

Geschichte als Gleichnis
Franz Werfels dramatisches Werk
Norbert Abels

1. Troerinnen

„Erhabene Zeit! Des Geistes Haus zerschossen
Mit spitzem Jammer in die Lüfte sticht.
Doch aus den Rinnen, Ritzen, Kellern, Gossen,
Befreit und Jauchzend das Geziefer bricht.“

Dieses im August 1914 verfaßte pazifistische Gedicht Franz Werfels, geschrieben im Stil des apokalyptischen Expressionismus, wurde sogleich verboten. Werfels noch vor dem Krieg vollendetes Schauspiel *Troerinnen* nach der Tragödie des Euripides aber gelangte am 22. April 1916 inmitten des großen Völkermordens am Berliner Lessing-Theater unter der Leitung Victor Barnowskys zur Uraufführung. Aribert Reimann entdeckte das halb vergessene Werk wieder neu, erkannte sofort seine immer noch geltende Bedeutung und vertonte es. Am 7. Juli 1986 wurde die Oper unter dem Titel »Troades« am Müncher Nationaltheater uraufgeführt.

Werfel hat die Arbeit an seiner Nachdichtung von Euripides Troades mit dem Gefühl vollendet, „daß die menschliche Geschichte in ihrem Kreislauf wiederum den Zustand passiert, aus dem heraus dieses Werk entstanden sein mag“. Euripides' Expressivität, die zynische Dämonie Kassandras, die tückische Berechnung Helenas und das ewig revoltierende Leid Hekubas um ihre Kinder lagen der Generation des »Jüngsten Tages« näher als die noch fest am Fatum festhaltenden Tragiker Aischylos und Sophokles. Wie Euripides' Warnrufe an die Athener, die zum sizilischen Feldzug rüsten, der in einer globalen Katastrophe endet, will Werfel mit seiner Bearbeitung auf „die Scheußlichkeiten, die der Staat heute (...) im Namen seiner moralischen Verantwortlichkeit“ begehrt, hinweisen. Die ewige Dämmerung der Tragödie, die am Ende von der blutigen Morgenröte des brennenden Troja abgelöst wird, bezeichnet genau die Atmosphäre der Vorkriegszeit.

Auf eine philologisch exakte Übertragung kam es Werfel nicht an. Wichtig erklängen die Daktylen der Cassandra, in Reimanns Oper durchsetzt von furienhaften Koloraturen; ekstatisch die Schreie Hekubas, in der Musik umrahmt von den großen melodischen Bögen ihres Parts. Das Metrum wird stets mit der besonderen Expression der Menschen verbunden. Immer korrespondiert es mit der Musik. Wichtig ist der

Entschluß, Hekuba im Gegensatz zum attischen Drama die Schlußworte sprechen zu lassen. Nicht die Gemeinschaft, sondern das Leid der Einzelnen beendet das Stück, und zwar in einer Sprache, deren christologische Tendenz offensichtlich ist, obgleich Hekuba, wie Werfel sehr wohl sieht, nicht wie eine Heilige zur Verzeihung gelangt. Der Trotz dieses weiblichen Hiob im Angesicht der metaphysischen Leere und des geschichtlichen Desasters bleibt erhalten. Sein Nährboden aber ist bei Werfel der Glaube an die Möglichkeit des Menschen, zum Korrektiv des Bestehenden zu werden.

2. Stockleinen

„Ich glaube, Gott im Himmel erleicht, wenn die Bürokratie Einfälle bekommt“ (Brief an G. Spirk, o. Datum, Marbach), schreibt Werfel im Herbst 1917 seiner Freundin. Um die zur Allmacht gelangte Bürokratie geht es in dem Fragment *Stockleinen*, das in Hodow entsteht. Die traumatischen Szenen des Werkes weisen in die Zukunft. „Oft kommt es mir unsinnig vor“ (Brief an G. Spirk, 7.6.1917, Marbach) gesteht Werfel. Diese gegenwartsbezogene Distanz der Vernunft ist bezeichnend, denn das nach dem Ende des zweiten Aufzugs abrupt abgebrochene Stück antizipiert den Ausbruch jener pedantischen Barbarei, die zwanzig Jahre später die halbe Welt beherrschen wird. Sowohl die menschenverachtende Praxis der Entkulakisierungssära mit ihren Schauprozessen als auch der penibel organisierte Terror des nationalsozialistischen Überwachungsstaates finden sich in diesem „großen Traum“ (D II, S.516). Stockleinen ist der Name eines mittleren Beamten, in dessen Fanatismus sich Ordnung und Zerstörung zusammenschließen. Der Wille zur Macht, als Kompensation einer auswegslosen Einsamkeit, die sich zur paranoiden Weltangst ausgeweitet hat und deshalb die Welt beherrschen muß, ist der Motor seines bürokratischen Wahnsystems. So unvereinbar wie in Shakespeares »Merchant of Venice« die Zauberwelt von Belmont mit der ökonomischen Kalkulationssphäre der Kaufleute sich darstellt, so schroff steht dem Beamtengehirn Stockleinenens am Beginn des Stückes das Pathos des elysischen Friedensfestes entgegen. Wie bei Shakespeares Tyrannen wird die Kränkung eines Außenseiters zur Geburtsstunde seiner Weltherrschaftspläne. Am Schluß des Fragments regiert die Maschinenwelt. Eine phantastische tiefe Fabrikhalle mit schwachem Oberlicht gibt die Kulisse der modernen Zeit. „Die Direktion sorgt für alle. Es gibt keine Arbeitslosen mehr.“ (D II, S.454) Das Zeitalter der Kollektiv-Ausweisungen und Deportationen hat begonnen. Ein das Gesamtwerk Werfels durchziehendes Zentralmotiv taucht erstmals auf. Wie eine die ganze Menschheit einschließende Prozession der Armen, Hoffungslosen, Entrechteten und Verfolgten erscheint von nun an immer wieder das Bild der wandernden Masse: die Fahrt der in Viehwaggons geladenen Soldaten zu den Schützengräben, die Heimkehr der Verwundeten, Deserteure und Gefangenen, die Rucksacktouren der hungernden Zivilbevölkerung, das von Neapel in See stehende

