

Die Strukturierung von Werfels Theater

Michel Reffet

„Bewundert viel und viel gescholten, gehört der Prager Franz Werfel zu jenen deutschen Dichtern unseres Jahrhunderts, die den Literarhistorikern das Leben sauer machen. Denn sein riesiges und freilich auch sehr ungleiches Werk ist — in des Wortes doppelter Bedeutung — nicht übersehbar. Er sprengt alle Rahmen, seine vielen Romane und Erzählungen, Gedichte und poetischen Skizzen, Dramen und szenischen Fragmente, Essays und Vorträge, Nachdichtungen und Bearbeitungen lassen sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen.“¹ Dieses Fazit Marcel Reich-Ranickis scheint besonders für Werfels Theater zu gelten, denn die bisherige Forschung mied jede Gruppierung seiner Stücke. Man ließ es bei Einzelanalysen bewenden. Wenn von Einheitlichkeit überhaupt die Rede war, so nur, um etwaige Querverbindungen zwischen dem Inhalt der Stücke und dem einiger Werke der anderen Gattungen aufzuzeigen.² Nur die drei historischen Dramen der zwanziger Jahre wurden in einer neueren Studie unter ein Dach gebracht.³

Ganz besonders den frühen Dramen wurde jede Eigenständigkeit abgesprochen, weil sie zeitlich und thematisch mit der Lyrik allzu sehr verwoben schienen.⁴

Bis 1920 wurden nur vier Stücke abgeschlossen, darunter *Die Troerinnen*, die ja keine Eigenschöpfung Werfels sind. Dieses Stück wurde auch als einziges in Repertoires aufgenommen. *Der Besuch aus dem Elysium* gelangte fünfmal zur Aufführung, *Die*

¹ Marcel Reich-Ranicki: Franz Werfel und S.L. Jacobowsky in M.R.R.: Die Ungeliebten. Sieben Emigranten, München, Piper, 1968, S.13. (Zuerst im Programm der Hamburger Oper anlässlich der Aufführung von Jacobowsky und der Oberst 1968. Dass. in M.R.R.: Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern, München, Piper, 1977, S.189-194.).

² Die wichtigsten Studien zu Werfels Theater: E. Adams/U. Kuhlmann: Perspektiven über Werfels dramatisches Schaffen in: Views and Reviews of German Modern Literature. Festschrift für A. Klarmann, München 1974, S.195-212; M. Arnold: Franz Werfel. Des Dichters Welt und Weg zwischen Lyrik und Drama 1910-1930, Diss., gedruckte Fassung: Lyrisches Dasein und Erfahrung der Zeit im Frühwerk Franz Werfels, Altdorf, Huber, 1961; R. Broch: Die Dramen Franz Werfels, Diss. Wien 1935; E. Hunna: Die Dramen von Franz Werfel, Diss. Wien 1948; Hanuš Karlach: Werfels Kampf um das Drama. Des Dichters theatralische Anfänge, Dipl. Prag 1963; H. Meister: Franz Werfels Dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne, Diss. Köln 1964; H. Rück: Franz Werfel als Dramatiker, Diss. Marburg 1965; H. Vogelsang: Der Dramatiker Werfel in: 136. Jahresbericht des Schottengymnasiums, Wien 1961, S.52-65; P. Wimmer: Franz Werfels dramatische Sendung, Wien, Bergland Verlag, 1973, S.203.

³ J. D. A. Warren: Werfel's Historical Dramas in: Lothar Huber (hrsg.) Franz Werfel. An Austrian Poet Reassessed, Oxford, Berg Publishers, 1989, S.153-173.

⁴ Martin Arnold op. cit. (gedr. Fassung) S.38 u. 40; Helmut Thomke: Hymnische Dichtung im Expressionismus. Studien zum Werk E. Stadlers und Franz Werfels, München, Francke Verlag, 1971, S.287.

Mittagsgöttin nur einmal. Genauso wie *Die Versuchung* und die sieben Fragmente von 1913 bis 1923 blieben diese Stücke nur noch Lesedramen.⁵

Hier möchte ich mit der hergebrachten Vorstellung eines Schwankens zwischen Lyrik und Drama bei Werfel aufräumen. Schon damals sind doch die Gattungen durch feste Merkmale voneinander getrennt. Werfel ist ein wortgewaltiger Lyriker; um das Drama muß er »kämpfen«, wie Hanuš Karlach es im Titel seiner Dissertation treffsicher ausgedrückt hat.⁶

Worfels Kampf um das Drama fängt mit seinen Kinderspielen an.⁷ Es geht weiter mit den Gedichten aus dem *Weltfreund*, wo »die Instanz« auf die Spaltung zwischen Leib und Geist pocht, die Selbstfindung des lyrischen Ich also verhindern will: „Ich! Will! Mein! Stück!“⁸ Es ist verlockend, reflexiv zu bleiben, ein Schauspieler seiner selbst, auf der Bühne „Rache, Liebe, Mord und Schuld!“ zu rufen, statt sich lyrisch aufzulösen.⁹ Übrigens ist die vor dem Spiegel geübte Theatralik eine willkommene Entspannung der Aggressivität.¹⁰ Die dramatische Haltung drängt dann nach Erfüllung durch Einführung von Chören und Dialogen in die Lyrik. *Wir sind* endet mit dem kleinen Drama *Das Opfer*. *Die Mittagsgöttin* erschien zuerst als zweiter Teil vom *Gerichtstag*. Trotzdem weiß Werfel ziemlich genau, wann die Gattungen auseinandergekoppelt werden müssen. *Das Opfer* bleibt in *Wir sind*, *Die Mittagsgöttin* erschien bald selbständig. Dieses Stück ist auseinandergerissen zwischen den Lyriksammlungen *Der Gerichtstag* und *Beschwörungen* (von 1923). Die männliche Gestalt Laurentin gehört zum *Gerichtstag*, wo er schon auftritt; Mara ist eine mächtige Frauengestalt wie das weibliche Ideal aus den *Beschwörungen*. Die hinreichende Charakterisierung dieser zwei Hauptgestalten in *Die Mittagsgöttin* hebt schon dieses Stück klar aus dem lyrischen Komplex heraus.

Die Eigenständigkeit der Stücke dieser Periode geht jedoch noch weiter. Sie unterscheiden sich von den Gedichten durch zwei Grundmotive: die Liebe und die Politik. Vor den *Beschwörungen* ist das Motiv Liebe mehr als dünn gestreut in Worfels Lyrik. Rilke fiel diese Lücke auf, denn er hoffte nach der Lektüre von drei Liebessonetten von Dante, die Werfel übersetzt und dem Band *Einander* einverleibt hatte, daß dies nur

⁵ Worfels Dramen und Fragmente befinden sich alle in Franz Werfel: Die Dramen, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1959, 2 Bde. Im Text wird aus diesen Bänden zitiert als I und II, von den Seitenzahlen gefolgt.

⁶ Op. cit.

⁷ S. Tagebuchauszüge in Franz Werfel: Zwischen oben und unten. Prosa. Tagebücher. Aphorismen. Literarische Nachträge, München, Langen-Müller, 1975, S.693-694. Der Band wird im folgenden als OU mit Seitenzahlen zitiert.

⁸ Franz Werfel: Das lyrische Werk, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1967, S.37-38.

⁹ ebd., S.38.

¹⁰ ebd., S.56.

ein Anfang sei und daß Werfel sich entschließen möge, endlich eigene Liebesgedichte zu schreiben.¹¹ Dafür ist die Liebe zwischen Mann und Frau in den frühen Stücken allgegenwärtig. Unter den verschollenen Jugenddramen gab es drei Titelheldinnen — die eine war sogar Aphrodite (II, S.518). Unter den Dramenplänen gab es eine *Therese* und eine *Semiramis* (ibid.). Für die Bearbeitung von Opern Verdis wählte Werfel auch die drei, in denen Liebe Zentralthema ist: *Die Macht des Schicksals*, *Simone Boccanegra*, *Don Carlos* (II, S.519). In den Fragmenten vor 1920 bildet nur *Klingsohr* eine Ausnahme von dieser Thematik.

