicht im „Dickicht“ seiner Texte zu verlieren.

<sup>294</sup> S. Plachta [Anm. 18], S. 53.

<sup>295</sup> S. Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Heller, Erich und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1970, S. 125.

<sup>296</sup> Vgl. wiederholt Plachta [Anm. 18], S. 54.

<sup>297</sup> Vgl. Kafka [Anm. 295], S. 271.

Wenn man es kurz und lakonisch überspitzt formuliert: eine „hoch ineffiziente“ Arbeitsweise.

Horváth hingegen, um hier sofort zur Sache zu kommen, ist auf der anderen Seite der Skala zu verorten, dort, wo sich die Produktorientierung findet. Es gilt im Folgenden, diese Zuschreibung genauestens zu illustrieren. Welche Argumente und Beispiele lassen sich bei Horváth im Konvolut zu *Charlotte* finden, die einen „...Schreibtyp [aufzeigen], der einem vorher aufgestellten Plan konsequent folgt und dessen Ausführungen oft mehrere textgenetische Phasen durchläuft...“<sup>298</sup>? Als erstes muss man die definitorische Eingrenzung des am Beginn der Genese aufgestellten Planes genauer untersuchen. Wieder kann man zur Beantwortung der Frage einen genauen Blick auf die Entwürfe voranstellen, wird sofort unter anderem fündig in E1, E4 und E22 [s. hierzu die faksimilierten Blätter im editorischen Block der DA, die jeweils diese Entwürfe repräsentieren]. Dort werden jeweils Pläne niedergeschrieben, die den später linear niederzuschreibenden Text vorbereiten. Und diese Pläne umfassen fast immer eine Gattung [der Autor Horváth weiß schon sehr früh – „Roman“ ist das erste Wort, auf dem als ersten festgelegten Textträger des *Charlotte*-Konvoluts [!] – dass er einen Roman schreiben will], manchmal den Namen des Autors, meistens einen Strukturplan, Figurenlisten und den Strukturen beigegebene, stetig wachsende, erste Erzählelemente.

Obwohl die Strukturen des von Horváth projektierten Romans sich sehr oft verändern, umgestellt werden [vgl. die Bemerkungen hierzu oben] ist ausschlaggebend, dass die schreibtechnische Hilfe „Strukturplan“ ein wesentlicher Faktor in Horváths Schreiben ist – sie ziehen sich nicht nur wie ein „Generalbass“ durch das gesamte Entwürfestadium, sondern sind auch zahlenmäßig [hochgerechnet auf die beiden Textstufen und deren Ansätze, TS1 und TS2 s. oben] im Konvolut *Charlotte* stark vertreten. Man kann daher mit großem Nachdruck sagen, dass Horváth schon aufgrund dessen ein produktorientiert arbeitender Autor ist, der sehr genau und exzessiv an der Vorbereitung der richtigen Struktur des Romanes arbeitet. Die Entwürfe E1, E4 und E22 stehen stellvertretend für eine Beobachtung, die man nicht nur im

---

<sup>298</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 297.

Konvolut zu *Charlotte* machen kann – eine größere Studie anhand des gesamten Nachlasses würde eine sehr große Fülle an weiteren Exempeln in anderen Texten, Nachlassteilen feststellen.

Inwieweit nun folgt Horváth „konsequent“<sup>299</sup> den zuvor definierten Plänen? Eine Frage, die an diesem Ort nur unter Vorbehalt beantwortet werden kann, auch, weil das ausgewählte Konvolut einen Torso repräsentiert und „Konsequenz“ ein tatsächlich unscharfer Begriff ist. Vielleicht sollte man sich [in Anlehnung an Grésillons Definition] eher ansehen, inwieweit sich Horváth an seinen Entwürfen, seinen Strukturplänen im fortgeschrittenen Schreibstadium orientiert und wie sich die [vermeintliche] Umsetzung der Strukturpläne im Konvolut darstellt. Erstens ist anhand des Nachlassmaterials ersichtlich, dass Horváth bereits innerhalb der Entwürfe jeweils anhand *vorheriger* Entwürfe arbeitet – oft wird ein Strukturplan in einem folgenden Entwurf berücksichtigt –, und dann entweder der Strukturplan erweitert, leicht transformiert oder mit neuem Textmaterial aufgefüllt. Darstellbar ist dies zum Beispiel anhand der Entwürfe E4/E5 und den Entwürfen E6/E7. In E4 zeigt sich im ersten Arbeitsschritt ein Text, der sowohl Titel, Untertitel, Genre aufweist, als auch eine Struktur, Substruktur mit dazugehörenden, ersten Erzählelementen. Im Entwürfeppaar E6/E7 schließlich rekurriert der Autor Horváth auf den vorhergehenden Entwürfen und führt alle Prozesse durch, die oben aufgezählt wurden: der Autor erweitert die Struktur, stellt um und bringt viel mehr an erzählenden Elementen ein als in den in der Chronologie früher zu veranschlagenden Entwürfen.

Schwieriger ist die gleiche Beobachtung auf die Textstufen zu übertragen, wo Horváth [gezwungenermaßen] zu einem linearen Schreiben findet. Weniger die vielen Strukturpläne aus den Entwürfen sind innerhalb der Textstufen für Horváth von Bedeutung, als Figuren, Motive etc., die aus den Entwürfen in die Textstufen eingearbeitet werden. Was aber auf Horváths Arbeitsweise auf jeden Fall in hohem Maße zutrifft, ist das „Durchlaufen textgenetischer Phasen“ – nicht so wie Kafka, der meint, dass ein Text im Umfang einer längeren Erzählung [wie etwa *Die Verwandlung*] in einer Zeitspanne von zwei mal zehn

---

<sup>299</sup> Vgl. nochmals die Definition bei Grésillon ad „Produktorientierung“, [Anm. 29], S. 297.

Stunden niedergeschrieben werden kann und soll [vgl. das Zitat oben], sondern in vielen kleinen, wohl überlegten Schritten. Und die Phasen lassen sich in Horváths Schreibprozess streng genommen innerhalb jedes festgelegten, konstituierten Textes ausmachen: es ist nicht die Arbeitszeit von Bedeutung, sondern viel mehr eine Arbeitseinteilung in Phasen [Entwürfe, Textstufen], die man beim Autor Horváth als Textgenetiker vorfindet.

Ein weiterer überdeutlicher Hinweis auf eine produktorientierte Arbeitsweise im Falle Horváths lässt sich anhand der Arbeit auf „Textsummen“ hin ausmachen. Oft war oben in der Textkonstitution und in der erzählten Genese von *Charlotte* von Additionen und aber auch von Subtraktionen die Rede – eine Beschreibungsform, die hier als weiteres Argument angeführt werden kann: Horváths „Rechenprozesse“.<sup>300</sup> Beispiele für diese Aussagen finden sich innerhalb des Konvoluts genug, es sollen besonders aussagekräftige an dieser Stelle angeführt werden. Zum Beispiel der Entwurf E19, der in der Textkonstitution als Addition aus E9-E12 beschrieben wurde. Und E19 wird schließlich als „Blaupause“ für E20-E24 verwendet, die selbst wieder um Elemente aus anderen Entwürfen erweitert werden. Horváth errechnet also Schritt für Schritt eine Summe, die sich schließlich in den Textstufen fortsetzt – auch dort wird übrigens immer wieder, schrittweise erweitert, was besonders schön in der ersten Textstufe sichtbar wird.

Wissenschaftlich besser fundiert werden kann diese These, wenn man ein Modell aus Ortner's linguistisch orientierter Studie *Schreiben und Denken*<sup>301</sup> [2000] heranzieht: dort wird ein „Prozesszerlegendes Schreiben [in] Schritte und Schrittfolgen...“<sup>302</sup> beschrieben. Weiters spricht Ortner davon, „...ob und wie ein Schreibender seine Tätigkeit zerlegt, ist unterschiedlich. Doch die Dimensionen der Zerlegung sind bestimmbar. Es sind solche der Zeit [...] und

---

<sup>300</sup> Ein sehr schönes anderes Beispiel, das einen „rechnenden“ Autor bei der Konstruktion eines Textes zeigt, ist jenes von Konrad Bayers Arbeit an dem Text *der vogel singt*: nicht nur findet man im Nachlass des Konrad Bayer verschiedene Konstruktionspläne, die dem fertigen Text vorausgehen, auch basiert *der vogel singt* auf mathematischen Reihenbildungen, komplizierten, mathematischen Konstruktionsplänen. Dieser Vergleich verdankt sich dem Aufsatz von Kastberger, Klaus: *Konrad Bayer – der vogel singt*. In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten, Profile* Bd. I. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Kastberger, Klaus. Wien: Paul Zsolnay Verlag <sup>2</sup>1999, S. 137-146.

<sup>301</sup> Vgl. Ortner [Anm. 282].

<sup>302</sup> S. Ortner [Anm. 282], S. 283-291.

der Produktionsphase[n] [...], der Produktganzheit [= stückweise Verfertigung des Textes] der Tätigkeitsspuren und Elaborationen [...] und des Gesamtprozesses [...].“<sup>303</sup> Bei Horváth finden sich alle von Ortner aufgestellten Produktionsschritte: Horváth teilt den Arbeitsvorgang in Phasen ein [am Anfang steht mit E1 ein Entwurf, der die Funktion eines „Brouillons“<sup>304</sup> hat, es folgen eine Reihe von Strukturplänen und schließlich die umfangreichen Textstufen], er behält die Gesamtstruktur des Textes im Blick, teilt den Text aber bereits in E1 [vgl. den Strukturplan im obersten Drittel des Blattes, Reproduktion im editorischen Teil] in Kapitel ein, um den Text „stückweise“ schreiben zu können. Ähnliche Argumente bringt auch Portmann vor, er formuliert wie folgt:

„Je schwieriger ein Text für Autorin oder Autor ist, desto eher entfalten sich *Momente des Schreibens* wie *Planen, Formulieren, Überarbeiten* als *getrennt durchgeführte und beobachtbare Prozessschritte*: Der Schreibfluß [sic] ist aufgebrochen, der Text kommt zustande als kumuliertes Resultat einer Vielzahl unterschiedlicher, aber aufeinander bezogener Einzelhandlungen. [...] Das Schreibverhalten ist [...] die Antwort auf spezifische Anforderungen. Die Gesamtstruktur von Schreibprozessen ist höchstens in den großen Linien vorhersehbar, im Detail ist sie bestimmt durch die [gestellte] Aufgabe...“<sup>305</sup> [Hervorh. VL]

Nicht nur, dass der Autor Horváth mit *Charlotte* einen „schwierigen“ Text schreiben möchte [die Gattung Roman ist schon aufgrund deren Ausmaßes eine schreibtechnische Herausforderung per se], auch wird bei Horváth der Schreibprozess tatsächlich „aufgebrochen“ und in die eben bei Portmann genannten Prozessschritte ein- und aufgeteilt – wodurch sich dieser Autor ganz grundsätzlich zum Beispiel von Kafka, dessen Arbeitsweise oben kurz erwähnt wurde, unterscheidet.

Eine nächste Stufe in der hier angeführten Argumentationskette kann sein, die Schreibkategorien „Konstruktion“ und „Verknüpfung“<sup>306</sup> bei Ödön von Horváth,

<sup>303</sup> S. Ortner [Anm. 282], S. 284.

<sup>304</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 293.

<sup>305</sup> S. Portmann, Paul R. *Arbeit am Text*. In: Feilke Helmuth et al [Hrsg.]: *Schreiben im Umbruch. Schreibforschung und schulisches Schreiben*. Stuttgart: Ernst Klett 1996, S. 97-117 [hier S. 116]. Portmanns Aufsatz ist eher praktisch und an Gebrauchstexten orientiert und bezieht sich weniger stark auf die Textproduktion von künstlerischen Texten.

<sup>306</sup> Zu diesen beiden schreibtechnischen Parametern s. Kellner, Norbert: *Literarische Kreativität. Warum schreiben? Wie schreibt man Literatur? Was ist (gute) Literatur?* Stuttgart et al: Ernst

dessen Nachlassmaterial von *Charlotte* eingehender zu studieren. Anhand von Kellner [1999] kann man sich im Falle Horváth etwa ansehen, ob ein systematischer, oder unsystematischer Umgang mit der „...Konstruktion der großen literarischen Form...“<sup>307</sup> festzustellen ist. So interessiert den Textgenetiker natürlich in sehr hohem Ausmaß, wie sich Ideen, Textmaterial, Assoziationen in einer Weise ordnen, geordnet werden, „...dass ein tragfähiges Gerüst für einen vielschichtigen und längeren Text entsteht...“<sup>308</sup>. Und da man sagen kann, dass eben nicht alle Autoren „konstruieren“, muss man bei Horváth diese vorschnelle Zuweisung kurz und prägnant erhärten. Hier lassen sich auch Argumente von oben einschalten, etwa die oben weitläufig beschriebene Vorgangsweise oftmaligen Schreibens von Strukturplänen bei Horváth, das Vorbereiten des Großprojektes „Roman“ durch Kapitel und Figurenlisten [s. nochmals E1, E4 und E22]. Und das „tragfähige Gerüst“, von dem Kellner in seiner Studie spricht, wird zudem stufenweise [im Laufe von Chronologie oder Genese] immer tragfähiger, E22 zeigt schon sehr viel von dem, wie ein Roman in einer fertigen Version aussehen könnte.

Ein weiteres, praktikables Analysemodell schlägt Kellner zusätzlich vor<sup>309</sup>: das „...Textmodell beruht auf der [...] Tatsache, dass ein literarischer Text syntagmatische [fortlaufende, erzählende] und paradigmatische [gleichzeitige, vor- und zurückweisende, Komplexität schaffende] Bedeutungsdimensionen besitzt.“ Diese Dimensionen wären in einem eigenen Analyseschritt genauer aufzufächern, hier kann nur gesagt werden, dass bei Horváth am Anfang der Genese [in den Entwürfen E1- E24] die paradigmatischen Dimensionen stark überwiegen, also in jenem genetischen Gebiet, innerhalb dessen man vor allem auf Strukturpläne stößt. Diese schaffen, generieren auch nach und nach die von Kellner so bezeichnete „Komplexität“, die nicht zur „Krücke“ wird, da sie stetig, in immer neuen Entwürfen, Strukturen und Strukturierungen weiterentwickelt

---

Klett 1999, insbesondere S. 79-83. Kellners Arbeit ist [ähnlich wie der Aufsatz von Portmann, 1996] eher an praktischen Aspekten des Schreibens orientiert, bezieht sich aber im Gegensatz zu Portmann auf ein Textkorpus, das mit Texten aus der Weltliteratur operiert.

<sup>307</sup> S. Kellner [Anm. 306], S. 79.

<sup>308</sup> S. Kellner [Anm. 306], S. 79.

<sup>309</sup> Eine Nebenbemerkung oder *studentische Metakritik* sei hier erlaubt: das Modell von Kellner ist natürlich stark vereinfachend und wäre einer differenzierten Erweiterung zu unterziehen. Da hier aber nicht dafür der Platz ist, wird dieses in seiner Knappheit trotzdem zur Anwendung gebracht – denn darin liegt vielleicht auch eine Stärke dieses angewandten Modells: leichte Anwendbarkeit und Luzidität.

wird, bis sie in E22 [s. Reproduktion und diplomatische Umschrift] sehr stark ausgearbeitet ist und einen sehr hohen Grad an Komplexität erreicht hat. Die syntagmatischen Dimensionen in der Genese hingegen treten erst nach und nach hinzu, sie manifestieren sich durch Erzählsegmente [s. hierzu zum Beispiel die erzählenden Blöcke in Form von ganzen, in sich abgeschlossenen Texten in E22], die gegen Ende der Chronologie genetisch dominieren. Am Ende schließlich wird die paradigmatische Dimension gänzlich von der syntagmatischen abgelöst, in den beiden konstituierten Textstufen finden sich keine Strukturierungselemente mehr. Anhand dieser Beobachtungen lässt sich an dieser Stelle das Element von Konstruktion und Kalkül von Horváth letztlich festmachen – dieser Autor benötigt am Anfang der Textniederschrift eine Reihe an konstruierenden, paradigmatischen Dimensionen, um sich später davon zu befreien und zu einer „flüssigeren“ Form des Schreibens [innerhalb der syntagmatischen Ebene] zu gelangen. Denn je später ein konstituierter Text in der Chronologie angesiedelt ist, desto weniger finden sich Stichworte; immer öfter schreibt Horváth [erstmalig in E8 einen ganzen Absatz, ab E18 bricht die Genese endgültig auf und man findet immer längere Erzählpassagen, E25-E27 kommen gänzlich ohne übergeordnete Strukturierungen aus] ganze Sätze, lange erzählende Absätze und lässt Konstruktion, Listen und Stichworte nach und nach hinter sich.

Eine ergänzende Bemerkung an dieser Stelle sei noch erlaubt: es ist noch von textgenetischem Interesse, ob mit dem Autor Horváth ein Schreibertyp vorliegt, der [auf den oben aufgefächerten Bemerkungen aufbauend] eher *konstruktiv*, oder viel mehr *reproduktiv* vorgeht<sup>310</sup>. Dass bei Horváth [im Falle von *Charlotte*] eine Arbeitsweise vorliegt, die dem Konstruieren viel Raum gibt [noch einmal sei auf die große Menge an Strukturplänen im gewählten Konvolut hingewiesen] wurde bereits ausgiebig abgehandelt. Diese Zuschreibung ist bei Horváth in einem derart hohen Ausmaß gegeben, dass es auf der anderen Seite aber umso interessanter wäre, zusätzlich reproduktiv-nachahmende Aspekte innerhalb Horváths Arbeitsweise herauszuschälen. Eine Anregung für eine derartige Auseinandersetzung findet sich schon früh, Anfang der 1980er Jahre,

---

<sup>310</sup> Zu diesem dualistischen Begriffspaar innerhalb der Arbeitsweise eines Autors [*konstruktiv* vs. *reproduktiv*] vgl. wieder Hurlebusch [Anm. 271], S. 30.

in der Forschungsliteratur zu Ödön von Horváth: Wendelin Schmidt-Dengler hat in seinem Aufsatz *Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und der triviale Roman der zwanziger Jahre*<sup>311</sup> darauf verwiesen, dass Horváths genanntes Stück im Kontext der verbreiteten Populärliteratur der zwanziger Jahre steht. Als Beispiele führt Schmidt-Dengler Texte von Hugo Bettauer [*Die freudlose Gasse* (ersch. 1924), *Der Kampf um Wien* (ersch. 1922/23)], Felix Dörmann [*Jazz* (ersch. 1925)] an, deren Parallelen bis dato nicht genau herausgearbeitet wurden<sup>312</sup>. In Bezug auf die Arbeitsweise und deren vielleicht reproduktiv-nachahmende Komponente wäre es sicher ergiebig, inwieweit Horváth von trivialen Strömungen bei der Genese eines seiner Texte beeinflusst worden ist. Diese Forderung muss an dieser Stelle leider unbeantwortet bleiben, soll aber wieder ein Vorschlag für nächste literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen sein – es muss an dieser Stelle ein vorläufiges Zwischenergebnis stehen bleiben, das einen konstruktiv arbeitenden Autor Horváth aufzuzeigen suchte.

#### 2.4. Ausdifferenzierung III: *Serielle* Produktionsmuster in Horváths Arbeitsweise

Eine weitere analytische Beobachtung, die an die oben beschriebene produktorientierte Arbeitsweise Horváths eng gekoppelt ist, lässt sich als ein „serielles“ Erarbeiten von Texten bezeichnen. Dieses produktionsästhetische Moment wurde oben schon in verschiedenen Ausprägungen beschrieben und verschiedentlich thematisiert – in diesem Punkt soll dieses sehr spezielle Produktionsmuster nun systematischer dargestellt werden und nach einer möglichen Ursache hierfür gesucht werden.

Das für Horváth eben proklamierte *serielle* Schreiben [von Strukturplänen im Speziellen] lässt sich einerseits mit einem produktionsästhetischen Verfahren aus der Musik, einer spezifischen Kompositionstechnik [der sogen. „Dodekaphonie“] vergleichen<sup>313</sup>, und andererseits durch diesen Vergleich eine

<sup>311</sup> S. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und der triviale Wiener Roman der zwanziger Jahre*. In: *Ödön von Horváth*. Hrsg. v. Krischke, Traugott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 87-124.

<sup>312</sup> Vgl. Schmidt-Dengler [Anm. 311], S. 63.

<sup>313</sup> Obgleich sich serielle Produktionsmuster auch in der [deutschsprachigen] Literatur fänden, scheint die Systematisierung durch Schönberg [und Schülern] einen griffigeren Vergleichswert zu liefern. Eine serielle Produktionsweise findet sich etwa bei den Autoren der so genannten

Fülle an Argumenten generieren<sup>314</sup>, die Rückschlüsse über Funktion, Sinnhaftigkeit und Anwendbarkeit einer solchen seriellen Vorgangsweise zulassen – denn es gilt letztlich, dieser zentralen Beobachtung einen Platz innerhalb der *Gesamtbeschreibung* zuzuweisen, die bereits einen „Papierarbeiter“ und einen explizit „produktorientierten“ Autor aufgezeigt hat.

Um dem „seriellen Schreiben“ analytisch beizukommen, lohnt im Vorfeld eine cursorische Beschreibung des herangezogenen Vergleichswertes der „Seriellen Musik“: Ihren Ursprung findet dieses Kompositionsprinzip bei Arnold Schönberg und dessen Schülern bzw. Nachfolgern [entwickelt am Beginn des 20. Jhdts.]<sup>315</sup> – es besagt, dass das *musikalische Grundelement* eine so genannte „Zwölftonreihe“ zu sein hat, innerhalb derer alle 12 Töne einer Oktave einmal vorkommen müssen, bevor der gleiche Ton nochmals auftritt.<sup>316</sup> Eingang fand diese [von manchen Komponisten, etwa Réne Leibowitz sehr starr angewandte] Kompositionstechnik schließlich in die oben erwähnte „Serielle Musik“<sup>317</sup>, die letztlich bis heute [vor allem im Bereich der „Elektronischen Musik“] ihre Weiterentwicklung findet.

Zentral und als Vergleichswert für die Beschreibung von Horváths serieller Arbeitsweise am besten geeignet ist das *Modell der Reihenbildung*, der ständigen Wiederholung, einer sich wiederholenden Matrix, innerhalb derer spezifische Elemente [fast] immer vorkommen müssen, um daraus im Endeffekt

---

„Wiener Gruppe“ – als Beispiel sei hier der Text von Gerhard Rühm *abhandlung über das weltall. text für einen sprecher* angeführt, der durch mathematisch-serielle Überlegungen vorbereitet wird. S. hierzu: Rühm, Gerhard: *abhandlung über das weltall. text für einen sprecher. vorbemerkung* [sic] In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay <sup>2</sup>1999 [Reihe *Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.1], S. 147-153. Vgl. vor allem die Blätter Rühms, die dort reproduziert sind und über Rühms Produktionsweise Aufschluss geben: S. 148-149, S.151.

<sup>314</sup> Ein weiteres Argument: Auch Thomas Bernhard hat in dem Interview *Drei Tage Schreiben* als einen „musikalischen Vorgang“ beschrieben. S. Bernhard, Thomas: *Drei Tage*. In: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz Verlag, S. 1971, S. 149 ff.

<sup>315</sup> Die Idee, Horváths „serielle Schreibmuster“ mit den Kompositionsprinzipien der Zwölftonmusik von Arnold Schönberg zu vergleichen, kam dem Diplomanden bei der Lektüre von Adorno [übrigens ein Schüler von Arnold Schönberg in den 1920ern in Wien]: In *Valéry's Abweichungen* [Anm. 3] führt Adorno seine Reflexionen zu Valéry mit kompositionsästhetischen Überlegungen aus: „Nicht anders verwendet die musikalische Terminologie den Begriff der thematischen Arbeit. Dies bewusste Einverständnis Valéry's mit der Musik kommt manchmal Werken zugute, die er nie hörte [...] das ist die Physiognomik Anton von Weberns.“ S. [Anm. 3], S. 169f.

<sup>316</sup> Vgl. hierzu [Wikipedia-Eintrag ad „Zwölftonmusik“] <http://de.wikipedia.org/wiki/Zw%C3%B6lftonmusik>, 13. Mai 2008, 9:12.

<sup>317</sup> [Wikipedia-Eintrag ad „Serielle Musik“] [http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle_Musik), 13. Mai 2008, 9:42.

einen Text zu generieren. Dieses Kompositionsschema zeichnet sich demnach durch eine offensichtlich technische, schablonenhafte aber eben *systematische* Qualität aus, die dem, was Horváth in der Genese von *Charlotte* des Öfteren vollführt in manchen Ausprägungen durchaus gleicht. So finden sich im dokumentierten Nachlassmaterial immer wieder genetische Reihenbildungen, die sich in mehrere, aufeinander aufbauende kompakte Gruppen zusammenfassen lassen. Es sollen hier drei prägnante Beispiele [zwei aus dem Gebiet der Entwürfe, eines aus dem der Textstufen] präsentiert werden:

Die erste Gruppe einer genetischen Reihe kann man in den frühen Stadien der Genese von *Charlotte* aufspüren, so findet man dort die konstituierten Entwürfe E2-E5 [vgl. zur Illustration das Bsp. der Reproduktion und Umschrift des Blattes von E4 oben], die durch ein genetisches Band miteinander verknüpft sind. Bei Horváth lässt sich innerhalb des frühen Stadiums der Genese dort eine serielle Arbeitsweise „frühen Entwerfens“ feststellen, die folgend genauer betrachtet wird. Auf der syntagmatischen Ebene findet sich nun das im Status der Genese wachsende Romanprojekt, während auf den paradigmatischen Schnitten der immer gleiche Text mit ähnlichem Textmaterial handschriftlich niedergeschrieben wird<sup>318</sup> - vor allem sichtbar an der genetischen Reihe E19-E22. An dieser Stelle lohnt es wieder, den poststrukturalistischen Textbegriff ins analytische Treffen zu führen, der ja den Text als „Spielraum unterschiedlicher Möglichkeiten“ beschreibt<sup>319</sup>. Die jeweiligen Möglichkeiten repräsentieren an diesem Ort demnach ein und denselben Text, der aber innerhalb des „Spiels“ grundlegenden Veränderungen unterworfen wird.

Gehen wir nun näher auf das erste Beispiel ein, die textgenetische Reihe E2-E5, wobei man im Hinterkopf die Argumente zur Textkonstitution und zur Genese berücksichtigen muss. Zudem ist es im Kontext dieser Reflexionen wichtig, zwischen *Textträgern* und *Textmaterial* zu unterscheiden – auch in Vorgriff auf den Punkt 2.6. [„Horváths Umgang mit den Schreibutensilien“] und 2.8. [„Horváths Bewegung durch den Schreibraum“]; denn für die Reihe E2-E5 – was vier Entwürfen entspricht – werden aber nur drei Blätter benötigt. E2 und

<sup>318</sup> Auch Klaus Kastberger hat in seiner Studie über Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht* ein vergleichbares Schreibmoment für den analysierten Text aufgespürt und beschrieben – nämlich die Bildung von „paradigmatischen Reihen“. S. Kastberger [Anm. 269], S. 70-78.

<sup>319</sup> S. wiederholt Bohnenkamp [Anm. 174], S. 201 f. Vgl. auch Kristevas Textbegriff [Anm. 194].

E3 stehen auf einem Blatt, E4 und E5 auf einem jeweils eigenen, außerdem lässt der Autor Horváth bei den Textträgern auf denen E4 und E5 niedergeschrieben sind sehr viel Schreibraum unbenutzt brach liegen, was dieser ersten beschriebenen Reihe eine materiell besondere „Note“ verleiht. Man kann hier die These aufstellen, dass Horváth immer mehr an schreibender Selbstgewissheit gewinnt und einem Entwurf [wie E4 und E5] schrittweise mehr und mehr Schreibraum zugesteht.

Das serielle Schreibmuster innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes kann man auch anhand des Textmaterials nachvollziehen: immer wieder werden nach einer festgelegten Struktur [oben auch „Matrix“ genannt] Gattung/Titel, Kapitelstruktur, Figurenliste, erste [zum Teil parallel in chronologisch spätere Entwürfe verschobene] Handlungssegmente innerhalb eines Entwurfes niedergeschrieben, um anschließend parallel überarbeitet zu werden. Dieses Textmaterial ist in den konstituierten Entwürfen E2 und E3 zum Beispiel jeweils der Titel „Ostern“, unter dem sich dann stichwortartig Handlungselemente finden und im dritten Produktionsschritt schließlich Figurenlisten, die von dem jeweiligen Handlungselement semantisch abhängig sind. Bei E4 zu E5 hin kann man ein ähnliches Muster feststellen, was die oben geschriebene Feststellung, dass die einzelnen Entwürfe aufeinander aufbauen, unterstreicht. Und der Vergleich mit den Kompositionsprinzipien der „seriellen Musik“ liefert noch Argumentationsmaterial, dass diese Art der Arbeitsweise zwar „schablonenhaft“ und „technisch“ sei, aber durch die Abweichungen und Weiterentwicklung doch genügend Spielraum für künstlerische Freiheiten erhalten bleibt. So verhält sich der „...Autor-Schreiber [Horváth in unserem Falle] zu seinem textlichen Syntagma wie *ein Leser...*“<sup>320</sup>, der vor der Niederschrift des immer nächsten Entwurfes [oder der nächsten Textstufe] den vorhergehenden Text *lesen* muss, um den darauf aufbauenden Entwurf [oder TS] zu *produzieren*. Die Reihenbildung gibt dem Autor demnach eine Art „Schreibsicherheit“ und liefert auch ein Stimulans – nämlich jenes der oftmaligen Überarbeitung. Die serielle Arbeitsweise Horváths hat deshalb auch den Charakter einer steten Abwechslung von Lesen und Schreiben, wodurch das hier proklamierte Moment

---

<sup>320</sup> Dieser Gedankengang verdankt der Lektüre eines Aufsatzes von Klaus Hurlbusch [Anm. 271], S. 37.

der „Serialität“ in Horváths Arbeitsweise eine besondere Bedeutung im Gesamtpanorama des Schreibdispositivs zukommt.