Auswandererschiff mit Deklassierten und Elenden aus allen europäischen Ländern, die entsetzlichen armenischen Deportationen, die Wanderung Israels ins babylonische Exil, die im Bethaus endende Flucht einer jüdischen Gemeinde in einer zeitlosen Nacht der Verfolgung, die Schlangen der Emigranten vor den bürokratischen Ämterhöhlen, die Vertreibung der burgenländischen Juden nach dem vollzogenen Anschluß, der Weg der Exekutionsopfer des franco-faschistischen Terrors zum Massengrab, der Weg der flüchtenden Exilierten durch Frankreich, die Pilgerfahrt der Kranken und Gebrechlichen zur Wundergrotte von Lourdes und schließlich der Transport der Moribunden in eine Euthanasiefabrik im utopischen Roman *Stern der Ungeborenen*. Gleichsam als Prototyp all dieser Migrationsschicksale präsentiert sich das visionäre Bild, das in *Stockleinen* gegeben wird. „Es waren viele tausend, die über die Grenze wollten, man sah die Besten des Volkes, unter ihnen Köpfe und Schönheiten (...) Niemand wurde hinübergelassen. Es war das heimgesuchte Volk in der Wüste, das da zurückwankte, gealtert, gelb, abgerissen, verstaubt.“ (D II. S.460)

3. Spiegelmensch

Eine helllichtige existentielle Formel aus dem Jahre 1912, die nun erst Anfang 1920 die Konturen der Wirklichkeit annimmt, lautet: „Selbstmord durch Kunst. Sich aufgeben. Sich aufgeben, aber gestalten“ (D I, S.35) Das Theaterstück *Spiegelmensch* zieht die Bilanz der zurückliegenden künstlerischen Entwicklung. „Was für eine Fülle an Lebenskraft“, urteilt schon im September 1920 Franz Kafka in einem Brief an Milena Jesenska das soeben erschienene Werk des Jugendfreundes. Singulär bleibt dieses Lob des *Spiegelmenschen* nicht. Die „magische Trilogie“ wird nach den *Troerinnen* Werfels zweiter Theatererfolg. Der Grundgedanke des Stücks, daß man das Böse zerleiben muß, um zum großen »Om« der Bedürfnislosigkeit zu gelangen, entspricht, wenn gleich vom distanzierten Autor mit viel romantischer Ironie verzahnt, durchaus den fernöstlichen Aspirationen jener Periode nach dem großen Krieg. Damals springt die Dialektik von abendländischer Naturbeherrschungsgeschichte und Massenvernichtungstechnik noch unverdrängt ins Auge. Es ist kaum verwunderlich, daß „Auflösung als Erlösung“¹, wie Alfred Polgar schreibt, erscheinen kann. Werfel hat die Arbeit am Stück im Sommer 1920 in der Eremitage von Breitenstein beendet. Almas Streichungen auf eigene Faust, die sie zum Verdruß des Freundes am Manuskript durchgeführt hat, werden dennoch berücksichtigt. Kurz vor dem Erscheinen liest Werfel Arthur Schnitzler aus dem Werk vor. Vorher schon hat er, wenn man Gustav Janouchs Bericht hier Glauben schenkt, zwei Lesungen veranstaltet, an denen auch Franz Kafka teilgenommen hat. Knapp ein Jahr darauf gelangt es auf die Bühne. Die

¹ Weltbühne, 22.6.1922, Jg.18, S.626.

beiden am 15. Oktober 1921 stattfindenden Uraufführungen können als großer Erfolg verbucht werden. Der experimentell-illusionistischen Perspektivik der Bühnenbilder Alexander Barnowskys in Leipzig steht in Stuttgart unter Fritz Holls Regie die vollständige Ersetzung sämtlicher Dekorationen durch projizierte Szenenbilder gegenüber, deren Immaterialität dem beherrschenden Spiegel- und Doppelgängermotiv entspricht. Werfel hat bei seiner Wiederaufnahme der österreichischen Tradition des Gedanken-theaters, das er gegen das herrschende gesellschaftspsychologische Drama setzt, stark darauf geachtet, daß seine Anlehnung an Figuren wie Faust, Mephisto, Peer Gynt, Parsifal, Grillparzers Rustan oder Raimunds Astragalus so ostentativ wie möglich bleibt. Man kann *Spiegelmensch* geradezu als deren revuehafte Wiederauferstehung sehen. Gelegentlich überspitzt Werfel sogar sein Kennzeichnungsverfahren. Die vom Spiegelmenschen vorgetragene Variation des berühmten Nachtszenenwortes aus Faust I. ist dafür ein Beispiel.