In all den Stücken und Fragmenten ist die Liebe bei den männlichen Gestalten idealistisch. Vereinigung hieße Entzauberung, Sinnlichkeit ist gleichbedeutend mit Herrschsucht. Dafür wissen die Frauen die männliche Begierde auszunutzen, um die Herrschaft der Männer zu ruinieren, so Esther im nach ihr genannten Fragment, so Gertrud in *Stockleinen*, so Cassandra und Helene in *Die Troerinnen*. Die Frau kann sich aber freiwillig dem Manne hingeben, wie Mara, die »Mittagsgöttin«. Sie tut es jedoch nicht aus Sinnlichkeit, sondern um ein Kind zu bekommen. Zugleich ist diese Erfüllung für Laurentin eine Neugeburt. Desgleichen verwechselt Marie im Fragment *Der Aufruhr der Toten* Geliebten und Kind (II, S.478-479). Es bedeutet, daß die Frau Geliebte und Mutter zugleich ist. Schlechte Frauen sind die, welche die Zeugung verweigern, wie Helene, oder die lieblosen Mütter, wie die des Quis (*Das Leben des Menschen*) und des *Stockleinen*. Vaterschaft bleibt ganz aus. Ein Vater sagt zu der Mutter „deine Tochter“, wenn er vom gemeinsamen Kind spricht (II, S.475). Nur in einem Fall ist ein Vater halbwegs sympathisch, ist aber eine Randerscheinung (*Das Leben des Menschen*). Laurentin freut sich zwar auf seine Vaterschaft, muß aber zurückbleiben, während Mara mit dem Kind davonzieht:

Mara: Nicht liebt der Mann,
 Nicht bleibt der Mann,
 Denn Mann ist Zeit (...)
 Wir waren Begegnung, Mann!
 Mitwanderer sind wir nicht.

Laurentin: O laß mich dienend folgen!
 Ist dieses Kind nicht mein?

Mara: Ich zündete ein reines Licht
 An deiner trüben Kerze an.
 Nun heb ich mich hinweg mit meiner Beute.

(I, S.122).

¹¹ Brief an Kurt Wolff vom 14.12.1913, in: Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers 1911-1966, hrsg. von B. Zeller und E. Otten, Frankfurt a.M., H. Scheffler, 1966, S.137.

Auserwähltheit der Mutterschaft und Verachtung der Männer deckt sich mit der Interpretation, die Werfel von Hofmannsthals »Frau ohne Schatten« zu dieser Zeit gab.¹² Die Übermacht der Frauen bei Werfel entspricht auch genau Bachofens Theorie des Matriarchats. Eine Stelle aus der Novelle *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* zeigt, daß Werfel Bachofens Mutterrecht vor 1920 gekannt haben muß.¹³ Der Lyrikband *Beschwörungen* zeigt die moralische Überlegenheit der Frauen, die Theateransätze zeigen ihre soziale Überlegenheit. Das Fragment *Euripides oder Über den Krieg* stößt entschieden ins Politische vor: „Der Wert des Lebens scheint mir in dem Schoß der Mütter zu ruhen, die Freiheit im Herzen der Jünglinge. Der gute Staat müßte ein Staat der Mütter und Jünglinge sein.“ (II, S.394) Die Zeitgenossen haben die Botschaft empfangen, denn die feministischen Zeitschriften NEUE GENERATION und DIE FRAU brachten engagierte Besprechungen der *Troerinnen*.¹⁴

Der zweite Pol der Theaterproduktion aus dieser Zeit ist die Politik. Im breiten Sinne bestimmt sie den Wechsel von der Lyrik zum Theater. Was die Expressionisten im allgemeinen betrifft, hat Félix Bertaux aufgezeigt, daß ihre Lyrik nur deshalb revolutionär erschien, weil sie sich den Forderungen des Patriotismus entzog, und daß der erwachende Wille zur Handlung die Dichter notwendig zum Drama führen mußte.¹⁵ Im speziellen Fall Werfel hat Paul Fechter auseinandergesetzt, wie die Wandlung vom Lyriker zum Dramatiker einer Verschiebung von moralischen zu politischen Inhalten gleichkam.¹⁶ Gerade das ist in den frühen Stücken schon nachweisbar: In einem Brief an Kurt Wolff versteht Werfels Vater das Fragment *Esther* als ein „politisches“ Werk (II, S.514). In *Esther* wie in *Stockleinen* ist der erste Teil der Liebe, der zweite der Politik gewidmet, die Liebe ist in ihren Folgen politisch. Das Leiden der Frauen ist Anlaß zu gesellschaftlicher Anklage, und die ist viel gezielter als in den Gedichten. Lauthals verworfen werden Staatsapparat, Adel, Bürgertum, Bürokratie, Patriotismus, Armee und Polizei, Schule, Kirche und überkommene Moral.

¹² OU, S.656. Franz Werfel wiederholt dieselbe Interpretation in einem Brief an Hofmannsthal vom 18.10.1919, der sich im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M. befindet.

¹³ Es ist eine expressionistisch übersteigerte Verdammung des Patriarchats: „Nicht mehr waren die Knospen und Sprößlinge des Menschengeschlechts Kinder, nicht mehr Kinder der freien Mutter, die verehrt und heilig gehalten, den Samen wählte, der sie befruchten sollte. Die Kinder der Mutter waren zu Söhnen des Vaters geworden (...) Die Patria potestas, die Autorität, ist eine Unnatur, das verderbliche Prinzip an sich (...) gleichwie das Sohntum der Ursprung aller hemmenden Sklaveninstinkte ist, das scheußliche Aas, das in den Grundstein aller historischen Staatenbildung eingemauert wurde.“ Franz Werfel: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Die Erzählungen* hrsg. von Knut Beck, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag, *Erzählungen Fischer*, I — Die Schwarze Messe, Bd.9450, 1989, S.258.

¹⁴ A. Brunemann: *Griechische Tragödie in neuem Gewand* in: *Die Frau* 24. Jg.1916, S.210-219. Kurt Hiller: *Die unheilige Hekuba* in: *Die Neue Generation* 12. Jg.1916, S.225-226.

¹⁵ Félix Bertaux: *Panorama de la littérature allemande*, Paris, Kra, 1928, S.248-250.

¹⁶ Paul Fechter: *Das europäische Drama*, Mannheim, Bibliographisches Institut, Bd.3. 1958, S.71.

Die Revolution jedoch bedeutet viel mehr als politischen Umsturz. Sie muß vor allem Sieg des Mitleids sein (II, S.383). Der verlogene Revolutionär Stockleinen wird wütend, wenn er erfährt, daß Gertrud nicht ihn allein, sondern alle ihre Mitmenschen liebt. Er will auch seine »neue Ordnung« mit Hilfe einer »starken Armee« festigen (II, S.455). Solchen Widersprüchen stellen die positiven Helden das Ideal einer gewaltlosen Anarchie entgegen. Kurt Hiller hielt anlässlich der *Troerinnen* Werfel vor, daß Anarchie und Gewaltlosigkeit einander ausschließen.¹⁷ Werfel konterte zwar,¹⁸ ahnte aber wahrscheinlich, daß Idealismus allein machtlos ist, denn im Fragment *Das Leben des Menschen* läßt er eine Gestalt sprechen: „Zu meiner Zeit hat man die Politik im allgemeinen den klaren Köpfen überlassen“ (II, S.411). Mehr konnte er jedoch auf seiner damaligen Entwicklungsstufe nicht dazu sagen, und es blieb das letzte Wort des Fragments. Wie ein französischer Forscher über *Die Troerinnen* formulierte, zögert Werfels Theater bis dahin „zwischen historischer Revolution und metaphysischer Verklärung.“¹⁹

Die Passivität der Gestalten ist schon eine dramatische Schwäche dieser Schaffensperiode. Sie wird dadurch verschärft, daß in der ganzen Reihe dieser Werke die Helden von vornherein, beim Betreten der Bühne, Selbsterkenntnis besitzen, weil sie entweder aus einem hellstichtigen Traum erwachen (*Das Leben des Menschen* heißt ja „Ein Schauspiel in zwölf Träumen“!) oder aus der Unterwelt heraufsteigen. Jede echte Krise und interessante Entwicklung wird also ausgeschaltet. Dazu leben viele dieser Stücke von der Phantastik, und die ist zur Zeit des Expressionismus nicht mehr tragbar. Der Kampf um das Drama führt also einstweilig zu Fragmenten und mißlungenen Stücken. Was soll aus dem Dichter werden, wenn auf der Schwelle der zwanziger Jahre das letzte Gedicht von *Gerichtstag Das Licht und das Schweigen* heißt, wenn es noch zu früh ist für den breiten Atem der Epik, und wenn das dramatische Können ausbleibt?