Eine zweite genetische Reihe, die hier als Beispiel fungieren soll, ist jene der in der Chronologie später positionierten Entwürfe E19-E22 von *Charlotte* [E22 findet sich in der Edition dieser DA, s. oben]. Diese vier Entwürfe – niedergeschrieben in einem Notizheft [vgl. „Chronologie“] – stellen eine besonders kompakte serielle Arbeitseinheit dar. Immer wieder wird dort vom Autor Horváth eine Struktur übernommen, die jeweils die Funktion eines „Strukturplanes“, einer Gesamtgliederung des zu schreibenden Textes hat [s. „Textkonstitution“]. In Form steten genetischen Wachstums wird immer wieder auf dieselbe Struktur [die bereits in einer Vorform in E7 und E18 aufzufinden ist] zurückgegriffen, um sie mit neuem Textmaterial und Inhalten aufzufüllen. Die bereits im Zuge von E2-E5 gezeigten Produktionsmuster wiederholen sich hier also bei E19-E22, wobei die Matrix von E19-E22 als *fester* und *starrer* bezeichnet werden kann und deshalb wie ein „Gefäß“ funktioniert, das mit immer mehr Text gefüllt wird. Zusätzlich kann man die Beobachtungen von E19 bis E22 als eine Art „Zoom“ bezeichnen<sup>321</sup>: der Autor Horváth holt sich gerade E22 viel näher vor das schreibende [und wiederholt lesende] Auge, um genauer und näher am Strukturierungsmaterial zu arbeiten. Dieses Verfahren hilft dem Autor schrittweise zu einem immer dichteren Text zu kommen und von einem zum nächsten Text bzw. Entwurf Material nach Belieben zu verändern, umzustellen, zu erweitern und gegebenenfalls auch zu eliminieren. Denn die „Serien“ bei Horváth kann man auch mit einem immanenten Streichen vergleichen – der vorige Text wird durch den nächsten geschriebenen Text verworfen, aber eben nicht explizit gestrichen<sup>322</sup> – der Autor Horváth könnte auf einen älteren Text zurückgreifen und diesen weiterverwenden, diesem Material entnehmen. Wie im letzten Punkt der Genese [1.2.12.] beschrieben wurde, trifft

---

<sup>321</sup> Der Konnex mag wissenschaftlich vielleicht verwegen sein, aber trotzdem nochmals eine Anspielung an die Fotografie: Der Filmregisseur Michelangelo Antonioni nennt eines seiner cineastischen Meisterwerke *BlowUp* [sic, 1966] – durch die stetige Vergrößerung entdeckt der Fotograf Thomas [Protagonist dieses Filmes] auf einem eher zufällig gemachten Foto in einem Park in London erst durch sukzessive Vergrößerung in der Dunkelkammer, dass er auf einer Fotografie einen Mord dokumentiert hat. Der Prozess der Vergrößerung zeigt also durch immer genauere Lektüre, was ein Material freigibt und durch detektivische Arbeit offeriert.

<sup>322</sup> Das „immanente Streichen“ wird von Grésillon näher beschrieben. S. Grésillon [Anm. 29], S. 92.

dieses Verfahren auf Horváth auch tatsächlich zu: Textsegmente aus dem Speicher *Charlotte* finden sich zum Beispiel in dem Roman *Sechsendreißig Stunden*.

Das dritte hier angeführte Exempel für eine genetische Reihe innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes entstammt der ersten Textstufe [TS1/A1 bis A3, s. wieder eingehende Ausführungen in „Textkonstitution“], wo sich eine ähnliche Qualität seriellen Schreibens findet. Innerhalb des Kapitels „Textkonstitution“ dieser DA wurde innerhalb der drei Ansätze der TS1 von einer schrittweisen Äquivalenzabnahme gesprochen – Horváth beginnt die jeweiligen Ansätze zu schreiben, aber ab dem dritten Absatz beginnt sich der Text jeweils in andere Richtungen zu entwickeln. Eine vergleichbare serielle Vorgehensweise wie auch schon in den Entwürfen [Bsp. oben E2-E5 und E19-E22], trotzdem natürlich viel offener, was ein zusätzliches Argument dafür ist, dass sich der Schreibprozess im Laufe der Genese immer mehr von den anfänglichen Konventionen befreit [wie es schon für E25-E27 oben festgestellt worden ist], die serielle Qualität der Arbeitsweise aber einen schreibtechnischen „Anker“ und eine Sicherheit bietet, die sich über die gesamte Strecke der Genese von *Charlotte* zeigen lässt.

Es gäbe natürlich noch einige weitere Reihenbildungen im *Charlotte*-Konvolut, genauso wie in anderen Nachlassteilen Horváths<sup>323</sup>. Die drei oben angeführten Beispiele sollten zeigen, dass das Bilden von Textserien in der Arbeitsweise von Horváth einen sehr hohen Stellenwert hat und die Funktion eines absichernden Schreibwerkzeuges einnimmt. Und da am Anfang dieses Unterkapitels nach möglichen Ursachen für diese Schreibqualität gefragt wurde, kann sie hier derart beantwortet werden: Horváth nützt das Bilden von genetischen Reihen innerhalb der Genese eines Textes [anhand von

---

<sup>323</sup> Im Nachlass Ödön von Horváths wurde auch gezielt nach anderen Beispielen gesucht, die vergleichbare, serielle Muster des Schreibens zeigen: etwa innerhalb des Notizbuches Nr. 3, März/April 1930 [**ÖLA 3 / W 364 o. BS**], wo vergleichbar dem Nachlass-Material zu *Charlotte* wiederholt mit dem gleichen Text begonnen wird und zwar immer jeweils am linken oberen Rand des Blattes, [bis auf zwei Ausnahmen] immer jeweils recto. In diesem Notizbuch finden sich zehn [!] seriell niedergeschriebene Ansätze zu dem Text *Ein Wochenendspiel* – ein besonders treffendes Beispiel, das die Feststellung der „seriellen Arbeitsweise“ noch viel besser untermauert.

Textmaterial oder Papier], um eine textuelle Sicherheit<sup>324</sup> und Struktur für große Textprojekte zu finden. Es konnte auch gezeigt werden, dass diese zu Beginn starren Strukturen im Laufe der Genese immer weniger Gewicht haben und aufgebrochen werden, weshalb von einer schrittweisen Befreiung von diesen Strukturen gesprochen werden kann.

Die Position der seriellen Produktionsweise innerhalb von Horváths Arbeitsweise spezifiziert zusätzlich den „Papierarbeiter Horváth“, der [und das kann umso mehr unterstrichen werden] auf ein „Produkt“ hin arbeitet. Das serielle Schreibmoment, das Horváths Arbeitsweise auszeichnet, könnte ein Spezifikum sein, das sich in dieser speziellen Form [auf die Schnelle] bei keiner anderen Autorin und keinem anderen Autor gefunden hat<sup>325</sup>. Friederike Mayröcker könnte als Vergleich fungieren, auch Gerhard Roth, der [s. Zitat aus dem Interview oben] von einem ähnlichen Produktionsverfahren gesprochen hat.

## 2.5. Ausdifferenzierung IV: Horváths Korrekturen, Horváths Korrigieren

*Korrekturen* und *Korrigieren*, zwei Aspekte innerhalb der Arbeitsweise Horváths, die bereits in den Teilen „Chronologie“, „Textkonstitution“ und „Genese“ oft Gegenstände der Beobachtung und Argumentation waren, lassen sich auch anhand von Korrekturschichtungen in den Manuskripten oder Typoskripten beschreiben<sup>326</sup>. Zunächst muss man klar und deutlich feststellen, dass sich über den gesamten Arbeitsprozess verstreut in den Textzeugen des *Charlotte*-Konvoluts zahlreiche, sehr verschiedenartige Korrekturen finden – die Bandbreite reicht von der Sofortkorrektur [vor allem in den Typoskripten gut belegbar] bis zu Blättern, deren Text gänzlich mit einem breiten Buntstift-Strich

<sup>324</sup> Vergleichbar ist dieses Verfahren der Nutzung des „Inventionshexameters“ aus der Schulrhetorik: eine übersichtliche Darstellung findet sich in Ueding, Gert: *Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung*. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag<sup>4</sup> 1996, S. 33-58 [„Die Ermittlung der Gedanken und ihre Ordnung“]. Eine eigene Studie, die mit den Begrifflichkeiten der klassischen Rhetorik argumentierte wäre auf jeden Fall lohnend – die von Horváth oftmals, seriell verwandten Strukturpläne wären dann mit dem Schritt der „Dispositio“ vergleichbar. Ad „Inventionshexameter“ s. auch [http://de.wikipedia.org/wiki/Matthias\\_von\\_Vend%C3%B4me](http://de.wikipedia.org/wiki/Matthias_von_Vend%C3%B4me), 3. Mai 2008, 15:42.

<sup>325</sup> Zum Vergleich: Kafka gilt in der Forschung gemeinhin als „Kopfarbeiter“, der „prozessorientiert“ arbeitet.

<sup>326</sup> Martens, Gunter: *Textdynamik und Edition*. In: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. v. Martens, Gunter und Hans Zeller. München: Beck 1971, S. 164-201, hier S. 181ff.

getilgt ist [vgl. hierzu das erste Blatt von E22, der gesamte E25 und TS1/A5]. Weiters findet sich Material innerhalb des *Charlotte*-Konvoluts, das über Korrekturen auf vielerlei Ebenen und Schichtungen verfügt, wovon verschiedene von Horváth verwendete Schreibgeräte Zeugnis ablegen<sup>327</sup> – ein repräsentatives Beispiel für diese Beobachtung liefert TS1/A3, das [wahrscheinlich] über zwei Korrekturschichten verfügt. Besonders interessant an diesem Exempel ist, dass nach einer [im Vergleich zu anderen konstituierten Texten aus dem gewählten Konvolut] umfänglichen Korrektur mit Tinte in einem nächsten Schritt ein großer Teil mit Buntstift vom Autor Horváth getilgt wird – auf dieses Beispiel wird in diesem Unterkapitel noch genauer eingegangen werden [s. Edition und Reproduktion der beiden TS1/A3 repräsentierenden Blätter vorne].

Um sich dem Themenkomplex „Korrigieren“ bei Horváth systematischer anzunähern, lohnt wieder ein Blick in das wissenschaftliche Inventar der „Critique génétique“. Bei Grésillon zum Beispiel finden sich erneut griffige Zuschreibungen, etwa zur korrekturtechnischen Kategorie der „Streichung“<sup>328</sup>: ein Autor streicht, der andere Autor nicht; „...der eine kommt anscheinend dadurch voran, daß er sich blindlings auf das Schreiben einläßt, während der andere schon alles im Kopf ausgearbeitet hat.“<sup>329</sup> Was hier von Grésillon vorgebracht wird, erinnert wieder sehr stark an die oben bereits ergiebig beschriebene Differenzierung zwischen „Kopf-“ und „Papierarbeiter“. Denn wenn man in der Beschreibung konsequent und weiterhin der „Materialität“ des Schreibens folgt, kann man für Horváth anhand von *Charlotte* verlautbaren, dass sich in Erweiterung von Horváth als „Papierarbeiter“ der gleiche wissenschaftliche Befund auch für den Bereich des Korrigierens ausstellen lässt. Horváth korrigiert bis in die zweite Textstufe hinein „exzessiv“ auf den

---

<sup>327</sup> Zur Definition von Korrekturschichten, Schreibphasen: Martens, Gunter: *Schichten und Verbände, Schreibphasen und Korrekturfolgen. Die Behandlung von versübergreifenden Korrekturzusammenhängen in der textgenetischen Ausgabe der Gedichte Georg Heyms*. In: Beihefte zu *editio*. [Band 10, *Textgenetische Edition*] Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, S.223-232.

<sup>328</sup> Neben der „Streichung“ [„detractio“] spricht man noch von drei anderen Arten bzw. Kategorien in der Terminologie der Editorik: die „Ergänzung“ [„adiectio“], die „Ersetzung“ [„immutatio“] die „Umstellung“ [„transmutatio“]. Zudem wird weiters nach dem Zeitpunkt der Korrektur ausdifferenziert. Diese übersichtliche Zusammenstellung findet sich etwa bei Bohnenkamp [Anm. 174], S. 199.

<sup>329</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 89.

Textträgern, wechselt die korrigierten Blätter gegen neue Blätter aus, um [lange vor einer vielleicht geplanten Publikation] bereits ins Reine zu schreiben.

Beispiele für derartigen Materialaustausch sind in erster Linie innerhalb der Textstufen zu finden: sehr gut illustrierbar wieder an dem Beispiel TS1/A3 hin zu TS1/A4, wo der letzte Abschnitt des zweiten Blattes aus TS1/A3 [handschriftlich in den Schreibraum des Typoskriptes eingebracht] auf einem neuen Blatt [d. i. TS1/A4] ins Reine geschrieben wird. Durch diesen Schreib- und Korrekturvorgang kann man auch sehen, dass nicht nur Schreibmaterial ersetzt wird, sondern auch neues Material von altem Material *abhängig* ist und materiell *angehängt* wird<sup>330</sup>.

In Grésillons Arbeit findet sich ein eigenes größeres Kapitel zum Thema Formen und Funktionen der „Streichung“<sup>331</sup>, das noch Erhellendes an diesem Ort der DA beitragen kann: die Streichung zeigt den Autor [buchstäblich] bei der Arbeit am Text – sie bedeutet „...Verlust und Gewinn zugleich. Sie macht das Geschriebene rückgängig [und] vergrößert [die] Anzahl der Schreibspuren.“<sup>332</sup> So ist die Streichung für den Textgenetiker aus zweierlei Gründen von großer Bedeutung: sie bietet einerseits einen „...Schatz an Möglichem...“ und führt andererseits eine „Tilgungsfunktion“<sup>333</sup> aus. Weiterhin ist die „...Menge der Streichungen für die genetische Qualität einer Handschrift ausschlaggebend...“<sup>334</sup> – dieser letzte Punkt im soeben geschalteten Zitat [zur genetischen Ergiebigkeit des *Charlotte*-Konvoluts] als später Nachtrag, weshalb dieses Romanfragment im Zentrum dieser DA steht – eben weil es über *zahlreiche* und über eine *weite Bandbreite* verstreute Formen von Korrekturen oder Streichungen verfügt wurde es für eine textgenetische Studie ausgewählt<sup>335</sup>. Grésillon nennt letztlich drei Formen von Streichungen<sup>336</sup> in ihrem Standardwerk:

---

<sup>330</sup> Martens [Anm. 327], würde wohl von einem „Verband“ sprechen [S. 224] – wobei man das oben genannte Beispiel sicher aufgrund seiner genetischen Ergiebigkeit nicht nur einer speziellen Form des Korrigierens zuschreiben kann. Es stellt sowohl einen neuen Text [konst. als TS1/A4], neues Schreibmaterial dar, als auch eine Ersetzung von vorhergehendem Material.

<sup>331</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 89-96.

<sup>332</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 90.

<sup>333</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 90.

<sup>334</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 92.

<sup>335</sup> Bei Grésillon findet sich auch die treffende Formulierung, dass ein „Papierarbeiter“ [als den man Horváth bezeichnen kann] auch ein „Held der Streichung“ sei – mit dieser Formel im Hinterkopf wird noch weiterhin zu argumentieren sein. S. Grésillon [Anm. 29], S. 95.

- a.) der horizontale Strich: hier bleiben durchgestrichene Passagen meist lesbar; diese Art kann auch in Form von Schlangenlinien und Schraffierungen auftreten; es bestünde die Möglichkeit, Grésillons Modell noch nach *Schreibgerät*, *Dichte*, *Intensität* abzustufen, oder ebenfalls nach *Häufigkeit*;
- b.) der Tintenlecks: dieser schließt jede weitere Entzifferung aus;
- c.) die „immaterielle“ Streichung: es kommt bei dieser Form der Streichung zu einer Wiederholung textähnlicher Sequenzen – eine bei Horváth im Übrigen sehr häufige Form der Streichung; man denke an die oben proklamierte „serielle Arbeitsweise“ Horváths, die anhand der konstituierten Texte aus dem *Charlotte*-Konvolut gezeigt hat, dass wiederholt [fast identischer] Text in genetischen Serien niedergeschrieben wird; Grésillon ergänzt zum dritten Typ [= c.)], dass dieser vor allem bei Autorinnen und Autoren auftritt, die „...einen physischen Widerwillen gegen das Streichen hegen...“<sup>337</sup>. Dieser Schreibertyp greife auch bei geringfügigen Änderungen zu einem neuen Blatt.

Bei Horváth finden sich [innerhalb von *Charlotte*] alle drei Ausprägungen der Streichung<sup>338</sup> – was nun den „horizontalen Strich“ anlangt, nimmt er sicher eine besonders wichtige Position ein, sowohl am Beginn der Genese in den frühen Stadien der Entwürfe, als auch bei den beiden konstituierten Textstufen, wo es eher darum geht, den Text der Typoskriptblätter redaktionell zu überarbeiten. Dass die Streichungen [bis auf wenige Ausnahmen] eigentlich meistens mit Feder und gleicher Farbe ausgeführt werden ist weniger interessant, als dass sie nicht immer die gleiche grafische Ausprägung haben. Bereits ein prüfender Blick auf den „Archetyp“ von *Charlotte* [E1, s. Edition oben] zeigt, dass die sieben gezählten Streichungen auf diesem Textträger [wenig in der Relation zum verwendeten Schreibraum, s. auch „Chronologie“] einen jeweils anderen

---

<sup>336</sup> Vgl. Grésillon [Anm. 29], S. 92. Die drei Formen der Streichung werden sinngemäß und frei von Grésillon übernommen und durch [ausgewiesene] Zusätze ergänzt.

<sup>337</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 94. Als Beispiele für diese Form des Korrigierens bringt Grésillon Christa Wolf und Jean Giraudoux.

<sup>338</sup> Bei Grésillon [Anm. 29, S. 94] fänden sich zusätzlich „drei Funktionen von Streichungen“ [„Verschiebung“ / „Umschreibung“ / „endgültige Tilgung“] die aber hier ignoriert werden, da sie in etwa dem vierteiligen Modell [Streichung / Ergänzung / Ersetzung / Umstellung] entsprechen, dem hier [da es in der Forschung viel mehr Rückhalt hat und differenzierter ist] der Vorzug gegeben wird.

handschriftlichen Gestus des Streichens repräsentieren: die Figur „Rambold“ zum Beispiel wird beim ersten mal mit einer einfachen horizontalen Linie, das zweite mal mit einer doppelten vertikalen Streichung versehen. Eine andere Korrektur [schreibräumlich unter „Der Schuster auf dem ~~Wege~~...“<sup>339</sup> stehend] wird handschriftlich derart *dicht* und *exzessiv* ausgeführt, dass man das Wort darunter [„Wege“] fast nicht mehr entziffern kann – hier wächst sich der „horizontale Strich“ durch die Intensität des Streichens also beinahe zum „Tintenklecks“ aus.

Eine weitere interessante Beobachtung [den „horizontalen Strich“ betreffend] im Bezug auf Horváths Korrekturen bzw. dessen Arbeitsweise ist, dass nach der Streichung eines Wortes, das gleiche Wort nochmals niedergeschrieben wird [in E1 zweimal belegbar]. Eine abgesicherte Erklärung für diese Beobachtung lässt sich nur schwer abgeben, zumindest stützt sie erneut und aus anderer Perspektive die Zuschreibung, die Horváth oben zum „Papierarbeiter“ gemacht hat. Der Autor Horváth fixiert auf dem Papier sogar das Streichen und das unmittelbar schreibräumlich folgende Neuschreiben ein und desselben Wortes. Der „Kopfarbeiter“ würde im Vorfeld wohl gedanklich abwägen, welche Figur, welches Wort wann und wo im Text positioniert wird – bei Horváth kann man dieses „Abwägen“ anhand der Schreibspuren auf den Textträgern nachvollziehen. Wahrscheinlich geht es aber in einer derart frühen Phase der Genese des Textes *Charlotte* (E1) auch darum, ein Personal für den zu schreibenden Prosatext zu finden und die Zuteilung der einzelnen Figuren zu den Rollen [und deren Namen] scheint in diesem Stadium noch sehr in Schweben zu sein. Zudem kann auch das Korrigieren und Neuschreiben ein Stimulans für das Schreiben per se sein, genauso, wie das folgende serielle Fixieren von Entwürfen und Textstufen, das auf einen anderen Schreiber vielleicht eine eher redundante Wirkung hätte.

Bleibt man noch bei der Kategorie des „horizontalen Striches“, findet man diesen zuerst im genetischen Gebiet der Entwürfe. In analytischer Erweiterung dessen, was gerade innerhalb von und für E1 referiert wurde, kann man in zusätzlicher Verfeinerung sagen, dass sich der „horizontale Strich“ in zwei

---

<sup>339</sup> S. ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 11, das Blatt wird in dieser DA oben auch abgebildet und transkribiert.

große Gruppen unterteilen lässt: in die Gruppe der „Sofort-“ und in die Gruppe der „Durchsichtkorrekturen“. Die Sofortkorrekturen sind vor allem bis etwa E16 dominant, also etwa in jener Phase der Genese von *Charlotte*, die noch stärker vom Konstruieren, dem Schreiben von Strukturplänen geprägt ist. Hier [E1-E16] finden sich vor allem Texte, die sich durch wenig erzählenden „Fließtext“ auszeichnen, der durch spätere redaktionelle Eingriffe überarbeitet werden könnte. Die Strukturpläne werden demnach weniger in einem nächsten Korrekturschritt überarbeitet, als vielmehr *neu* geschrieben, was ein weiterer Grund für Horváths „serielle Arbeitsweise“ sein könnte: bevor der Autor einen Strukturplan [vgl. etwa E4, E6 und E7] durch eine aufwändige Korrektur einer Redaktion unterzieht, wird er gleich neu geschrieben und im selben Arbeitsschritt weiterhin Segmente umgestellt [„transmutatio“, plastisch sichtbar bei der genetischen Reihe E19-E22] und eventuell hinzugefügt [„adiectio“, wieder beispielhaft bei E19-E22 erkennbar].

Ein zusätzliches Beispiel für den „horizontalen Strich“ in Form von „Sofortkorrekturen“ gibt es in E8 zu beobachten, wo unter dem Titel „I. Karfreitag“ sieben mal zum wichtigen „ersten Satz“ angesetzt wird und erst der achte „erste Satz“ nicht gestrichen bzw. stehen gelassen wird<sup>340</sup>. Dieses sofortige, wiederholte Streichen des ersten Satzes ist nicht nur ein zusätzlicher, eindeutiger Beweis für den „Papierarbeiter“ Horváth und den „seriellen“ Schreiber [beides oben bereits dargelegt], sondern auch für die Materialität des Korrigierens und Streichens. Wie auch schon anhand der Korrekturen innerhalb von E1 gezeigt, scheint aus dem stetigen Wechsel von Streichen und Neuansetzen ein Schreibstimulans zu erwachsen, das den Autor Horváth vor dem oft zitierten und beschworenen „Horror Vacui“ schützen dürfte. Für den „horizontalen Strich“ in der Erscheinungsform der Sofortkorrektur fänden sich im Gebiet der Entwürfe noch zahlreiche Belegstellen, es lohnt aber jetzt vielmehr, denselben in der Ausprägung von „Spät-“ oder „Durchsichtkorrekturen“ im Textgebiet der Entwürfe des *Charlotte*-Konvolutes aufzuspüren.

Wie bereits kurz angedeutet wurde, findet sich in den eher früheren Entwürfen [E1-E16] eine Tendenz zu Sofortkorrekturen, was in hohem Maße mit der

---

<sup>340</sup> S. das Manuskriptblatt aus dem Nachlass mit der Sign. ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 6, obere Hälfte des Blattes.

Qualität dieser Entwürfe in Form von Listen und Strukturplänen zusammenhängt, die weniger einer ausgiebigen Redaktion, als vielmehr einer gänzlich neuen Niederschrift unterzogen werden. Bei den Entwürfen E17 und E18 [„Schlüsselstelle“ in der Genese] kann man erstmals innerhalb der Textgenese von *Charlotte* spätere Überarbeitungsprozesse erkennen, übrigens ein additives Argument für die Sonderstellung von E17 und E18 in der Genese von *Charlotte* [in der Beschreibung der Genese war von „genetischer Verdichtung“ die Rede, s. o.], die sich durch den Rang späterer Redaktionen an diesen beiden Entwürfen umso mehr argumentativ untermauern lässt. Die hier anschließende Frage muss sein, auf welchen Ebenen der Autor Horváth spätere Korrekturen vornimmt: blickt man zuerst auf E17, finden sich in diesem relativ kurzen handschriftlichen Text sowohl vertikale Streichungen [Nomen], Ersetzungen [wieder nur Nomen], als auch Umstellungen oder Umpositionierungen [s. Pfeil auf dem Manuskriptblatt<sup>341</sup>]. Ein eigentlich [es sei wieder eine Wertung erlaubt] sehr breites Ensemble von Korrekturprozessen für einen an Umfang derart armen Text – auch überdeutliches Zeichen für die Wichtigkeit von E17 innerhalb der Genese.

In E18 schließlich finden sich extensive Durchsichtkorrekturen, eine erste mit Tinte und eine zweite mit Buntstift, die viel Text tilgt<sup>342</sup>. Obgleich auch Sofortkorrekturen in E18 auftauchen, sei hier der Fokus auf die Spätkorrekturen gelenkt, die sich vor allem auf dem zweiten Blatt zu E18 finden<sup>343</sup>: es zeigt sich wieder das gesamte „Ensemble“ an Redaktionsvorgängen wie in E17, nur hier in stärkerer „Besetzung“. Zahlreiche Ersetzungen, die von einem einzelnen Wort [Bsp.: aus „Zwei Wochen vor Charlottes Geburt...“ werden „Vier Wochen vor Charlottes Geburt...“<sup>344</sup>] bis zur Ersetzung von Wortgruppen und ganzen Sätzen reichen. Auch einige Umpositionierungen, die der Autor Horváth wieder [wie schon oft und auch später, etwa in TS2/A2 – Edition oben] mit

<sup>341</sup> S. das im Nachlass gefundene Manuskript mit der Sign. ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 12, oben rechts.

<sup>342</sup> Für die Illustration der Ausführungen zu E18 kann aus Platzgründen leider keine Reproduktion / Transkription geboten werden – es lohnt, sich das Material [zwei Blätter aus dem *Charlotte*-Konvolut] das E18 repräsentiert, am ÖLA ausheben zu lassen. Die Sign. lautet: ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 14 + 15.

<sup>343</sup> Das zweite Blatt zu E18 kann nach Grésillon als eines bezeichnet werden, das von Streichungen und Korrekturen „gesättigt“ ist; vgl. das Exempel, das Grésillon hierzu offeriert: S. Grésillon [Anm. 29], S. 99. Es ist ein Blatt aus dem Nachlass von Raymond Roussel, ein Entwurf zu *L` inconsolable*.

<sup>344</sup> S. ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 15, unterstes Viertel dieses Manuskriptes.

handschriftlichen Pfeilen ausführt, lassen sich auf dem stark überarbeiteten Blatt feststellen. Für E18, der nicht nur den „Helden der Streichung“ zeigt, sondern auch eine sehr ergiebige „Arbeitshandschrift“<sup>345</sup>, ließe sich noch sehr Vieles sagen – hier sollten nur präzisierende Argumente und Beispiele für Horváths Korrekturvorgänge und ergänzende zum „produktorientierten Papierarbeiter“ herausgearbeitet werden.

Noch sind nicht alle Besonderheiten im Bezug auf Horváths *Korrekturen* und dessen *Korrigieren* aufgefächert, es bleibt noch der gezielte Gang in das Textgebiet der beiden Textstufen, welcher sich auch im Bezug auf die Zuschreibung des „Papierarbeiters Horváth“, der tendenziell auf ein Produkt hin arbeitet voraussichtlich bezahlt machen wird. Der uns noch immer beschäftigende „horizontale Strich“ tritt im genetischen Feld oder Gebiet der Entwürfe in unterschiedlichen Formen auf, sowohl in Form von „Sofort-“ als auch als „Spätkorrektur“. Die „Sofortkorrektur“ in den Textstufen [innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes ausschließlich in der materiellen Ausprägung des Typoskriptes präsent] hat eine eher marginale und „punktuelle“ Bedeutung<sup>346</sup> – so oft man sie auf den Textträgern findet [und das ist nicht wirklich oft], haben sie die Funktion, einen Tippfehler zu kompensieren. Von Roland Barthes gibt es einen kurzen, aperçuhaften Eintrag zum Thema „Tippfehler“:

„...; es gibt kein Entstehen des Buchstabens, sondern nur das Ausstoßen eines Stückchens Code. Die Tippfehler sind also besonderer Art: es sind wesenhafte Fehler: vertue ich mich in der Taste, dann treffe ich das System mitten ins Herz; der Tippfehler ist niemals ein Verschwommenes, etwas *Nichtentzifferbares*, sondern ein lesbarer Fehler, ein Sinn. Indes, mein ganzer Körper geht in diese Code-Fehler über: heute morgen, nachdem ich irrtümlicherweise zu früh aufgestanden war, höre ich nicht auf, mich zu irren, mein Manuskript zu verfälschen, und schreibe einen anderen Text (diese Droge, die Erschöpfung); ...“<sup>347</sup> [Hervorhebung im Original]

Lässt man in diesem kurzen, aber sehr dichten Ausführungen von Barthes das autobiografische Sediment außer Acht, lässt sich auf die Ausführungen zu den

<sup>345</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 293.

<sup>346</sup> Vgl. zum punktuellen Auftreten von „Sofortkorrekturen“ auch Kanzog [Anm. 72], S. 111f.

<sup>347</sup> S. Barthes, Roland: *Tippfehler*. In: ders.: *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz 1978, S. 105f.

„Sofortkorrekturen“ von oben ergänzen, dass diese eben ein Teil des „Systems“ sind, die natürlich auch einen tieferen Sinn haben. Gerade dann, wenn man oft zwischen den „Schreibutensilien“ hin- und herschaltet, stellt sich nicht immer und sofort ein Gewöhnungseffekt ein. Letztlich aber lassen sich aus den wenigen „Tippfehlern“ im *Charlotte*-Konvolut keine triftigen genetischen Beobachtungen entnehmen.

Im Gebiet der Textstufen wird die „Sofortkorrektur“ also letztlich zu einer Art „Radiergummi“ degradiert, der nur bei unkonzentriertem Schreiben zum Einsatz kommt und nicht dann, wenn wirklich gezielt am Textmaterial gearbeitet werden soll. Die These der „Unkonzentration“ in Bezug auf die Sofortkorrekturen in den Textstufen lässt sich auch insofern absichern, als sich zum Beispiel in TS2/A1 am Ende dieses Textes die Sofortkorrekturen häufen.

Für die *gezielte* und *kreative* Arbeit Horváths am Material kommt innerhalb der beiden konstituierten Textstufen [TS1 und TS2] hingegen die „Spätkorrektur“ zum oftmaligen Arbeitseinsatz, wofür die Typoskriptblätter aus der Schreibmaschine entnommen und mit Feder und Buntstift facettenreichen Korrekturprozessen unterzogen werden. Nicht nur, dass sich durch dieses Korrigieren am Material [in diesem besonderen Falle sind es Typoskriptblätter] schon wieder und explizit der „Papierarbeiter“ zeigt; an der Menge der Redaktionen in den beiden Textstufen lässt sich auch noch auf andere Spezifika der Horváthschen Arbeitsweise hinweisen. Ergiebiges Exempel hierfür ist zum Beispiel TS1/A3 [s. auch Edition zur Illustration]. Es kommt hier nicht nur der oben schon oft zur Analyse verwendete „horizontale Strich“ für Korrekturen zur Anwendung, sondern auch Korrekturoperationen aus den Bereichen „Ergänzung“, „Ersetzung“ und „Umstellung“, immer aber in späteren, aufeinander folgenden Korrekturschichten.