„Der alte Spruch wird gerne umgepflanzt
 Wenn rings Revolten durch die Städte blitzen.
 Das Erbe, dem du nicht entgehen kannst,
 Ermord es, um es — zu besitzen!“

(D I. S.168)

Trotz solcher Vorsichtsmaßnahmen lassen Plagiatsunterstellungen und Vorwürfe unzulässiger Mixturen nicht lange auf sich warten. Darunter findet sich auch die völlig unhaltbare, bereits idiosynkratischer Intention sich verdankende Polemik Robert Musils, der anlässlich der ohnehin verstümmelten Burgtheaterpremiere im April 1922 schreibt, „daß Werfel einfach eine Handvoll aus einem psychoanalyto-buddhistischen oder Buddha-Schopenhauer-Freud-Großmannschen Taufbecken geschöpft hat (ein paar Tropfen christlicher Erlösungslehre gingen mit) um sein Werk damit zu besprengen“ (R. Musil, Prosa und Stücke, S.1571).

Nach Schopenhauer wird die jedem wirklichen Kunstwerk zugrundeliegende Erkenntnis zum reinen Spiegel des objektiven Wesens der Dinge, wenn es ihr gelingt, sich ganz vom eigenen Willen abzuwenden. Selbstbewußtsein als monomanisches Selbstinteresse verhindert das Bewußtsein anderer Dinge. Objektive Erkenntnis besteht in der Maximierung der Selbstpreisgabe. Die Proportionalität ist evident. Je vollkommener die Anschauung der Außenwelt, desto massiver die Elimination des Wollens. Dieses Verhältnis gilt auch für das wohl zentralste Motiv in Werfels Werk: das des Spiegels. Schopenhauers Begriff vom Dichter als „Spiegel der Menschheit“² wird dabei freilich modifiziert. Bei Werfel starrt aus dem Spiegel das Unwirkliche und Trü-

² A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd.1, S.294.

gerische den erschrockenen Betrachter an. Werfel hat Schopenhauers in der mystischen Tradition stehenden Gedanken der Erscheinung eines höheren Seins im Spiegel geradezu umgekehrt. Mit Erschütterung hat er Ende Juli 1918 Otto Weiningers Buch »Über die letzten Dinge« gelesen, worin die Individualität aus der Eitelkeit abgeleitet worden war. Programmatisch für die Spiegelmensch-Konzeption steht dort das Axiom: „Alles, was sich spiegelt ist eitel.“³

„Ausbund von Nichts und Hort für jede Schwäche,
In der die Welt sich zu gefallen sucht!“

(L.W., S.251)

heißt es dementsprechend in einem *Spiegel* betitelten Gedicht im Dritten Buch des *Gerichtstages*. Das Spiegelbild aber hat gerade in seinem verzerrenden Anblick eine kathartische Funktion. Die Objektivation des inneren Zwiespalts, die Materialisierung der verinnerlichten Normen einer auf pure Repräsentation ausgerichteten Gesellschaft dient dem therapeutischen Interesse daran, sich vom Ballast der Trugbilder zu befreien. Als deren Allegorie hat Werfel das Spiegelbild gefaßt. „Die Funktion des Spiegels ist doppelt. Er lügt uns nicht nur unsern Schein, unsern Wunschtraum vor, er sagt uns auch die Wahrheit, und beides in einem.“ (OU, S.242) Noch im Spätwerk, im *Lied von Bernadette*, durchschaut in einer guten Minute der Staatsanwalt Vital Dutour die „sogenannte Karriere (...) als wendiges Spekulationsgeschäft mit der gerade herrschenden Richtung“ (LvB, S.155). Erschrocken vor seinem Spiegelbild, das ihn als subalterne Fratze angrinst, streckt er diesem die Zunge heraus. Der Spiegel läßt die Lebenslüge als Alter Ego auftreten. Er ist als Verdeutlichungsinstrument zugleich eine Camera obscura, die, je länger man durch sie schaut, die Konturen des blendwerkhaften Gewebes der Maja, „die Schleier selbstgefälliger Weltläufigkeit und angefressener Zwecke“ (E I, S.29), von denen des wesenhaften Seins differenziert. Werfel hat in der Entstehung des Konflikts zwischen "Sein-Ich" und "Schein-Ich" die unabdingbare Tragik des Menschenlebens gesehen. Der „Augenblick, da der Mensch sein Bewußtsein zu kritisieren beginnt (Erwachen der Geistigkeit)“ (OU, S.223), bezeichnet die Geburt der beiden rivalisierenden Instanzen. Bei Werfel ist er das einschneidende Kindheits-erlebnis überhaupt. In dem Fragment *Pogrom* aus dem Jahre 1926 erinnert sich der Erzähler, der Statthaltereibeamte von Sonnenfels, an seine Kindheit. „Immer wieder strich ich, kleiner Bursche, um den Spiegel. Scheu suchte ich mein Bild darin, mehr als mein Bild, die furchtbare Veränderung suchte ich, die mit mir vorgegangen war, ich suchte das Gespenst im Spiegel, das hinter mir stehen mußte.“ (E II, S.361) Schon im *Weltfreund* wird in der jähren Konfrontation von Betrachter und Spiegelbild Kindheit als die irreversibel verlorene Einheit von Ich und Welt beschworen:

³ O. Weininger: Über die letzten Dinge, S.184.