Die zwanziger Jahre zeitigen das Aufblühen von Werfels Theater. Auslöser wird die brandaktuelle Erfahrung der Revolution sein. „Der erste Mensch“, schreibt Emil Staiger, „der auf einen Stein, auf eine Erhöhung gesprungen ist, um einigen Leuten zu-

¹⁷ Auf Kurt Hillers Kritik an der Passivität der Troerinnen in seiner Rezension (s.o.) hatte Werfel mit dem offenen Brief »Die christliche Sendung« reagiert (OU, S.560-575.), in dem er die gewaltlose »neuchristliche« Anarchie vertritt. Darauf antwortete Hiller mit dem Aufsatz »Zur Ergänzung« in *Tätiger Geist*, 2. der Ziel-Jahrbücher, München 1917-1918, S.229-242. Nachdruck in K. Hiller: *Verwirklichung des Geistes im Staat*, Leipzig 1925, S.64-74 und in Paul Pörtner (hrsg.): *Literatur Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, Neuwied a. Rhein, Luchterhand, 1960-1961, Bd.1, S.418-429. (Beide Nachdrucke unter dem neuen Titel »Nach Thomas Mann: Franz Werfel«).

¹⁸ Mit dem Schlußwort zu »Die christliche Sendung«, das unveröffentlicht blieb (OU, S.576).

¹⁹ Philippe Ivernel: *L'abstraction et l'inflation tragique dans le théâtre expressionniste allemand* in: D. Bablet/J. Jacquot: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*. Paris, Editions du CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), 1971, S.91.

zusprechen, um ihnen zu zeigen, daß er voraus sei, hat schon die Bühne vorbereitet.²⁰ Im November 1918 in Wien ist Werfel auch auf einen Prellstein gestiegen, um die Menge aufzurufen. Erst dann fand er seinen Weg als Bühnenautor. Seine Theateranfänge wußte er immer selbst zu kritisieren.²¹ Aber er schrieb 1920 an Kurt Wolff: „...ich weiß, daß keiner heute schreibt, der soviel Theater in sich hat wie ich.“ (I, S.549-550) Aus dieser Potentialität heraus erwachsen die sechs imposanten Dramen der zwanziger Jahre: *Spiegelmensch*, *Bocksgesang*, *Schweiger*, *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* und *Das Reich Gottes in Böhmen*. Die Geschlossenheit dieser Produktion ist bisher verkannt worden, denn man wollte ihre Interpretation mit dem überkommenen psychodramatischen Instrumentarium angehen, vermißte dabei jede Gemeinsamkeit in der Situation, in der Charakterzeichnung und in der Führung der Handlung. Die Struktur tritt jedoch klar zutage, wenn man die Stücke durch ein politisches Entschlüsselungsraster betrachtet (und somit dem Autor politische Reifung zutraut!).

Das Grundmotiv Liebe der früheren Versuche verkümmert, wobei sich die Ansätze politischer Gedankenführung voll entfalten. Alle sechs vollendeten Dramen der zwanziger Jahre gehen von einer mächtig ausgemalten politischen Unterdrückung aus. Wenn die Tyrannen auch nicht auftreten, so sind sie doch vielfältig durch ihre Kreaturen und durch ihre treu ergebenen, weil verblendeten, selbstentfremdeten Untertanen vertreten. In jedem Stück kommt Revolution in Gang. Der wahre Konflikt wird indessen nicht zwischen Unterdrückern und Revolutionären ausgetragen, sondern zwischen revolutionären Gegensatzpaaren. Die eine Figur ist jeweils Trägerin der humanen Grundidee der Revolution, die Gegenfigur vertritt die realitätsferne utopische Revolution. Die Strukturierung ist also folgende:

	<u>Unterdrücker</u>	<u>Utopisten</u>	<u>Humane Revolutionäre</u>
<i>Spiegelmensch</i>	Ananthas und seine Monster	Spiegelmensch	Thamal
<i>Bocksgesang</i>	Die Türken und ihre Kollaborateure	Juvan	Der Bocksmensch
<i>Schweiger</i>	Dr. Viereck und der Faschismus	Die Sozialdemokraten	Schweiger
<i>Juarez u. Max.</i>	Franz Josef und die Monarchisten	Maximilian	Juarez
<i>Paulus</i>	Caligula und die Römer	Chanan	Paulus
<i>Reich Gottes</i>	Sigismund und das Konzil	Prokop	Cesarini

²⁰ Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag, 1946; 7. Aufl. 1966, S. 154.

²¹ In Kurt Wolff, op. cit., S. 107, 1915; S. 133, 1919; OU S. 807, 1928.

Man sieht, der Bocksmensch ist nicht das Böse, wie vielfach von der Kritik angenommen. Er ist Zeuge des Elends, hätte Brennpunkt des Mitleids und somit wahrer Revolutionär sein müssen. Statt dessen erhebt ihn das verführte Volk zu einem Idol und macht ihn erst recht monströs. Maximilian ist hier nicht mehr der gute Mensch, sondern der Ich-Besessene. Juarez ist sein Gegengewicht. Dessen totale Ausschaltung von der Bühne soll seine Nüchternheit symbolisieren. Diese Deutung wird von Werfel selbst bestätigt. Nach einer Lesung aus dem Stück in Berlin wurde der Rezensent des sozialistischen *VORWÄRTS* aus der Figur Maximilian nicht schlau und hatte den Autor in Verdacht, dem Habsburger zuviel Sympathie gezollt zu haben. Darauf antwortete Werfel: „Ich bin radikaler Republikaner und war es schon, wie man weiß, zu einer Zeit, wo das offene Bekenntnis Hochverrat hieß. Mein Drama *Juarez* ist Kampf und Triumph jener historischen Logik, deren Form »Republik« heißt, ebenso wie es tragischer Untergang des anderen Prinzips ist. Daß aber ihr Berichterstatter mich so sehr mißverstehen konnte, macht mich stolz. Er beweist mir, daß ich ein wesentliches Gesetz tragischer Kunst erfüllt habe: Gerechtigkeit.“²²

Leider wurde diese Richtigstellung in Werfels Essay-Band nicht aufgenommen. Anders als in den früheren Dramen treibt Werfel hier tatsächlich keine Schwarz-Weiß-Malerei. Er läßt die Gegenpartei sachlich zu Worte kommen.

Maximilian und seinesgleichen sind innerhalb der soeben ermittelten Strukturierung samt und sonders »Spiegelmenschen«. Sie wollen zuerst sich selbst betrachten. Dabei sehen sie nicht nur sich, sondern auch die ganze Welt im Hintergrund regelrecht »spiegelverkehrt«. Von Maximilian sagt Juarez: „Der Mann spiegelt sich“ (I, S.393), und Maximilian verlangt noch vor seiner Hinrichtung einen Spiegel (I, S.460). Die objektiven Helden verweigern den Spiegel. Sagt doch Paulus zu seinem Widerpart, dem Zeloten Chanan „Ich möchte mich nicht weiter in dich spiegeln“ (I, S.494). Die Spiegelmenschen sind ungewollt die besten Verbündeten der Tyrannen. Der Landpfleger Marullus erklärt: „Ich bin der eifrigste Förderer eines jüdischen Aufstands, den ich niederschlagen, aber nicht verhindern will“ (I, S.497). Maximilian glaubt, sich von der alten Welt seines Bruders Franz Josef zu lösen, merkt aber nicht, daß er in Wirklichkeit von den Monarchisten manipuliert wird. Ebenso ist der Hussitenführer Prokop ein Pfand im Doppelspiel des böhmischen Adels.

Literarhistorisch setzen Werfels Dramen der zwanziger Jahre Meilensteine der sogenannten »Neuen Sachlichkeit« dadurch, daß sie eine Absage an den radikalen

²² »Franz Werfel sendet uns folgende Zeilen« in *Vorwärts*. Berliner Volksblatt. Zentralorgan der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Nr.572, 4.12.1924, S.2 (nicht in OU). An seiner Auffassung von Gerechtigkeit in der Tragödie hält Werfel fest in dem Interview über »Paulus unter den Juden«, »Die Stunde des Christus«, in der *Prager Presse* 8.05.1930, S.8 (nicht in OU) und in einem Essay über »Das Reich Gottes in Böhmen, Historisches Drama und Gegenwart«, (OU, S.598).