Innerhalb der handschriftlichen Korrekturschicht[en], die für TS1/A3 durchaus umfangreich ausfällt, gibt es im Bereich der „Ergänzung“ vor allem den Titel [einer wird gestrichen („~~Die Erlebnisse der Kellnerin Ursula~~“<sup>348</sup>), dann nochmals handschriftlich geschrieben und umrahmt („Die Erlebnisse der Kellnerin Ursula Haringer Ostern 1926“<sup>349</sup>)– vgl. auch jeweils Faksimile], der interessanterweise

<sup>348</sup> S. das Typoskriptblatt mit der Sign. ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1, Rand oben;

<sup>349</sup> S. nochmals ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1, Rand oben;

nicht mit dem Text der Grundschrift korrespondiert, wo die Kellnerin „Charlotte“ heißt und in einer Korrekturschicht zu „Lotte“ und auch „Agnes“ gemacht wird. Bleiben wir aber noch bei der Korrekturkategorie „Ergänzung“ – hier findet sich noch auf dem ersten Blatt von TS1/A3 [in Anschluss an den vierten Absatz] der handschriftlich eingefügte Satz „Damals war Bayern noch Königreich.“<sup>350</sup> Noch spannender und ergiebiger ist eine umfangreiche handschriftliche Einfügung auf dem zweiten Blatt von TS1/A3 – sie stellt eine „freie Variante“<sup>351</sup> dar, zu dem was schreibräumlich unmittelbar [per Schreibmaschine] links davon fixiert wurde. Dieses genetisch besonders dichte Beispiel zeigt, dass hier streng genommen eine Mischform aus Typo- und Manuskript vorliegt, es weist bereits auf Horváths Umgang mit dem Schreibraum hin und präsentiert natürlich erneut ein treffendes Exempel für den „Papierarbeiter“ Horváth, der noch immer das [trotzdem der Roman Fragment bleiben wird] Produkt vor Augen hat.

Sieht man sich die Korrekturkategorie „Ersetzung“ am Beispiel TS1/A3 an, lässt sich wieder mit dem „horizontalen Strich“ argumentieren, der hier in der materiellen Ausprägung eines blauen Buntstiftes zum Korrektureinsatz gelangt: vor allem im unteren Drittel des Blattes [Blatt zwei von TS1/A3] erkennt man anhand dieses Blattes eine vielfach geschichtete Korrekturprozedur. Die Grundschrift wird in einem ersten Schritt marginal mit Tinte korrigiert, es folgt im [wahrscheinlich] nächsten Schritt die vergleichsweise umfangreiche, oben bereits erwähnte textuelle Einfügung am rechten unteren Blattrand, die schließlich durch den „horizontalen Strich“ selbst komplett getilgt wird. Diese mit dem Buntstift überdeutlich ausgeführte Tilgung ist umso erstaunlicher, als ja innerhalb des *Charlotte*-Konvoluts ein Blatt aufgefunden wurde, das den stark überarbeiteten Text aus TS1/A3 ins Reine schreibt [oben als TS1/A4 konstituiert] – eine Form der „immateriellen Streichung“; einer Streichung, die den Text von vorher [Teile aus TS1/A3] durch Neuschreiben material ersetzt. Anscheinend hat der horizontale Buntstiftstrich in TS1/A3 die Funktion, bei einer späteren [wahrscheinlich nicht erfolgten] Reinschrift klar durch den Raum der korrigierten Typoskripte zu führen und verworfenes Textmaterial deutlich als solches zu markieren.

<sup>350</sup> S. **ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1**, unterstes Drittel;

<sup>351</sup> Vgl. nochmals Grésillon [Anm. 29], S. 295.

Es bleibt hier noch die Korrekturform der „Umstellung“ offen, die innerhalb des Gebietes der Textstufen eher eine arbeitstechnische Nebenfunktion einnimmt. Es finden sich zwar Passagen, die anhand von handschriftlichen Nummerierungen zeigen, dass Wortmaterial neu geordnet wird, aber die Änderungen sind weder von inhaltlicher noch einen Umfang betreffenden Relevanz.

Es ist am Ende dieses Unterkapitels zu Horváths Korrekturprozessen sinnvoll, die Beobachtungen zu bündeln und in eine handhabbare Formel zu packen – eine Art „Typisierung“ von Horváths Korrekturvorgängen. Diese Typisierung lässt sich mit dem Siegel eines „Helden der Streichung“ ausweisen<sup>352</sup>, da sich [bis auf die unterrepräsentierten Korrekturformen „Tintenklecks“ und „Umstellung“] alle von Grésillon präsentierten Korrekturvorgänge im *Charlotte*-Konvolut aufzeigen lassen. Vor allem hat die Auseinandersetzung mit Horváths Korrigieren anhand von *Charlotte* gezeigt, dass sich die oben analysierten und herausgearbeiteten Formen von Horváths Arbeitsweise [„Papierarbeiter“, „Produktorientierung“ und „serielles Schreiben“] durch die Materialität des Korrigierens weiterhin argumentativ und solide absichern lassen.

Das Korrigieren bei Horváth ist also ein Schatz an Möglichkeiten und zugleich eine „Tilgungsmaschine“<sup>353</sup>, die nicht immer „gründlich“ arbeitet. Wie soll man diese Bemerkung an dieser Stelle verstehen? Immerhin wurde in diesem Kapitel wiederholt das „immanente Korrigieren“<sup>354</sup> oder „Streichen“ bei Horváth beschrieben, das Textmaterial eben nicht tilgt, sondern durch Neuschreiben ersetzt. Ein wesentliches Konstituens und „roter Faden“ in Horváths Arbeitsweise, das auch schon in der „seriellen Arbeitsweise“ aufgezeigt wurde. Getilgt wird also *deshalb* nicht gründlich, da Text eben des Öfteren in der Genese stehen bleibt und sogar in folgenden Textprojekten [s. *Charlotte* als Textsteinbruch für *Sechsendreißig Stunden*, oben in dieser DA] Eingang findet. Horváths *Korrekturen* innerhalb von *Charlotte* zeigen zusammenfassend ein am Material orientiertes Korrigieren, dessen Korrekturprozesse vor allem der „immanenten Streichung“ und materialen Ersetzung verpflichtet sind. Die

---

<sup>352</sup> Nochmals Grésillon [Anm. 29], S. 95.

<sup>353</sup> S. in freier Umformulierung von „Schatz an Möglichkeiten“ und „Tilgungsfunktion“ Grésillon [Anm. 29], S. 90.

<sup>354</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 92.

Ausmaße der Korrekturvorgänge sind außerdem durchaus beachtlich: erstens findet sich in fast jedem konstituierten Text wenigstens ein Zeichen für eine Korrektur und zweitens wird durch das „immanente Streichen“ viel Material produziert, das in der schriftstellerischen Produktion letztlich keine Bedeutung mehr haben wird.<sup>355</sup> Diese zusammengefassten Beobachtungen ließen sich an weiterem Nachlassmaterial fortführen, etwa in den Materialien zu dem Roman *Der ewige Spießler*, der genetisch und entstehungsgeschichtlich in unmittelbarer Nachbarschaft zu *Charlotte* steht. In einem Teilkonvolut<sup>356</sup> haben sich bei einer oberflächlichen Durchsicht zahlreiche Korrekturschichten, eine oftmalige Um- und Neuordnung des Materials feststellen lassen – die Beobachtungen zu *Charlotte* sollten also fruchtbar und induktiv auf andere Nachlassteile übertragen werden.

## 2.6. Ausdifferenzierung V: Horváths Umgang mit den Schreibutensilien – ein *Katalog* ausgewählter „[Be]Schreibstoffe“

In diesem Kapitel soll nochmals das Material aus dem *Charlotte*-Konvolut in seinen unterschiedlichsten Formen zum Sprechen gebracht werden, Arbeits- und Schreibprozesse aus dem Material heraus analysiert werden. Denn unter der Ägide von „Horváths Umgang mit den Schreibutensilien“ lassen sich mehrere Beobachtungen in Blöcken zusammenfassen: der erste thematische Block wird zu zeigen versuchen, wie sich die Verwendung von Papier, also mit dem worauf Text produziert wird, bei Horváth am Beispielfall *Charlotte* darstellt. Hier werden auch medientheoretische Fragestellungen [das Blatt, das Notizheft] und darauf aufbauende, abstraktere „Utensilien“ [Bewegung des Autors durch den „Schreibraum“] untersucht werden müssen. Da letztlich ohne „Schreibgerät“

<sup>355</sup> Vgl. das extreme Beispiel des *seriellen* und *exzessiven* Korrigierens bei Honoré de Balzac, das der Autor [und Manuskriptsammler] Stefan Zweig in einem Essay beschreibt und mit der passenden Phrase der „unterirdischen Bücher Balzacs“ apostrophiert. Immer wieder überarbeitete der französische Autor die bereits in Fahnen gesetzten Texte, wodurch er zum Schrecken der Setzer mutierte: „Noch einmal brach der heilige Zorn Balzacs über die eigene Arbeit herein, noch einmal schüttete er Zusätze, Ergänzungen, Verdeutlichungen in das gegessene Manuskript, noch einmal zerriß die zornige Tatze das lebendige Fleisch der schon gestalteten Arbeit, und so ging es drei- bis viermal, bis schließlich in der Zeitschrift die endgültige Fassung erschien.“ S. Zweig, Stefan: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*. In: ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1984, S. 332-338, hier S. 336.

<sup>356</sup> S. das Teilkonvolut zum *Ewigen Spießler* mit der Sign. ÖLA 3 / W 132 - BS 4 d [2], enthält ergiebige genetisches Material – insgesamt 84 Typoskriptblätter.

kein Schreiben möglich ist, wird auch nach dem Umgang hiermit gefragt werden – Feder, Buntstift, Schreibmaschine. Am Anfang dieser Beobachtungen steht auch die Mutmaßung, Horváths verwendete Schreibutensilien bewegen sich innerhalb einer kleinen Varianz, außerdem scheint keine Affinität zu speziellen Farben, Papiersorten etc. zu bestehen – eine Mutmaßung, der die folgenden Punkte ebenfalls beizukommen versuchen.<sup>357</sup>

Auch viel abstraktere „Schreibgegenstände“ lassen sich als Schreibutensilien definieren und in den hier geöffneten Katalog eintragen. Eine Auswahl dieser Gegenstände die der Analyse unterzogen werden: Strukturpläne, Titel und Titelgebung, Name der Protagonistin als Exponenten und Substituenten für viele andere spannende Beobachtungen.

### 2.6.1. *Worauf geschrieben wird – Blätter und Notizbuchseiten*

Die Stoffe auf denen Text erfasst wurde, wird und werden kann, können sehr vielfältig sein. Sie reichen von Luft [etwa Rauchzeichen], über Stein und Haut bis hin zu dem woran man gemeinhin bei einem Schriftsteller zuerst denkt: an Papier<sup>358</sup>. Und in grober, einleitender und vereinfachender Einteilung lässt sich das vom Autor Horváth verwendete Papier in zwei große Gruppen aufspalten. Das sind *einerseits* Blätter [unterschiedlichster Größe, bei *Charlotte* vgl. hierzu die akribisch genauen Abmessungen innerhalb der „Chronologie“ oben], die aus keinem übergeordneten Zusammenhang stammen und *andererseits* solche, die einem Notizheft entnommen wurden [in der „Chronologie“ anhand der

---

<sup>357</sup> Es gibt zahlreiche Autorinnen und Autoren, deren Beziehung[en] zu Schreibgeräten als „manisch“ bezeichnet werden kann und ganz speziellen Affinitäten folgt. Wieder sei das Beispiel Roland Barthes hier erwähnt, der die Verwendung von *Schreibgerät* im *eigenen Schreiben* zum Thema macht: „Ich wechsele sie [die Schreibgeräte] ziemlich oft bloß um des Vergnügens willen. Ich probiere immer wieder neue aus. Außerdem habe ich zu viele Füller. Ich weiß nicht mal mehr, was ich damit anfangen soll. Überall, sobald ich welche sehe, verlocken sie mich. Ich muß sie einfach kaufen. Als die Filzschreiber auf den Markt kamen, habe ich sie sehr gemocht. (Die Tatsache, daß sie aus Japan stammten, trug, ich gestehe es, nicht wenig dazu bei.) [...] ich habe alles ausprobiert [...], außer dem Kugelschreiber, mit dem ich mich absolut nicht anfreunden konnte. [...] Letzten Endes komme ich immer wieder auf den guten Füllfederhalter zurück. Hauptsache, er verhilft mir zu diesem leichten Schreiben, auf das ich unbedingt Wert lege.“ Roland Barthes zitiert [und übersetzt] nach Grésillon [Anm. 29], S. 54f.

<sup>358</sup> Vgl. das kulturhistorisch ergiebige Kapitel zu den Beschreibstoffen *Worauf geschrieben steht – samt allerlei Gerätschaften* in: Polt-Heinzl, Evelyne: *Ich hör’ dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte. Mit Zeichnungen von Franz Blaas*. Wien: Sonderzahl 2007, S. 18-53.

Materialsigle HN<sup>1-x</sup> kenntlich gemacht]. Einführende Worte zum Problemkreis „Schreibutensilie Papier“ finden sich wieder im Umfeld der „Critique génétique“:

„Die meisten modernen Handschriften sind *auf Papier geschrieben*. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an wird dieser Träger zunehmend zu einem *maschinell* gefertigten Produkt. Der damit erreichte technische Fortschritt brachte den *Papierpreis spürbar zum Sinken*, was sich [...] auch auf die Gepflogenheiten der Schriftsteller auswirkte. Ein Blatt ganz einfach *wegzuwerfen*, weil der Anfangssatz nicht richtig „sitzt“, ist heute weitaus verbreiteter als früher.“ [Auszeichnung im Original und VL]<sup>359</sup>

In diesem kurzen Absatz treffen einige wichtige Perspektiven aufeinander – einerseits der historische Blickwinkel, der zeigt, dass in Verbindung mit der industriellen Revolution die Produktion von Papier explosionsartig ansteigt und andererseits der wirtschaftshistorische Faktor der einfacheren Verfügbarkeit und Leistbarkeit dieses vorher fast unbezahlbaren Gutes. Wichtige Idee, die sich aus diesen Zeilen extrahieren lässt ist jene, welche Papier zum Wegwerfprodukt macht und somit dem Textgenetiker in vielen Fällen ungezählte wissenschaftliche Anschauungsmaterialien nimmt. Im Falle von Horváths *Charlotte* muss man sich als Philologe letztlich auch mit dem Material zufrieden geben, das sich erhalten hat bzw. im Nachlass liegt<sup>360</sup>. Zudem sind aufgestellte Thesen von einem Autor, der Blätter massenweise in den Papierkorb geschmissen haben soll ohne „Zeugenaussagen“, wissenschaftlich schwer haltbar. Argumentieren lässt sich deshalb wieder nur vom *vorhandenen* Material aus, mit dem was fein säuberlich dem *Charlotte*-Konvolut zugeschrieben und in der „Chronologie“ gelistet wurde. Hierzu findet sich wieder Profundes bei Grésillon:

„Handschriftenblätter [oder Typoskriptblätter, Anm.] zeichnen sich durch bestimmte materielle Eigenschaften aus: durch *Format, Dicke und Farbe des Papiers*; bei handgeschöpftem Papier können auch *Wasserzeichen* [...] – in Papier eingeprägte Bilder von Muscheln, Ankern, Kronen, Lilien oder Greifen etc., denen oft der Name des

<sup>359</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 50.

<sup>360</sup> Hier sei auf den konstituierten Text TS1/A2 hingewiesen, der als „fragmentarisch“ überliefert definiert werden muss [s. „Textkonstitution“], oder auch auf das Blatt, auf dem ein „Novellen-Band“ von Horváth skizziert wird, das aber ebenfalls nicht im Nachlass [ÖLA] liegt. Diese Bsp. sollen vereinfachend die „Leiden des jungen Textgenetikers“ zeigen, der nur annehmen kann, dass *vielleicht* viel mehr Material zu *Charlotte* von Horváth produziert wurde.

Papiermachern und bisweilen eine Jahreszahl folgen – ausgewertet werden. Handschriftlich überliefertes Material existiert in Form von Einzelblättern, Heften oder Notizbüchern, es ist teilweise vom Autor paginiert oder foliiert, ein- oder beidseitig beschrieben, usw. All diese scheinbar trivialen Kennzeichen kommen in Betracht, wenn der Textgenetiker sich mit der Schreibweise des Autors vertraut macht; wenn er das „dossier génétique“ [d. i. die „Chronologie“ in dieser DA, Anm.] – eine Akte mit allen für eine Genese relevanten Schriftstücken – eines bestimmten Werkes anlegt; wenn er versucht, ein Blatt zu datieren oder es in die Chronologie des Schreibprozesses einzuordnen.<sup>361</sup> [Hervorhebungen VL]

Die wichtigsten Daten für das *Charlotte. Roman einer Kellnerin* repräsentierende Material wurden in der DA in der „Chronologie“ bereits erfasst – gefunden wurden [wie schon erwähnt] viele unterschiedliche Sorten und Formate von Papier. Sehr präsent und oftmals als Schriftträger fungiert [im Gebiet der Entwürfe zu *Charlotte*] eine Papiersorte die ca. dem heutigen und normierten A4-Format entspricht [bei den Textträgern zu *Charlotte* misst man 32,8 x 21,0 cm] – insgesamt 11x innerhalb der Entwürfe. Von der Stärke, Dicke und Farbe her wurde diese Papiersorte als eher dünn und elfenbeinfarben beschrieben, vermutlich kein teures und sicher in den 1920er Jahren weit verbreitetes Papier. Es finden sich auch Blätter die vom Format her mit dem heutigen A5 festlegbar sind, im *Charlotte*-Konvolut aber eher unterrepräsentiert [2x] und von unterschiedlichen Abmessungen. Von der Papierbeschaffenheit sind diese beiden A5 großen Blätter mit den A4 großen vergleichbar – vielleicht wurde auch geschnitten und halbiert.

Die nächste Gruppe sind jene Blätter, die aus einem Notizheft stammen – *prinzipiell* anders beschaffenes Papier. Die Unterschiede reichen hier vom Format [ca. A6, ungefähr jew. 16,5 x 10,3 cm], der kräftigeren Papierstruktur, Wasserzeichen, einer dunkleren Färbung bis hin zur karierten Ausführung des Papiers.

Schon allein die kurze Zusammenstellung der Blätter oben zeigt, dass die Variationsbreite der von Horváth verwendeten Papiersorten zwar nicht besonders groß ist, aber trotz allem sicherlich eine „unsystematische“ Verwendung evoziert. Geschrieben wird anscheinend auf Blättern, die dem Autor Horváth gerade in die kreativen Hände geraten. Diese Bemerkung lässt

---

<sup>361</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 52.

sich auch noch abstützen, wenn man sich ansieht, dass es ebenfalls keine Verquickung von Papierqualität oder -Format und darauf produziertem Text gibt: Strukturpläne, Listen, Titelvarianten und Fließtext finden sich in unsystematischer Form auf allen möglichen Schriftträgern. Der Umgang Horváths mit der Schreibutensilie „Papier“ kann also schon einmal als „pragmatisch“ aber nicht unbedingt verschwenderisch bezeichnet werden<sup>362</sup>, wovon auch Faltungen<sup>363</sup>, Schnitte, Risse und [nicht im *Charlotte*-Konvolut vorhanden] Klebungen<sup>364</sup> zeugen<sup>365</sup>.

Im Bereich von in die Schreibmaschine eingespanntem Papier lässt sich für den Autor Horváth die Feststellung des unsystematisch verwendeten Papiers zusätzlich untermauern [in der „Chronologie“ durch die Materialsigle T<sup>1-x</sup> ausgewiesen, innerhalb der „Textkonstitution“ sind das die beiden Textstufen mit jew. Ansätzen]. In der „Chronologie“ wurden zwanzig Blätter erfasst, die mit Schreibmaschine beschrieben werden [T<sup>1-20</sup>]. Zwei unterschiedliche Formate finden sich [28,4 x 22,2 cm und 32,8 x 21,0 cm] sowie zwei voneinander deutlich abweichende Papierqualitäten – ein glattes, elfenbeinfarbenes und ein hellbraunes, glattes, sehr dünnes, fast „zerbrechliches“ Papier. Eine Ausnahme stellt T<sup>7</sup> dar [hat in der „Chronologie“ Position XXXI.) und wurde als TS1/A5 konstituiert]: ein Blatt, das grob in der Mitte gerissen wurde und wieder den völlig „lockeren“, „pragmatischen“ Umgang mit Papier aufzeigt.

Kehren wir nochmals zu der Unterscheidung Blatt versus Notizbuch zurück, die oben am Anfang dieses Kapitels eingeführt wurde. Sieht man sich die medialen Funktionen an, die einem Blatt per se zugeschrieben werden können, lassen

<sup>362</sup> Hier *nochmals* Stefan Zweig über das Gegenbeispiel Balzac, dem „Genie der Fülle“, der den tatsächlich verschwenderischen Papierkonsum Balzacs beschreibt: „...daß Balzac sein Riesenwerk nicht einmal, sondern drei-, vier-, fünf- oder sechsmal geschrieben und überarbeitet hat [...] mit all seinen Urformen und Zwischenformen auf Hunderttausende beschriebener und von lebendigem Geiste erfüllter Blätter zu veranschlagen ist.“ S. Zweig [Anm. 355], S. 333.

<sup>363</sup> Etwa das Blatt mit der Signatur **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl.3**, wo sich eine horizontale und eine vertikale Faltung feststellen lassen.

<sup>364</sup> Solche Klebungen lassen sich in anderen Konvoluten in Horváths Nachlass aufspüren etwa in den Materialien zum *Ewigen Spießler* oder in den Materialien zu den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, wodurch nicht nur komplexe genetische Prozesse rekonstruiert werden müssen, sondern auch eine spezielle Arbeitsweise Horváths ans Tageslicht kommt. Vgl. hierzu: Kastberger [Anm. 258], S. 126ff.

<sup>365</sup> Einen ähnlich pragmatischen Umgang ohne jegliche Affinitäten für ein spezielles Papier zeigt auch der Romancier Alfred Döblin: „[...] Döblin, der neben seiner Arztpraxis nur wenig Zeit zum Schreiben hatte, benutzte für seinen Roman *Berlin Alexanderplatz* alles mögliche an Papier: Vordrucke aus einem Rezeptblock, Einladungskarten, Konzertprogramme etc.“ S. Grésillon [Anm. 29], S. 52.

sich vor allem die „Einfachheit der Herstellung und Verbreitung [...] die niedrigen Kosten [die Zugriff für jeden ermöglichen]...“<sup>366</sup> herausstreichen. Für das andere Medium, das des Notizheftes findet sich in der Fachliteratur wenig Brauchbares, nur soviel: der Artikel im Band von Faulstich [<sup>4</sup>2000, dem das vorige Zitat zum Medium „Blatt“ entnommen ist] zum Medium „Heft/Heftchen“<sup>367</sup> zielt eher auf massenhaft bedruckte Romanheftchen, Groschenromane und Rätselhefte ab. Eine Medientheorie des „Notizheftes“ wäre also noch zu schreiben.

Für die Analyse an diesem Ort der DA lässt sich aber doch Einiges aus dem Vergleich der beiden Medien herausziehen: während die losen Blätter aufgrund von Größe und Gefahr des Verlorengehens wahrscheinlich eher stationär verwendet werden, bietet sich das Notizheft für den „mobilen Dichter“ geradezu an. Und hier sei auch ausnahmsweise ein kurzer Hinweis auf die Biografie Ödön von Horváths erlaubt: der Autor war sein ganzes Leben „auf Achse“, hat sich gerne in Cáfes und Wirtshäusern aufgehalten und dort auch mit hoher Wahrscheinlichkeit literarisch produziert. Es liegt deshalb nahe, die oben proklamierte Bemerkung [vgl. Ausführungen zu E19, Kapitel „Textkonstitution“] der parallelen Befüllung zweier Gefäße [genetische Parallelführung von Notizheft und losen Blättern] hier aus der Perspektive der Schreibutensilien nochmals aufs Tapet zu bringen.

Die Schreibutensilie „Notizheft“ avanciert bei Horváth aufgrund der festgestellten parallelen Genese von *Charlotte* [Blätter und Notizheft] zum mobilen und erweiterten Schreibarm. Und da sich im Nachlass auch weitere Notizhefte finden [in ihrer Gesamtheit] und für das Medium „Notizheft“ ebenfalls die schnelle und leichte Verfügbarkeit als medientheoretisch konstitutiv bezeichnet werden kann, findet sich hier ein weiteres Argument für den wirklich pragmatischen Umgang Horváths mit der Utensilie „Papier“.

---

<sup>366</sup> S. Faulstich, Werner: 10. [Das] *Blatt*. In: *Grundwissen Medien*. Hrsg. v. Faulstich, Werner. München: Wilhelm Fink <sup>4</sup>2000, S. 109-113, hier S. 109.

<sup>367</sup> S. Strobel, Ricarda: 17. [Das] *Heft/Heftchen*. In: *Grundwissen Medien*. Hrsg. v. Faulstich, Werner. München: Wilhelm Fink <sup>4</sup>2000, S. 239-252.

### 2.6.2. Worin geschrieben wird – Horváths Bewegung durch den Schreibraum

Den exakten *Schreibort* und *Schreibtisch* [wobei im Falle des mobilen Autors Horváth vorsichtshalber jeweils ein Plural angemessener wäre], an dem der Schriftsteller die Blätter des *Charlotte*-Konvoluts mit Text befüllt hat, kann man nicht mehr rekonstruieren und ausmessen – es besteht aber die Möglichkeit, den gesamten Raum der erhalten gebliebenen Blätter [die Maße stehen auf den Millimeter genau in der „Chronologie“] zu errechnen, zu addieren: so erhält man die Summe dessen, was wahrscheinlich an Raum für das Schreiben genutzt wurde<sup>368</sup>: eine Gesamtschreibfläche von 24 881,94 cm<sup>2</sup>, vereinfachend also ca. 2,5 m<sup>2</sup>. Wie wird diese Menge an Raum nun ausgenutzt? Vor der Beantwortung dieser Frage ein paar vorausseilende Worte.

Die Auseinandersetzung mit dem Utensil „Schreibraum“ als *Besonderheit* innerhalb von Horváths hier analysierter Arbeitsweise lässt sich auch in den editionstheoretischen Kontext einpassen: Herbert Kraft [2001]<sup>369</sup> umschreibt die Problemstellung in Bezug auf Adornos *Ästhetische Theorie* „Die Geschichtlichkeit der literarischen Werke: Edition als Kristallisationsform“ folgendermaßen:

„*Literarische Werke sind weder zeitlos noch zeitgebunden, sie sind geschichtlich. Da sie sich also in ihrer Bedeutung verändern, werden die Kristallisationsformen dieses Prozesses zum »Schauplatz der geschichtlichen Bewegung der Werke«.* Neben »Interpretation, Kommentar« und »Kritik« zählt, als deren Grundlage, die Edition zu den Kristallisationsformen.“<sup>370</sup> [unterschiedliche Auszeichnungen im Original]

Was an der eben zitierten Passage auffällt, ist neben Kategorien der *sinnlichen Wahrnehmung*, der *Dynamik*, der [historischen] *Tiefenstruktur* auch die *Räumlichkeit* – bei Kraft beschrieben durch den „Schauplatz der geschichtlichen

<sup>368</sup> Bei der Errechnung der Menge des Schreibraumes anhand der Blätter aus *Charlotte* wurde jeweils eine *einseitige* Beschreibung der Blätter angenommen. Ausnahme sind lediglich die Blätter aus dem Notizheft, die teilweise eine *beidseitige* Textbefüllung aufweisen, was auch mit der kräftigeren Papierkonsistenz zusammenhängt. Vgl. hierzu auch Grésillon [Anm. 29] S. 52 – Grésillon bezeichnet dort das beidseitige Beschreiben von Papier heutzutage eher als Seltenheit.

<sup>369</sup> S. Kraft, Herbert: *Editionsphilologie*. Frankfurt a. M. et al.: Lang 2001.

<sup>370</sup> S. Kraft [Anm. 369], S. 9.

Bewegung der Werke“ [s. o.]. Man muss also zur Beschreibung der Kategorie „Schreibraum“ anhand sinnlicher Wahrnehmung [*sehen* und *fühlen* des Nachlassmaterials] den Raum des Schreibens retrospektiv betreten. Was erblickt der Textgenetiker nun, betrachtet er die nachgelassenen Blätter des *Charlotte*-Konvoluts in ihrer Räumlichkeit? Welche Formen von Raum entfalten sich? Wie füllt der Autor Horváth den Schreibraum, der ihm zur Verfügung steht? Interessante Fragen, die im Folgenden überblicksmäßig anhand von *Charlotte* beantwortet werden sollen.

Im Gegensatz zum starren, gedruckten Schriftbild ist der Schreibraum „...der handgeschriebenen Seite frei von jedem Zwang, die Schrift gehorcht nur ihrem eigenen Impuls [...] *Vektorisierung* [horizontal, vertikal, diagonal] *kann äußerst vielfältig sein.*“<sup>371</sup> [Hervorhebungen VL] Sieht man sich, diesen Ausführungen zuerst folgend, die „Vektorisierungen“ im Bereich der Handschriften des *Charlotte*-Konvolutes an, werden spannende Befunde möglich. Zwar ist der größte Anteil der handschriftlichen Texte in horizontaler Ausrichtung auf den Blättern fixiert, es findet sich innerhalb der nachgelassenen Blätter zu *Charlotte* aber doch ein Blatt, das um 90° gedreht wurde bzw. vertikalen Text aufweist<sup>372</sup>. Zudem finden sich Beispiele im Konvolut, wo der Text aus der strengen horizontalen Vektorisierung „ausschert“ – das ist der Fall im zweiten Blatt, das den Entwurf E22 repräsentiert [s. Edition und Reproduktion oben]. Aus den Beobachtungen lässt sich für die Arbeitsweise Horváths ableiten, dass zwar die horizontale Vektorisierung der Schriftverteilung anhand der Nachlassmaterialien erhärtet werden kann, wenn aber zum Beispiel gerade kein anderes Blatt zur Hand ist und die Ideen sprudeln, durchaus ein buntes Gemisch an „Schreibrichtungen“ zustande kommen kann – hierzu fand sich ein Beispiel im Nachlass außerhalb von *Charlotte*: ein Blatt, das einen Entwurf zum Werkkomplex *Jugend ohne Gott* repräsentiert, circa aus dem Jahr 1935 stammend<sup>373</sup>. Dieser Textträger ist in unterschiedlichste Richtungen mit

<sup>371</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 67.

<sup>372</sup> Vgl. das Blatt mit der Signatur **ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 10**;

<sup>373</sup> S. das Blatt im Nachlass Horváths **ÖLA 3 / W 90 - BS 40 a** [keine Blattangabe]; dieses Blatt findet sich auch in Lunzer, Heinz et al: *Ödön von Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*. Salzburg et al: Residenz 2001, S. 143.

handschriftlichem Text übersät und dessen Schreibraum fast vollständig mit Schrift angefüllt.

Es lassen sich nach Grésillon [1999] zusätzlich zwei gegensätzliche Arten von Verteilung der Schrift im Schreibraum aufstellen: einerseits die bildähnliche, nicht-lineare und andererseits die lineare<sup>374</sup>. Natürlich kann man verschiedenste Mischformen bei manchen Schreibern feststellen, aber für Horváth ist auf jeden Fall eine Tendenz zum linearen, horizontalen Typ feststellbar. Diese grundlegende schreibräumliche Zuweisung innerhalb der Analyse von Horváths Arbeitsweise setzt sich auch bei der Ausnutzung von Raum an den Blatträndern fort. Zum Thema „Ausnutzung von Rändern im Schreibraum“ stellt Grésillon wieder Anschauungsmaterial bereit: Manche Schreiber lassen [immer] breite Ränder [etwa Stendhal und Proust], andere Autoren lassen keine Ränder frei [Sartre und Robert Walser]<sup>375</sup>.