„Ach Gott, ich bin das nicht, der aus dem Spiegel stiert,
 Der Mensch mit wildbewachsner Brust und unrasiert.
 Tag war heut so blau,
 Mit der Kinderfrau
 Wurde ja im Stadtpark promeniert.“

In der letzten Strophe schaut der dicke Mann dann hilflos seinen Betrachter an, „Bis er tieferschrocken aus dem Spiegel tritt“.

Spiegelmensch versammelt sämtliche Facetten der Spiegelmotivik. In dem ausführlichen Essay über die Dramaturgie und Deutung des Zauberspiels, einem limitierten Sonderdruck, den Werfel kaum ein Jahr nach seinem Erscheinen wieder einzog, findet sich der Grundgedanke des Dramas. „Einer will, sein Spiegelbild erschießend, sich von allem Scheinstrebungen, Eitlen, Relativen seines Wesens befreien. Aber die Spiegelfigur springt tanzend und jubelnd aus Trümmern und Scherben, während er selbst verwundet zusammenbricht. Dies ist der nackte erste Einfall!“ (OU, S.239-40) In seiner Unterscheidung von Drama und Mysterienspiel geht Werfel von den religiösen Prämissen des Polytheismus und des Monotheismus aus. Die Tragödie des Spiels der unteilbaren »irdischeren« Individualitäten miteinander und das Mysterium als Ausdruck der zu sich selbst gelangenden Bewegung im Inneren des Ichs, dessen klassische Form die im Spiel materialisierte „Schlacht zwischen Gott und Teufel“ (OU, S.223) ist, sind somit die Grundformen objektiver und subjektiver Weltsicht. "Spiegelmensch", als „eine Art Teufelskomödie“ (ebd.), ist deshalb unmißverständlich als Mysterienspiel zu betrachten, wobei die Figur des Doppelgängers selbst allegorisch aufzufassen ist. „Er ist der Repräsentant aller Spiegelbilder, die Summer des In-den-Spiegel-Schauens aller Menschen“ (OU, S.224). Das dialektische Verhältnis der beiden Hauptfiguren Thamal und Spiegelmensch ist unverkennbar: Je mächtiger das Konterfei, desto schwächer das Original. Wie in Balzacs berühmten Roman »La Peau de Chagrin« trägt jede der Welt des Spiegelmenschen zugehörige lebensweltliche Begierde Thamals zum Schwund des »Sein-Ichs« und zur Stärkung der Spiegelwirklichkeit bei. „Sein-Ich verzehrt sich nach der absoluten, vollkommenen, nicht mehr anzweifelbaren Wirklichkeit, Schein-Ich verführt ununterbrochen zum Genuß der Spiegelwirklichkeit (...) die nichts anderes ist, als der eitle Selbst- und Geltungsgenuß des Menschen in seiner Umwelt.“ (OU, S.223).

Spiegelmensch ist als Drama und als epische Fabel — „es gestaltet innerhalb eines traumartigen Zeitablaufs die Entwicklung einer Einheit“ (OU, S.245) — im ganzen eine moderne Adaption der österreichischen Tradition des *teatrum mundi*. Raimunds kosmologische Exkursionen in eine Märchenwelt, wo sich in bizzarem Gewande, von Doppelgängern und Spigelungen umgeben, Gegenwartsfiguren ein Stelldichein gaben, werden vor dem Hintergrund des gerade abgelaufenen zweiten Jahrzehnts des 20. Jahr-