Idealismus und an den politischen Extremismus darstellen. Leitbild der neuen Haltung soll Juarez sein: „Don Benito Juarez (...) tut nicht das Gute, sondern das Richtige, und einzig dies ist in den Folgen gut“ (I, S.455). Maximilian erkennt seinerseits: „Der Wille zur Güte ist Güte noch nicht“ (I, S.459).

In ihrer Form kommen diese Dramen mit den neueren Definitionen der Neuen Sachlichkeit zur Deckung: „Im Wesentlichen ist die Dramaturgie der neusachlichen Dramatik negativ zu beschreiben, da sie sich an einem früheren Zustand des Dramas mißt, von dem sie sich abstößt. Die Hauptzüge dieses Abbaus liberaler Auffassungen im Dramaturgischen seien unter folgenden Stichworten zusammengefaßt: Wirklichkeit ohne Form, Konflikt ohne Legitimität, Held ohne Pathos, Rede ohne Ausdruck und Antwort. (...) Die kaum zu bewältigende Unordnung des wirklichen Geschehens drückt sich, ins Dramatische übersetzt, in einer Serie oft unverbunden aneinanderhängender Kurzszenen aus.“²³ Mit großer nutzbringender Bestimmtheit umreißt Helga Meister die Merkmale von Werfels neusachlichem Bühnenstil.²⁴ 1988 ordnet Axel Schalk Werfels historische Dramen, *Juarez und Maximilian* zuallererst, der Neuen Sachlichkeit zu und unterstreicht dabei die Neuigkeit, daß der Held Maximilian einer Figur entgegengestellt wird, die ganz von der Bühne wegbleibt. „Die aus dem alten historischen Drama tradierte Auseinandersetzung — Maria gegen Elisabeth; Tell gegen Geßler — findet nicht statt (...) Maximilians Streit mit Juarez als szenisch ansehbare Gegenüberstellung findet nicht statt. Maximilian streitet mit einem Phantom, einer Idee. Hier liegt Werfels dramatische Leistung, die zugleich seine Kritik des alten, auf Antagonismus angelegten Dramas ist. Die neusachliche Schreibstrategie erlebt in Werfels Drama eine inhaltliche Brechung.“²⁵ Schließlich ist die Zugehörigkeit von Werfels Dramen zur Neuen Sachlichkeit nicht mehr bestreitbar, seit Norbert Abels geschrieben hat: „In den Historiendramen *Juarez und Maximilian* (uraufgeführt 1925), *Paulus unter den Juden* (1926) und *Das Reich Gottes in Böhmen* (1930) zeigt sich (...) Werfels Hinwendung zu der als »Neue Sachlichkeit« inventarisierten Periode einer neuen wirklichkeitsnahen Dichtung.“²⁶ 1924, das Entstehungsjahr von *Juarez und Maximilian*, ist schon als »terminus a quo« der Neuen Sachlichkeit gewählt worden.²⁷ Indessen sind nicht nur die historischen Dramen neusachlich. Ich rechne auch die drei vorhergehenden Dramen dazu. Sie

²³ Thomas Koebner: Das Drama der neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus in: Wolfgang Rothe (hrsg.) Die deutsche Literatur der Weimarer Republik, Stuttgart, Reclam, 1974, S.32-33.

²⁴ Op. cit. S.120-211, bes. S.120-121, 127, 155, 168, 192, 209-210, 251, 260.

²⁵ Axel Schalk: Franz Werfels Historie Juarez und Maximilian. Schicksaldrama, Neue Sachlichkeit oder die Formulierung eines paradoxen Geschichtsbilds in: Wirkendes Wort, Bonn, Nr.1. 1988, S.85.

²⁶ Norbert Abels: Franz Werfel, Rowohlt Bildmonographien Nr.472, 1990, S.70.

²⁷ Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus, Stuttgart, Metzler, 1970, S.214. 1924 sprach Rudolf Kayser zum erstenmal von der „neuen Gegenständlichkeit“, von der „Sehnsucht zu neuer und geformter Objektivität“ (s. Félix Bertaux, op. cit. S.289.).

stellen zwar der klassifizierenden Literargeschichte besondere Probleme, weil sie mit barocken Bühneneffekten und trocken-extatischem expressionistischem Stil operieren. Ihre positiven Helden Thamal, Schweiger und der Bocksmensch unterscheiden sich auch deutlich von denen der historischen Dramen durch extreme Passivität. Allzu leicht werden sie unter der Einwirkung ihrer Partner zu bösen Figuren. Aber durch diese Doppelbödigkeit werden sie zu Mythen fast im antiken Sinne. Deshalb heißt das dritte dieser Stücke *Bocksgesang*, wörtliche Übersetzung von »tragodia«. D.h., Mitleid und Furcht, die seit Aristoteles zur Tragödie gehören, werden von ein und derselben Person erregt; beim Zuschauer stellen sich unterschwellig Bewunderung, aber auch Abscheu, Neid und Freude am Untergang des Helden ein, weil dieser das erlebt hat, was wir nicht wagen würden. Dasselbe läßt sich nicht von den expressionistischen Stücken behaupten, auch nicht wenn sie in ihren Titeln Mythologisierung beanspruchen — z.B. Brechts »Baal«, Bronnens »Ein Geschlecht«, Hasenclevers »Der Sohn«; ihre Helden sind eindimensional, rennen eingleisig provokativ gegen die bestehende Ordnung an. Bei Werfel sind nur die Utopisten seiner Dramen in dieser Situation (in nüancierter Form zwar bei den Sozialdemokraten von *Schweiger*, bei Maximilian und Prokop; extreme Fälle sind der Spiegelmensch, Juvan von *Bocksgesang* und Chanan von *Paulus unter den Juden*). Daher sind auch die ersten drei Dramen in ihrer Grundanlage nicht expressionistisch. Werfel ahmt nur den Expressionismus nach, um ihn zu disqualifizieren.

Mit diesen drei Dramen befinden wir uns in der schwer definierbaren Übergangsphase zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Der Kunsthistoriker Franz Roh spricht 1925 von »Nach-Expressionismus«.²⁸ 1930 lehnt Alfred Heuer diesen Terminus ab, weil Roh eine zu scharfe Trennung zwischen Expressionismus und Nachexpressionismus gezogen habe. Heuer schlägt also in Anlehnung an die Malerei und speziell an Beckmann den Namen »magischer Realismus« oder »transzendente Sachlichkeit« vor.²⁹ Das paßt zu Werfels Dramen von 1920 bis 1923. Helga Meister spricht von »magischem Realismus« nur im Fall von *Schweiger* und findet in diesem Stück auch Elemente der Neuen Sachlichkeit.³⁰ Man könnte vielleicht sagen, daß »magischer Realismus« sich zu Neuer Sachlichkeit wie Manierismus zu Barock verhält. Aber im Falle Werfels würde ich die drei fraglichen Stücke nicht etwa als Übergang oder Vorstufe, sondern voll und ganz als erste Phase der Neuen Sachlichkeit bezeichnen.³¹

²⁸ Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925.

²⁹ Alfred Heuer: Ausdrucksform und Neue Sachlichkeit in: Zeitschrift für Deutschkunde, 44, Jg. 1930, S.330-331.

³⁰ Op. cit. S.109, 120 u. 259.