Stellt man auf diese Bemerkungen aufbauend Überlegungen an, weshalb bei vielen Autoren das Blatt bis an den Rand „prall“ mit Text gefüllt ist, könnte man wieder mit dem bereits beschworenen „Horror Vacui“, der Angst vor dem leeren [Schreib-]Raum argumentieren. Wird aber ein Rand gelassen [wie wir es bei Horváth in den Typoskripten finden], scheint die Funktion hierfür relativ deutlich zu sein: nicht nur erinnert ein erstelltes Typoskript bereits an eine ordentlich gesetzte Buchseite, die Ränder, die ja automatisch entstehen werden auch als „...Ideenspeicher für später Auszuarbeitendes...“<sup>376</sup> verwendet, was bei Horváth anhand aller Typoskriptblätter in *Charlotte* nachweisbar ist. Die Benützung des Utensils „Schreibraum“ wird hier also zur „Raumressource“, die für späteres Korrigieren, fallweise Kommentieren und etwaiges Vernetzen von Texten zur Verfügung steht. Zu diesen materialen Beobachtungen schreibt etwa Louis Hay [2005]:

„In der *Anordnung des Textes auf dem Blatt*, den Randnoten, Hinzufügungen, Verweisen, in den sich *verschränkenden Texten*, den verschiedenen Schriftzügen, den Zeichnungen

<sup>374</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 72f.

<sup>375</sup> Zum gesamten Abschnitt zur Thematik der „Ränder“ s. Grésillon [Anm. 29], S. 76.

<sup>376</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 76.

und Symbolen verflechten sich die Diskurse ineinander, verdoppeln sich die Systeme der Signifikation und *vervielfachen sich so die Netze der Lektüre*.<sup>377</sup> [Hervorhebungen VL]

Wichtige Gedanken, die Hay hier formuliert – nicht nur, dass sie nochmals mit Nachdruck darauf hinweisen, dass man die Nachlassmanuskripte als Summe sehen muss, was man durch Vernetzung und wiederholte Lektüre erreicht [s. „Chronologie“]. Für den Punkt „Schreibraum“ bietet sich die oben angerissene „Vervielfachung“ an, der Raum vergrößert sich anscheinend von selbst, wird gedanklich dreidimensional, wenn man viele unterschiedliche Phänomene analytisch auffächert. Das nächste soll sogleich vorgebracht werden – auf welche Art und wie „sparsam“ füllt Horváth den Raum auf den Blättern aus? Wie viel von den ausgerechneten 2,5 m<sup>2</sup> Schreibraum wird etwa durch literarische Produktion mit Text befüllt?

Insgesamt wird die Schreibressource „Raum“ bei Horváth sehr pragmatisch ausgenutzt und -gefüllt, ein schönes und passendes Beispiel aus *Charlotte* ist hierfür die zweite Textstufe [die ersten beiden Ansätze], deren erster Ansatz nicht nur ausgiebig an den Rändern und im interlinearen Schreibraum korrigiert wird, sondern auch gleichzeitig Schreibraum zum Vernetzen von Texten genutzt wird: dies kann an dem Blatt illustriert werden, das TS2/A2 repräsentiert, der Pfeil auf dem Blatt weist in den vorhergehenden Schreibraum zurück [s. Edition und Umschrift oben]. Dieses Phänomen in TS2/A1-A2 kann auch als eine Form von „materiellem Umbau“ bezeichnet werden, wo sich ein kleinerer „Schreibraum“ in einen größeren drängt oder vom Autor gestellt wird. Im Kapitel „Beschreibung der Textgenese von Charlotte“ in dieser DA wurde auch der Terminus des „Copy-Paste-Verfahrens“ eingeführt, der sich hier nochmals für das materielle Verschieben von Schreibraum [hier: TS2/A2] anbietet. Und anhand dieses Exempels zeigt sich schon wieder der „produktorientierte Papierarbeiter Horváth“, dessen Arbeitsweise wirklich moderne, pragmatische und arbeitsökonomisch sinnvolle Qualitäten zeigt.

Viel lockerer und beinahe „verschwenderisch“ ist der Umgang mit den Raumressourcen hingegen im Gebiet der Entwürfe. Dort finden sich viele Blätter, die sehr großzügig mit Text befüllt werden und viel an Raum brach liegen bleibt. Beispiele für diese Beobachtung sind unter anderem E2-E8, E17,

---

<sup>377</sup> S. Hay [Anm. 185], S. 82.

E23 und E26 [zur Illustration s. das Faksimile des E4 repräsentierenden Blattes in der Edition – die Faksimilierung zeigt ein Blatt, das mehr als 50% Schreibraum offen lässt]. Viel dichter und gesättigter stellt sich die Füllung des Schreibraumes auf dem Textträger dar, welcher E9-E13 beherbergt [vgl. wieder Edition]. Trotzdem dieses Blatt nicht ganz gefüllt wird, ist der Unterschied zu dem vorher genannten Blatt [E4 repräsentierend] *eklatant*.

Ein anderer interessanter schreibräumlicher Aspekt ist jener, dass man bei den Notizheftblättern des *Charlotte*-Konvoluts [ganz im Gegenteil zu den losen mit Handschrift befüllten Blättern] eine starke Bindung des Textes an die Größe des Schreibraumes feststellen kann<sup>378</sup>. Dieser wichtige Gedankengang wird auch bei Grésillon angerissen: eine Seite kann als „...Maßstab für Unterbrechungen in der handschriftlichen Produktion...“<sup>379</sup> dienen. Oft gehen sich Episoden jeweils auf einer „normierten“ Menge an Blättern aus und ein neues Blatt [oder eine neue Seite] wird vom Schreiber oft nicht begonnen, da es „...den Schreibfluss und die Inspiration gefährden könnte.“<sup>380</sup> Diese eben proklamierte Koppelung ist in *Charlotte* zum Beispiel bei jenen Blättern sichtbar, die die Entwürfe E20 und E21 repräsentieren. Pro Seite [jew. recto und – wäre das Notizheft noch ganz – immer auf der *rechten* Seite] findet sich jeweils ein Strukturplan, der sich immer über *eine* Seite erstreckt; diese beiden Beispiele als Beweis für die materielle Koppelung von Text an den räumlichen Umfang des Textträgers.

Ein weiterer Aspekt lässt sich Anhand von E20-22 bzw. diesen beiden Blättern herausarbeiten: wie gesagt findet sich der Strukturplan immer auf der rechten

---

<sup>378</sup> Das Vergleichsbeispiel [das schon genannt wurde, Anm. 290], das zu diesem Gedanken geführt hat, leitet sich aus der Betrachtung von „Mikrogrammen“ [ents. zw. 1921-1933 in Bern] des Robert Walser ab: die *Größe* der Blätter [Postkarten, Briefumschläge, Visitenkarten etc.], die Walser mit Bleistift in der millimeterkleinen Sütterlinschrift füllt, ist *Ausgangslage* und *Voraussetzung* für den Umfang des Textes. Als vorauseilender Hinweis auf Kapitel 3.) an dieser Stelle zudem auch bereits die wichtigsten Elemente aus Walsers „Schreib-Szene“: anhand des schönen Kompositums „Schreibmaschinenbedenklichkeit“ analysiert Wolfram Groddeck in einem Aufsatz Walsers Textproduktion – der bewusste Verzicht Walsers auf die Schreibmaschine und dessen Erfindung der Mikrogrammschrift, das antipodische Spannungsverhältnis von Mikrografie und Schreibmaschinenschrift, ein Gespür Walsers für Layout und Typografie, die sich auch auf den Blättern, im Schreibraum manifestiert. S. Groddeck, Wolfram: *Robert Walsers „Schreibmaschinenbedenklichkeit*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen*.“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 169-182. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]

<sup>379</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 80.

<sup>380</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 80.

Seite des rekonstruierten Notizheftes [vgl. auch Reproduktionen der Blätter zu E22 oben; beide Blätter des Strukturplanes werden *rechts* bzw. *recto* gefüllt]. Wenn man das Korpus an Nachlassmaterial Horváths gezielt erweitert und zwar um das Notizheft Nr. 3, März/April 1930 [**ÖLA 3 / W 364 o. BS**], findet man dort die oben bereits erwähnte serielle Niederschrift von Strukturplänen zu dem Text *Ein Wochenendspiel*. Fixiert werden insgesamt zehn Strukturpläne zu diesem Projekt, die [bis auf zwei Ausnahmen] immer auf der rechten Seite [also *recto*] zu finden sind. Eine vergleichbare Vorgehensweise findet sich auch bei Paul Valéry, bei dem eine hohe Affinität zu Heften bemerkbar ist und wie auch Horváth dazu neigt „...logisch-rationale Zusammenhänge auf der rechten Seite und poetisch oder vom Affekt bestimmte Aussagen auf der linken Seite, also gegenüber und gleichsam als Echo, niederzuschreiben.“<sup>381</sup>

Diese Ausführungen erinnern stark an einen Kurzausflug in den Bereich der Neurobiologie: das Hirn und die jeweiligen Funktionen des Körpers werden als sich überkreuzend angegeben. Demgemäß werden mit der rechten Hand oder Körperseite eher die rationalen, mit der linken aber eher die emotionalen Handlungen verbunden. Dieses Grundmodell lässt sich auf die Arbeitsweise und die Befüllung von Schreibraum analytisch übertragen. Wie gesagt finden sich die Konstruktionspläne innerhalb des Notizheftes Nr. 3<sup>382</sup> und auch der Notizheftblätter des *Charlotte*-Konvolutes jeweils auf der *rechten* Seite – also dort, wo das Hirn vielmehr mit dem Konstruieren beschäftigt ist<sup>383</sup>. Dies als schöner Beweis dafür, dass die Befüllung des Schreibraumes wohl unbewusst dem Kalkül der Konstruktion folgt und es doch einen „Sinn“ ergibt, dass oft eine neue [und rechte] Seite begonnen wird obwohl es an einem anderen Ort noch Raumressourcen gäbe.

Abschließend lässt sich für Horváths Umgang mit dem Utensil „Schreibraum“ und „Raumressource“ feststellen, dass man unterschiedliche Formen von

<sup>381</sup> S. Grésillon [Anm. 29], S. 52.

<sup>382</sup> Notizheft Nr. 3, März/April 1930 [**ÖLA 3 / W 364 o. BS**].

<sup>383</sup> Die Verbindung von literarischer Kreativität mit dem Bereich der Kognitionspsychologie findet sich bei Zapf [2007]: „Ruft man sich noch einmal die *beiden Hemisphären des Gehirns* ins Gedächtnis, so zeigt sich, dass Literatur als Medium der Sprache auf der einen, logisch-rationalen Seite, als Medium der Imagination auf der anderen, der Seite der visuellen und musikalischen Fähigkeiten des Gehirns angesiedelt ist, dass sie also auch kognitionspsychologisch betrachtet eine doppelte Kodierung aufweist...“ [Hervorh. VL] S. Zapf, Hubert: *Theorien literarischer Kreativität*. In: *Theorien der Literatur* III. Hrsg. v. Geppert, Hans Vilmar und Hubert Zapf. Tübingen: Francke 2007, S. 7-31, hier S. 24.

Räumlichkeit im *Charlotte*-Nachlassmaterial aufspüren kann – einerseits das serielle Befüllen von Raum mit Text, das stetige Eröffnen neuer Räume, wenn etwa ein neuer Strukturplan geschrieben wird [vgl. E19-E20]. Diese Technik führt nun dazu, dass viel an Raum nicht befüllt wird, was die These einer tendenziell verschwenderischen Raumnützung erhärtet [nicht eben alles von den 2,5 m<sup>2</sup> ist mit Text befüllt]. Wenn Text produziert wird, dann größtenteils in Form der horizontalen, linearen Vektorisierung – nur selten gibt es hiervon Abweichungen. Und zusätzlich wird Text auch im dreidimensionalen Raum verschoben, was das Beispiel TS2/A1-A2 aus *Charlotte* gut illustriert. Wenn man nun den in den Katalog der Schreibutensilien nachgezeichneten Umgang mit Schreibraum auf die gesamte Arbeitsweise Horváths rückkoppelt, bestätigt sich der „Papierarbeiter Horváth“ und dessen „produktorientiertes“, „konstruierendes“ und „serielles“ Textproduktionsmuster.

### 2.6.3. *Womit geschrieben wird – Horváths Schreibgeräte*

Dieses kurz gehaltene Unterkapitel wird an diesem Ort der Vollständigkeit halber eingeschaltet, es soll einen kurzen Überblick über die Schreibgeräte geben, die sich für *Charlotte* belegen lassen. Unterteilen lassen sich die verwendeten Schreibgeräte in drei Ausprägungen: die Füllfeder, die immer mit schwarzer Tinte befüllt wird, ein blaufarbiger Buntstift [kommt ausschließlich bei Streichungen zum Einsatz, s. etwa TS1/A3] und drittens natürlich die Schreibmaschine, mit einem schwarzen Farbband. Die Bandbreite des Inventars ist tatsächlich klein, aber jedes Utensil hat eine klar zugewiesene Funktion: Konstruiert und Strukturpläne entworfen werden innerhalb von *Charlotte* nur mit der Feder [nie mit der Schreibmaschine], Fließtext und große Textmengen entstehen [mit Ausnahme von E8 und E18] tendenziell in der Schreibmaschine; wenn etwas klar und deutlich getilgt werden soll, nimmt Horváth den blauen Buntstift zur Hand. Diese deutlichen Funktionen eines jeweiligen Schreibgerätes zu bestimmten Teilprozessen in der Arbeitsweise Horváths [Konstruieren/Schreiben von Strukturplänen, Korrigieren, Tilgen, fließendes Schreiben] lässt sich auch bei anderen Autoren finden und unterstützt die Überlegung, dass es eben *nicht* egal ist, welche Feder, welchen

Stift der Autor in Händen hält wenn er konstruieren, korrigieren oder fließend schreiben möchte:

„Viele Autoren und Autorinnen bekennen sich zur *Phylogenese der Schreibtechnik* – erste Notizen mit Bleistift, Abschrift mit Füller oder Kugelschreiber, dann Typoskript – und argumentieren mit der größeren Nähe und Unmittelbarkeit der Handschrift für die erste Niederschrift.“<sup>384</sup> [Hervorhebung VL]

Diese „Stammesgeschichte“ findet sich auch im Nachlassmaterial von Horváth – zu zeigen war durch den Hinweis auf Horváths Schreibutensilien, *womit* hier geschrieben wird, dass auch dadurch die oben schon proklamierte sehr pragmatische und einem Produkt verhaftete Arbeitsweise gestützt werden kann. Deutlich wird dies daran, dass Horváth für bestimmte Schreibvorgänge innerhalb der Genese von *Charlotte* eben spezielle Schreibgeräte einsetzt.

#### 2.6.4. *Abstrakte Schreibutensilien – von Titeln, Strukturplänen und Figurennamen*

Neben Papier, Schreibraum und Schreibgerät lassen sich auch abstrakte Schreibutensilien definieren: hier bieten sich zur differenzierten Beschreibung von Horváths Arbeitsweise solche an, die in der Textproduktion eine wichtige Funktion einnehmen und wie „rote Fäden“ in Form von „Schreibparadigmen“ die Genese von *Charlotte* durchziehen.

Das erste abstrakte Schreibutensil, das ein lohnendes Anschauungsmaterial darstellt ist das Utensil „Titel“ und der Prozess der „Titelgebung“ im Verlauf der Genese – vor allem natürlich ist es innerhalb der Entwürfe omnipräsent, oft wechselt es seine Erscheinungsform und avanciert in manchen Fällen von *Charlotte* zur wirkungsmächtigen textgenetischen Chiffre, zum Stimulans für den Schreibprozess. Das „Pferd“ scheint in der Arbeitsweise Horváths [den Titel betreffend] „von einer anderen Seite aufgezümt“ zu werden als etwa bei Enzensberger, der in *Die Entstehung eines Gedichts* folgende poetologische Gedanken ausbreitet:

---

<sup>384</sup> S. Polt-Heinzl [Anm. 358], S. 115.

„Nachzutragen ist zu diesem Text die Überschrift. Ich halte den Titel *für einen unentbehrlichen Teil des Gedichts*. Er kann als Nenner oder Schlüssel, aber auch als Falle oder Sigel fungieren. Sehr oft entsteht er erst, *wenn das Gedicht fertig ist*; so auch hier. Er gehört an den Schluss des Entstehungsberichtes.“<sup>385</sup> [Hervorhebungen VL]

Bei Horváth scheint der Titel immer am Anfang einer jeweiligen Textniederschrift zu stehen, über sehr vielen Entwürfen auch immer ein [oftmals neuer] Titel in gebundenen oder freien Varianten, zuweilen auch der Name des Verfassers. Das Utensil „Titel“ ist [wie in der „Chronologie“ beschrieben] ein Teil der „Matrix“, neben Selbstnennung durch den Autor und oftmals strukturierenden Elementen. Am Material erhärten lassen sich diese Feststellungen anhand der Entwürfe E2-E8 und vor allem natürlich anhand von E9-E11 [s. Reproduktion des Blattes in der Edition], einem „Paradebeispiel“ für die große Bedeutung des Titels für die Genese des Textes. E18-E22 [s. wieder Reproduktion] sichern die Ausführungen noch zusätzlich ab.

In der Forschungsliteratur zur Editionstheorie findet sich zum Problemkreis „Titel“ bei Kanzog [1991] der Gedankengang, dass eine Titeländerung auch zugleich der Herstellung eines neuen Textes, bzw. einer Variante entspricht<sup>386</sup>. Und da die Variationsbreite an Titeln innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes groß ist<sup>387</sup>, hat der Umgang mit dem Schreibutensil „Titel“ bei Horváth eine sehr flexible Qualität, die sich nicht unbedingt dem Pragmatismus in der Verwendung anderer Schreibutensilien [Papier, Schreibraum] zuschlagen lässt. Da sich im *Charlotte*-Konvolut fast ein Dutzend an verschiedenen Titelvarianten findet [Auflistung s. Anm. 387, unten], ist die obige Bemerkung, der Titel sei eine Art „Schreibstimulans“ und Impuls evident. Zudem wurden in der Textkonstitution Entwürfe festgelegt, die in erster Linie *Titel* sind: E9-E11. Exempel für den hohen textgenetischen Rang, den die Auseinandersetzung des Autors Horváth mit dem Titel einnimmt. Ganz im Sinne eines programmatischen Satzes, der

<sup>385</sup> S. Enzensberger [Anm. 182], S. 81.

<sup>386</sup> Vgl. Kanzog [Anm. 72], S. 114. Kanzog illustriert seine Ausführungen anhand eines Gedichtes von Conrad Ferdinand Meyer.

<sup>387</sup> Hier in aller Kürze eine Übersicht der verschiedenen Titel: *Ostern* [E2, E3], *Ursula* [E4], *Charlotte, die Kellnerin* [E9], *Der bürgerliche Osterspaziergang* [E11, E15], *Charlotte* [E12, E18], *Die bürgerliche Kreuzigung. Des braven Bürgers Ostern* [E16], *Lotte, die Kellnerin* [E19 und E20], *Die Kellnerin* [E21 und E22], ~~*Die Erlebnisse der Kellnerin Ursula*~~ und *Die Erlebnisse der Kellnerin Ursula Haringer Ostern 1926* [TS1/A3].

sich in TS1/A1 von *Charlotte* findet: „...weil es ohne Titel keinen Roman gibt“<sup>388</sup> – das ist nicht im Sinne eines Verlagsmarketings zu verstehen, sondern rein produktionsästhetisch: das „Spiel“ mit dem Utensil Titel [nochmals Kristeva<sup>389</sup>] ist im Schreibparadigma „Titelgebung“ insgesamt grundlegend und letztlich auch vielmals Ausgangspunkt für immer neue Texte.

Ähnlich gelagert und mit dem Titel, dem Prozess der Titelgebung des zu schreibenden Romans *Charlotte* eng verwoben, ist der Umgang mit dem Utensil „Figurenname[n]“. Hier ist es sinnvoll, aus dem Inventar an Namen und Figuren den der weiblichen Hauptfigur auszuwählen, da er in den zu *Charlotte* vorgefundenen Blättern einerseits am öftesten [von allen Namen] auftritt, zugleich auch oft [Teil des] Titel[s] ist [etwa E9, E11; s. Edition] und andererseits einen hohen Grad an Variation zeigt. Wie auch schon beim Schreibparadigma „Titel“ [vgl. hierzu Auflistung Anm. 387], muss man vorab die Möglichkeiten an Namen listen, die sich dem Textgenetiker im *Charlotte*-Konvolut bieten. Im ersten Entwurf [E1] finden sich noch mehrere Kellnerinnen [s. Edition, Figurenliste „Die Kellnerinnen“], wobei nur drei der gelisteten einen Namen tragen [„Charlotte“, „Else“ und „Marie M“], die anderen durch berufliche oder andere Eigenschaften festgelegt werden. In E2 heißt die Kellnerin [mittlerweile auf den Singular reduziert] „Elsa“, in E3-E7, E14 „Ursula“, in E9, E11, E13, E17-18 wieder „Charlotte“. Weiter geht es in der Genese der Hauptfigur, mit „Lotte“ [E19-21], während man in E22, E24 und E32 wieder den Namen „Charlotte“ vorfindet. Die eben nicht genannten Entwürfe legen keinen Namen für die Hauptfigur fest.

Folgt man also der Genese der Hauptfigur anhand ihres *Namens*, lässt sich eine enorme und abwechslungsreiche Entwicklung beobachten. In der Forschungsliteratur zu Horváth findet sich ein Aufsatz von Isabel Raspa, der die Namensgebung weiblicher Figuren anhand der Namenssymbolik aufgreift und analysiert<sup>390</sup>. Interessant ist an diesem dort referierten Ansatz, dass über die Tiefenstruktur der Texte oder des Gesamtwerkes Horváths auch Figuren

<sup>388</sup> S. **ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1**; unterstes Viertel des Typoskriptblattes;

<sup>389</sup> S. Kristeva [Anm. 194].

<sup>390</sup> S. Raspa, Isabel: *Die imaginierte Anna: Zur Namenssymbolik und Benennung der weiblichen Figuren bei Horváth*. In: *Prospero. Rivista di cultura anglo-germanica*. Bd. 7, 2000. Hrsg. v. Universität Triest. Triest: o. V. 2000, S. 65-82.

miteinander verbunden werden können. Nimmt man in die Analyse noch die onomastische Perspektive mit hinein [etwa welche biblischen Bedeutungen den jeweiligen Namen eingeschrieben sind], ließen sich zu den Benennungsprozessen viele spannende Aspekte vorbringen.

Zuvor aber noch der Vollständigkeit halber zusätzliche Namenvarianten für die Protagonistin aus dem *Charlotte*-Konvolut. In den Textstufen [TS1 und TS2] finden sich die Namen „Charlotte“ [TS1/A1-A3, (TS1/A3: Grundschrift), TS1/A5, TS2/A1 und A3] und – worauf oben schon knapp verwiesen wurde – „Lotte“, „Agnes“, „Ursula“ und „Ursula Haringer“ [TS1/A3, Korrekturschichten]. Dies lässt den genetischen Eindruck zu, dass den Autor Horváth der Prozess der Benennung bis weit in die Textstufen hinein beschäftigt und daher als ein *hochdynamisches* Schreibparadigma bezeichnet werden kann. Hay [2005] weist auf die Bedeutung eines einzelnen Wortes für die ganze Seite<sup>391</sup>, für den ganzen Text hin: führt man sich für Horváth vor Augen, dass es konstituierte Texte aus dem Konvolut gibt, die drei verschiedene Namen für die Protagonistin aufweisen [etwa TS1/A3] kann man dadurch eine fast „magnetische Aufladung“ der Textträger proklamieren, der man in einer separaten Studie viel Aufmerksamkeit widmen müsste.

Zudem ließe sich anhand der Beobachtungen am *Charlotte*-Konvolut die Forderung aufstellen, dass man die Thesen von Raspa [2000] um die Tiefendimension des Nachlassmaterials konsequent erweitern muss, wo sich schon innerhalb eines relativ kleinen Konvolutes / Romanprojekts ein halbes Dutzend Namen für eine weibliche Figur finden. Hier passt auch wieder der Vergleich, der für E1 [in der Beschreibung der Genese oben] gebracht wurde: vom Autor Horváth wird ein „Figurencasting“ betrieben, das anscheinend nicht so schnell abgeschlossen ist, wie man vielleicht vorher gedacht hat. Zudem müsste man [allein schon für *Charlotte*] den onomastischen Aspekt herausarbeiten, der in Verbindung mit der genetischen Dimension viel zu einer gehaltvollen Textanalyse beitragen könnte.

Als drittes *abstraktes Schreibutensil* oder *Schreibparadigma* sollen die oftmals in den Textgebieten der Entwürfe auftauchenden Strukturpläne und

---

<sup>391</sup> S. Hay [Anm. 185], S. 82.

Strukturierungsvorgänge vor dem Hintergrund der Arbeitsweise analysiert werden. Ödön von Horváth strukturiert seine Texte vorab, er entwickelt in der frühen Phase der Genese eine Strukturierungsmethode oder übergeordnete Struktur, die ihm erlaubt, in der Konzipierungsphase ein Werkzeug in Schreibhänden zu halten, mit dem er durch den Schreibprozess navigieren kann. Derartige Werkzeuge in Form von Strukturplänen finden sich im *Charlotte*-Nachlassmaterial im Textgebiet der Entwürfe oft<sup>392</sup>, repräsentative Beispiele sind unter anderem E4, E6-E7 und freilich jene Entwürfe, die sich auf den Blättern aus dem Notizheft zeigen [etwa E19-E22]. Erstens ist an der Aufzählung erkennbar, dass Strukturierungen über einen langen Zeitraum in der Genese für den Autor Horváth von Bedeutung sind, zweitens muss man sich die Funktion und Bedeutung dieses speziellen Verfahrens des Strukturierens, Umstrukturierens und Tiefenstrukturierens für die Arbeitsweise Horváths eingehender ansehen.

Zur Analyse bietet sich ein sehr praktikables Modell aus dem Bereich der Textlinguistik an und zwar das „Mikro-“ und „Makrostrukturmodell“ des Linguisten Teun van Dijk<sup>393</sup>, das ungefähr Anfang der 1980er Jahre entwickelt wurde<sup>394</sup>. Beschränkt man sich auf den Aspekt der Makrostruktur, kann man diese Definition vorausschicken: das Makrostrukturmodell versteht sich als „...[ein] abstrakter, globaler Plan, der einem Text zugrunde liegt, den *kondensierten semantischen Gehalt* eines Textes. Die Makrostruktur bezieht sich auf einen bestimmten Text und besteht aus seinem *semantischen Kerngehalt*.“<sup>395</sup> [Hervorhebungen VL] Ein Text basiert also letztlich [dem Modell weiter folgend] auf hierarchisch aufgebauten Makrostrukturen, die letztlich in

<sup>392</sup> Es sei hier in aller Kürze erwähnt, dass bei der oberflächlichen Einsicht anderen Nachlassmaterials ähnliche Strukturpläne, zuweilen auch in seriellen genetischen Reihen aufgefunden wurden. Das Beispiel des Textes *Ein Wochenendspiel* [vgl. Notizbuch Nr. 3, März/April 1930, **ÖLA 3 / W 364 o. BS**] wurde bereits erwähnt [im Zuge der seriellen Produktionsmuster Horváths und dessen Umgang mit Schreibraum]. Ein anderes treffendes Exempel ist jenes des Romanfragments *Der Mittelstand* [entstehungsgesch. Umfeldtext von *Charlotte*, s. Dat.], das einen großen [2x im A3-Format], umfänglichen Konstruktionsplan zeigt – fast von Dodererschen Ausmaßen. S. Lunzer [Anm. 373], S. 74 – Abb. eines er beiden erwähnten Blätter zu *Der Mittelstand*.

<sup>393</sup> Das Modell des Teun van Dijk wird als einer der Ansätze, nach denen analytisch zum Thema „Textproduktion“ gearbeitet werden kann, in Antos [Anm. 279], S. 5-57, hier auf S. 21f. genannt.

<sup>394</sup> Der Basistext, in dem dieses Modell das erste Mal in seiner Gesamtheit entfaltet wird, lautet: Van Dijk, Teun: *Textwissenschaft*. München: dtv 1980, S. 43 [Reihe: „dtv wissenschaft“, Band 4364]

<sup>395</sup> S. Ernst, Peter [Hrsg.]: *Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft*. Wien: Facultas 2001, S. 12-9.

Mikrostrukturen zerlegbar sind. Der eben genannte „globale Plan“ ist auf die Strukturpläne im *Charlotte*-Konvolut gut übertragbar, er besteht zuweilen aus den „Mikroelementen“ Titel, Autorname, Strukturierungselemente [in Form von verschiedenen Kapitelüberschriften oder „Büchern“, vgl. E22]. Weiter untergeordnete Elemente ließen sich aufspüren, etwa Handlungselemente, die in die übergeordneten Strukturen eingebracht werden.

Die Arbeitsweise oder die Art der Textproduktion lässt sich an diese Beobachtungen anschließend mit speziellen Operationen der Makrostrukturierung beschreiben: so bezieht sich eine Makrostruktur immer auf einen spezifischen Text und besteht aus einem semantischen Kerngehalt. Ein Sprecher [oder im vorliegenden Analysefall ein Schreiber] ist in der Lage, „...einen Text als Ganzes zusammenzufassen, zu kommentieren oder zu bewerten...“<sup>396</sup>. Und van Dijk führt aus, dass das Generieren eines Textes von der „Hauptidee“ ausgehen muss; bei der Präsentation eines Textes muss es also spezifische Operationen geben, anhand derer „Kernaussagen“ und schließlich die „Hauptidee“ herausgefiltert werden kann. Die Hauptidee ist insgesamt eine innerlich angelegte Gestaltung von Inhalt, die Steuerungsmittel zur Verfügung stellt. Aus einer Hauptidee werden schließlich die wichtigsten Ideen abgeleitet, die der weiteren Produktion als „Steuerungsmittelpunkte“ dienen<sup>397</sup>. Dieses Modell lässt sich auch um 180° drehen, was dann heißen würde, dass die „Hauptidee“ am Anfang der Textproduktion steht und an dieselbe schrittweise untergeordnete Ideen angehängt werden.

Sieht man sich die Anwendung dieses textlinguistischen Denkmodells in der Genese von *Charlotte* näher an, ist die „Hauptidee“ in E1 der Plan, einen Roman zu schreiben *dominant* [s. Edition des E1 repr. Blattes]. An diese schließt sich unmittelbar die Struktur an und schon bald die möglichen Figuren für das Textprojekt. Die oben erwähnten „Kernaussagen“ stellen in analytischer Übertragung die Kellnerinnen in E1 dar und natürlich auch der Figurenname „Charlotte“. Diese beiden Elemente werden in der Genese wirkungsmächtig und rücken selbst zur „Hauptidee“ für den gesamten, entstehenden Text auf. Der Fokus des Autors Horváth wird also immer mehr auf „Kleinigkeiten“ gelenkt,

---

<sup>396</sup> S. Ernst [Anm. 395], S. 12-9.