hundreds neu aufgenommen. Beibehalten, wenngleich modifiziert, wird das triadische Schema des Volksdichters. Himmel, Welt und Hölle finden sich bei Werfel als Klosterwelt, Lebenswelt und Spiegelwertewelt. Das auf glänzenden weißen Höhen, über gewaltige Gletscher gebaute Kristallschloß des Geisterfürsten Astragalus im »Alpenkönig« und das Kloster der magischen Trilogie gehören zusammen. Auch im barocken Motiv des Spiegels als Ausdruck höchster Eitelkeit treffen sich die Intentionen der zwei Österreicher. Beide lassen ihre Helden, den Menschenfeind Rappelkopf und den weltmüden Thamal, ihr Spiegelbild in einem gewaltsamen Akt zerstören. „Blut! Verwundet ...“, ruft Thamal. „Au! der glänzende Betrüger / Hat verwundet seinen Sieger“, Rappelkopf. Dem abstrakten Charakter des ersten Teils entspricht ein ungeschichtlicher, entrückter Handlungsraum. In einem sagenhaften, in schneebedeckten Höhen gipfelndem Hochland liegt das Kloster, in das sich der Held geflüchtet hat. Aus Werfels Bühnenbildinstruktionen läßt sich der Standort des Gebäudes ablesen. Alfred Döblin hatte bereits vier Jahre zuvor, in seinem taoistisch-buddhistischen Roman »Die drei Sprünge des Wang-Lun«, das Kloster in Lhasa und sein Oberhaupt, den lamaischen Papst Taschi Lama, beschrieben. Auf Tibet verweisen auch im *Spiegel Mensch* nicht nur die glattrasierten Schädel der Mönche und die pagodenartigen Türmchen, die in der Landschaft sichtbar sind. Wesentlicher ist die Reinkarnations- und Präexistenzlehre, von der Thamal als „Jüngster in der Wiedergeburt“ (D I, S.142) informiert wird. Sie erinnert so offensichtlich an das tibetanische Totenbuch wie die drei Stadien, die Thamal durchlaufen muß, um zum erlösten Erlöser zu werden. „Zeigt die Uhr die Stunde nach dem Tod“ (D I, S.150), fragt Thamal erschrocken und sieht sich durch die Sternsysteme rasen. Ebenso ist im Totenbuch, dem Bardo Thödol, das zentrale Spiegelmotiv zu finden. Dort befragt der die übelwollenden Dämonen abwehrende Totengott Yama den Spiegel des Karma, in dem sich die guten und die bösen Taten klar voneinander abheben. In seinen Betrachtungen zum *Spiegel Mensch* hat Werfel im Mysterium die Aufhebung der antinomischen Struktur des in rivalisierende Instanzen zerfallenden Ichs gesehen. Gnostizistisch wird dieses Ich als »religiöser Raum« des Dualismus von Wirklichkeit und Spiegelwirklichkeit gefaßt. Einzig im Mysterium und seinen gleichnishaften Metamorphosen — Märchen, Legende, Zauberspiel — ist das Wunder der Befreiung aus den Polaritäten gestattet. Nur dort wird „die Auflösung des mystischen Kampfes im Individuum in der Umkehr, Konversion, Wiedergeburt d.h. in einer Erlösung der positiven von der negativen Persönlichkeit“ (OU, S.223) als ideales Modell zum Korrektiv der Wirklichkeit. »Sein-Ich« und »Spiegel-Ich« können nun, auseinandergefallen, nicht mehr verwechselt werden. Ausgeschlossen ist deshalb jegliche Lüge. „Lügen ist nutzlos“ (Totenbuch, S.245), sagt das Bardo Thödol. „Wir sind auf dieser Erde / Verflucht, daß niemals ein Betrug gelingt“ (D I, S.140), belehrt dementsprechend der hohe Priesterlama den neuen Adepten. Werfels Synkretismus, seine schon in den frühen Versuchen immerfort betriebene Vermischung verschiedenster reli-

giöser Vorstellungswelten, fügt, ebenso wie im ersten Teil der magischen Tragödie, den buddhistischen Wahrheiten unbekümmert jüdische und christliche Elemente hinzu. Unversehens gerät auf diese Weise der tief verehrte Dante Alighieri aufs tibetanische Hochland. Nichts anderes als dessen im dritten Gesang des Inferno ausgesprochene Verschmähung jener mittelmäßig-lauen Menschen und Engel, die sich weder für das Gute noch für das Böse entscheiden, erinnert der Abt:

„Und der weisesten Väter einer sagt:
Gott haßt seine Engel, indessen
Liebt er den Mann, der zu sündigen wagt.
Ja, alle Reinheit ist unbeweglich.“

(D I, S.139)

Der von ununterbrochener Nervosität befallene Spiegelmensch — er torkelt, tänzelt, hüpf, schrumpft und schlottert — ist als äußerste allegorische Verneinung dieser Reinheit zugleich der Prototyp der modernen Seele. Die gesamte Trilogie spielt, was ihren an Grabbe erinnernden Humor bewirkt, im Zwielficht solcher Vermischung von metaphysischen und lebensweltlich-aktuellen Ebenen.

Offensichtlich ist der autobiographische und selbsttherapeutische Bezug des Werkes. Das Motiv des kranken, von Geburt an lebensunfähigen Sohnes Amphes und Thamals, der wie Werfels eigener Sohn Martin Johannes früh stirbt, sowie die mit diesem Tod einhergehende Gewißheit einer ungeheuren Schuld, fällt vorab ins Auge. Es läßt sich, verknüpft mit dem grauenvollen Verlust der geliebten Stieftochter Manon, bis ins Spätwerk hinein verfolgen. Hinter Thamals Herkunftsbeschreibung:

„Ich komme aus der Stadt, wo Eins
Das Andre mordet (...)
Wo die Nacht des Weins
Verreckt in eines Morgen schalen Schleim“

(D I, S.138/39)

steht keineswegs die Geburtsstadt Prag, sondern das apokalyptische, aber gar nicht mehr fröhliche Wertvakuum Wien des ausgehenden zweiten Jahrzehnts. Dessen Ambivalenz von Ekel und Faszination war ständiges Thema der zahlreichen Briefe an Gertrud Spirk, nachdem Werfel von der Einöde Galiziens ins Kriegspressequartier der Metropole versetzt worden war und dort ein bohemienhaftes Leben zu führen begonnen hatte. Auch die bald darauf folgende Entfremdung von der Geliebten hat er gestaltet.

„Und heut, wenn sie rief,
Das wäre ein Ekel verlogener Gesten,

Ein Schaben im Topf nach verrosteten Resten...
A was! Hier liegen die Briefe!”

(D I. S.146)

Ebenso erscheint im Selbstzweifel des wie Werfel gerade dreißig Jahre alt gewordenen Thamal die paralysierende Angst vor der Unzulänglichkeit des eigenen Schaffens.