³¹ Man könnte zwar behaupten, daß Magischer Realismus formal noch zum Expressionismus gehört und inhaltlich schon zur Neuen Sachlichkeit. Da er jedoch mehr inhaltliche Bezüge zur Neuen Sachlichkeit als formale zum Expressionismus besitzt, ist er noch kürzlich mit der Neuen Sachlichkeit gleichgesetzt worden: „Der Magische Realismus ist ein Synonym für die in den zwanziger Jahren

In diesen Stücken vollzieht Werfel entschieden den Bruch mit dem Expressionismus. Das Fragment *Klingsohr* aus dem Jahr 1919 kündigt die neue Richtung an:

„In meines Gartens Gängen und Hallen
Soll heute alle Einheit verfallen.(...)
Kalt, frostig und nicht verschlungen in Chören.
So will ich die gütige Landschaft zerfetzen,
Ein mächtiges Schauspiel in Szene zu setzen!
Seid ihr dem Titel schon auf der Spur?
Er heißt: Die Verlassenheit der Kreatur!“
(II, 472)

Dies wird zu der neuen Kunsthaltung, welche die Franzosen zuerst durch »ordre froid« - kalte Ordnung - übersetzt haben. Die Distanzierung vom Expressionismus geschieht jedoch nicht sogleich im Namen der Sachlichkeit. Nach der Uraufführung von *Spiegelmensch* macht Werfel zunächst dem Expressionismus zum Vorwurf, alle »magischen« Effekte des Theaters zu verschmähen. Expressionismus sei „nichts anderes als eine haltlose Verbeugung vor der Sketch- und Kinotechnik der Zeit“; sie zerstöre den dramatischen Stil, indem sie ihn auf einige „ekstatisch gebrachte Stichworte“ reduziere.³³ Darauf folgt der wichtige Essay *Dramaturgie und Deutung des Zauberspiels »Spiegelmensch«* (OU, S.222-260). In diesem Essay rügt Werfel am Expressionismus, daß er Lyrik und Theater durcheinanderwerfe. „Das Theater ist das Haus des Komödianten und nicht das Haus des Dichters“ (OU S.232). Die Vermischung der zwei Gattungen erscheint in einer autobiographischen Skizze von 1921-23 sogar als Definition des Expressionismus schlechthin (OU, S.702). So entferne sich die expressionistische Bühne allzu sehr von der Realität, d.h. es sei von Übel, wenn sich die Zuschauer mit einem realitätsfeindlichen expressionistischen Helden identifizieren sollten. Auf der ex-

aufgekommene Richtung der neuen Sachlichkeit, die vor allem in der bildenden Kunst in Erscheinung trat und den oft pathetischen Expressionismus ablöste.“ (Wolfdietrich Kopelke: Die Wirklichkeiten des Autors — Das Beispiel Ernst Jünger in: Sudetenland, München, Nr.4 1990, S.334.) Horst Denkler beschreibt den Magischen Realismus als eine Forcierung der Neuen Sachlichkeit: „Die Überschärfe, mit der sich der Blick auf Einzelphänomene oder Lebensphasen richtet, die Lösung der Sache aus ihren Determinationen und ihre Trennung von angestammter Umgebung und richtungsweisender Funktion gleichen nämlich einer »Überbelichtung«, die das »Unheimliche« der Sachen bloßlegt...“ Denklers These ist, daß diese Übertreibung der Neuen Sachlichkeit sie programmwidrig zum Expressionismus zurückführe. Horst Denkler: Sache und Stil. Die Theorie der Neuen Sachlichkeit und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung in: Wirkendes Wort 18, Jg.1968, H.3. (Mai-Juni), S.177, 180. Auch diese Analyse ließe sich auf Werfels nicht-historische Dramen der zwanziger Jahre, besonders auf Schweiger, anwenden.

³² Félix Bertaux, op. cit. II, 2: Les écrivains de choc. Passage de l'expressionnisme à l'ordre froid, S.238-296.

³³ Werfels Absage an die Expressionisten. Ein Gespräch mit dem Dichter in: Wiener Mittagspost 21.5.1930, S.3. Der Text unter demselben Titel in OU, S.591-592 ist nur ein ganz kurzer Auszug aus diesem Interview.

pressionistischen Bühne geschieht nämlich alles in der Perspektive des Protagonisten, und alles strebt nach Identifizierung zwischen ihm und dem Zuschauer.³⁴ Werfel fordert dagegen noch vor Brecht die Verfremdung zwischen Bühnenhelden und Zuschauer: „Die Bewußtseinsstufe der szenischen Welt darf nicht identisch sein mit der Bewußtseinsstufe der Zuschauerwelt“ (OU, S.235). Dies bedeutet auch Absage an das klassische, Schillersche Theater, das Brecht »Illusionstheater« nannte. Man muß sich im Gegenteil dagegen verwahren, daß „stets in Erkenntnis Selbsterkenntnis steckt“ — so die Warnung aus *Spiegelmensch* (I, S.200). Im Essay und in seinem Tagebuch von 1921 sieht Werfel im Expressionismus eine Entfremdung zwischen Kunst und Wirklichkeit, einen »Snobismus«, der zynisch die Perversion der Epoche akzeptiert (OU, S.229, 673). Nach dem Aufsatz über *Spiegelmensch* ließ Werfel acht Jahre verstreichen, bis er wieder einen großen Essay veröffentlichte. Der nächste wurde die Streitschrift *Der Snobismus als geistige Weltmacht*, in der mehr Achtung vor der Wirklichkeit gefordert wird (OU, S.261-268). In der autobiographischen Skizze ist Werfel nüchtern genug, um zu bekennen, daß er selbst ein Expressionist gewesen sei (OU, S.702). Aber schon 1920 erkannte ein Kritiker bei Werfel den Entschluß, ein Mann der Wirklichkeit zu werden.³⁵

Mit seinen ersten Stücken der zwanziger Jahre war Werfel nicht zufrieden (OU, S.680-681). Im Tagebuch von 1923 notiert er den „unterirdischen Zusammenhang“ zwischen *Bocksgesang*, *Schweiger* und den *Beschwörungen*, einer lyrischen Sammlung, die „in einer Dämonenwelt unterer Stufe“ spiele (OU, S.682), und er setzt hinzu: „Das nächste Buch muß darüber hinaus“ (OU, S.682). Das nächste Buch ist *Juarez und Maximilian*, „ein distanzierendes Stück (...) über alle Einzelheiten hinaus, Zug!“ (OU, S.688-689). Zwischen gefährlicher Entrückung des Expressionismus und dem, was er „vertrottelten Naturalismus“ nennt (OU, S.260-261), findet er eine Lösung in der relativen Sachlichkeit des historischen Dramas. Auch darum müht er sich ständig. Nach anfänglicher Zufriedenheit ist er sogar von *Juarez und Maximilian* und von *Paulus unter den Juden* enttäuscht (OU, S.689). Volle Befriedigung verschaffte ihm erst *Das Reich Gottes in Böhmen*. Nach diesem Stück gab er eine Reihe aufschlußreicher Betrachtungen zur Gattung historisches Drama heraus, die unglücklicherweise nicht alle im Essay-Band stehen.³⁶

³⁴ S. Walter Sokel: Brecht und der Expressionismus in: R. Grimm / J. Hermand: Die sogenannten zwanziger Jahre, Bad-Homburg, Gehlen, 1970, S.58.

³⁵ Hans Berendt: Franz Werfel in: Mitteilungen der Literaturhistorischen Gesellschaft, Bonn 1917-1920, 11.Jg.Nr.5-7, S.153-154.

³⁶ »Historisches Drama und Gegenwart«, OU S.597-599.; Werfel: »Das Reich Gottes in Böhmen«, Interview in der Prager Presse 18.12.1930, S.8. Nachdruck in Witiko 3, Kassel 1931, S.130-131; »Wie mein Reich Gottes in Böhmen entstand« in: Freiburger Theaterblätter 1931, S.162-164. Beides nicht in OU.

Nur *Juarez und Maximilian* erntete Beifall beim Publikum. Die Kritik jedoch blieb zurückhaltend. Die positiven Helden dieser Produktion verzichteten in ihrer Nüchternheit allzu weitgehend auf ihre tragische Dimension. Effektivoller wäre es gewesen, wenn sie noch im Untergang die neuen Zeiten angekündigt hätten. Statt dessen bleiben sie am Leben. Werfel ist also als neusachlicher Dichter allzu konsequent. Er ist es auch in der neusachlichen historischen Bühnentechnik. Er schreibt seine historischen Dramen für die Kultursphären, denen er sich zugehörig fühlte; so mögen Österreicher, Juden und Tschechen jeweils aus *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* und *Das Reich Gottes in Böhmen* klug geworden sein. Allen anderen mutet Werfel an historischen Vorkenntnissen zwar allerhand zu, aber schließlich nicht mehr als Schiller in »Wallenstein« oder Grillparzer im »Bruderzwist in Habsburg«. Das Problem ist nur, daß in den Stücken selbst die moralpolitischen Erkenntnisse in der erdrückenden geschichtstreuen Bilderfolge untergehen. Helga Meister hat gezeigt, wie das eigenartige Verhältnis, das Drama und Epik in diesen Werken eingehen, die Rezipienten überforderte.³⁷ Herbert Ihering mühte sich ehrlich um Deutung und kam zu dem Schluß, daß Werfels brillanter Einfall, in *Juarez und Maximilian* die Gestalt Juarez ganz von der Bühne fernzuhalten, den Effekt verfehlt habe; wegen mangelnder Konzentration sei die faszinierende Präsenz des Unsichtbaren doch nicht fühlbar gemacht worden.³⁸ Ich glaube, daß Brecht und Anouilh schließlich vor allem deshalb das Rennen machten, weil sie ihr Theater mit leichterem historischem Ballast bestückten.