<sup>397</sup> Zu den gesamten Ausführungen die „Hauptidee“ und „Steuerungsmittelpunkte“ betreffend, S. De Beaugrande, Robert: *Introduction to text linguistics*. London et al: Longman 1988. [Longman linguistics library, Band 26]

wobei die übergeordneten Strukturen [etwa in E19-E22] konsequent weitergeführt und übernommen werden, um sich im Text und dessen Genese zurechtzufinden.

Zusammenfassend kann zum Thema „Utensil Struktur[en]“ gesagt werden, dass es im Katalog der Schreibutensilien und -Paradigmen einen sehr wichtigen Platz einnimmt, das aufgrund von Häufigkeit, oftmaliger Überarbeitung und gezielter Anwendung ebenfalls konstituierend für die Arbeitsweise Horváths ist. Ganz nebenbei bereichert dieser eben beschriebene Aspekt in der Produktionsmethode das Argumentationspanorama des „Papier-“ und „Produktarbeiters“ Horváth.

## 2.7. **Exkurs:** Vergleich mit Arbeitsweisen zweier anderer, ausgewählter Autoren – Doderer und Bernhard

Um den Blick auf Horváths Arbeitsweise noch um einen weiteren Grad zu schärfen, werden hier vergleichende Seitenblicke auf andere Autoren veranstaltet. Zusätzlich kann man ergänzend erwähnen, dass gerade in den letzten Jahren das Interesse an dieser literaturwissenschaftlichen Perspektive sehr stark gestiegen ist und noch weiter steigt. Insbesondere lässt sich dieses hohe Interesse der „Critique génétique“ für Dichterhandschriften [unter anderem für Handschriften von Flaubert, Proust, Valéry] festmachen: vor allem aber natürlich bei solchen Autorinnen und Autoren, die innerhalb des Schreibens das Schreiben *per se* thematisieren<sup>398</sup>.

Ein Ausblick und Rundblick auf die Arbeitsweisen anderer Autoren ist auch deshalb von großem Nutzen, da Ödön von Horváth, sein eigenes Schreiben innerhalb des Nachlasses *nicht* zum Thema gemacht hat. So wurde und wird das Material selbst zum Argumentationsgegenstand – und an diesem Ort in der „Verlängerung“ in Richtung anderer, bruchstückhaft vor das Auge geholter Produktionsweisen.

---

<sup>398</sup> Vgl. hierzu Hurlebusch, Klaus: *Edition*. In: Ricklefs 1996, S. 484.

### 2.7.1. Papierarbeiter und Konstrukteur Doderer

Mit dem Autor Heimito von Doderer lässt sich eine besonders *stark* am Material orientierte Arbeitsweise in die Analyse als Vergleichswert einbringen. So verwendet Doderer umfängliche und mit vielen verschiedenen Schreibgeräten befüllte „Planskizzen“, um ausufernde Textmassen anordnen zu können. Wendelin Schmidt-Dengler bringt diese spezifische Produktionsform literarischer Texte in einem Aufsatz zu den umfangreichen Romanen *Die Dämonen* und *Die Strudlhofstiege* auf den Punkt:

„Für Heimito von Doderer waren die Konstruktionsskizzen die entscheidende Vorarbeit für fast jedes erzählerische Werk. In ihnen manifestierte sich *die präkonzipierte Form*, der er allemal gegenüber den Inhalten den Vorrang zusprach. [...] Diese *Konstruktionsskizzen* verglich Doderer mit einem *leeren Gefäß*, das man unter die Wasseroberfläche hält [...] Doderer benötigte die Skizzen vor allem, aber nicht nur, um sich eine Übersicht über die Unzahl der Figuren und die Fülle der Handlung zu bewahren.“<sup>399</sup> [Hervorhebungen VL]

Anhand dieser Zeilen ist ein relativ deutlicher Befund möglich, der Doderer [genauso wie Horváth] als einen „Papierarbeiter“ ausweist: das *Konstruieren* und *Planen* im Vorfeld einer linearen Niederschrift ist für den Autor Doderer ein wichtiger Teilprozess innerhalb der Genese seiner Texte. Die Zuweisung eines „Papierarbeiters“ wurde oben auch für Horváth ausgestellt [s. Punkt 2.2.], nur scheint beim Vergleich der Planungsvorgänge [Doderer versus Horváth] bei Doderer der Terminus des „Konstruierens“ eher zuzutreffen, während bei Horváth eher strukturierend geplant wird. Die Gegenüberstellung Doderer / Horváth ist aber schon insofern interessant, als an Doderer gezeigt werden kann, wie streng im Vorfeld einer Niederschrift konstruiert werden muss, um derart komplexe Prosatexte schreiben zu können. Diese „Strenge“ lässt sich bei Horváth in diesem Ausmaße nicht finden, wichtig ist in Horváths Arbeitsweise eher das serielle Moment, das immer wieder Neuschreiben von Strukturplänen.

---

<sup>399</sup> S. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege und Die Dämonen*. In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, Profile Bd. I. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Kastberger, Klaus. Wien: Paul Zsolnay Verlag <sup>2</sup>1999, S. 116-127. Die prachtvollen Konstruktionsskizzen finden sich in dem Band auf den Seiten 117-119, 120 [ein großer Plan zum Ausklappen], 125 und 127.

Ein anderer Vergleich verfeinert die Argumentation an dieser Stelle noch weiterhin. In der Arbeitsweise Doderers lässt sich im Produktionsschritt des Konstruierens eine besondere Form von Umgang mit dem Schreibraum finden. Schmidt-Dengler weist unter anderem darauf hin:

„Doderers Baupläne gelten nicht nur dem Inhalt. Der Aufbau des Plans erweckt den Eindruck, *als ob es sich um Stockwerke handelte*. Zuunterst befindet sich die »Chron[ologie]« mit genauen Datenangaben. Das Kapitel »Auf offener Strecke« soll also am 15. 2. 1927., genau zwei Monate vor dem Höhepunkt spielen. Die graphische Darstellung macht bewusst, daß rund 500 Seiten der Druckfassung [...] nur an ganz wenigen aufeinanderfolgenden Tagen spielen.“<sup>400</sup> [Auszeichnungen im Original und kursive Setzungen VL]

Die Metaphorik, die Schmidt-Dengler im Falle Doderers von „Stockwerken“ sprechen lässt, setzt sich fort – im zweiten Stock ist im *Bauplan* des *Bauwerkes* die „Motivik“ untergebracht, im darauf aufbauenden schließlich die so genannten „Einheiten“, die bei Doderer größere Sequenzen und Abschnitte repräsentieren. Im obersten Stockwerk tritt der Autor in die Zimmer der „Dynamik“ ein, wobei es sich „...um die optisch eindrucksvollsten Teile der Zeichnung [handelt], die in ihrer Funktion am schwersten zu interpretieren sind.“<sup>401</sup> Bei Doderer wird also anscheinend auch der „Schreibraum“ im Vorfeld, in der Phase der Konstruktion, sehr wohlüberlegt entwickelt. Für Horváth ist bezüglich des Utensils „Schreibraum“ eine viel pragmatischere Vorgangsweise oben referiert worden: der Raum, der stark mit den Ressourcen und der zur Verfügung stehenden Fläche zusammenhängt, wird je nach Belieben einmal mehr, einmal weniger mit Text befüllt. Teilweise kommt es [innerhalb des *Charlotte-Konvoluts*] zu Verschiebungen im dreidimensionalen Raum. Dass aber Horváth im Vorfeld einen abstrakten Raum entwickelt, der an die Abstraktion des „Stockwerk-Modells“ von Doderer heranreicht, kann man nicht behaupten.

Zusätzlich bedeutend ist im Falle von Doderers Arbeitsweise der Hinweis auf das gezielte Einsetzen von spezifischem Schreibgerät. In einem anderen Aufsatz Wendelin Schmidt-Denglers [2003] findet man hierzu einen Hinweis –

<sup>400</sup> S. Schmidt-Dengler [Anm. 399], S. 122.

<sup>401</sup> Für den ganzen Abschnitt und das Zitat vgl. Schmidt-Dengler [Anm. 399], S. 122-124.

beschrieben wird dort die hohe kompositorische Raffinesse des „Feuer“-Kapitels aus dem Roman *Die Dämonen*:

„Dazu bedurfte es der genauen Planung, und die einzelnen Partien mußten in eine Folge gebracht werden. Das Tagebuch war für Doderer das „Quellgebiet“ der Romane. *Durch Farben unterschied er die verschiedenen Textsorten*, wobei die „Probetexte“ für den Roman *grün* geschrieben wurden, für die Traumsequenzen kam *violett* zur Anwendung, *blau* galt den reflexiven Partien, *rot* sind „markierte Punkte“ und *schwarz* normale fortlaufende Texte.“<sup>402</sup> [Hervorhebungen VL]

Hier sei es wohl am ehesten angebracht, diese Blätter Doderers einzusehen, denn die Komplexität des eben [anhand von Schmidt-Dengler] kurz beschriebenen Konstruktionsplanes und dem Hinweis auf die Bedeutung von Farben für die Textgenese müsste einer viel genaueren Analyse unterzogen werden. In aller Kürze war in diesem Unterkapitel aufzuzeigen, dass die Qualität von Horváth als „Papierarbeiter“, der auf ein Produkt hinarbeitet auch bei anderen Autoren [in gelegentlich viel exzessiverer] Form findet. Am Beispiel Doderers, dessen Affinität für klassische, symphonische Musik [vor allem Beethoven-Symphonien] bekannt ist<sup>403</sup>, bietet sich die Ausdifferenzierung des „kompositorisch denkender Papierarbeiters“ an, der seine großen Texte wie auf Partiturseiten entwickelt.

### 2.7.2. Thomas Bernhard – Kopf- und Papierarbeiter zugleich

Das zweite angeführte Beispiel oder Gegenbeispiel soll zeigen, dass sich eine Arbeitsweise im Laufe einer Schriftstellerexistenz auch stark verändern kann. Eine Perspektive, die in dieser DA für Horváth nur schwer verhandelt werden kann, da der Fokus eben explizit auf einen spezifischen Text, ein Konvolut gelenkt ist, das noch eher der Werkphase zugeschlagen werden kann, in der Ödön von Horváth noch vor seinen großen Erfolgen [etwa *Geschichten aus dem Wiener Wald*] stand. Für diese Perspektive der Entwicklung der

<sup>402</sup> S. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Der erlösende Finalsatz – Die Überwindung des Fragmentarischen in Heimato von Doderers „Die Dämonen“*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.10], S. 232-241, hier S. 240. Vgl. außerdem die Reproduktionen in diesem Band, S.234ff.

<sup>403</sup> Vgl. Schmidt-Dengler [Anm. 399], S. 126.

Arbeitsweise wäre eine größere Studie notwendig – mehr hierzu im „Forschungsausblick“.

Sieht man den Band mit dem Titel *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*.<sup>404</sup> ein, der prachtvoll mit Faksimiles ausgestattet ist<sup>405</sup>, kann man anschaulich einen ersten Eindruck von den Bernhardschen Schreibprozessen erhalten. So werden nicht nur frühe Gedichte ebendort präsentiert [die Bernhard spät, in den 1980ern, stark überarbeitet hat], sondern auch Erzählungen, Romane etc. vorgestellt. Vor allem fällt beim Autor Bernhard der starke Unterschied zwischen Typoskripten von *Früh-* und *Spätwerk* auf. Dies ist sicherlich ein Indiz dafür, dass dieser Schriftsteller enorm an Selbstvertrauen gewonnen hat.<sup>406</sup> Zusätzlich soll das Exempel Thomas Bernhard zeigen, dass eine „Arbeitsweise“ nicht homogen und in sich abgeschlossen ist, sondern [natürlich in Verbindung mit der jeweiligen Biografie einer Autorin oder eines Autors] per se vielen Veränderungen unterworfen sein kann. Auf diesen Umstand wurde oben am Beginn des Kapitels „Arbeitsweise“ schon verwiesen.

Auch Huber [2001] argumentiert in seinem Aufsatz zu Bernhard<sup>407</sup> mit den Reflexionen von Hurlebusch [1998], er legt vor allem durch Texte Bernhards das Schreiben des Autors offen. Und es wirkt so, als ob der Autor auf einer metafictionalen Ebene sein eigenes Schreiben thematisiert, ja abarbeitet. Immerhin kann man in vielen der Texte Bernhards wiederholt die gleichen Grundkonstellationen entdecken. Die Protagonisten – zumeist sind es Privatgelehrte – haben zum Beispiel eine fertige Studie im Kopf, die nur noch den Weg auf das Papier finden muss. Bekanntes Beispiel hierfür ist etwa die

---

<sup>404</sup> *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Hrsg. v. Huber, Martin et al. Linz: Adalbert-Stifter-Institut und Thomas Bernhard Nachlassverwaltung GmbH. 2001 [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung].

<sup>405</sup> Vgl. hierzu die anschaulichen Reproduktionen, die auf den Seiten 68-157 immer wieder zwischengeschaltet werden.

<sup>406</sup> Dieser Umstand ist deutlich sichtbar an vielen Streichungen in den frühen Prosatexten und natürlich dem bekannten Roman *Holzfällen* [ersch. 1984], der fast ohne Überarbeitungen auskommt.

<sup>407</sup> Huber, Martin: *Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards*. In: *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Hrsg. v. Huber, Martin et al. Linz: Adalbert-Stifter-Institut und Thomas Bernhard Nachlassverwaltung GmbH. 2001, S. 66 ff.

Figur Konrad aus dem Roman *Das Kalkwerk*, in dem eine „wissenschaftliche Arbeit über das Gehör“ nicht und nicht niedergeschrieben wird<sup>408</sup>.

Hierzu ist eine Aussage von Thomas Bernhard vorzubringen, in der er von den Ablenkungen, die dem Schreiben im Weg stehen können, berichtet.<sup>409</sup> Die Aussage unten beweist, dass es den richtigen Zeitpunkt für eine Niederschrift nicht geben kann, der Moment kann nicht gewählt werden, sondern der Text muss im Kopf abgeschlossen und ausgearbeitet sein [s. Unterscheidung Kopf- und Papierarbeiter] dessen „Zurückhalten“ unmöglich. Deshalb würde eigentlich die Titulierung „Kopfarbeiter“ für Bernhard passen, die aber in der Forschung [vgl. erneut Huber, 2001] nicht eindeutig vertreten wird. Wahrscheinlich muss man zwischen den früher und später entstandenen Texten differenzieren, da es zu den frühen Romanen deutlich mehr „Papier“ gibt als zu den späten [*Auslöschung* und *Alte Meister*], daher auch teilweise ein „Papierarbeiter“ Bernhard vorstellbar ist. Für die Attribuierung des „Papierarbeiters“ Bernhard spricht auch die oben bereits kurz ins Treffen geführte Art des Korrigierens in eher frühen Typoskripten [Anfang der 1960er, etwa *Frost*]. Wie deutlich hier ebenfalls die Tendenz für „Papierarbeit“ proklamiert werden kann, zeigt sich bei Typoskriptblättern aus *Frost* – die Korrekturen lassen schon fast einen „aktionistisch“ und sehr exzessiv korrigierenden Autor erkennen<sup>410</sup>.

Das Beschreiben von Konrads Scheitern im *Kalkwerk* kann letztlich als ein Gegenmodell zu Bernhards Schreiben gelesen werden, schon allein deshalb, da Bernhard ein „manisch“ arbeitender und sehr produktiver Autor war.

Um einen soziologischen „Seitenblick“ ins Treffen zu führen, sei die stark von Horváth abweichende „Positionierung“ des Autors Bernhard vorgebracht. So kann man etwa durch eine Sequenz aus dem autobiografisch gefärbten Text *Die Kälte* und anhand einer Anekdote aus dem Leben Bernhards interessante

<sup>408</sup> Vgl. diese Passage aus *Das Kalkwerk*: „Alles was man höre, wie alles was man nicht höre, mache einen im Kalkwerk hellhörig. Dieser Umstand komme naturgemäß seiner Studie zugute, die sich nicht zufällig mit dem Gehör befasste, schließlich sei ja auch *Das Gehör* der Titel der Studie.“ S. Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>11</sup>1993, S. 24. [st 128] Besonders interessant ist an dieser Sequenz auch der textimmanente Umstand, dass es eine Verbindung von Studie, deren Thema und dem Raum [der ein wissenschaftlicher Schreibraum ist] gibt.

<sup>409</sup> Bernhard schildert in einem Interview unter anderem, dass er während der Niederschrift seines Romans *Verstörung* derart konzentriert arbeitete, dass er des Brandes auf der anderen Straßenseite [durch das offene Fenster] nicht gewahr wurde. Sicherlich ein „Extremwert“ für höchste Schreiberkonzentration.

<sup>410</sup> S. Huber [Anm. 407], Abbildung eines Blattes aus dem *Frost*-Konvolut, S. 108.

Schlussfolgerungen ziehen. Zuerst die Stelle aus einem der autobiografischen Texte des Thomas Bernhard: „...mein Großvater, der Dichter, war tot, jetzt durfte ich schreiben, jetzt hatte ich selbst Möglichkeiten zu dichten...“<sup>411</sup>. Um das Bild zu schärfen, noch ein weiteres Beispiel, in dem *auch* der Tod eines Autors Auslöser des „dichterischen Aktes“ ist: in Hennesmaiers Tagebuch wird eine Szene geschildert, in der Thomas Bernhard via TV vom Tod des großen oben soeben ins Treffen geführten Romanciers Heimito von Doderer [gest. 1966] erfährt<sup>412</sup>. Der noch nicht so bekannte Thomas Bernhard springt mit einem Freudenschrei urplötzlich vom Sessel und vermeldet: „...jetzt ist die Bahn frei, jetzt komme ich ...“<sup>413</sup>.

Natürlich ist das Zusammenziehen der beiden Exempel methodologisch recht „spektakulär“, jedoch zeigt es, dass Bernhard anscheinend die Präsenz von Vorbildern auch als große Last empfunden hat<sup>414</sup>. Im Moment, indem diese tot sind, scheint eine Initialzündung und Befreiung stattzufinden, die ungeheure Energien freisetzt – man denke nur an die Produktivität Bernhards in der Zeit nach 1966. Für Bernhard ist Schreiben also ein „existentieller Akt“, der in den Bereich von „...Selbsterhaltung, Selbsterfahrung, [...] Selbstverwirklichung...“<sup>415</sup> gerückt wird. Man darf sich aber freilich nicht anmaßen, hier direkte Vergleiche [in diesem Fall zu Horváth] anzustellen, denn für Ödön von Horváth war die schriftstellerische Tätigkeit *genauso* ein zentrales Lebensthema.

Interessanter wird es [was die Arbeitsweise Bernhards anbelangt] dann, wenn man sich auf den Aspekt „Nachlass“ bezieht. Dieser Themenkomplex wird auch

<sup>411</sup> Bernhard, Thomas: *Die Kälte*. Salzburg: Residenz Verlag 1981, S. 35 f.

<sup>412</sup> Auch ein Vergleich zur Arbeitsweise von Doderer wäre innerhalb einer textgenetischen Diskussion sicher lohnend, da sie der explizit konstruktiven, „psychogenetischen“, sich selbst befruchtenden Schreibertypologie zuzurechnen ist. Ähnlich der Konrad Bayerschen „zeittrompete“ sind die Konstruktionspläne Doderers ein Indiz für die zielgerichtete Planung seiner umfangreichen Romane. Heimito von Doderer gehört also eindeutig dem Typus des „Papierarbeiters“ an, der dem „produktionsorientierten Schreiben“ [s. Grésillon] konsequent folgt.

<sup>413</sup> Hennesmair, Karl Ignaz: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2002, S. 23.

<sup>414</sup> Hier bietet sich der Hinweis auf den psychoanalytisch argumentierenden Text von Harold Bloom an: Bloom, Harold: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweighart. Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 1995. In Erweiterung ließe sich für Bernhard eine Studie zum Thema „reproduktive“ bzw. „konstruktive“ Arbeitsweise schreiben, dem Begriffspaar, das bei Hurlebusch vorgebracht wird [Anm. 271], S. 30.

<sup>415</sup> S. Huber [Anm. 407], S. 70.

in literarischer Umsetzung im Roman *Korrektur* verhandelt, in dem der Erzähler damit befasst ist, den Nachlass seines Freundes zu sichten. Dieser ist in ungeordneter Form vorhanden – wobei ganz besonders die Hauptschrift [ein Text über den Ort Altensam] bemerkenswert ist, da diese in unterschiedlichen Fassungen vorliegt. Eine ergiebige „Projektionsfläche“ für den Textgenetiker, der auch einen indirekten Hinweis auf die Arbeitsweise des Verfassers [nämlich Thomas Bernhard] zu erhalten hofft.

Denn natürlich zeichnet sich auch dessen Arbeitsweise durch viele „Korrekturen“ aus. Hier kann man erneut mit Hurlebusch argumentieren, der in einer textgenetischen Diskussion von „...fixierten Zwischenresultaten...“ des Schaffensprozesses spricht. Dieser Aspekt ist insofern spannend, als er Reflexionen darüber auslöst, wie sich ein Autor gegenüber jeweiligen Textstufen seiner Arbeiten verhält. Und in Anbetracht des in großer Menge vorhandenen unveröffentlichten Materials in Bernhards Nachlass lässt sich auf eine enorm kritische Haltung Thomas Bernhards gegenüber seinen Arbeiten schließen.

Im frühen *Prosawerk* Bernhards etwa gibt es von manchen Texten oft viele Fassungen<sup>416</sup>, der Roman *Frost* zum Beispiel fällt durch eine sehr komplexe Entstehungsgeschichte auf. Um noch Eindruck von den direkten Arbeitsvorgängen des Autors zu geben, ist wieder ein Blick in das Gebiet der Typoskripte von *Frost* zu empfehlen – hier hat man anhand der kräftig durchgestrichenen Textpassagen den Eindruck, dass der Autor oft in schroffer Manie[r] den Stift *gegen sich selbst* angesetzt hat.<sup>417</sup> Ein besonders hartes Urteil gegen einen eigenen Text findet sich bei Bernhard im Nachlassmaterial zum Romanprojekt *Schwarzach St. Veit*: „...Dreckroman! Mist! Wie kann sowas passieren? [...]“<sup>418</sup>.

---

<sup>416</sup> vgl. Huber [Anm. 407], S. 84, vor allem zu den kurzen Prosastücken *Ereignisse*, muss hier angemerkt werden.

<sup>417</sup> Um den Eindruck zu verbessern, sei an dieser Stelle der Blick in den Band von Huber [2001] anzuraten. Vor allem die großflächigen, beinahe „aktionistischen“ Korrekturen zu *Frost* sind Beweis für die bedingungslose Strenge eines Autors.

<sup>418</sup> vgl. Huber, Martin: „*Alles zusammen ist das Ganze*“. *Thomas Bernhards frühes Romanprojekt „Schwarzach St. Veit“*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe *Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.10], S. 244-254. Huber führt in diesem Aufsatz die komplexe textgenetische Verfasstheit dieses frühen Romanfragmentes vor.

Bernhard vergleicht den Schreibprozess in seinem wichtigen, poetologischen Selbstbekenntnis *Drei Tage* mit einem „...musikalischen Vorgang...“<sup>419</sup>. Und es ist tatsächlich erstaunlich, mit welcher „kompositorischen“ Präzision er die einzelnen Episoden in den ihnen zgedachten Raum einschreibt. Thomas Bernhard tritt quasi als Komponist auf, der musikalische Formgesetze zu berücksichtigen hat.<sup>420</sup> Man kann an dieser Stelle der DA vorerst die Klammer schließen, die am Beginn des Kapitels „Arbeitsweise“ auch mit einem Motto von Bernhard [„[...] während ich schrieb und schrieb und schrieb...“, aus *Die Mütze*<sup>421</sup>] geöffnet worden ist. Bei Bernhard wird das Schreiben selbst zum literarischen Thema, ein kursorischer Rundblick auf Blätter aus dem Nachlass zeigt einen „Papierarbeiter“, der wiederum selbst zum Thema von Texten erhoben wird [vgl. *Korrektur*]. Zudem ist die im Motto eingeschriebene Unendlichkeit des Schreibens mit dem gesamten Schreibparadigma bei Bernhard abgleichbar, das – wie oben abgehandelt – einer starken Veränderung ausgesetzt ist.

Im Abgleich mit Horváth zeigt sich demnach ein Befund, der ebenfalls den „Papierarbeiter“ Bernhard bestätigt, inwieweit man für Bernhard die „Konstruktion“ und „Produktorientierung“ [Horváth und Doderer] behaupten kann, müsste man exakt am Nachlassmaterial Bernhards überprüfen.

---

<sup>419</sup> Bernhard [Anm. 314], S. 149 ff.

<sup>420</sup> Dies ist sicherlich einer der Gründe, weshalb von den Bernhardschen Texten eine derartige Faszination und „Sogwirkung“ ausgeht. Die ungeheure formale Strenge, wie etwa eine Bachsche Fuge sie auszeichnet, ist auch den Texten Bernhards eigen.

<sup>421</sup> S. Bernhard [Anm. 261], S. 153.

### 3.) Horváths Schreibszene

Als [vorläufiger] wissenschaftlicher *Endpunkt* und als *Ziel* der Auseinandersetzung mit einem ausgewählten Konvolut aus dem Nachlass Ödön von Horváths bietet sich die Eröffnung, Betrachtung und Präsentation einer ausgewählten „Schreibszene“ an, innerhalb derer alle in den vorigen Teilen präsentierten Ergebnisse [von der Edition, Dokumentation, Genese bis hin zur Beschreibung der Arbeitsweise] fruchtbar *gebündelt* und *zusammengeführt* werden können. Die Ausgangspunkte finden sich in der aktuell Karriere machenden „Schreibszenenforschung“ rund um den Baseler Germanisten Martin Stingelin<sup>422</sup>. Diese Forschungsrichtung widmet sich

„[dem] Schreibakt im Spiegel seiner poetologischen Thematisierung sowohl in seiner *Körperlichkeit* als *handwerkliche*, von den medienhistorischen Voraussetzungen abhängige Technik wie als poetisches, die unmittelbaren Bedingungen seiner Möglichkeit *transzendierendes*, *thematisierendes* und *reflektierendes Handwerk*. Der Begriff „Schreibszene“ umreißt dabei das *heterogene Ensemble* von *Technologie*, *Semantik* und *Geste*. In einer Reihe von exemplarischen Einzelanalysen [werden] literaturhistorisch bedeutsame Inszenierungen der Schreibszene [untersucht]. [Ziel ist insgesamt] die Rekonstruktion einer „Genealogie“ des Schreibens im Sinne von Friedrich Nietzsche, das heißt eine *Literaturgeschichte der verschiedenen Interpretationen des Schreibens*“<sup>423</sup>  
[Hervorhebungen VL]

Anhand dieser einleitenden Ausführungen werden Grundparameter einer in diesem größeren letzten Kapitel möglichen Untersuchungsgegenstände deutlich: hier kann das Schreiben Horváths in seiner Gesamtheit anhand des Nachlassmaterials zu *Charlotte* zum Untersuchungsgegenstand gemacht werden. Der Versuch, das Dispositiv „Schreiben“ anhand mehrerer Parameter

---

<sup>422</sup> Die Wertung, die hier von einer „steilen Karriere“ sprechen lässt wird untermauert, wenn man sich die dichte, stakkatoartige Folge an Publikationen zu diesem Forschungsbereich ansieht, die wenige Wochen vor Beendigung dieser DA [ca. Anfang April 2008] wieder einen Sammelband hervorgebracht hat [und weitere Bände „scharren“ schon „in den Startlöchern“ des Buchmarktes]: *Schreibprozesse*. Hrsg. v. Hughes, Peter et al. München: Fink 2008. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 7, Hrsg. v. Stingelin, Martin] Die Beiträge stellen Fragen nach den Einflussnahmen von Material und Instrumentarium auf den Schreibprozess. Zudem wird in den paradigmatischen Artikeln [zu Shakespeare, Joyce, Keller, Nietzsche und weiteren] die Rückkoppelung zu editorischen Fragestellungen vollzogen.

<sup>423</sup> S. [ad „Schreibprozessforschung“]

[http://www.forschungsdb.unibas.ch/ProjectDetailLong.cfm?project\\_id=1068](http://www.forschungsdb.unibas.ch/ProjectDetailLong.cfm?project_id=1068), 20. Mai 2008, 7:50.

[Technik – Semantik – Geste] zu beschreiben und somit auch in einen größeren literaturwissenschaftlichen Kontext einzufügen –

„Die Literaturwissenschaft hat sich bislang weitgehend darauf beschränkt, die Geschichte des Schreibens aus der Perspektive seiner *Semantik* und, damit verbunden, der *Rhetorik* und *Poetik* zu behandeln. Schreiben aber setzt sich neben der Sprache und dem pragmatischen oder performativen Wissen, wie mit ihr umgegangen werden kann oder soll [das ist die *Sprachlichkeit* des Schreibens], unabdingbar aus *zwei weiteren Elementen* zusammen: Um die in der Sprache formulierten Gedanken festhalten zu können oder als Handlungselemente wirksam werden zu lassen, braucht man *Schreibwerkzeuge*, also eine *Technologie* [das ist die *Instrumentalität* des Schreibens], deren Benützung spezifische Gesten, das heißt ein Training voraussetzt [das ist die *Körperlichkeit* des Schreibens]. Diese drei sich beim Schreiben gegenseitig bedingenden Elemente - *Körperlichkeit*, *Instrumentalität* und *Sprachlichkeit* - bilden gemeinsam eine *Szene*, auf der sich alle drei als Quelle möglicher Widerstände darstellen können, die im Schreiben überwunden werden müssen. Diese 'Schreibszene' stellt die Frage nach ihrem Rahmen, ihren Rollenverteilungen und -zuschreibungen und ihrer Regie“<sup>424</sup>

[Hervorhebungen im Original und VL]

Von der Idee ausgehend, sich die Szene des Schreibens in ihrer Materialisierung und technischen Verfasstheit vor Augen zu führen, kann man sich nun die „Regieanweisungen“ dieser „Szene“ bei Ödön von Horváth ansehen. Wie entfaltet sich die Schreibszene nun bei Horváth? Welche möglichen Widerstände stellen sich der Schreibgeste entgegen und wie beeinflussen Körperlichkeit, Instrument und Umgang mit dem Material den Schreibprozess? Es ist an diesem Ort sinnvoll, die Szene von ihrem Ursprung, *ab ovo* zu studieren. Am Beginn gibt es demnach nicht mehr als ein leeres Blatt:

„Die Seite ist in erster Linie als „weiße“ Oberfläche definiert, welche die graphischen Spuren aufnimmt. Als solche bietet sie dem Schreiber eine unendliche Zahl *topologischer Möglichkeiten*. Sie ist der *Schauplatz* der Schreibtätigkeit, des Entstehungsprozesses und der Inszenierung des Schreibens. Denn für das literarische Schreiben in seinem Werden bedeutet das Weiß der Seite den *Ort einer unübersehbaren Zahl virtuell möglicher*

<sup>424</sup> S. [„Schreibszene“] <http://www.schreibszenen.net/index.html>, 20. Mai 2008, 8:34.