„Du siehst in meinen Zügen
Den ewigen Fluch, Gott niemals zu genügen.”

Dem durchschauten Ritual der aufgesetzten Rolle als ewig jugendlicher Weltfreund, dem Eingeständnis übermäßiger Eitelkeit gesellt sich schließlich die Erkenntnis der schemenhaften Existenz der Gesinnungsgenossen von gestern hinzu. Werfel rechnet ab mit den konspirierenden Insassen des »Café Central« genannten Schattenreichs:

„Freunde? Wie hab ich vor ihnen gezittert
Daß sie mich groß nur und würdig fänden!
Sie wogen mich auch in gewitzigten Händen,
Und taten entzückt und taten erbittert.
Einem harmlos Schamlosen ist nicht zu mißtraun.
Auch nickten sie zu meinen Psalmen und Suren:
Doch heute sind sie kommune Naturen.”

Kein Zweifel! *Spiegelmensch*, „Trauerspiel, Posse, Oper, Ballet, Allegorie zugleich” (D I. S.549), bezeichnet eine entscheidende Zäsur im Leben und im Werk. Gegen den blutleeren Gralspurismus der einstigen Freunde schreibt Werfel am 19. Februar 1920 an Kurt Wolff: „Man hat mir einmal vorgeworfen, ich sei ein Meyerbeer. Ja, ich bin ein Meyerbeer mit Stolz! Ein Anti-Pfitzner, ein prinzipiell Anti-Keuscher! Alle Kunst ist eine Hurerei. Doch die Monsalvasch Geste in einem Bordell ist die ärgste Schweinerei.” (D I. S.550). Unter Verweis auf den zu rekonstruierenden Zusammenhang von Kunst und Lebenswelt bei den Vorbildern Lope de Vega, Calderón, Molière und Shakespeare fällt die antiwagnerianische Entscheidung gegen jeglichen illusionistischen Ästhetizismus. Die der Ironie innewohnende Moral ist das unabdingbare Eingeständnis des Artifizialen. Einzig das ironisch-spielerische Verhältnis zur Kunstform verbindet Ethik und Ästhetik. „Theater ist Zauberei. Der wahre Zauber wird sich seiner Tricks und Kunststücke bewußt bleiben, und nicht hieratisch zu werden versuchen. Die Moral des Zaubers ist, kein Priester werden zu wollen.” (OU, S.230). Zur Emphase des dialogischen Prinzips aus der lyrischen Jugendzeit — „So gehöre ich Dir und allen!” — tritt von nun an die reflektierte Option für eine Kunstwirkung, die,

„ohne vergewaltigen zu müssen“ (OU, S.232), den lebendigen Zusammenhang mit dem Publikum sucht und dabei offen zugibt, daß sie „unterhalten (ja unterhalten!) will“ (OU, S.236). In einem Brief an das Düsseldorfer Schauspielhaus (*Spiegelmensch* hat dort im Januar 1922 unter der Regie von Louise Dumont Premiere) präzisiert Werfel seine Wirkungsästhetik zur offenen Absage an jene künstlerische Bewegung, zu deren führenden Repräsentanten er noch heute gezählt wird: „Die Hauptsache ist, daß das Stück im Stil als Puppentheater, Jahrmarktskomödie, Teufelsspiel durchgeführt wird. Ich glaube, daß es dann spannend, lustig und erregend wirken muß. Nur kein Symbol-drama expressionistischen Datums“⁴. Tatsächlich bezeichnet *Spiegelmensch* den endgültigen Bruch mit dem Expressionismus. Neben die polemische Auseinandersetzung mit dem Hillerschen Aktivismus, der Psychoanalyse — „verleg ich von der Erdenkruste / Den Herrschersitz ins Unbewußte!“ (D I, S.200) — den „hübschen Morden der Justitia“, tritt die Kritik an der sich längst schon in bloßem Manierismus auflösenden Bewegung. „Dies alles ist mir fremd“, erklärt Thamal, indes in zeitgemäßem Rausch einer von seinen eifrigen Bewunderern begeistert ausruft: „Turm-Wort, hah, strammt, du, neuer Mensch, gestemmt!“ (D I, S.170). Auch den später erst mit Bronnen, Johst und Benn zutagetretenden faschistischen Dezisionismus einiger Exponenten der Bewegung hat Werfel antizipiert. Im letzten Teil der Trilogie treten die Bewunderer nochmals auf. Inzwischen sind sie zu Jüngern des Spiegelmenschen geworden, haben ihren Standort den herrschenden Tendenzen angepaßt und sind bei germanischer Gefühlsekstase und Schollenromantik angelangt.

„Darum, wer mit uns radikal und kraß,
Der rutscht nach rechts und redet nur von race!“
(D I, S.215)

4. Schweiger

Im Herbst 1922 beendet Werfel mit nicht gerade gutem Gefühl sein neues Schauspiel *Schweiger*. Im Tagebuch vermerkt er am 9. Oktober: „Ob das Stück wahr ist, weiß ich heute nicht“ (OU, S.677). Viele Motive darin, die Idee einer totalitären Suggestionskraft oder der frenetische Haß auf die Revolution, sind von der geschichtlichen Wirklichkeit dieses aufgewühlten Nachkriegsjahres vorgegeben worden. Zweifellos gehören die Ermordung seines Bewunderers Walter Rathenau und seines Gesinnungsgenossen Gustav Landauer durch Rechtsextreme dazu. Noch während Werfel an den letzten Zeilen des Stücks arbeitet, marschieren die italienischen Faschisten auf Rom.