Das gibt den Regisseuren und vor allem Dramaturgen Arbeit. Vor über dreißig Jahren habe ich in Paris erlebt, wie Victor Hugos »Cromwell« bühnengerecht gestutzt wurde. (Aber es mußte immerhin im Freien und im riesigen Viereck der Cour du Louvre aufgeführt werden!) Werfels Stücke müßten ebenfalls durch bühnentechnische Überarbeitung aus der Versenkung gehoben werden. Sie würden dann als echte Tragödien der Moderne wiederauferstehen. Die jeweiligen Gegensatzpaare spiegeln genau die innere Polarität nicht nur des Autors, sondern auch des heutigen Intellektuellen wider. Ich finde Werfels Theorie in ihrer Modernität unübertroffen, wenn er schreibt: „Wie der Traum die tiefere Rekonstruktion des persönlichen Lebens, so ist die Tragödie die tiefere Rekonstruktion des Weltgeschehens“ (I, S.559). Wenn der Stellvertreter des Juarez, Porfirio Diaz, sagt: „Für jeden Idealisten kommt die Stunde, wo er zum Mörder werden kann oder wird“ (I, S.424), oder wenn Rosenberg im *Reich Gottes in Böhmen* sprechend schreibt, es gebe „immer nur eine Art grausamster Massenmörder: Die Idealisten“ (II, S.64), so nehmen diese Sinnsprüche die weit bekannteren Botschaften unserer Anouilh, Camus, Montherlant oder Sartre vorweg.

³⁷ Helga Meister legt eingehend dieses Problem dar, op. cit. S.127-128.

³⁸ H. Ihering: *Juarez und Maximilian*. Uraufführung in Magdeburg (23.4.1925) in H.I.: Von Reinhardt bis Brecht, Berlin (Ost), Aufbau Verlag, 1961, Bd.2, S.117-122.

Werfel berücksichtigt auf genial moderne Weise die Verbindung zwischen Tragödie und Politik: „Seitdem es Geschichte gibt, hat sich die Ursituation menschlicher Macht- und Gedankenkämpfe nicht verändert: Reichtum-Armut, Despotismus-Sklaverei, Glaube-Kritik usw. Ein abgeschlossenes, auskristallisiertes Geschichtsfaktum, wie es die historische Tragödie darstellen will, hat die Kraft der Wahrheit, da es **wirklich** geschehen ist, und die Kraft des Gleichnisses, da es **klärend** auf unsere Lage hinweist.“ (OU, S.597)

Auch in diesem Punkt ist er Prophet, denn er stellt in seinen Dramen der zwanziger Jahre mit zwanzig Jahren Vorsprung das Problem der Dekolonisation. In jedem Stück begehrt ein Volk gegen eine Minderheit fremder Okkupanten auf. „Cäsar kennt in seiner Gottheit nur Bevölkerungen und keine Völker“, erklärt Landpfleger Marullus (I, S.472). Der Irrtum der Utopisten besteht darin, daß sie sich entweder auf das Soziale versteifen wie Maximilian, oder auf das Nationale wie Chanan, oder daß sie sich wie Prokop bald dem einen, bald dem anderen zuwenden. Die humaneren Helden denken politisch, denn sie wissen beides, Soziales und Nationales, sachlich zu verbinden. Maximilian sieht noch „das indianische Volk“, wo Juarez schon »Mexikaner« sieht (I, S.455). In Werfels Manuskript in der Wiener Nationalbibliothek liest man übrigens an dieser Stelle „Proletariat“ statt „Volk“. Der Autor korrigierte sich, denn »Proletariat« ist ein politischer Begriff, während Maximilian Politik verwirft. Er verkündet: „Ich zerstöre die Politik“, und will dem Land „die Erlösung von der Politik bringen“ (I, S.404, 438).

Wahrscheinlich um nicht zynisch zu erscheinen, hat Werfel allzu harte Wahrheiten seinen Nebenfiguren in den Mund gelegt. „Guter Wille, Sire“, sagt Bazaine, „ist meist schlechte Politik“ (I, S.414). Ein anderer französischer Offizier und Spezialist des Anti-Guerilla-Kampfes warnt: „Jede Schwäche ist doppelt inhuman, denn sie verzögert die Konsolidierung und verlängert das Blutvergießen“ (ibid.). Daß Idealismus und politische Effizienz einander ausschließen, wiederholt Werfel in einem Interview über *Das Reich Gottes in Böhmen*, das nicht im Essay-Band enthalten ist.³⁹

Nach 1930 verengt sich die dramatische Ader Werfels. Es beginnt die Periode seiner großen Epik, verbunden mit seiner echt religiösen Phase. Bis zu seinem Tod verfaßt er nur noch vier Theaterwerke: *Der Weg der Verheißung*, *In einer Nacht*, das Fragment *Die verlorene Mutter* und die berühmte „Komödie einer Tragödie“ *Jacobowsky und der Oberst*. Diese Werke liegen klar und deutlich abseits von der Hauptströmung, die episch ist. Gerade deshalb zeigen sie eine mehr denn je sichere Theater-technik. Wenn der Dichter neben seinen Romanen Theater macht, so von Meisterhand.

³⁹ Wie mein »Reich Gottes in Böhmen« entstand, loc. cit.

Er weiß das zu bündeln, was in den vorhergehenden Stücken etwas weitschweifig geraten war. Er behält die zwei wichtigsten Triebfedern, die er in seinen Theateranfängen nicht richtig einzubauen verstanden hatte: Schuld und Kampf. Noch 1923 notiert er: „Es ist notwendig, daß im Einzeldrama eine Schuld vorliegt“ (II, S.487). „Drama: kategorische Notwendigkeit. Kampf! Bewegung der Charaktere“ (OU, S.680). Und er kommt zur traditionellen Theaterkonzentration zurück. Er zögert nicht, die Bibel dramatisch anzugehen, obwohl er merkt, daß der Text „dramatisch unergiebig, auch in den stärksten Geschehnissen“, ist (II, S.512). Die Dramatisierung gelingt dadurch, daß er das Schuldmoment der jeweils ausgewählten Episoden stark herausstreicht: Die Schuld von Josephs Brüdern, die Untreue der Kinder Israels, die das Goldene Kalb umtanzen, das Verbrechen Davids an Uriah, die Sturheit der falschen Propheten. Wenn Herbert Ihering enttäuscht war, weil *Juarez und Maximilian* „zwischen Roman und Theater“ angesiedelt blieb, so erfüllt *Der Weg der Verheißung* Iherings Forderung einer „Zwischenform von Epos und Drama“.⁴⁰

Danach geht Werfel mit *In einer Nacht*, *Die verlorene Mutter* und *Jacobowsky und der Oberst* zum Zeitdrama über. *In einer Nacht* integriert auf gelungene Weise die Grundmotive der Theateranfänge vor 1920: Liebe und Politik; er rettet die moralische Botschaft der Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft der frühen Lyrik und noch dazu die politische Botschaft von Demokratie und Gewaltlosigkeit der zwanziger Jahre. Dieses Stück belegt Werfels Hinwendung zum Realismus, denn die „Seelengestalt“ Gabriel kommt diesmal nicht aus der Unterwelt, wie die der frühen Dramen. Gabriel ist nur leicht verwundet, fällt aber in Katalepsie, weil er infolge seiner Tropenaufenthalte Medikamente nimmt, die ihn besonders anfällig machen. Wir haben es mit einem literarischen Realismus zu tun, der bis zur Pathologie vordringt. Man kann an Werfel höchstens die Kritik richten: „Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable“ — das Wahre kann manchmal unwahrscheinlich sein — aber das sprach Boileau in seiner Bearbeitung der »Ars poetica« des Horaz vor über drei Jahrhunderten aus. Entgegen Boileaus Diktaten weiß man übrigens, z.B. durch Gryphius' »Katharina von Georgien« und Goethes »Egmont«, daß Erscheinungen oder Gesichte nicht unbedingt das dramatische Projekt ruinieren!