Variationen von zukünftig Geschriebenem.“<sup>425</sup> [An-/Ausführungsz. im Orig., kurs. Auszeichn. VL]

### 3.1. Horváths Schreiben im Spannungsverhältnis zwischen „Schreibszene“ und „Schreib-Szene“?

Die Differenzierung und das inhärente Spannungsverhältnis zwischen den beiden Möglichkeiten einer „Schreibszene“ oder eben „Schreib-Szene“ wird in einem leitmotivisch von der Schreibszenenforschung rezipierten Aufsatz Rüdiger Campe [1991] vorgestellt<sup>426</sup>. Die Unterscheidung zwischen den beiden von Campe eingeführten Komplexen [„Schreibszene“ versus „Schreib-Szene“] fasst nun Martin Stingelin wissenschaftlich aktualisierend in einem Aufsatz prägnant zusammen:

„Im Anschluss an die – bei diesem nur implizit getroffene – Unterscheidung von Rüdiger Campe verstehe ich im folgenden unter „Schreibszene“ die historisch und individuell von Autorin zu Autor veränderliche *Konstellation des Schreibens*, die sich innerhalb des von *Sprache* [Semantik des Schreibens], *Instrumentalität* [Technologie des Schreibens] und *Geste* [Körperlichkeit des Schreibens] gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne daß sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität *an sich selbst aufzuhalten beginnt und problematisiert*, spreche ich von „Schreib-Szene“.“<sup>427</sup>

[Hervorhebungen VL]

Es werden in diesem Kapitel der DA also einerseits die Konstellationen von Horváths Textproduktion anhand des *Charlotte*-Konvoluts in Grundzügen aufgefächert und andererseits Momente gesucht, wo sich der Schreibprozess selbst zu blockieren beginnt. Der Punkt der Problematisierung des Schreibens *per se* und dessen auftauchenden Widerständen müssen im Falle Horváths

<sup>425</sup> S. Viollet, Catherine: [53.] *Schriftlichkeit und Literatur*. In: *Schrift und Schriftlichkeit / Writing in its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung / An Interdisciplinary Handbook of International Research*. Hrsg. v. Günther, Hartmut und Otto Ludwig. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1994, S. 658-672, hier S. 662, Sp. 1. [HSK, Band 10.1, Hrsg. v. Steger, Hugo und Herbert Ernst Wiegand]

<sup>426</sup> S. Campe, Rüdiger: *Die Schreibszene*. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. v. Gumbrecht, Hans Ulrich et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759-772. [stw 925]

<sup>427</sup> S. Stingelin, Martin: *Vom Eigensinn des Schreibens* [Tag I. *Unser Schreibwerkzeug arbeitet mit unseren Gedanken*]. In: *Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter*. Hrsg. v. Fehr, Johannes et al. Innsbruck: Haymon 2003, S. 134-148, hier S. 145.

entfallen, da sich derartige Selbstreflexionen bei Horváth [was schon erwähnt wurde] im Nachlassmaterial [etwa Tagebücher, Briefe etc.] nicht finden.

Manifest wird dieses Spannungsverhältnis auch in der Verwendung der beiden Worte „écrire“ und „écriture“; diese „...implizieren aber immer auch *eine Praktik*, ein *Repertoire von Gesten und Vorkehrungen*. Diese fundamentale sprachlich-gestische Beziehung wird im Folgenden durch „die Schreibszene, Schreiben“ bezeichnet.“<sup>428</sup> [Hervorh. VL] Mit der Chiffre „Schreiben“ lässt sich also oft „...eine Bewegung [bezeichnen], die die Grenze der Unterscheidungen *in Richtung auf den Körper oder auf Materialität überquert*. „Die Schreibszene“ kann einen Vorgang bezeichnen, in dem Körper sprachlich signiert werden oder Gerätschaften am Sinn, zu dem sie sich instrumental verhalten, mitwirken – es geht dann um die Arbeit [...] oder den Effekt von Techniken.“<sup>429</sup> [Hervorh. VL] Welche Gerätschaften lassen sich nun in Horváths Schreibszene aufstöbern und welchen Effekt haben sie auf die Genese, die Textproduktion von literarischen Werken dieses Autors? Hierzu kann man auf die „Chronologie“ zurückgreifen und im oben gefüllten Katalog von Horváths Schreibutensilien blättern<sup>430</sup>.

Das erste Utensil, das hier der Schreibgeste unterworfen wird, ist das jeweilige Papier, das innerhalb des *Charlotte*-Konvolutes in einer nicht eben großen Bandbreite an Papierqualitäten vorliegt [3 verschiedene Formate: A4, A5 und A6, lose Blätter und Blätter aus einem Notizheft] und eher eine „unsystematische“ und „pragmatische“ Verwendung zeigt. Trotzdem „arbeitet“ die spezifische materiale Ausprägung der verwendeten Blätter, deren Format, Stärke und Oberflächenbeschaffenheit [glatt oder kariert] „mit den Gedanken“ Horváths<sup>431</sup>. Diese Verwobenheit von [literarischem] Gedankengang und

<sup>428</sup> S. Campe [Anm. 426], S. 759.

<sup>429</sup> S. Campe [Anm. 426], S. 760.

<sup>430</sup> Auch bei Klaus Hurlebusch [s. Anm. 271], S. 29 schwingt dieser Aspekt bereits mit: in diesem Aufsatz wird „...Schreiben als körperliche, in Raum und Zeit sich vollziehende Ausdrucksbewegung...“ interpretiert.

<sup>431</sup> Vgl. zu diesem Denkmodell einen grundlegenden Aufsatz von Stingelin: Stingelin, Martin: „*Unser Schreibwerkzeug arbeitet mit unseren Gedanken*“ *Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche*. In: Lichtenberg-Jahrbuch. Hrsg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Promies, Wolfgang et al. Ober-Ramstadt: Lichtenberg-Gesellschaft 2000, S. 81-98. Aufgefächert wird in diesem Aufsatz der *Eigensinn* [der Bedeutung für die Textgenese] *der Schreibwerkzeuge* [an den Bsp. Nietzsche

Schreibutensil „Papier“ lässt sich am besten durch die beiden grundlegend unterschiedlich medial konstituierten Textträger „loses Blatt“ und „Notizbuch[-Blatt]“ festmachen. Erstens wird der Raum – vergleicht man lose Blätter / Blätter aus dem Notizbuch – anders mit Text gefüllt, viel großzügiger steht der Text im Schreibraum innerhalb der die Entwürfe [E1-E18 und E29-E32 zu *Charlotte*] repräsentierenden Blätter. Weiters finden sich Textträger, die [wie oben schon erwähnt] nur zu ca. 50% mit Text befüllt sind [vgl. E4 in der Edition]. Auch eine Unterteilung in mehrere Schreibflächen innerhalb eines Textträgers [Bsp. Textträger zu E2-E3, E6-E7, E9-E13, vgl. Edition] ist bei den losen Blättern festzustellen. Das Schreibutensil „loses Blatt“ arbeitet also insofern mit den Gedanken Horváths, als es ihm die Möglichkeit bietet, viele Texte, Textvarianten, Titelvarianten auf ein und denselben Textträger einzubringen und dort zu speichern<sup>432</sup>. Durch den Vergleich zweier Entwürfe auf demselben Textträger kann bei einer späteren Redaktion oder Weiterverarbeitung entschieden werden, welchen Text, Titel etc. Horváth favorisiert. Die Wahl eines losen Blattes mit größerer „Speicherkapazität“ ermöglicht also ein späteres „Arbeiten mit den Gedanken“ innerhalb der Genese des Textes.

Zwei Beispiele aus dem Material zu *Charlotte* sollen diese Beobachtungen zusätzlich fundieren: das erste ist die Speicherung von E2 und E3 auf einem Textträger, wobei dessen Schreibfläche in der Mitte durch einen deutlichen Trennstrich in zwei fast gleichgroße Teile aufgespalten wird [vgl. „Chronologie“]. E2 und E3 tragen jeweils den Titel „Ostern“, die weibliche Hauptfigur hat aber unterschiedliche Namen [„Elsa“ in E2, „Ursula“ in E3] wodurch eine wesentliche Opposition zwischen den beiden Entwürfen entsteht. Diese Opposition, die sich auf *einem* Textträger manifestiert, wird in der Genese von Horváth gezielt genutzt, um in E4 einen Text zu schreiben, der sich zwar aus E2 und E3 speist [vgl. „Textkonstitution“], aber dem Namen „Ursula“ in E4 den Vorzug gibt [und auch gleichzeitig zum Titel aufrückt]. Die Qualität der losen Blätter gibt den

---

und Lichtenberg], mit denen sie sich in manchen Fällen dem poetischen Produktionsprozess *widersetzen*.

<sup>432</sup> Dieser Gedankengang des *Speicherns* und der *zur Verfügung stehenden Speicherkapazität* des jeweiligen Textträgers [bei *Charlotte* durch Unterscheidung von losem Blatt / Notizbuchblatt gegeben] verdankt sich Wolfram Groddecks Ausführungen zu Robert Walser [Anm. 378], S. 175: [zum Thema „Mikrogramme“] „Schließlich kann in der Mikrographie auch bedeutend mehr Information auf einem Blatt gespeichert werden als mittels der genormten Schreibmaschinen-Typen“.

„Gedanken“ des Autors Horváth also die Möglichkeit, zu vergleichen und Variationen zu erstellen.

Als zweites Beispiel soll hier die genetische Reihe E9-E13 dienen [s. Edition], wo sich ein ähnliches Bild findet: der Schreibraum wird feinsäuberlich in drei Flächen geschieden. Der erste Raum beinhaltet drei Titelvarianten [E9-E11], der zweite einen Strukturplan [E12] und der dritte einen Teil eines schon weiter ausgearbeiteten Textes [E13]<sup>433</sup>. Dieses Blatt lässt sich vor dem Hintergrund des „Schreibwerkzeuges“, das mit den Gedanken [Horváths] arbeitet derart interpretieren – auf einem Textträger werden unterschiedliche Möglichkeiten für einen Text, Bausteine zu diesem entwickelt, die, komprimiert auf einem Textträger, später zur Verfügung stehen.

Im Gegensatz zu den losen Blättern arbeitet das Utensil „Notizheft“ *anders* mit den Gedanken des Autors Horváth. Einerseits finden sich dort auf einem Textträger / auf einer Seite nie mehr als ein Text zu *Charlotte*. Natürlich hängt das auch mit der Größe des Schreibraumes innerhalb der Blätter des mobilen Gefäßes „Notizheft“ zusammen; trotzdem kann hier nie innerhalb der Genese auf einem jeweiligen Textträger das oben beschriebene *Vergleichen* betrieben werden. Zudem wurde im Kapitel dieser DA zum Thema „Schreibraum“ darauf hingewiesen, dass Strukturpläne fast ausschließlich rechts, recto geschrieben werden und Fließtext tendenziell links steht [E26-E28]. Das Gefäß „Notizheft“ ist also aufgrund der automatischen, jeweiligen Teilung von Schreibraum in zwei gleichgroße Schreibraum-Hälften [vgl. erneut die Hemisphären des Gehirns] ein Vehikel für „rationelles“ Schreiben einerseits oder „freieres“ Schreiben andererseits. Die oben proklamierte unsystematische Verwendung des Utensils „Papier“ kann also anhand der eben vorgebrachten Behauptungen deutlich relativiert werden, pragmatisch mutet sie aber dennoch an: in der Phase der Vorbereitung des Textes [innerhalb der Entwürfe zu *Charlotte*] ist es für den Autor Horváth von Bedeutung der *Konstruktion* und dem *Vergleichen* unterschiedlicher Strukturierungsmodelle einen Raum zu geben, wozu die unterschiedlichen Größen von Papier für die „Arbeit mit den Gedanken“

---

<sup>433</sup> Eine Homologie zu Doderer und dessen „Stockwerken“ [vgl. Schmidt-Dengler, Anm. 399] drängt sich hier auf: das „Dach“ des Hauses könnten die drei Titel sein [E9-E11], die Grobstruktur der „Mittelbau“ [E12] und das kräftige „Fundament“ [E13] der schon dichter gewobene Text.

ausschlaggebend sind. Auch die Benutzung des Notizheftes hat in der „Schreibszene“ eine Bedeutung – nicht nur läuft in diesem Gefäß die Genese [wahrscheinlich] parallel ab, auch wird dort dem Konstruieren durch die besondere Beschaffenheit des Schreibraumes ein Ort zugewiesen, der dem Strukturieren neurologisch entgegen kommt.

Papier und der darauf zur Verfügung stehende Raum sind im Ensemble der Gerätschaften nicht der einzige Parameter. Im Gesamtensemble der Schreibgegenstände muss man selbstverständlich auch andere Elemente berücksichtigen. Ein „Durchdeklinieren“ dieser „Ensemblemitglieder“ findet sich in einem Essay des Medienphilosophen Vilém Flusser:

„Um schreiben zu können, benötigen wir – unter anderem – die folgenden Faktoren: eine Oberfläche [Blatt Papier], ein Werkzeug [Füllfeder], Zeichen [Buchstaben], eine Konvention [Bedeutung der Buchstaben], Regeln [Orthographie], ein System [Grammatik], ein durch das System der Sprache bezeichnetes System [semantische Kenntnis der Sprache], eine zu schreibende Botschaft [Ideen] und das Schreiben. *Die Komplexität liegt nicht so sehr in der Vielzahl der unerläßlichen Faktoren als in deren Heterogenität.* Die Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Ideen oder das Motiv zum Schreiben.“<sup>434</sup> [kursive Hervorh. VL]

Wichtig ist hier vor allem der Hinweis auf die Heterogenität innerhalb des Ensembles – der Hinweis auf diese zeigt auch gleichzeitig, dass eine Systematik des Schreibens oder der „Schreibszene“ [für einen ausgewählten Autor] ein Ding der Unmöglichkeit ist: für Horváth lassen sich zu einer Beschreibung bestenfalls Hinweise geben, weshalb am Anfang des Kapitels auch von vorläufigen Ergebnissen gesprochen wurde.

Auch finden sich noch andere Momente der Instrumentalität in Horváths Schreiben. Das nächste, das hier kurz betrachtet werden soll ist jenes der Schreibgeräte. In den obigen Katalog wurden drei Geräte eingetragen: Feder, Buntstift und Schreibmaschine. Wie determinieren diese Werkzeuge nun die Gedankengänge im Laufe der Genese von *Charlotte*? Lassen sich an die

---

<sup>434</sup> S. Flusser, Vilém: *Die Geste des Schreibens*. In: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bensheim 1991, S. 39-49, hier S. 40 [„und das Schreiben“]

Verwendung eines spezifischen Schreibgerätes besondere Prozesse innerhalb der Genese koppeln? Zuerst muss man sich ansehen, was mit der Füllfeder geschrieben wird: tendenziell Entwürfe und Strukturpläne, Korrekturen innerhalb der beiden Textstufen. Die Füllfeder ist also das Schreibgerät, das dem *Planen* und *Strukturieren* im Vorfeld der linearen Niederschrift dient. Im Gegensatz hierzu wird mit der Schreibmaschine nicht strukturiert, sondern Fließtext produziert. Die Rolle des Buntstiftes<sup>435</sup> wurde oben bereits umrissen: er ist Werkzeug für klare und definitive Streichungen und Tilgung von Textmaterial [Bsp. E22 und TS1/A3, s. Edition].

Die Frage, die dieses Kapitel anführt, muss an diesem Punkt der Arbeit vorzeitig als beantwortet erklärt werden: bei und für Horváth lässt sich anhand des Nachlassmaterials proklamieren, dass eine „Schreibszene“ und ein spezifisches Dispositiv einer Textproduktion rekonstruierbar ist, wobei man gedanklich und paradigmatisch die verschiedenen Utensilien gedanklich abschreiten kann. Andererseits wird von Campe/Stingelin das Interesse an der „Schreib-Szene“ deutlich, die sich durch Widerstände, Störungen und der Reflexionen darüber auszeichnet<sup>436</sup>. Auf Anhieb finden sich diese bei Horváth aber *nicht*, auch nicht [worauf schon wiederholt hingewiesen wurde] Reflexionen darüber. Die Frage, ob sich für Horváth auch eine „Schreib-Szene“ rekonstruieren ließe bleibt hier also vorerst im Raum stehen, zukünftige Forschungen hätten sich dieser eingehender zu widmen.

---

<sup>435</sup> Eine eigene Studie zu Doderer wäre hier von unglaublich hohem wissenschaftlichem Interesse: oben [Anm. 402] wurde von den unterschiedlichen Farben innerhalb der Arbeitsweise von Doderer berichtet, die jeweils bestimmten Momenten des Schreibprozesses zuordenbar sind. Man könnte das Phänomen eine „Phylogenese von Doderers gedanklichem Einsatz der verschiedenfarbigen Schreibwerkzeuge“ nennen.

<sup>436</sup> Vgl. als paradigmatisches von der Schreibszenenforschung sehr oft erwähntes Beispiel Friedrich Nietzsche, dessen Störungen im Schreiben auch mit dessen oftmaligen Medienwechseln korreliert. Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz von Windgätter, Christof: „*Und dabei kann doch etwas verloren gehen!*–“ *Eine Typologie feder- und maschinenschriftlicher Störungen bei Friedrich Nietzsche*.“ In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen*.“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 49-73. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin] Ein praktikables wissenschaftliches Tool ist die „Typologie der Störungen“ [S. 51] – 1.) physiologisch [Leib des Schreibens], 2.) ästhetisch [Corpus der Schrift], 3.) technisch [Mechanik ihrer Schreibgräte].

### 3.2. Zur Figuration der Schreibmaschine

Die Figuration der Schreibmaschine, die für eine spezifische Form des Schreibens steht, nämlich einer *mechanisierten*, wird auch erkennbar, wenn man sich die unterschiedlichen Cover der im Buchhandel erhältlichen Ausgaben von Kracauers klassischer Abhandlung *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* ansieht<sup>437</sup>. Im klassischen [Fleckhaus-]Design und mit kräftiger, roter Hintergrundfarbe wird auf dem Taschenbuch nur eine Schreibmaschine abgebildet, die als Symbol für diese neue soziale Schicht, den neuen Berufsstand fungieren soll. Im Vergleich dazu bildet [dem aktuellsten Suhrkamp-Taschenbuch-Design gehorchend] die bis dato neueste Taschenbuchausgabe von Kracauers Text<sup>438</sup> einen Schreibmaschinenschreiber ab. Diese kleine Beobachtung legt den möglichen Schluss nahe, dass nicht nur die Schreibmaschine als Medium und Symbol in der Literatur[wissenschaft] eine wichtige Funktion inne hat; nein, sie wird auch gleichzeitig als eine Chiffre für eine spezifische Produktion von Texten angesehen und aufgewertet, die auch via Edition, Buch [vgl. die oben erwähnten, verschiedenen Buchcover] und neuesten wissenschaftlichen Publikationen<sup>439</sup> kommuniziert wird.

In der Literatur finden sich auch ungezählte Beispiele für die Verwendung der Schreibmaschine, Reflexionen darüber wie auch zur Problematisierung deren Einsatzes. Zwei besonders repräsentative Exempel aus dem zeitlichen, literarhistorischen Umfeld seien hier genannt. Erstens ein kurzer Text von Alfred Polgar mit dem Titel *Die Schreibmaschine*<sup>440</sup>, wo dieses Schreibutensil anthropomorph wird, stark gegenüber anderen Schreibutensilien favorisiert wird, selbst von künstlerischem Ingenium beseelt ist und letztlich sogar den Schriftsteller ersetzen soll:

„Bleistift und Feder sind totes Material. Es genügt leider nicht, sie in die Hand zu nehmen und über das Papier laufen zu lassen, damit sie schreiben. Man muß sie zu Lettern und Worten zwingen. [...] Denn die Schreibmaschine lebt. Wie das Klavier voll Klängen,

<sup>437</sup> S. Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag <sup>8</sup>2001, Cover bzw. U1. [st 13]

<sup>438</sup> S. Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag <sup>13</sup>2006, Cover bzw. U1. [st 13]

<sup>439</sup> Vgl. zum Beispiel Giuriato [Anm. 445].

<sup>440</sup> Polgar, Alfred: *Die Schreibmaschine*. In: ders.: *Kleine Schriften. Literatur*. [Band 4]. Hrsg. v. Reich-Ranicki, Marcel et al. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S. 246-248.

steckt sie voll Sinn und Wort, ja, es ist geradezu kein Sinn und kein Wort denkbar, die nicht in ihr steckten. Ein schöpferischer Quell und Born der Dichtkunst, ein Vater Nil der Literatur, befruchtet sie die Finger, die sie umspült. [...] Die Entwicklung muß hier, wie bei jeder Maschine, dahin streben, die notwendige menschliche Mitarbeit immer mehr einzuschränken. Der Tag, an dem es gelungen sein wird, den Schriftsteller ganz auszuschalten und die Schreibmaschine unmittelbar in Tätigkeit zu setzen, wird das große Zeitalter neuer Dichtkunst einleiten.“<sup>441</sup>

In einem vergleichbaren Text von Siegfried Kracauer<sup>442</sup> wird die Anthropomorphisierung noch um einen Grad höher geschraubt: dort scheint der Benutzer des „Schreibmaschinchens“ selbe zu lieblosen, in diese frisch verliebt zu sein. Beschrieben wird metaphorisch ein „Koitus“ mit dem Schreibgerät Schreibmaschine:

„Nur verlegen liebteste ich – damals, in den Anfängen unserer Beziehung – ihre kühlen Teile. Die leichte Berührung schon machte mich glücklich. *Oder ich ließ die Walze laufen und verstellte die Spulen.* [...] Selige Stunden verbrachten wir in der Dämmerung, wenn ich die Tasten nicht mehr recht sah. Ich phantasierte dann, wie die Empfindung mich trieb, und herrliche Gebilde aus Zeichen sprangen hervor. Festfahren gleich flatterten sie über den hellen Gründen.“<sup>443</sup>

Leider lassen sich vergleichbare Passagen im Werk, bzw. dem Nachlass Ödön von Horváths nicht finden, weshalb man an dieser Stelle die Zeugen der Verwendung mit der Schreibmaschine genau betrachten muss, einer Aufwertung der Typoskripte aus dem *Charlotte*-Konvolut Folge leistend.<sup>444</sup> Deutlich wird, dass den Textträgern aus *Charlotte*, die jeweils ein Typoskript darstellen, mehr Wert zugesprochen werden muss. Diese ausgesprochene Aufwertung muss schon alleine deshalb mit Nachdruck proklamiert werden, da

<sup>441</sup> S. Polgar [Anm. 440], S. 246ff.

<sup>442</sup> Kracauer, Siegfried: *Das Schreibmaschinchens*. In: ders.: *Schriften. Aufsätze 1927-1931* [Werke Band 5.2]. Hrsg. v. Müller-Bach, Inka. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 48-52.

<sup>443</sup> S. Kracauer [Anm. 442], S. 48f.

<sup>444</sup> Die Forderung nach der Aufwertung und „Reauratisierung“ von Textträgern oder eben Typoskriptblättern findet sich sowohl bei Grésillon auf S. 56 [Anm. 29] [auch maschinengeschriebene Seiten sind Teil des „...genetischen Materials eines Werkes...“, zwar nicht mit der Hand abgefasst, aber „...von der Hand des Autors...“] und bei Döring [2002]: „Kulturwissenschaftlich wäre zu fragen, ob die Reauratisierung der Schrift in der Handschriftendokumentation auch einer Fetischisierung des Autors Vorschub leistet.“ S. Döring, Jörg: *Neuere deutsche Literatur. Keine „New Philology“ in der Neugermanistik?* In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hrsg. v. Benthien, Claudia et al. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 196-215, hier S. 207.

Textträger dieser Art innerhalb des Konvoluts einen zahlenmäßig wichtigen Anteil haben und fast die Hälfte des Nachlassmaterials zu *Charlotte* mit *Schreibmaschine* beschriebene Blätter sind [25 Manuskripte versus 20 Typoskripte; siehe auch die jeweils vergebenen Materialsiglen zu den einzelnen Blättern innerhalb des „Chronologischen Verzeichnisses“].

Folgend soll hier kurz umrissen werden, welche Funktion das Typoskript bzw. die Verwendung der Schreibmaschine im Schreibdispositiv Horváths einnimmt. In der Forschung findet sich ein erhellender Aufsatz von Christoph Hoffmann<sup>445</sup>, wo drei Momente anhand eines Briefes von Erich Schmidt<sup>446</sup> an Wilhelm Scherer destilliert werden. Für die Argumentation an dieser Stelle interessieren davon zwei: erstens wird die Schreibmaschine *von der Handschrift her* auf den Begriff gebracht, zweitens wird die Schreibmaschine als „...Synonym für den sterilen, geistlosen Vorgang der Abschrift...“<sup>447</sup> bezeichnet. Beide Aspekte lassen sich in den Textträgern von *Charlotte* nachweisen – die Verquickung von Handschrift, die die spätere Type der Schreibmaschine antizipiert und den von Hoffmann als „steril“ und „geistlos“ [in Übertreibung] beschriebenen Vorgang des Abschreibens.

Schreibmomente der maschinenschriftlichen Antizipation finden sich in ausgewählten Entwürfen: so zum Beispiel in E8, wo sowohl unter den Streichungen der maschinenschriftliche Einzug am Beginn des Absatzes [ca. 2cm in E8, etwa 2cm auf den Typoskriptblättern] schreibräumlich mit der Handschrift umgesetzt und die spätere typografische Umsetzung in der [ausbleibenden] Publikation antizipiert wird, als auch unter dem letztlich nicht gestrichenen ersten Satz von E8. Weiterhin ist der Text auf dem Blatt so verteilt, dass er sowohl von den Spationierungen zwischen den einzelnen Worten als auch vom Zeilendurchschuss an ein Typoskript erinnert<sup>448</sup>. Weitere

---

<sup>445</sup> S. Hoffmann, Christoph: *Schreibmaschinenhände. Über „typographische“ Komplikationen*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 153-167. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]

<sup>446</sup> Mitherausgeber der „Sophienausgabe“, Nachfolger Scherers an der Berliner Universität.

<sup>447</sup> Vgl. zu den beiden Momenten Hoffmann [Anm. 445], S. 153f.

<sup>448</sup> Zu den grundlegenden semiotischen Parametern eines Typoskriptes die singuläre Abhandlung von Wehde, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Max Niemeyer 2000. [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 69, Hrsg. v. Frühwald, Wolfgang et al]. Beschrieben wird dort im systematischen Teil etwa Grundlegendes zu

Beispiele aus dem Konvolut sind E18 und das erste Blatt zu E22, auf dessen Schreibfläche sich bei den drei Textblöcken jeweils Einzüge nachweisen lassen [vgl. Edition vorne]. Horváth denkt also schon während des Schreibens mit der Hand an die später in Verwendung kommende Schreibmaschine, antizipiert deren Benützung durch die spezielle Füllung und Layoutierung des Schreibraumes in den erwähnten Entwürfen. Diese Antizipation wird auch insofern vollzogen, als die Texte E18 und E22 in späteren TS [also Typoskripten] fast wortwörtlich *eingewoben*, *abgetippt* werden.

Der zweite Punkt, der bei Hoffmann mit dem sterilen Kopieren von Textmaterial durch eine Schreibmaschine festgelegt wird, findet sich in der „Schreibszene“ Horváths [nicht nur von E18 und E22 zu den Textstufen hin] auch innerhalb der Textstufen. Wie spielt sich der Abtippvorgang nun bei Horváth ab? In der „Textkonstitution“ und dem Kapitel „Beschreibung der Textgenese“ dieser DA wurde darauf hingewiesen, dass es zwar Abschreibprozesse zu beobachten gilt [vgl. die Ansätze innerhalb der ersten Textstufe von *Charlotte*], aber eben nur am Anfang der jeweiligen Ansätze. Die oben argumentativ abgesicherte Feststellung der Äquivalenzabnahme im Verlauf der jeweiligen Ansätze innerhalb der ersten Textstufe kann auch als Gegenargument zu Hoffmann hier vorgebracht werden, der dem Abtippen eine *sterile*, *negative* Qualität beimisst. Bei Horváth hat das Abschreiben die Funktion, dass der Autor vom gleichen Ausgangspunkt kommend unterschiedliche Texte produzieren kann, sichere Textanker hat, die bei der Niederschrift helfen sollen. Insofern arbeitet auch die Schreibmaschine mit den Gedanken Horváths, sie ist nicht ein verkommenes und negativ konnotiertes Gerät, das nur zur Abschrift dient.

Einen wichtigen Punkt muss man bezüglich Horváths Schreibdispositiv hier noch unbedingt vorbringen: nicht nur das *Abschreiben*, das *serielle Moment* sind konstituierende Gesten innerhalb von Horváths Schreibprozess, die sich am Nachlassmaterial eindeutig nachweisen lassen. Erwin Gartner [2006] hat im oben bereits zitierten Aufsatz darauf verwiesen, dass man Horváths Arbeitsweise auch mit der eines Chirurgen vergleichen kann; hier zur Erinnerung nochmals die Passage aus Gartners Studie:

---

typografischen Flächenformen [Satzspiegel und Wortbild] und spezifischer Textsortentypografie, S. 95-211.

„*Horváth ist ein Chirurg. Er operiert mit der Schere an seinen Typoskripten. Die Schnitte dienen zumeist der Amputation von unbrauchbarem oder stark korrigiertem Text, manchmal aber auch der Transplantation von altem Textmaterial in neue Zusammenhänge. Den Schnitten geht zwar eine Endoskopie [d. i. die Ausleuchtung einer Körperhöhle, Anm.] des Geschriebenen voraus, trotzdem eignet ihnen auch das Triebhafte des Lustmords. Das vermatschte Gesicht des Textzeugen provoziert diese Schnitte.*

Horváth gehört nicht zu den Schriftstellern, deren organologisches Konzept der Textentstehung sich in der Reinheit und Unzerstörtheit des überlieferten Textmaterials widerspiegelt. *Sein Nachlass zeichnet sich durch eine Vielzahl von Bruchstücken aus.*<sup>449</sup>

In Rückkoppelung zu den beiden oben präsentierten Textpassagen zur Schreibmaschine oder zum „Schreibmaschinchen“ [Polgar, Kracauer], wo das Utensil „Schreibmaschine“ vermenschlicht wird, erhalten bei Horváth nun die *Typoskripte* einen anthropomorphen Charakter. Im Operationsraum, wo amputiert und transplantiert wird, spielt sich bei Horváth eine [zuweilen] blutige „Schreibszene“ ab, die nicht immer zu einem Ergebnis führt, das [aus „medizinischer“ Sicht] befriedigend wäre – als Beispiel für ein teilamputiertes Stückwerk kann hier der Text fungieren, der uns in dieser DA weitläufig beschäftigt hat: *Charlotte* reiht sich ein in die von Gartner genannten Bruchstücke, deren Körper- und Textteile zuweilen durch „Transplantationen“ in andere Texte „eingenäht“ werden [s. *Charlotte* als „Textsteinbruch für andere Textprojekte“ Horváths, Punkt 1.2.12. der DA].

### 3.3. Eröffnung eines weiteren Schreibdispositivs – das „Büro“ Ödön von Horváths

Stephan Kammer spricht in einem wissenschaftlichen Beitrag aus dem Umfeld der „Schreibszenenforschung“ davon, dass sich in den 1920er und 1930er Jahren ein neues Schreib-Dispositiv, nämlich das des Büros eröffnen lässt<sup>450</sup>. Kammer bringt den Kontext Kracauer [*Die Angestellten*, s. o.] vor und bringt die Typistinnen der Weimarer Republik in seine Argumentation ein. In Übertragung

<sup>449</sup> S. Gartner [Anm. 209], S. 51.