⁴ zit. bei H. Meister, S.30.

Schon die Änderung des Titels, der anfangs »Der Massenmörder« lauten soll, offenbart die Schwierigkeiten mit der Hauptfigur. Aus einer zunächst rein pathologischen Studie wird im Verlauf der Arbeit ein Stück über die Zerrissenheit einer Generation von „Luftmenschen“, die weder einen Halt mehr in der Werteskala der Tradition noch einen Zugang zum neuen, sachlichen, technischen Zeitalter gewinnen kann. Werfel hat für das Kolorit des Stücks die in der Nachbarschaft von Breitenstein gelegene Gegend um Payerbach gewählt, das Höllenthal und die Brücke über die Schwarza. Die Zeitangabe ist präzise: „Mittwoch, der 28. April, Freitag, der 29. August, Sonntag, der 7. September nach dem Krieg.“ Franz Schweiger, Besitzer einer Uhrmacherwerkstatt, muß erleben, wie ihn die eigene Vergangenheit einholt. In einem Wahnsinnsausbruch hat er vor Jahren aus dem Fenster seiner Wohnung in die Menge geschossen und ein Kind tödlich verletzt. Der Professor von Viereck, ein Psychologe, stellte daraufhin eine Psychose fest. Schweiger verschwand in der Anstalt, verließ Europa, kehrte zurück und heiratete Anna, die nun ein Kind von ihm erwartet. Er fühlt sich geheilt, keiner weiß von seinem Leid. Die Wiederholung des Traumas aber kündigt sich an. Die Welt, die in Form einer Spiritistin, eines sozialdemokratischen Abgeordneten, eines Geistlichen und eines Reporters in seinem Laden erscheint, versucht ihn zu vereinnahmen. Das Motiv der »Versuchung« ist offensichtlich. Über den Geist der neuen Zeit läßt Werfel keinen Zweifel. „Was wir brauchen, ist ein neuer Führertypus“, schreit der Journalist. „Geister, die uns vom nur-ökonomischen Dogma erlösen (...) Führer. Führer! Ich kenne Herrn Schweiger nicht näher. Aber das fühlt man sofort: In dem Mann steckt ein Führer.“ (D I. S.333). Was allen mißlingt, gelingt einzig dem Repräsentanten einer neuen, paralyisierenden Form der Macht. Der Psychiater Viereck, der mit seinem Gehilfen Grund — sein Modell ist der Psychologe Otto Gross — Schweiger aufspürt und seiner schwangeren Frau die Geschichte des ehemaligen Patienten erzählt, ist dessen Prototyp, ein „Soldat des weißen Krieges gegen die rote Brut“, dessen psycho-synthetische Therapie „in strengem Gegensatz zur auflösenden semitischen Richtung einen rein aufbauenden Charakter hat (...) Ich kann den Vergessenheitstrunk reichen und den Gedächtnistrunk wie nur irgendein Zauberer unserer Sage“ (D I. S.353/54). Viereck repräsentiert die äußerste Verbindung von irrationalistischer Machtbesessenheit und wissenschaftlicher Akribie. Werfels Gestalt zeigt nicht nur das klare Interesse von Büchners mit Menschen experimentierendem Doktor, sondern darüber hinaus jenen sadistischen Seziergeist, dessen neue Waffen — Psychoterror, Schocktherapie, Gehirnwäsche — zum Folterarsenal der Gegenwart werden sollten. Im Jahre 1942 wird Werfel seiner Schwester Mizzi schreiben: „in die Seelen steigen, ist kein Mut, kein Kämpfertum, sondern eines der intellektuellen Vebel der abgelaufenen Epoche. Es ist eine der Wurzeln des Nazismus.“⁵ Werfels Schulkamerad Hans Jano-

⁵ Brief an Marianne Reiser, 14.7.1942, Phil.

witz, der zur Entstehungszeit von *Schweiger* das Drehbuch zum Film »Das Cabinet des Dr. Caligari« beendet hat, zeigt mit seiner Figur des dämonischen, zum Mord anstiftenden Irrenarztes genau die letalen Möglichkeiten einer repressiven Psychiatrie. Schweiger kapituliert, nachdem sich Anna von ihm abwendet und das Kind abtreibt. Am Schluß wiederholt sich der Zwangsmechanismus. In einem erneuten Wahnsinnsanfall will Schweiger, der kurz zuvor ertrinkenden Kindern das Leben gerettet hat und als Held gefeiert wird, auf eben diese Kinder schießen. Erst in letzter Sekunde besinnt er sich und stürzt sich aus dem Fenster. Die Regression Schweigers endet mit dem endgültigen Weltverlust. Solipsismus ist der Abschluß einer ungeheuren Isolation und Instrumentalisierung des Individuums, das nun die Welt vernichten muß, um von sich selbst befreit zu werden.