In einer Nacht bearbeitet 1937 Ereignisse aus den Anfängen der dreißiger Jahre. *Die verlorene Mutter* sollte unmittelbar, im März 1938, die österreichischen Zustände darstellen. Es kam zum Anschluß, und Werfel ließ das Projekt fallen, womöglich weil er einsehen mußte, daß das Unheil doch nicht aus innerer Zerrüttung, sondern von draußen gekommen war. Daher seine Notiz: „Das Finis Austriae macht dieses Stück zum Fragment“ (II, S.517). Der Versuch eines Zeitstücks ohne die geringste zeitliche

⁴⁰ Loc. cit. S.117 u. 119-120.

Distanz liegt parallel zur Aufgabe des begonnenen Zeitromans *Cella oder Die Überwinder*.

Jacobowsky und der Oberst ist als Zeitdrama ein Meisterstück. Werfel ist die exakte Dosierung von epischer Exodus-Darstellung und dramatischer Spannung gelungen. Die Verfolger treten zwar in II,2 auf, aber die Schuld ist auch auf recht originelle Weise auf die nicht-jüdischen Verfolgten und Kämpfer verteilt. Ihre Selbstgerechtigkeit und ihr Nationalismus machen sie indifferent oder hartherzig. Der Stil aus knappem Redekampf, Befehl, Widerrede, Widerstand und klugem Nachgeben, das feine Auf-und-Ab von Stärke und Schwäche ist dramatisch unübertroffen. *Jacobowsky* bleibt auch ein anhaltender Bühnenerfolg.

Der Weg der Verheißung und die Zeitstücke wurden auf Bestellung verfaßt.⁴¹ Das schmälert ihren Wert jedoch nicht und zeigt erst recht Werfels Fertigkeit. Auch Michelangelos und Racines Werke sind auf Bestellungen zurückzuführen.

Die Eigenständigkeit von Werfels letzten Stücken gegenüber den anderen Werken derselben Periode tritt auch darin hervor, daß sie, nicht anders als die übrige Theaterproduktion des Autors, nicht religiöser Prägung sind. In dem gattungsbedingten Kampf der Helden ums Weiterleben muß der religiöse Trost zurücktreten. Schon Lessing hatte dies in seiner »Hamburgischen Dramaturgie« erkannt (2. Stück). Auch Werfel schreibt keine Märtyrerdramen. Wenn auch die sterblichen Überreste des Bocksmenschen den Waldbrand unversehrt überstehen, so weil er ein Mythos, aber kein Märtyrer ist. Die vielen Christen und Geistlichen in all diesen Stücken geben recht zweifelhafte Figuren ab. Eine Ausnahme bildet Julian Cesarini in *Das Reich Gottes in Böhmen*. Er handelt jedoch als Friedliebender in Opposition zum Konzil. Die Extremisten aller Dramen werden dadurch zu Verbrechern, daß sie sich unrechtmäßig einen göttlichen Auftrag anmaßen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß eine erste Anregung zum Drama *Paulus unter den Juden* die Lektüre eines Dramenentwurfs gewesen ist, in dem Paulus Jesus ermordete!⁴² Und *Das Reich Gottes in Böhmen* verdankt seine Entstehung der Lektüre marxistischer Schriften!⁴³ Sicher könnte *Paulus* primär als religiöses Stück

⁴¹ Zur Entstehungsgeschichte von »Der Weg der Verheißung« und von »Jacobowsky und der Oberst« s. Lore-Barbara Foltin: Franz Werfel, Stuttgart, Metzler, 1972, S.76, 102. Was »In einer Nacht« betrifft, so spricht alles dafür, daß Werfel dieses Stück wie die zwei anderen auf Betreiben des Paares Reinhardt-Thimig in Angriff nahm, das sich die theatralische Verwertung eines außergewöhnlichen Falls von Katalapsie nicht entgehen lassen wollte. Dies ist die Meinung der Reinhardt-Spezialistin Frau Edda Fuhrich-Leister (Max Reinhardt in Amerika, zus. mit Gisela Prossnitz, Salzburg, Otto Müller, 1976, S.456) Zeitungsausschnitte und die vielen Spuren des Interesses Reinhardts für Werfels Stück bekräftigen diese Annahme. (S. Reinhardt-Nachlass, Schachteln 7 und 9 in der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek.)

⁴² S. Was arbeiten Sie? Interview mit Werfel von Willy Haas in: Die Literarische Welt 2, Jg.1926, Nr.2 S.33-35. (nicht in OU).

⁴³ S. Werfel: »Das Reich Gottes in Böhmen«, Interview in der Prager Presse 18.12.1930 (loc. cit.).

interpretiert werden. Der Autor jedoch hat diese Perspektive sofort relativiert: „Nicht die Religion wird dargestellt, sondern die Menschen, die sie an sich erleiden. Um allen Mißverständnissen vorzubeugen: es werden nicht Anschauungen, Bekenntnisse, Lehren, Dogmen, Glaubensstufen aneinander gemessen, verklärt und verworfen. Nichts anderes wird hier gezeigt, als die große tragische Stunde des Judentums. Protagonist dieses Spiels ist Israel. Ohne Willkür. So ist es! So war es!“ (I, S.559)

Dasselbe dürfte auch vom *Weg der Verheißung* gelten. Denn Werfel hält entschieden Theater und Religion auseinander: „Geschichte und Religion sind unversöhnliche Gegensätze. Denn Geschichte rationalisiert den Augenblick des göttlichen Wunders, der am Beginn jeder Stiftung steht (...) Das Drama, die Tragödie aber kann nichts als Geschichte sein, denn sie stellt nicht das Wunder dar, sondern Menschen, begründete Leidenschaften und Handlungen.“ (I, S.558-559)

Werfel vollzieht im selben Essay Boileaus klassische Warnung auf verinnerlichte Weise nach. Boileau: „De la foi d'un chrétien, les mystères terribles / D'ornements ajoutés ne sont point susceptibles“. Werfel: „In uns allen lebt ein feinsten Takt, eine heilige Scheu davor, Mysterien erklärt zu bekommen“ (I, S.558 usw.). Aus demselben Grund läßt auch *In einer Nacht* keine eingeleisige religiöse Deutung zu.⁴⁴ Das Stück ist in diesem Punkt zu vieldeutig. Zwar lautet die Kernaussage am Anfang und am Ausgang: „Auch die Toten müssen erst aufstehen, ehe sie sich wieder finden dürfen“ (II, S.193, 240). Aber Gabriel ist eben kein Toter. Andererseits beruft sich sein Gegner Eduard auf Gott, um sein Verbrechen zu vertuschen, oder um seiner Frau die Komödie der Verzweiflung vorzugaukeln (II, S.215, 219). Man kann also nur sagen, daß die Theaterstücke strukturell Werfels religiöse Botschaft berühren, jedoch nicht deren vollgültige Träger sind. Das blieb dem epischen und essayistischen Werk vorbehalten.

Wenn Werfel seinen Interpreten das Leben sauer macht, so nicht wegen ordnungslosen Wucherns oder Widersprüche, sondern durch Tiefe, Reichhaltigkeit, Vieldimensionalität. Er ist eine der seltenen Dichterfiguren, die in allen drei Hauptgattungen und auch im Essay gleich produktiv gewesen sind. Bei ihm sind noch dazu die Hauptgewichte zeitlich sehr gleichmäßig verteilt; das sogenannte expressionistische Jahrzehnt ist lyrisch, die zwanziger Jahre sind dramatisch, die fünfzehn letzten Jahre von Werfels Leben episch. Das ist nicht nur harmonisch, sondern organisch. Friedrich Hebbel, der etwas von Theater verstand, schrieb einmal in seinem Tagebuch: „Die lyrische Poesie hat etwas Kindliches, die dramatische etwas Männliches, die epische etwas Greisenhaf-

⁴⁴ Religiöse Interpretationen von »In einer Nacht«: H. Rück, op. cit. S.157-165; W. A. Willibrand: Franz Werfels »In einer Nacht«, »Eine blaßblaue Frauenschrift« und »Jacobowsky und der Oberst« in: Monatshefte für den deutschen Unterricht (Wisconsin) 37, Jg.1945, S.150.

tes".⁴⁵ Diese Entwicklung finden wir bei Werfel, der leider Gottes kein Greis wurde. In einer wunderbaren Studie hat Rudolf Pokorny den Nachweis erbracht, wie der Gattungswandel bei Werfel auch persönlich-physiologisch einen Reifeprozess anzeigt, und wie bei ihm die lyrische, »pubertäre« Phase bis dreißig, also länger als bei »normalen«, nicht künstlerisch schaffenden Menschen dauerte.⁴⁶ Die Abfolge der Schwerpunkte Lyrik, Dramatik und Epik spiegelt auch den Geschmackswandel unseres Jahrhunderts und womöglich früherer Jahrhunderte wider. Das könnte unerschwinglich mit ein Grund für die Faszination sein, die vom Phänomen Werfel ausgeht.