<sup>450</sup> S. Kammer, Stephan: *Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 133-151. [*Zur Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]

auf Horváths „Schreibszene“ kann man sich an diesem Ort also überlegen, wie nun Horváths Büro eingerichtet ist, welche Utensilien auf dem Schreibtisch für das Verfassen der Texte zur Verfügung stehen und inwiefern Horváths Schreibszene [aus dem Blickwinkel der 1920er Jahre] als modern und der Zeit gemäß zu bezeichnen ist. Hierzu schreibt wiederum Kammer: „[das] technische ebenso wie metaphorische Dispositiv des „Büros“, an dem die *instrumentalen Innovationen der Schreibszene* beobachtet, gesteuert und reflektiert werden können.“<sup>451</sup> Welche Innovationen weist Horváths Art und Weise auf, Texte zu schreiben? In den vorhergehenden Teilen wurde im Kapitel „Arbeitsweise“ die Verschiebung von Textmaterial beschrieben, die sich im dreidimensionalen Raum abspielt. Für diesen Produktionsvorgang wurde der Ausdruck des „Copy-Paste-Verfahrens“ vorgebracht, der sich sowohl beim Abschreiben [etwa innerhalb der ersten Textstufe] als auch beim Verschieben ganzer Blätter an andere Orte zeigt<sup>452</sup>. Auch ein Verfahren des „Drag-and-Drop“ kann man bei genauer Lektüre des Nachlassmaterials entdecken – dieses geht sogar über das *Charlotte*-Konvolut hinaus, sichtbar gemacht an dem Phänomen, dass *Charlotte. Roman einer Kellnerin* auch als Materialspeicher für andere Texte fungiert [für *Sechsendreißig Stunden* etwa, s. „Beschreibung der Genese“ oben].

Erweiterbar ist das Arsenal an Schreib- und Arbeitsgerät in „Horváths Büro“ um die Kategorie spezifischer Speichermedien, wozu als Beispiel das Notizheft angeführt werden kann, das wie ein „USB-Stick“ [= ein mobiler Datenträger, Anm.] aus dem Büro mitgenommen werden kann, um an anderen Schreiborten mit Textmaterial aufgefüllt werden zu können. Diese Zuschreibung stützt auch die Beobachtung der parallel laufenden Genese von *Charlotte* auf losen Blättern und Notizheft. Horváths Büro ist also insgesamt modern eingerichtet und fügt sich gut in den Kontext des soziologischen Blickes, den Kracauer [wie es Kammer ausführt] auf dieses Feld vollzieht: der Umgang mit den modernen Schreibutensilien seiner Zeit scheint bei Horváth wie selbstverständlich

---

<sup>451</sup> S. Kammer [Anm. 450], S. 134.

<sup>452</sup> S. Kastberger [Anm. 258], S. 114: beschrieben wird dort für die Genese der *Geschichten aus dem Wiener Wald* eine Vorgangsweise, innerhalb welcher Horváth oft Blätter aus früheren Fassungen in spätere übernimmt, wodurch umfangreiche Abschreibearbeiten nicht notwendig sind.

abzulaufen und ist nicht so sarkastisch gebrochen und künstlerisch überhöht wie bei Polgar oder einem Skeptizismus unterworfen [Robert Walser].

### 3.4. Vorläufiges Verlassen der „Schreibszene“: wissenschaftliche Öffnungen und Offenheit

Die Ausführungen dieses wissenschaftlichen Zielkapitels der DA haben die in minutiöser Kleinstarbeit erarbeiteten Ergebnisse der Teile „genetische Auswahledition“, „Textkonstitution“, „Genese“, „Arbeitsweise“ [der besondere Umgang Horváths mit Schreibutensilien] auf den Level der „Schreibszene“ gehoben und in einem Schreibdispositiv zusammengefasst. Determinierend sind hierbei Techniken und Gesten, die die Modernität von Horváths Schreiben<sup>453</sup> *eindrucksvoll* bestätigen: nicht nur im Hinblick auf Ödön von Horváth als dem Produkt verbundener „Papierarbeiter“, sondern auch innerhalb von dessen „Büro“, wo sich Schreib-„Operationen“ feststellen lassen, die sich zum Beispiel mit der routinierten Benützung eines modernen Textverarbeitungsprogrammes vergleichen lassen. Diese Beobachtungen am Nachlassmaterial wurden auch deshalb innerhalb der DA oft mit Terminologien umschreiben, die dem Vokabular der Textverarbeitungssprache entlehnt sind: „Drag-and-Drop“, „Copy-Paste“ etc. Der Genealogie des Schreibens folgend, lässt sich Horváths „Schreibszene“ für die Zeit zwischen 1920 und 1930 als äußerst modern bezeichnen – sie weist durch die oben [im Büro verwendeten Teile und Operationen innerhalb des Dispositivs] beschriebenen Textentstehungsprozesse weit über die 1930er Jahre hinaus.

Was trotzdem am Ende der Ausführungen noch vorgebracht werden muss, ist die Feststellung, dass erstens für eine fundierte Auseinandersetzung mit der „Schreibszene“ oder „Schreib-Szene“ Horváths das Textkorpus, das Nachlassmaterial wesentlich vergrößert werden müsste. Zweitens ist der Umstand der „Druckfrische“ von Thesen aus der „Schreibszenenforschung“ evident. Dieser müsste Genüge geleistet werden – immerhin scheint es so zu

---

<sup>453</sup> Vgl. hier die bereits oben zitierte Passage aus einem Aufsatz von Klaus Kastberger [Anm. 258], wo Kastberger die Modernität, Komplexität, das Montieren und Schneiden innerhalb von Horváths Arbeitsprozess beschreibt.

sein, als ob hier ein Forschungsfeld noch in der Konstituierungsphase steckt, was am Fehlen einer klaren Systematik, einer deutlicheren und einheitlichen Terminologie erkennbar ist. Davide Giuriato weist am Ende des einleitenden Artikels zum [für diese DA sehr wichtigen] Sammelband „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte* auf eine zentrale Problemstellung hin, die hier als vorläufiger wissenschaftlicher Schlussstein positioniert wird:

„Die vorliegenden Beiträge [des eben genannten Sammelbandes, Anm. VL] gehen diesen Fragen als einer Problematik nach, in der das literarische Schreiben *nicht allgemein und abschließend definiert werden kann, sondern im speziellen Fall historisch und philologisch einer gesonderten Untersuchung bedarf.*“<sup>454</sup> [Hervorhebungen VL]

Die Offenheit der Thesen aus der „Schreibszenenforschung“ ist ein zentrales Moment und die Individualität wäre nicht nur paradigmatisch auf unterschiedliche Autorinnen und Autoren vor jeweiligen medienhistorischen Hintergründen zu überprüfen, sondern auch innerhalb eines Gesamtwerkes: bei Horváth stand in dieser DA ein einzelnes Romanfragment [*Charlotte*] im Mittelpunkt philologischen Interesses, anhand dessen einzelne Schlaglichter aus „Arbeitsweise“ und „Schreibszenen“ Horváths analysiert wurden. Die Frage nach den Widerständen und Störungen in Horváths Schreiben [d. i. dessen „Schreib-Szene“] konnte vorerst nicht beantwortet werden. Inwiefern sich die Art der Textproduktion bei Horváth im Verlauf des Gesamtœuvres ändert [Bsp.: ein möglicher Vergleich von früherer / späterer Arbeitsweise anhand von *Charlotte* und dem späten Roman *Jugend ohne Gott*], oder an eine spezielle Gattung gebunden ist, muss an dieser Stelle eine offene Frage bleiben, deren Beantwortung aber aufgrund der Ergiebigkeit des Materials sicherlich spannende Perspektiven eröffnen würde.

---

<sup>454</sup> S. Giuriato, Davide: [Mechanisiertes] Schreiben. Einleitung. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 7-20. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]

### **III.) Konklusion und mögliche Forschungsperspektiven**



## 1.) Konklusion und Bündelung der Ergebnisse

Ziel dieser Diplomarbeit war es – unter zu Hilfenahme neuester Tendenzen der Editionsphilologie und Textgenetik – eine sehr genaue Lektüre eines textgenetisch besonders ergiebigen Konvolutes [*Charlotte. Roman einer Kellnerin*] aus dem literarischen Nachlass Ödön von Horváths zu veranstalten. Dies wurde anhand dieser progressiven philologischen Schritte erreicht: am Anfang stand die Auswahl eines vom Umfang her nicht zu großen [schon die 45 Blätter des selektierten Konvolutes ergeben hier eine wissenschaftliche Studie von über 250 Seiten!], aber genetisch speziell heterogenen Nachlassteiles – hier fiel die Wahl auf *Charlotte* auch deshalb, da das erhaltene Material hierzu unterschiedlichste Bearbeitungsgrade, Papierqualitäten, Korrekturvorgänge aufweist und sich Entwürfe und Fließtext etwa die Waage halten. Zudem wurde der Text, das Konvolut *Charlotte* auch deshalb gewählt, da es in der Forschung bis dato noch kein wirkliches Interesse entfacht hat und das Prosaschaffen Horváths insgesamt in der Germanistik [vergleiche die große Menge an Forschungsliteratur zu dramatischen Texten] vergleichsweise viel schlechter aufgestellt ist. Hierauf wurde im Vorwort verwiesen – diese DA sollte diesem Faktum Einiges entgegenhalten.

Nach der Wahl eines Konvolutes wurde mit der Ordnung und sehr genauen Sichtung des Nachlassmaterials begonnen, woraus die „Chronologie“ bzw. das „Dossier génétique“ entstanden ist, das die Blätter in eine wahrscheinliche Reihenfolge bringt und die jeweiligen materialen Ausprägungen der Blätter listet und präzise auffächert. Im nächsten Schritt schließlich wurde Text konstituiert, was ebenfalls der „produktionsästhetischen“ Edition geschuldet war und viele Vorerhebungen für die interpretatorischen Teile der DA [„Textgenese“, „Arbeitsweise“, „Schreibszene“] geschaffen hat.

Beim letzten Punkt innerhalb der Auswahledition kam auch die Frage nach der Datierung von *Charlotte* aufs Tapet, deren Beantwortung nur ansatzweise möglich war – argumentativ und aus verschiedenen gedanklichen Perspektiven kommend, wurde eine zeitliche Einordnung in die Zeitspanne Mitte 1927 bis Anfang 1928 für *Charlotte* rekonstruiert. Die Datierung versteht sich aber vor

allem als Beitrag zur möglichen Diskussion rund um Datierungsfragen, und ist *nicht* als abgesichert zu bezeichnen.

Spannende und neue Perspektiven wurden schließlich im zweiten großen Teil der vorgelegten Abschlussarbeit eröffnet, die konsequent auf der Edition, Textkonstitution und Beschreibung des Materials aufgebaut wurden. Angeführt wurde der interpretatorische Block von einer sehr umfänglichen wissenschaftlichen Beschreibung der Genese des Textes *Charlotte*, innerhalb dessen klar wurde, dass einerseits dem Konstruieren und Konzipieren in der Textentstehung ein großer Raum gegeben wird [vgl. die Menge an Strukturplänen innerhalb der Entwürfe E1-E24] und die Genese aufgrund ihrer sehr hohen Komplexität nicht auf einen Nenner heruntergebrochen werden kann. Dieser Umstand ließ sich insofern anhand der DA umsetzen, als die Genese in „verschiedenartigen Schritten“ beschrieben wurde und die Sprünge und Risse innerhalb derselben mit „erfundenen“ Termini umschrieben wurden [„Verdichtung“, „Sprengung“, „Konkretisierung“, „Abbrechen“, „Stocken“ in der Genese des Textprojektes *Charlotte*].

Was sich außerdem in der Rekonstruktion der Textgenese gezeigt hat, war eine Verlängerung *Charlottes* in andere Texte hinein: Teile und Segmente von *Charlotte* ließen sich im entstehungsgeschichtlich unmittelbar folgenden Roman *Sechsendreißig Stunden* genau nachweisen. Diese wertvolle Beobachtung des „Textspeichers *Charlotte*“ lässt eine Aufwertung dieses Romanfragmentes zu und gibt ihm im Gesamtwerk Horváths eine besondere Rolle.

Aus dem Kapitel „Beschreibung der Textgenese“ wurde im nächsten Schritt die Frage nach der speziellen Arbeitsweise Ödön von Horváths gestellt und anhand mehrerer gedanklicher Ausdifferenzierungen facettenreich beschrieben. Das Ergebnis zeigt erstens, dass Horváth wahrlich als „Papierarbeiter“ bezeichnet werden kann, der Strukturpläne, Textsegmente im Vorfeld einer linearen Niederschrift auf dem Papier fixiert, um dann innerhalb der Textstufen fließenden Text zu schreiben. Zudem setzt sich die Qualität eines „Papierarbeiters“ auch in den Textstufen fort, wo einerseits weit ausholend korrigiert wird und ebenfalls Papier verschoben, gerissen, [und in anderen Konvoluten, leider nicht in *Charlotte* nachweisbar] geschnitten und auch zusammengeklebt wird. Neben Horváths Arbeit am Papier hat sich die

produktorientierte Arbeitsweise mit einigen Argumenten absichern lassen, die sich in *Charlotte* etwa anhand des Planens und Schreibens der erwähnten Strukturpläne im Vorfeld *deutlich* zeigt.

Zudem kann man serielle Produktionsmuster anhand des Materials von *Charlotte* bei Horváth aufspüren und beim Korrigieren, dem Einsatz von Schreibutensilien die Zuweisungen zur produktorientierten Arbeitsweise am Papier nochmals, zusätzlich erhärten. Durch die beiden germanistischen Seitenblicke auf die zwei Autoren Doderer und Bernhard [deren Art und Weise Text[e] zu produzieren] wurden die Thesen noch weiter abgestützt, die innerhalb einer stark vereinfachenden Typisierung Horváth als produktorientierten Papierarbeiter bezeichnen würde, mit einer Affinität zu „serieller“ und stark am Material orientierter Form einer Textproduktion.

Erweitert wurden die Betrachtungen in dieser DA um das wissenschaftlich noch neue Feld der aufstrebenden „Schreibszenenforschung“, was [bei der Offenheit der Thesen und Ausführungen zu diesem letzten Kapitel, 3.)] dazu geführt hat, ein mögliches Gesamtensemble der Horváthschen Schreibtechniken, -Gesten und Gerätschaften zu definieren und in einer „Schreibszene“ zu verorten. Hier wurden nicht nur die möglichen Schreibdispositive „Büro“ und „Operationssaal“ ins Treffen geführt, sondern auch darauf hinzuweisen versucht, dass die These der Modernität des Autors Horváth [geht man als Wissenschaftler die Schritte in den Nachlass, in das Nachlassmaterial, immer vom Material und dessen Verfasstheit aus argumentierend] deutlich ans Tageslicht tritt und anhand der Gesten und Operationen in der „Schreibszene“ Horváths dieses Diktum der Modernität *unumstößlich* macht.

Einer der beiden Untertitel der hier vorgelegten DA lautet: „Ein grundlegender Beitrag zu Horváths Prosa“ – diesem wurde mit Nachdruck zu entsprechen versucht, eine Edition [als Grundlage für weitere Forschungen ohnehin *unabdingbar*] als Fundament für Interpretation herangezogen. Was auf dieser wissenschaftlichen Grundlage weiterhin literaturwissenschaftlich möglich sein könnte, soll im folgenden Katalog schrittweise aufgefächert werden.



## 2.) Ein Katalog möglicher Forschungsperspektiven anhand der DA

Welche neuen Perspektiven zukünftiger germanistischer Forschung eröffnen sich anhand der Ergebnisse der DA, der veranstalteten genetischen Edition und nur angetippter Beobachtungen? Vieles nämlich, das den Diplomanden noch interessiert hätte, konnte gar nicht mehr Berücksichtigung finden, weshalb dieses unfertige „Ideengewimmel“ [nochmals Jean Paul, diesmal *am Ende* der DA] hier in kursorischer Präsentation eingebracht wird. Wie ungeheuer ergiebig ein „Closest reading“ eines Konvolutes aus dem Horváth-Nachlass letztlich sein kann, wird anhand der reichhaltigen Bandbreite sich [noch zusätzlich] aufdrängender Forschungsperspektiven mehr als augenscheinlich. Und weil diese DA wiederholt und fast durchgängig mit den Methoden aus der „*Critique génétique*“ argumentiert hat, lässt sich vor dem Katalog noch schnell diese Bemerkung einbringen:

„Die *critique génétique* schließt keine [...] andere Perspektive aus; *alle Richtungen der Literaturkritik* [Narratologie, Linguistik, Semiotik, Psychoanalyse, Sozialkritik, kognitive Wissenschaft] *können mit ihr verbunden werden*, denn *die Dimension der Entstehung ist offen für eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten*. Zwar muß auch die Literaturtheorie sorgfältig zwischen der Arbeit des Schreibens und dem Text selbst unterscheiden, doch der Zugang zur Dimension der Entstehung läßt die Begriffe der Intratextualität, der Intertextualität und der Extratextualität in neuem Licht erscheinen, als Mechanismen literarischen Schaffens.“<sup>455</sup> [Hervorhebungen im Original und VL]

Das Bündel möglicher Anknüpfungspunkte scheint also beinahe grenzenlos zu sein, hier also nur eine Auswahl an Möglichkeiten in lockerer, kursorischer Listung:

---

<sup>455</sup> S. Viollet [Anm. 425], S. 669, Sp. 2.

### *Erweiterung des Textkorpus*

In Anwendung eines Diktums von Paul de Man, das nach der „Außenpolitik“<sup>456</sup> der Literatur verlangt, muss man die Thesen und vielgestaltigen Beobachtungen, die innerhalb eines einzelnen Konvolutes von Horváth [ad *Charlotte*] entwickelt wurden auf andere Konvolute, Texte von Horváth übertragen. Dieser Anspruch und diese Forderung ist in der literaturwissenschaftlichen Notwendigkeit begründet, die auch die „Critique génétique“ beinhaltet: diese Methode bewahrt sich von Anfang an eine *induktive Verfahrensweise*, die sich insgesamt erst durch *Generalisierungen* einer Vielzahl konkreter Beobachtungen realisiert. Das heißt: die genetischen Prozesse, die spezielle Arbeitsweise und eröffnete „Schreibszene“ anhand des Romanfragments *Charlotte* wären auch in anderen Konvoluten zu studieren – trotzdem in der DA immer wieder auf andere Nachlassteile, oder einzelne Blätter hingewiesen wurde. Die Frage nach Veränderungen in der Arbeitsweise [etwa Frühwerk / Spätwerk] könnte spannende Ergebnisse ans Licht bringen. Auf der nächsten Stufe wäre es schließlich interessant, das Gebiet Horváth zu verlassen und vom germanistischen „Innenpolitiker“ zum weit gereisten „Außenpolitiker“ zu avancieren: wie stellen sich „Arbeitsweisen“ und „Schreibszenen“ [stellt man Vergleiche an] im literarhistorischen Umfeld dar? Hier liefern die Bände aus der Reihe „Zur Genealogie des Schreibens“ schon erste wertvolle Hinweise<sup>457</sup>.

### *[Neu]edition und die Problematik des Kanons*

Kammer schreibt in einem Aufsatz von einer „Edition als Kanonisierungsstil“<sup>458</sup>. Neben der Forderung und Einlösung in dieser DA, dass einerseits den Prosatexten in der Forschung mehr Bedeutung zugesprochen werden muss und andererseits ein bis dato wenig beachteter Text [nämlich *Charlotte*] ins

<sup>456</sup> S. De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 31f. [es NF 357]

<sup>457</sup> S. Stingelin [etwa Anm. 454]. Diese Reihe wird stetig fortgesetzt.

<sup>458</sup> S. Kammer, Stephan: *Interferenzen und Korrektive. Die Problematik des Kanons in textkritischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. In: *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*. Hrsg. v. Nutt-Kofoth, Rüdiger und Plachta, Bodo. Berlin: Schmidt 2000, S. 303-321, hier S. 311ff. Kammer stellt auch [was der Argumentation hier sehr zupass kommt] den Bezug zu Stingelins Forschung her und dessen „nicht-fundamentalistischen Lektüren“ [S. 321].

Zentrum einer einzigen großen Studie gerückt wird, bedeutet das natürlich auch, denselben mit viel mehr literarhistorischer Bedeutung [neben *Der ewige Spießler*, *Jugend ohne Gott* und anderen Prosatexten] aufzuladen. Anhand der DA [genetische Edition und Interpretation] wird *Charlotte* also im Werk Horváths ein größeres Gewicht beigemessen, was auch vor dem Hintergrund einer Kanondebatte von wissenschaftlichem Interesse wäre.

### *Gattungspoetologische Überlegungen*

Ein literaturwissenschaftliches Moment, das innerhalb der DA leider nicht berücksichtigt werden konnte, ist jenes der Gattungspoetik und daran anschließender Beobachtungen. Es wäre lohnend, anhand von *Charlotte* [und weiterer Romane bzw. Romanfragmente] eine Genealogie des Romans bei Horváth zu verfassen. Immerhin sind die Unterschiede zwischen *Charlotte* und den späten Romanen [etwa *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit*] auf den ersten flüchtigen Blick erkennbar und auch in ihren genetischen Tiefendimensionen von Interesse. Es ließe sich eine „Typologie von Horváths Arbeitsweise bei Prosatexten in ihrer Gesamtheit“ aufstellen. Hinweise zu den eben aufgestellten fänden sich auch in der Theorie des „literarischen Feldes“ [Bourdieu], das in einer Studie von Joseph Jurt<sup>459</sup> auf die literarhistorischen Beobachtungen angewandt wird. Vor allem wäre auch auf den Unterschied zwischen Drama und Prosa bei Horváth einzugehen und inwieweit sich „Arbeitsweise“ und Verfasstheit der „Schreibszene“ vielleicht ändert, wenn schreibend auf eine andere Gattung umgeschwenkt wird.

### *Textproduktion, Textlinguistik und Narratologie*

Anhand der Ergebnisse, die sich in den Bereichen Textgenese und Arbeitsweise [anhand von *Charlotte*] fänden, könnte man über den Weg der Textlinguistik zu einer narratologischen Studie gelangen<sup>460</sup>, die zeigen könnte,

---

<sup>459</sup> Jurt, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, vor allem die S. 226-282 [etwa „Die Krise des literarischen Feldes in den dreißiger Jahren“].

<sup>460</sup> Es gibt bereits eine Studie, die sich diesem Bereich widmet, die aber nicht systematisch vom Nachlassmaterial her argumentiert: vgl. Steets [Anm. 14].

wie sich das Erzählen von Horváth entwickelt, und mit dessen „Arbeitsweise“ gekoppelt ist. Erneut ließe sich auf dem nächsten Level dieser Aspekt paradigmatisch auf alle Prosatexte Horváths übertragen.

### *Gendertheoretische Überlegungen*

Ein Abgleich mit der in der Forschung sehr präsenten „Fräulein-Figur“ mit den in dieser DA präsentierten Ergebnissen, wozu etwa das beschriebene Umbenennen der Figur als Argumentationsbasis dienen könnte; Auch das beschriebene „Casting“ im konstituierten Entwurf E1 von *Charlotte* [s. Edition und Reproduktion vorne] wäre in Richtung verschiedenster Forschungsansätze rückzukoppeln und „abzuklopfen“, etwa zum Thema Frau-Mann-Verhältnisse bei Ödön von Horváth, die Klaus Kastberger in einem Aufsatz untersucht<sup>461</sup>.

### *Rolle und Bedeutung des Fragments*

Dass mit *Charlotte. Roman einer Kellnerin* ein Fragment vorliegt, wurde in dieser DA nicht weiter oder ausführlicher reflektiert – nur der Umstand, dass dieser Text oder Teile daraus in folgende Textprojekte einfließen, war unter anderem Gegenstand der Untersuchung. Diesen Punkt anzusehen und konsequent auf Textgenese, Arbeitsweise und Schreibszenen anzuwenden wäre ein wichtiger, „außenpolitischer“ Beitrag. Vor der Folie postmodernen Denkens resultierten in jedem Fall ergiebige Forschungsperspektiven<sup>462</sup>.

---

<sup>461</sup> Vgl. hierzu: Kastberger, Klaus: *Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus und Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 55-66.

<sup>462</sup> Vgl. den Aufsatz von Ostermann, Eberhard: *Das Fragment in der Postmoderne*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.10], S. 44-52. Weiters den Beitrag von Schmidt-Dengler, Wendelin: *Auf halbem Weg mit ganzen Mitteln. Zum Fragment in der österreichischen Literatur*. In: [s. Aufsatz von Ostermann, diese Anm.], S. 83-89.

### *Semiotik der Manu- und Typoskripte*

Die in dieser DA als wissenschaftliches Ziel angeführte „Schreibszene“ Horváths wäre ebenfalls einer viel genaueren Analyse und Beschreibung zu unterziehen, wie die Semiotik der Textträger, die in dieser DA zwar eine Rolle gespielt haben, aber bestimmt einer viel systematischeren Beobachtung zugeführt werden müssten. Möglich wäre dies unter anderem mit der oben schon angeführten Studie *Typographische Kultur* von Susanne Wehde [2000]<sup>463</sup> und auch einem grundlegenden Artikel von Catherine Viollet [*Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts*<sup>464</sup>]. Man will fast davon sprechen, dass Viollet in diesem Aufsatz ein bis dato völlig brach liegendes Forschungsfeld vorbereitet – sie stellt neben Aspekten der Materialität des Papiers in Verbindung mit der Verwaltung des Schreibraumes eine Verquickung zwischen der Arbeit am Manuskript [oder Schreibmaschine] mit Arbeitsweise und Gedankengang des Autors her. Dadurch lassen sich letztlich völlig neue Dimensionen in der Arbeitsweise aufzeigen: Objektivierung, Distanzierung, Vervielfältigung des Textes – die Schreibmaschine bringt letztlich eigene Texte hervor, man muss die „...Beziehung zwischen Mechanik und Literatur berücksichtigen...“<sup>465</sup>. Für auf diese DA aufbauende Forschungen müsste man das Korpus an Nachlassmaterial einer deutlichen Expansion unterziehen und auch Textträger heranziehen, die etwa Schnitte und Klebungen aufweisen.

Auf der anderen Seite müsste man ebenfalls die Semiotik der Manuskripte im Abgleich mit den Typoskripten eingehender studieren und deren spezifische Funktion für Schreibprozess und Genese unterschiedlichster Konvolute und Texte Horváths. Literatur und Anknüpfungspunkte hierfür gibt es bereits – etwa ein Sammelband von Davide Giuriato und Stephan Kammer: *Bilder der*

---

<sup>463</sup> S. Wehde [Anm. 448].

<sup>464</sup> S. Viollet, Catherine: *Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 21-47.

[*Zur Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]

<sup>465</sup> S. zu den Ausführungen oben Viollet [Anm. 464], S. 46f.

*Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur.*<sup>466</sup> Denn der Aspekt der Handschrift musste innerhalb dieser DA [aus arbeitsökonomischen Gründen] fast gänzlich entfallen, eine eigene Studie zum Thema „graphische Aspekte, Handschrift und Genese bei Horváth“ wäre noch ausständig.

An diesem Ort wird der Katalog an Ideen für folgende Forschungen kurzfristig geschlossen und abgelegt – es mag ein Zufall sein, dass dieser Katalog genau um den siebzigsten Todestag Ödön von Horváths vorliegt und die DA kurz danach fertiggestellt wird [Juni 2008]. Hier soll also ein *vorläufiger* Abschluss und der Beginn von viel Neuem *zugleich* markiert werden...

---

<sup>466</sup> S. Giuriato, Davide und Stephan Kammer: *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 2006. [Nexus 71]

## **IV.) Verwendete Literatur und Materialien**



## 1.) Nachlassmaterial Ödön von Horváths [ÖLA]

- [ad *Aus den weißblauen Kalkalpen*] ÖLA 3 / W 191 - BS 47 c, Bl. 1-2;
- [ad *Charlotte*] ÖLA 3 / W 326 - BS 60 a [1], Bl. 1-3;
- [ad *Charlotte*] ÖLA 3 / W 327 - BS 60 a [2], Bl. 1-9;
- [ad *Charlotte*] ÖLA 3 / W 328 - BS 60 a [3], Bl. 1;
- [ad *Charlotte*] ÖLA 3 / W 329 - BS 60 a [4], Bl. 1-8;
- [ad *Charlotte*] ÖLA 3 / W 331 - BS 60 c [1], Bl. 1-14;
- [ad *Charlotte*] ÖLA 3 / W 332 - BS 60 c [3], Bl. 1-6;
- [ad *Der ewige Spießler*, Teilkonvolut] ÖLA 3 / W 132 - BS 4 d [2];
- [ad *Der junge Mann*] ÖLA 3 / W 201 - BS 60 c [2], Bl. 1-4;
- [ad *Der Mittelstand*] ÖLA 3 / W 348 - BS 12 a, Bl. 1-6;
- [ad *Die Fürst Alm*] ÖLA 3 / W 196 - BS 47 f;
- [ad *Himmelwärts* (Romanfragment)] ÖLA 3 / W 336 - BS 61 [1], Bl. 1-3;
- [ad *Himmelwärts* (Romanfragment)] ÖLA 3 / W 337 - BS 61 [2], Bl. 1-2;
- [ad *Himmelwärts* (Romanfragment)] ÖLA 3 / W 338 - BS 61 [3], Bl. 1-2;
- [ad *Himmelwärts* (Romanfragment)] ÖLA 3 / W 339 - BS 61 [4], Bl. 1-13;
- [ad *Ich will in meiner Heimat...*] ÖLA 3 / W 200 - BS 47 p, Bl. 1-3;
- [ad *Jugend ohne Gott*] ÖLA 3 / W 90 - BS 40 a;
- [Notizbuch Nr. 3, März/April 1930] ÖLA 3 / W 364 o. BS;
- [*Wer den Pfennig nicht ehrt...*] ÖLA 3 / W 221 BS 47 ag, Bl. 1-2;
- [*Zwei Liebeserklärungen*] ÖLA 3 / W 224 - BS 47 aj, Bl. 1-2;
- [einzelnes Blatt, auf dem Novellen-Band skizziert, nicht im Nachlass/ÖLA aufgefunden] *Ödön von Horváth. Leben und Werk in Daten und Bildern*. Hrsg. v. KRISCHKE Traugott und Hans F. Prokop. Frankfurt: Insel 1977, S. 85. [IT 237];

## 2.) Edierte Primärtexte Horváths

- HORVÁTH, Ödön von: *Das Fräulein wird bekehrt*. In: *24 neue deutsche Erzähler. Frühwerke der Neuen Sachlichkeit*. Hrsg. v. Kesten, Hermann. Berlin: Kiepenheuer 1929, S. 396-402.
- HORVÁTH, Ödön von: *Der ewige Spießler*. In: ders.: *Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Bd. 12. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. [st 3344]
- HORVÁTH, Ödön von: *Gesammelte Werke*, Bände I-IV. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970-1971. [so genannte „Dünndruckausgabe“]
- HORVÁTH, Ödön von: *Charlotte*. In: *Gesammelte Werke*. Band IV. *Fragmente und Varianten, Exposés, Theoretisches, Briefe, Verse*. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, S. 409-417.

- HORVÁTH, Ödön von: *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Supplementband I zur Kommentierten Werkausgabe in Einzelbänden. Hrsg. v. Kastberger, Klaus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. [st 3347] [darin enthalten: *Charlotte. Roman einer Kellnerin*, S. 23-33.]
- HORVÁTH, Ödön von: *Sportmärchen und andere Prosa und Verse*. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 11. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. [st 3343]
- HORVÁTH, Ödön von: *Zur schönen Aussicht und andere Stücke*. In: Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 1. Hrsg. v. Krischke, Traugott und Susanna Foral-Krischke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001. [st 3333]

### 3.) Primärtexte anderer Autoren

- BENN, Gottfried: *Probleme der Lyrik*. In: ders.: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. IV. Hrsg. v. Wellershoff, Dieter. Wiesbaden: Limes-Verlag 1961.
- BERNHARD, Thomas: *Das Kalkwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>11</sup>1993. [st 128]
- BERNHARD, Thomas: *Die Kälte*. Salzburg: Residenz Verlag 1981.
- BERNHARD, Thomas: *Die Mütze*. In: *Die Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1979.
- BERNHARD, Thomas: *Drei Tage*. In: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz Verlag, S. 1971, S. 148-149.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Die Entstehung eines Gedichts*. In: *Gedichte. Entstehung eines Gedichts*. Nachwort von Werner Weber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1962, S. 55-82. [es 20]
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Einleitung*. Hrsg. v. Sattler, D. E. Frankfurt a. M.: Verlag Roter Stern 1975ff.
- KAFKA, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. v. Heller, Erich und Jürgen Born. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1970.
- KRACAUER, Siegfried: *Das Schreibmaschinchen*. In: ders.: *Schriften. Aufsätze 1927-1931* [Werke Band 5.2]. Hrsg. v. Mülder-Bach, Inka. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 48-52.
- KRACAUER, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag <sup>8</sup>2001. [st 13]
- KRACAUER, Siegfried: *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag <sup>13</sup>2006. [st 13]
- PAUL, Jean: *Ideen-Gewimmel. Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlass*. Hrsg. v. Wirtz, Thomas und Kurt Wölfel. Frankfurt a. M.: Eichborn-Verlag 1996.
- POLGAR, Alfred: *Die Schreibmaschine*. In: ders.: *Kleine Schriften. Literatur*. [Band 4]. Hrsg. v. Reich-Ranicki, Marcel et al. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984, S. 246-248.
- SCHMIDT, Arno: *Der Platz an dem ich schreibe*. Typoskript mit handschriftlichen Ergänzungen und aufgeklebtem Zettel, datiert mit [...] 1. Entwurf, 9. 10. 1960/ 9h 20m, durchgesehen 11. 10. 60, 8-9h“ In: *Marbacher Magazin. Vom Schreiben 4. Im Caféhaus oder Wo [sic!] schreiben?* [Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum zwischen Juli und September 1996 und im

- Literaturhaus Berlin im Oktober/November 1996]. Band 74. Hrsg. v. Ott, Ulrich. Marbach a. Neckar: Deutsche Schillergesellschaft 1996, S.60.
- SCHMIDT, Arno: *Leviathan, oder die beste der Welten*. Hrsg. v. Fischer, Susanne [Eine Edition der Arno Schmidt-Stiftung]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
  - VALÉRY, Paul: *Zur Theorie der Dichtkunst*. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1962.
  - WITTGENSTEIN, Ludwig: *Wiener Ausgabe. Einführung – Introduction*. Hrsg. v. Nedo, Michael. Wien und New York: Springer-Verlag 1993.
  - WITTGENSTEIN, Ludwig: *Wiener Ausgabe. Studien Texte Band 2. Philosophische Betrachtungen. Philosophische Bemerkungen*. Wien und New York: Springer-Verlag 1999.
  - ZWEIG, Stefan: *Die unterirdischen Bücher Balzacs*. In: ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1984, S. 332-338.

#### 4.) Sekundärliteratur zu Horváth

- BARTSCH, Kurt: *Die Erprobung des bösen Blicks. Zu Ödön von Horváths Kurzprosa vor 1933*. In: *Geboren in Fiume. Ödön von Horváth. 1901-1938*. Hrsg. v. Karlavaris-Bremer et al. Wien: Löcker Verlag / Sessler Verlag 2001, S. 62-75.
- BARTSCH, Kurt: *Ödön von Horváth*. Stuttgart und Weimar: Metzler 2000. [SM 326]
- BAUR, Uwe: *Horváth und die kleinen Nationalsozialisten. [Zwei wiederaufgefundene Prosatexte]*. In: *Literatur und Kritik*. Heft 125, Salzburg: Otto Müller 1978, S. 291-294.
- BONIFACIO-GIANZANA, Andrea: *Ödön von Horváth: Sportmärchen. Text, Genese, Kommentar*. Wien: Univ.-Diplomarbeit 2003.
- GARTNER, Erwin: „Es wimmelt von Lustmördern“. *Schlachten und Schneiden bei Ödön von Horváth*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus und Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 43-53.
- GARTNER, Erwin und Klaus Kastberger: [Horváth, Ödön von:] *Wiener Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe [WA]. Handbuch für BearbeiterInnen [Stand: April 2005]*. Erstellt von Kastberger, Klaus und Erwin Gartner. Wien: Österreichisches Literaturarchiv 2005 [unveröffentlicht].
- GARTNER, Erwin und Nicole Streitler: *Bibliographie: Ödön von Horváth*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus und Nicole Streitler. Wien: Praesens 2006, S. 129-160.
- KARASEK, Hellmuth: *Das Prosawerk von Ödön von Horváth*. In: *Über Ödön von Horváth*. Hrsg. v. Krischke, Traugott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 79-82. [es 584]
- KASTBERGER, Klaus: *Die Frau eine sprechende Ware, der Mann ein Fleischhauer. Zur Ökonomie der Geschlechter bei Ödön von Horváth*. In: *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus und Nicole Streitler, Wien: Praesens Verlag 2006, S. 55-66.

- KASTBERGER, Klaus: *Edition und Interpretation. Literaturwissenschaftliche Forschung am Beispiel Ödön von Horváth*. In: *Österreichisches Literaturarchiv. Die ersten zehn Jahre*. Hrsg. v. Österreichisches Literaturarchiv. Wien: Praesens 2006, S. 31-50.
- KASTBERGER, Klaus: *Revisionen im Wiener Wald. Horváths Stück aus werkgenetischer Sicht*. In: *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus. Wien: Zsolnay 2001, S. 108-130.
- LUNZER, Heinz et al: *Ödön von Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*. Salzburg et al: Residenz 2001.
- Ödön von Horváth. *Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Mit einem Dossier „Geborgte Leben. Horváth und der Film“*. Hrsg. v. KASTBERGER, Klaus. Wien: Zsolnay 2001 [Reihe Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.8]
- RASPA, Isabel: *Die imaginierte Anna: Zur Namenssymbolik und Benennung der weiblichen Figuren bei Horváth*. In: *Prospero. Rivista di cultura anglo-germanica*. Bd. 7, 2000. Hrsg. v. Universität Triest. Triest: o V. 2000, S. 65-82.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *„Die Wahrheit hat selten Pointen.“ Zur Kurzprosa Ödön von Horváths*. In: *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Hrsg. v. Kastberger, Klaus. Wien: Zsolnay 2001, S. 35-45. [Reihe Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.8]
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Ödön von Horváths „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und der triviale Wiener Roman der zwanziger Jahre*. In: *Ödön von Horváth*. Hrsg. v. Krischke, Traugott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 87-124. [stm 2005]
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen*. In: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*. Wien et al: Böhlau 2002, S. 111-123.
- STEETS, Angelika: *Erzähler und Erzählsituation bei Ödön von Horváth*. In: *Ödön von Horváth*. Hrsg. v. Krischke, Traugott. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 87-124. [stm 2005]
- *Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths*. Hrsg. v. KASTBERGER, Klaus und Nicole STREITLER. Wien: Praesens 2006.
- WENIGHOFER, Andrea: *Grenzfall mit Nachspiel. Ödön von Horváths „Hin und Her“ und die Nachlassmaterialien im Österreichischen Literaturarchiv*. Wien: Univ.-Diplomarbeit 2006.
- ŽMEGAČ, Viktor: *Horváths Erzählprosa im europäischen Zusammenhang: Tradition und Innovation*. In: *Literatur und Kritik*. Hefte 231/232, 1989. Hrsg. v. Klinger, Kurt und Hans Krendlesberger. Salzburg: Otto Müller 1989, S. 332-345.

## 5.) Weitere Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Adorno, Gretel und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>16</sup>2002. [stw 2]
- ADORNO, Theodor W.: *Valéry's Abweichungen*. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Hrsg. v. Tiedemann, Rolf. Frankfurt a. M.: Suhrkamp <sup>8</sup>2002, S.158-202. [stw 355]

- ANTOS, Gerd: *Textproduktion. Ein einleitender Überblick*. In: Antos, Gerd und Hans Peter Krings: *Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick*. Tübingen: Max Niemeyer 1989, S. 5-57.
- BARTHES, Roland: *Tippfehler*. In: ders.: *Über mich selbst*. München: Matthes & Seitz 1978, S. 105f.
- BARTHES, Roland: *Vom Werk zum Text*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. und kommentiert von Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 37-51. [RUB 17652]
- BÄTZING, Werner: *Kleines Alpen-Lexikon. Umwelt, Wirtschaft, Kultur*. München: Beck 1997.
- BIENEK, Horst: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: dtv 1976.
- BLANA, Hubert: *Die Herstellung. Ein Handbuch für die Gestaltung, Technik und Kalkulation von Buch, Zeitschrift und Zeitung*. München: Saur 1998. [Grundwissen Buchhandel – Verlage, Band 5]
- BLOOM, Harold: *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweighart. Basel und Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 1995.
- BOHNENKAMP, Anne: *Textkritik und Textedition*. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Arnold, Heinz Ludwig und Heinrich Detering. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³1999, S. 179-203. [dtv 30171]
- CAMPE, Rüdiger: *Die Schreibszene*. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hrsg. v. Gumbrecht, Hans Ulrich et al. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759-772. [stw 925]
- DE BEAUGRANDE, Robert: *Introduction to text linguistics*. London et al: Longman 1988. [Longman linguistics library, Band 26]
- DELEUZE, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977.
- DE MAN, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp ⁶2003. [es NF 357]
- *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Hrsg. v. FETZ, Bernhard und Klaus KASTBERGER. Wien: Zsolnay ²1999. [Reihe Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.1]
- DERRIDA, Jacques: *Semiologie und Grammatologie. Gespräch mit Julia Kristeva*. In: ders.: *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse u. a.* Hrsg. v. Engelmann, Peter. Übers. von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Astrid Wintersberger. Wien und Graz: Böhlau 1986, S. 52-82.
- DÖRING, Jörg: *Neuere deutsche Literatur. Keine „New Philology“ in der Neugermanistik?* In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hrsg. v. Benthien, Claudia et al. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 196-215.
- ECO, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeiten in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Ins Deutsche übersetzt von Schick, Walter. Heidelberg: Müller, ¹¹2005. [UTB 1512]
- *Editionswissenschaft*. In: *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. NÜNNING, Ansgar. Stuttgart und Weimar: Metzler ²2001, S. 131.

- *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*. Hrsg. v. NUTT-KOFOTH, Rüdiger und Bodo PLACHTA. Berlin: Schmidt 2000.
- ERNST, Peter [Hrsg.]: *Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft*. Wien: Facultas 2001, S. 12-9.
- FAULSTICH, Werner: *10. [Das] Blatt*. In: *Grundwissen Medien*. Hrsg. v. Faulstich, Werner. München: Wilhelm Fink <sup>4</sup>2000, S. 109-113.
- FLUSSER, Vilém: *Die Geste des Schreibens*. In: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bensheim 1991, S. 39-49.
- FOHRMANN, Jürgen: *Textherstellung. Ein Resümee*. In: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Hrsg. v. Gellhaus, Axel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 339-351.
- FORSSMAN, Friedrich und Ralf de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*. Mainz: Hermann Schmidt <sup>2</sup>2004.
- GELLHAUS, Axel: *Textgenese als poetologisches Problem. Eine Einführung*. In: *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*. Hrsg. v. Gellhaus, Axel et al. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 11-24.
- GIURIATO, Davide: *[Mechanisieretes] Schreiben. Einleitung*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir. von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giurato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 7-20. [Zur Genealogie des Schreibens, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
- GIURIATO, Davide und Stephan KAMMER: *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 2006. [Nexus 71]
- GRÉSILLON, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die „Critique génétique“*. Bern, Berlin et al: Peter Lang Verlag 1999.
- GRODDECK, Wolfram: *Robert Walsers „Schreibmaschinenbedenklichkeit*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir. von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giurato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 169-182. [Zur Genealogie des Schreibens, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
- HASLINGER, Adolf: *Einleitung*. In: *Textgenese und Interpretation. Vorträge des Salzburger Symposions 1997*. Hrsg. v. Haslinger, Adolf et al. Stuttgart: Akademischer Verlag 2000.
- HAY, Louis: „*Den Text gibt es nicht.*“ Überlegungen zur „*Critique génétique*“. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. v. Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Reclam jun. 2005, S. 71-90. [RUB 17652]
- HAY, Louis: *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer „Critique génétique“*. In: *Poetica* 16 [1984], S. 307-323.
- HENNETMAIR, Karl Ignaz: *Ein Jahr mit Thomas Bernhard. Das notariell versiegelte Tagebuch 1972*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag 2002.
- HOFFMANN, Christoph: *Schreibmaschinenhände. Über „typographische“ Komplikationen*. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir. von Eisen.*“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*.

- Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 153-167. [Zur Genealogie des Schreibens, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
- HUBER, Martin: „Alles zusammen ist das Ganze“. *Thomas Bernhards frühes Romanprojekt „Schwarzach St. Veit“*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. FETZ, Bernhard und Klaus KASTBERGER. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.10], S. 244-254.
  - HUBER, Martin: *Erste Anmerkungen zu Nachlaß und Arbeitsweise Thomas Bernhards*. In: *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß*. Hrsg. v. Huber, Martin et al. Linz: Adalbert-Stifter-Institut und Thomas Bernhard Nachlassverwaltung Gmbh. 2001, S. 66-157.
  - HURLEBUSCH, Klaus: *Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens*. In: Beihefte zu *editio*. Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, S. 5-51.
  - HURLEBUSCH, Klaus: *Edition*. In: Ricklefs 1996, S. 484.
  - JURT, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
  - KAMMER, Stephan: *Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen des Schreibens um 1900*. In: „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 133-151. [Zur Genealogie des Schreibens, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
  - KAMMER, Stephan: *Interferenzen und Korrektive. Die Problematik des Kanons in textkritischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. In: *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*. Hrsg. v. Nutt-Kofoth, Rüdiger und Plachta, Bodo. Berlin: Schmidt 2000, S. 303-321.
  - KAMMER, Stephan und Roger Lüdeke: *Einleitung*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. v. Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Reclam jun. 2005, S. 9-21. [RUB 17652]
  - KANZOG, Klaus: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1991 [Reihe: *Grundlagen der Germanistik*, Bd. 31]
  - KANZOG, Klaus: *Faksimilieren, transkribieren, edieren. Grundsätzliches zu Gerhard Schmidts Ausgabe des „Woyzeck“*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* [4/1986]. Hrsg. Mayer, Thomas Michael. Frankfurt a. M. 1984, S. 280-294.
  - KANZOG, Klaus: *Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition*. München: Hanser 1970.
  - KASTBERGER, Klaus: *Konrad Bayer – der vogel singt*. In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten, Profile* Bd. I. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Kastberger, Klaus. Wien: Paul Zsolnay Verlag 21999, S. 137-146.
  - KASTBERGER, Klaus: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers „Reise durch die Nacht“*. Wien et al: Böhlau 2000.
  - KASTBERGER, Klaus: *Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur*. Wien: Sonderzahl 2007.
  - KELLNER, Norbert: *Literarische Kreativität. Warum geschrieben? Wie schreibt man Literatur? Was ist [gute] Literatur?* Stuttgart et al: Ernst Klett 1999.

- KRAFT, Herbert: *Die Edition fragmentarischer Werke*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 5, 1975, S. 143-152.
- KRAFT, Herbert: *Editionsphilologie*. Frankfurt a. M. et al: Lang 2001.
- KRISTEVA, Julia: *Le mot, le dialogue et le roman*. In: Kristeva, Julia: *.Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris. 1969.
- KRISTEVA, Julia: *Semiotiké. Recherches pour sémanalyse*. Paris 1969.
- KURZ, Stephan: *Jean Paul: Fibel und Stefan George. Anmerkungen zu Typographie und Edition*. In: *TextKritische Beiträge*. Heft 11, *Edition und Typografie*. Hrsg. v. Reuß, Roland et al. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2006, S. 101-124.
- LOTMAN, Michailowitsch Jurij: *Der Begriff Text*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. und kommentiert von Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 23-35. [RUB 17652]
- MARTENS, Gunter: *Schichten und Verbände, Schreibphasen und Korrekturfolgen. Die Behandlung von versübergreifenden Korrekturzusammenhängen in der textgenetischen Ausgabe der Gedichte Georg Heyms*. In: Beihefte zu *editio*. [Band 10, *Textgenetische Edition*] Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, S.223-232.
- MARTENS, Gunter: *Textdynamik und Edition*. In: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. v. Martens, Gunter und Hans Zeller. München: Beck 1971, S. 164-201.
- MARTENS, Gunter: *Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffes der Textphilologie*. In: *Texte zur Theorie des Textes*. Hrsg. und kommentiert von Kammer, Stephan und Roger Lüdeke. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005, S. 94-113. [RUB 17652]
- MORGENTHALER, Walter: *Wann sind Gottfried Kellers „Leute von Seldwyla“ entstanden? Zu einigen Datierungsfragen der „zweiten vermehrten Auflage“*. In: *TextKritische Beiträge*. Heft 6, *Kommentar I*. Hrsg. v. Reuß, Roland et al. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2000, S. 99-110.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Variante und Stilistik*. In: *Poetica* 2 [1968], S. 399-403.
- NEUMANN, Gerhard: *Schreiben und Edieren*. In: *Literaturwissenschaft Einführung in ein Sprachspiel*. Hrsg. v. Bosse, Heinrich und Ursula Renner. Freiburg: Rombach Verlag 1999, S. 401-426.
- ORTNER, Hanspeter: *Schreiben und Denken*. Tübingen: Max Niemeyer 2000 [Reihe: *Germanistische Linguistik* Bd. 214, Hrsg. v. Henne, Helmut et al].
- OSTERMANN, Eberhard: *Das Fragment in der Postmoderne*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe: *Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs*, Bd.10], S. 44-52.
- PLACHTA, Bodo: *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart: Reclam 1997. [RUB 17603]
- ders.: *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. 2., ergänzte und aktualisierte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. [RUB 17603]
- POLT-HEINZL, Evelyne: *Ich hör' dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte. Mit Zeichnungen von Franz Blaas*. Wien: Sonderzahl 2007.

- PORTMANN, Paul R. *Arbeit am Text*. In: Feilke, Helmuth et al [Hrsg.]: *Schreiben im Umbruch. Schreibforschung und schulisches Schreiben*. Stuttgart: Ernst Klett 1996, S. 97-117.
- REUß, Roland: *Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur „Textgenese“*. In TextKritische Beiträge. Heft 5, *Textgenese 1*. Hrsg. v. Reuß, Roland et al. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 1999, S. 1-25.
- RÜHM, Gerhard: *abhandlung über das weltall. text für einen sprecher. vorbemerkung [sic]* In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay <sup>2</sup>1999 [Reihe *Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.1], S. 147-153.
- SCHEIBE, Siegfried: *Die Arbeitsweise des Autors als Grundkategorie der editorischen Arbeit*. In *editio* 12, 1998, S. 18-27.
- SCHEIBE, Siegfried: *Variantendarstellung in Abhängigkeit von der Arbeitsweise des Autors und von der Überlieferung seiner Werke*. In: *Textgenetische Edition*. Hrsg. v. Zeller, Hans und Gunter Martens. Tübingen: Max Niemeyer 1998 [Beihefte zu *Editio*, Bd. 10], S. 168-176.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Auf halbem Weg mit ganzen Mitteln. Zum Fragment in der österreichischen Literatur*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe: *Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.10], S. 83-89.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Der erlösende Finalsatz – Die Überwindung des Fragmentarischen in Heimito von Doderers „Die Dämonen“*. In: *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2003 [Reihe: *Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd.10], S. 232-241.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Heimito von Doderer: Die Strudlhofstiege und Die Dämonen*. In: *Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, *Profile* Bd. I. Hrsg. v. Fetz, Bernhard und Kastberger, Klaus. Wien: Paul Zsolnay Verlag <sup>2</sup>1999, S. 116-127.
- *Schreibprozesse*. Hrsg. v. HUGHES, Peter et al. München: Fink 2008. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 7, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
- STINGELIN, Martin: *„Unser Schreibwerkzeug arbeitet mit unseren Gedanken“ Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch*. Hrsg. im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft von Promies, Wolfgang et al. Ober-Ramstadt: Lichtenberg-Gesellschaft 2000, S. 81-98.
- STINGELIN, Martin: *Vom Eigensinn des Schreibens* [Tag I. *Unser Schreibwerkzeug arbeitet mit unseren Gedanken*]. In: *Schreiben am Netz. Literatur im digitalen Zeitalter*. Hrsg. v. Fehr, Johannes et al. Innsbruck: Haymon 2003, S. 134-142.
- STROBEL, Ricarda: *17. [Das] Heft/Heftchen*. In: *Grundwissen Medien*. Hrsg. v. Faulstich, Werner. München: Wilhelm Fink <sup>4</sup>2000, S. 239-252.
- *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*. Hrsg. v. MARTENS, Gunter und Hans ZELLER. München: Beck 1971.

- *Thomas Bernhard und seine Lebensmenschen. Der Nachlaß.* Hrsg. v. HUBER, Martin et al. Linz: Adalbert-Stifter-Institut und Thomas Bernhard Nachlassverwaltung Gmbh. 2001. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung]
- UEDING, Gert: *Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung.* Weinheim: Beltz Athenäum Verlag 1996.
- URCHUEGUÍA, Christina: *Edition und Faksimile. Versuch über die Subjektivität des Objektivs.* In: *Text und Edition: Positionen und Perspektiven.* Hrsg. v. Nutt-Kofoth, Rüdiger und Plachta, Bodo. Berlin: Schmidt 2000, S. 323-352.
- VAN DIJK, Teun: *Textwissenschaft.* München: dtv 1980. [Reihe dtv wissenschaft, Band 4364]
- VIOLLET, Catherine: *Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts.* In: „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte.* Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 21-47. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
- VIOLLET, Catherine: [53.] *Schriftlichkeit und Literatur.* In: *Schrift und Schriftlichkeit / Writing in its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung / An Interdisciplinary Handbook of International Research.* Hrsg. v. Günther, Hartmut und Otto Ludwig. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1994, S. 658-672, hier S. 662, Sp. 1. [HSK, Band 10.1, Hrsg. v. Steger, Hugo und Herbert Ernst Wiegand]
- WEHDE, Susanne: *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung.* Tübingen: Max Niemeyer 2000. [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 69, Hrsg. v. Frühwald, Wolfgang et al]
- WILLBERG, Hans Peter und Friedrich Forssman: *Lesetypografie.* Mainz: Hermann Schmidt 2005 [2. und stark überarbeitete Auflage].
- WILLBERG, Hans Peter: *Typolemik. Streiflichter zur Typographical Correctness.* Mainz: Hermann Schmidt 2000.
- WILLBERG, Hans Peter: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe für den Umgang mit Schriften. Was passt – was wirkt – was stört.* Mainz: Hermann Schmidt 2001.
- WINDGÄTTER, Christof: „Und dabei kann doch etwas verloren gehen!“ *Eine Typologie feder- und maschinenschriftlicher Störungen bei Friedrich Nietzsche.* In: „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte.* Hrsg. v. Giuriato, Davide et al. München: Fink 2005, S. 49-73. [Zur *Genealogie des Schreibens*, Band 2, Hrsg. v. Stingelin, Martin]
- ZAPF, Hubert: *Theorien literarischer Kreativität.* In: *Theorien der Literatur III.* Hrsg. v. Geppert, Hans Vilmar und Hubert Zapf. Tübingen: Francke 2007, S. 7-31.
- ZELLER, Hans: *Die Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik. Ein Vorschlag.* In: Beihefte zu *editio.* Hrsg. v. Woesler, Winfried. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998, S. 80-100.
- ZWERSCHINA, Hermann: *Die editorische Einheit „Textstufe“.* In: *Textgenetische Edition.* Hrsg. v. Martens, Gunter und Hans Zeller. [Beihefte zu *editio*, Bd. 10]. Tübingen: Max Niemeyer 1998, S. 177-193.

## 6.) Internetquellen und Diversa

- ANTONIONI, Michelangelo: *BlowUp*. München: Süddeutsche Zeitung. Cinemathek. Nr. 47. [DVD]
- *du. Die Zeitschrift der Kultur. Robert Walser. Aus dem Bleistiftgebiet*. Nr. 370 Oktober 2002.
- [ad „Horváth-Philologie“] <http://www.literaturhaus.at/zirkular/projekte/horvathphilologie/>, 3. April 2008, 8:15.
- Interview mit Gerhard Roth [„Es war mir klar, dass ich mich entblößen muss“] in Tageszeitung *Kurier* vom 26. August 2007, S. 30-31 [hier S. 31].
- [ad „Inventionshexameter“] [http://de.wikipedia.org/wiki/Matthias\\_von\\_Vend%C3%B4me](http://de.wikipedia.org/wiki/Matthias_von_Vend%C3%B4me), 3. Mai 2008, 15:42.
- [ad „Josefine Baker“] [http://de.wikipedia.org/wiki/Josephine\\_Baker](http://de.wikipedia.org/wiki/Josephine_Baker), 13. Mai 2008, 9:15.
- [ad „Paul Preuß“] [http://de.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Preu%C3%9F](http://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Preu%C3%9F), 27. März 2008, 10:33.
- [ad „Paul Preuß“] <http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes> [Eintrag „Preuß“], 27. März 2008, 9:21.
- [ad „Schreibprozessforschung“] [http://www.forschungsdatab.unibas.ch/ProjectDetailLong.cfm?project\\_id=1068](http://www.forschungsdatab.unibas.ch/ProjectDetailLong.cfm?project_id=1068), 20. Mai 2008, 7:50.
- [ad „Schreibszene“] <http://www.schreibszenen.net/index.html>, 20. Mai 2008, 8:34.
- [ad „Serielle Musik“] [http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle\\_Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle_Musik), 13. Mai 2008, 9:42.
- [ad „Zwölftonmusik“] <http://de.wikipedia.org/wiki/Zw%C3%B6lftonmusik>, 13. Mai 2008, 9:12.



## **V.) Anhang**



## **Abstract**

### **Teil A, Genetische Auswahledition**

Die Abschlussarbeit setzt sich zum Ziel, ein textgenetisch besonders repräsentatives Konvolut aus dem Nachlass des Autors Ödön von Horváth [d. i. *Charlotte. Roman einer Kellnerin*] anhand einer genetischen Edition zu dokumentieren und neun ausgewählte Blätter [synoptische Darstellung in Form diplomatischer Umschriften] des Nachlassmaterials zu präsentieren. Es folgt eine rekonstruierte Chronologie aller im Nachlass aufgefundenen Blätter zu *Charlotte* [auch „Dossier génétique“] und im nächsten Schritt die Konstituierung von Text [Entwürfe (E) und Textstufen (TS) mit jeweiligen Ansätzen (TS/A)]. Auch die Frage nach der Datierung des gewählten Romanfragments soll in einem eigenen Punkt schließlich diskutiert und beantwortet werden.

### **Teil B, Interpretatorischer Block**

Andererseits, und auf den obigen Grundlagen [Teil A] progressiv aufbauend, sollen neue Perspektiven der Interpretation erschlossen und das Nachlassmaterial fruchtbar gemacht werden.

Teil B wird von einer textgenetischen Analyse angeführt [B.)1.]), woran sich eine sehr ausdifferenzierte, am Nachlassmaterial orientierte und facettenreiche Beschreibung von Horváths Arbeitsweise bei *Prosatexten* anschließt [B.)2.]). Eine Darlegung von Horváths „Schreibprozessen“ und dessen spezifischer „Schreibszene“ [wobei mit neuesten Methoden aus der Schreibprozessforschung operiert wird] rundet den interpretatorischen Block ab [B.)3]).

### **Konklusion und Forschungsausblick**

An die Konklusion und kursorisch gelisteten Ergebnisse der DA anschließend, werden im letzten Schritt der Abschlussarbeit die sich aufdrängenden Forschungsperspektiven in einem Katalog knapp umrissen, die für zukünftige Auseinandersetzungen lohnen würden.

### **Schlagwörter**

Ödön von Horváth, Horváths Prosa bis 1930, Romanfragment, kritisch-genetische Edition, Textgenese, Edition und Interpretation, Arbeitsweise [„Kopf“- und „Papierarbeiter“], Textproduktion, „Schreibszene“ / „Schreib-Szene“, Schreibdispositiv;



## Curriculum Vitae

Valentin Lorenzi [mail: valentin.lorenzi@gmx.net]

\* 12. 3. 1979 in Wien

- 1997 - 2001** Studium „Konzertfach Viola“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, Meisterklasse Prof. Siegfried Führlinger;
- Ab 10/2001** Diplomstudium der Germanistik an der Universität Wien; ergänzender Wahlfächerkanon bzw. Module aus den Fächern Geschichte, Philosophie, „Kulturwissenschaft - Cultural Studies“, Musikwissenschaft und „Deutsch als Fremdsprache“;
- 2001 - 2004** Mitarbeiter im Emi-Music-Store in der Wiener Kärntner Straße, besonders in den Bereichen klassische Musik und Hörbuch [Kundenberatung und Verkauf];
- 2003** Praktikum im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden, praktische und wissenschaftliche Mitarbeit am literarischen Nachlass Thomas Bernhards;
- 2004** Erste Diplomprüfung aus Deutscher Philologie;
- 2004 - 2005** Erasmusstudium an der Universität Konstanz [D];
- 2005 - 2008** Mitarbeiter in der Buchhandlung „Leporello“ [Liechtensteinstraße und Burgtheater]; Kundenberatung, Verkauf, Ausrichtung von Büchertischen, Warenübernahme, Urgenzen, Remissionen, Bürotätigkeit;
- 2005** Praktikum am Österreichischen Literaturarchiv [ÖLA]; ebendort erste Beschäftigung mit dem Nachlass Ödön von Horváths; Mitarbeit an der Vorbereitung eines Probandes [*Geschichten aus dem Wiener Wald*] zu einer „kritisch-genetischen Ausgabe“ der gesamten Werke Horváths;
- 2005 - 2006** Mitarbeiter in der städtischen Bücherei am Urban-Loritz-Platz;
- 2005 - 2006** Teilnahme am zweisemestrigen Praktikum und Lehrgang „Werkstätte Buchverlag“ [veranstaltet von VVV und Universität Wien]; Kennenlernen der wichtigsten Aspekte eines modernen Buchverlages, konsequente Vernetzung der einzelnen, verlegerischen Aspekte;
- Ab 03/2008** Fachtutor zur UE „Technik des wissenschaftlichen Arbeitens“;