Dazu interpretiere ich die lyrische Phase Werfels moralisch: Überwindung der naturgegebenen Aggressivität; seine dramatische Phase sehe ich politisch: Überdenken des Radikalismus; erst die Phase der großen Romane ist religiösen Inhalts und auf jüdisch-christliche Komplementarität ausgerichtet. Es gibt jedoch zwischen den jeweiligen Abschnitten keinerlei Riß. Jedes neue Stadium integriert bruchlos die Inhalte des verflissenen. Das verstanden oder fühlten jene Leser, die wußten, daß Literatur nicht auf ein einmalig-eindeutiges Bekenntnis, sei es moralisch, politisch oder religiös, reduziert werden darf. Martin Buber erkannte das, als er 1917 schrieb, Werfel sei bisher mit sich selbst unzufrieden; es käme aber die Zeit, da er mit den anderen unzufrieden sein würde.⁴⁷ Dies war schon eine Vorahnung von Werfels Umschalten von Lyrik auf Drama, von Ethik auf Engagement. 1931, als Werfels dramatische Periode auslief, konnte Annette Kolb schreiben: „Ich hatte das Glück, jede Phase eines Werdens miterleben, das trotz scheinbaren Schwankens von wunderbarer Gesetzmäßigkeit war. Mit jugendlichem Feuer erklärte er mir sein Drama *Bocksgesang*, das Symbol der Revolution. Allmählich reifte er zu tiefer Einsicht, und der Schrei *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig!* verwandelte sich in sein Gegenteil. An diesem Wendepunkt steht der Roman *Die Geschwister von Neapel*. Hier stellt er Gesetz über Aufruhr, das Unrecht des Vaters über das Recht des »Ich«. Aber an den Konflikten der Familie Pascarelli (sic!) zeigt Werfel, daß Liebe, nicht starres Gesetz, die Familie bindet. Diese Umkehr verwirrte die bereits weitverbreitete Werfel-Gemeinde. Alle Vatermörder, die den Spuren des Anführers gefolgt waren, jammerten, Werfel hätte mit den konservativen Mächten einen demütigenden Frieden geschlossen.“⁴⁸

Man sieht, Zeitgenossen sind aus Werfels Werk besser klug geworden, wenn sie das Wesen der Literatur erfaßten. Zu Werfels literarischer Entwicklung gehört auch die Novellistik. Auch sie fügt sich lückenlos in das Oeuvre ein. Die Novellen vor 1920

⁴⁵ Friedrich Hebbel: Tagebücher. aus: F.H.: Werke, München, Hanser, 1966, Bd.4, S.332 (Nr. 1781).

⁴⁶ Rudolf Pokorny: Franz Werfel. Versuch einer Literatur-Psychologie in: Zeitschrift für Menschenkunde und Zentralblatt für Graphologie 24, Jg.1960, S.357-395.

⁴⁷ Martin Buber: Briefe aus sieben Jahrhunderten Bd.1, Heidelberg, Schneider, 1972, S.487.

⁴⁸ Annette Kolb: Blätter in den Wind, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1954, S.171.

sind nämlich Bindeglied zwischen Lyrik und Dramatik. Jene vom Novellenjahr 1927 sind Bindeglied zwischen Dramatik und Epik. Jedesmal mündet die Novellenreihe in eine größere Erzählung: 1920 — *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*, 1928 — *Der Abiruriententag*. Die Berührung mit dem Drama ist kein Zufall, sondern organisch bedingt: „Die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas“, schrieb Theodor Storm, was A. W. Schlegel schon angedeutet hatte.⁴⁹ Der Weg über die Novellenkunst war also notwendig zum Einschleifen der jeweils neuen Gattung. Dies ist selbstverständlich strukturell zu verstehen. Weil Werfel Dichter an sich ist, mußten die Gattungen durchgespielt werden, damit alles stimme. Das mußte nicht exakt chronologisch geschehen, aber logisch, nach innerer Notwendigkeit. Man muß beim künstlerischen Aufblühen eher an Kristalle als an lineares Wachstum denken. Daß *Verdi* und *Barbara oder Die Frömmigkeit* z.B. während der dramatischen Phase entstanden, erklärt vielleicht ihre wenigen Schwächen. Werfel selbst zeigt sich beim Schreiben von *Verdi* verunsichert (OU, S.685-686). Die Spannung Verdi-Wagner paßt eher in das dramatische Schema der Periode. Werfel läßt sich über die Antinomie der beiden Musiker ausgerechnet im Essay über die Spiegelmensch-Dramaturgie aus (OU, S.229-231). Ein späterer Kritiker vergleicht mit Recht den *Verdi*-Roman mit dem Stück *Schweiger*.⁵⁰ Bei aller Bewunderung für Verdi findet Thomas Mann diesen Roman „zuweilen etwas melodramatisch“, „nicht ganz bewältigt“.⁵¹ Wegen sprachlicher Freiheiten wurde *Verdi* gleich nach Erscheinen aufs Korn genommen.⁵² Und obwohl *Barbara* an der Schwelle der großen Romanproduktion steht, befand ein so freundlich gesinnter Rezensent wie Willy Haas: „Die Fehler liegen so auf der Hand, sie sind so primitiv und wären so leicht zu vermeiden gewesen, daß man sich fast geniert sie auch nur zu nennen. Es sind vor allem Fehler der mangelnden Strenge.“⁵³ Diese Unstimmigkeiten verschwinden aus dem nächsten Roman *Die Geschwister von Neapel* und allen folgenden. Als er *Barbara* schrieb, war Werfel eben vor allem noch Dramatiker. Zwischen diesem Roman und *Die Geschwister von Neapel* hatte er noch das Meisterwerk *Das Reich Gottes in Böhmen* zu schaffen.

⁴⁹ Theodor Storm: Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahr 1881; August-Wilhelm Schlegel: Über die Novelle, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst III. Beides zit. aus: Herbert Krämer: Theorie der Novelle, Stuttgart, Reclam, RUB Nr.9524, 1983, S.50, 19.

⁵⁰ H. Lenz: Franz Werfels »Schweiger«. in: Monatshefte für den deutschen Unterricht 28. Jg.1936, S.169.

⁵¹ Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, Pfullingen, Verlag G. Neske, 1960, S.127 (23.6.1924); ders.: Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden, Frankfurt a.M., S. Fischer, Moderne Klassiker, Fischer Bücherei 1968, Bd.117: Politische Schriften und Reden 2, S.149 (»Kosmopolitismus«).

⁵² Heinrich Simon: Steine des Anstoßes in Werfels Verdi-Roman in: Das Tage-Buch. Berlin, 6. Jg.1925, S.457-460 (28.3.1925). Werfels scharfe Zurückweisung der Kritik erschien im Tage-Buch vom 2.5.1925 unter dem Titel »Ein Tadelzettel« (OU, S.592-595). Daran schloß sich eine kurze Entgegnung Simons an.

⁵³ Willy Haas: Franz Werfels »Barbara«. in: Die Literarische Welt 5, Jg.1929, Nr.49, S.6.

Werfels Dramenwerk steht gleichberechtigt neben seiner Lyrik und seinen Romanen, die ja doch für seine Stellung und seinen Wert in der Literatur heutzutage eher als bestimmend gelten. Die Dramen sind aber genau so stilsicher und ergreifend, und sind noch anklagender: ausgerechnet in einem Aufsatz mit dem Titel »Werfel and the Stage« schreibt sein Herausgeber Adolf Klarmann: „In the quite difficult cosmogony and eschatology of Werfel (...) revolt stands out as perhaps the all-pervading characteristic feature“.⁵⁴ Ich möchte dem nur noch hinzufügen, daß seine Dramen den exakten Mittelteil bilden zwischen der Kosmogonie seiner Lyrik und der Eschatologie seines Romanwerks.

⁵⁴ Adolf Klarmann: Franz Werfel and the Stage in: Lore-Barbara Foltin (hrsg.): Franz Werfel 1890-1945, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1961, S.55.