„Der Teufel ist die Einsamkeit“, sagt Schweiger. Vom prophetischen Heiligen über den zerrissenen Gegenwartsmenschen bis zum willenlosen Ich führt der Weg. Dessen letzte geplante Tat, der Schuß in die Menge, ist Ausdruck einer inkommensurablen Einsamkeit. Werfel macht sie zum Stigma seiner eigenen Generation. Der „dreizehnte Stand der Menschheit“, die „Narren, Irrenhäsler, Aussätzigen, Pervertierten, Alkoholiker, Kokainisten, Ewig-Lebensunfähigen“, seien die eigentlichen Anwärter auf die Revolution, verkündet Dr. Ottokar Grund.

Die Uraufführung des dreiaktigen Trauerspiels im Stil des magischen Realismus findet am 6. Januar 1923 am Neuen Theater in Prag statt. Erst bei der Berliner Erstaufführung zeigen sich mit Ernst Deutsch in der Hauptrolle die expressiven Möglichkeiten des Stückes. Sogar Alfred Kerr ist begeistert. Das Dilemma des Werks, das die Ästhetisierung der Krankheit nicht ohne Willkür betreibt, erkennt der Arzt Arthur Schnitzler sofort. „Auch das Pathologische hat seine Gesetze. Es war nicht notwendig, einen total unmöglichen Krankheitsfall zu erfinden.“⁶ Schwerer noch sind die Einwände eines anderen Freundes, Franz Kafkas. Werfel liest ihm das Stück selbst vor. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, nach der Werfel, so der Bericht von Kafkas Freundin Dora Dymant, das Zimmer verläßt. „Daß es etwas so Entsetzliches geben kann“, murmelt der gleichfalls weinende Kafka vor sich hin, der sich zu einem Entschuldigungsbrief an Werfel entscheidet. Darin findet sich als Begründung, „worin mich *Schweiger* beleidigt“, jene „Verschleierung (...) daß Schweiger zu einem allerdings traurigen Einzelfall degradiert ist; die Gegenwärtigkeit des ganzen Stückes verbietet das (...) Sie erfinden die Geschichte von dem Kindermord. Das halte ich für eine Entwürdigung der Leiden einer Generation. Wer hier nicht mehr zu sagen hat als die Psychoanalyse, dürfte sich

⁶ A. Schnitzler: *Aphorismen und Betrachtungen*, Ges. Werke, Frankfurt 1967, S.492.

nicht einmischen.“⁷. Um das Scheinleben seiner Figuren erträglich zu machen, habe Werfel eine „ihre Höllenerscheinung verklärende Legende“ erfunden, eben die psychiatrische Geschichte — ein „Verrat an der Generation, eine Verschleierung, eine Anekdotisierung. „Dabei ist mein Gefühl dem Stück gegenüber so persönlich, daß es vielleicht nur für mich gilt“⁸, fügt er in einem Brief an Brod hinzu. Bis auf die Tränen ist von Werfels Reaktionen auf diese keineswegs unberechtigte Kritik des Freundes nichts bekannt. Zu vermuten ist, neben anderen Gründen, daß Kafka die Tragödie ihres gemeinsamen Freundes Otto Gross, der unter Wahnsinnskuratel gestellt worden war und vor noch nicht langer Zeit elend ums Leben gekommen ist, auf unzulässige Weise von Werfel kolportiert sieht.

5. Bocksgesang

Bereits Gottfried Keller hat von der dünnen Kulturdecke gesprochen, welche uns von den wühlenden und heulenden Tieren des Abgrundes noch notdürftig zu trennen scheint und die bei jeder gelegentlichen Erschütterung einbrechen kann. Daß sich die Niederschläge dunkler, traumatischer Ereignisse der Urzeit unreduziert noch unter den Krusten der Gegenwart befänden, ist im Herbst 1920, als Werfel sich an die Arbeit zu seinem neuen fünftaktigen Drama *Bocksgesang* macht, für Freud längst ein Axiom. Offensichtliche Regressionen zu primitiven Seelentätigkeiten drängen den Vergleich von Urhorde und moderner Masse geradezu auf. Jahre später läßt Werfel angesichts des nationalsozialistischen Einmarschs in Wien seinen jüdischen Protagonisten Bodenheim in *Cella* die Bilanz dieses nunmehr historisch gewordenen Faktums ziehen: „Keine Rache ist berauschter als die des angestauten Minderwertigkeitsgefühles an den alten Werten.“ Besiegt hat „die analphabetische Seele von heute früh den Hochmut einer in Jahrhunderten erworbenen Kultur, der waldmenschliche Hordentrieb das skrupelhafte Gewissen der freien Persönlichkeit“ (E III, S.178). Die „sogenannte »Aufnordnung« Wiens vollzieht sich als Aufhörung“ (ebd. S.180) Zur gleichen Zeit, als Werfel diesen Roman beginnt, im Oktober 1938, bezeichnet Freud den Faschismus als „Abreagieren der von der Zivilisation verdrängten Aggression“⁹. Archaische Erbschaft und Wiederkehr des Verdrängten nennt er schon früher die Begriffe hierfür. Der hypnotisierende Führer als Massenideal und der Häuptling der Urhorde besitzen danach eine ähnliche Physiognomie. Zwischen Zwangshandlungen und Schutzformeln von Neurotikern und magischen Praktiken und Zaubersprüchen besteht also allemal kein wesentlicher Unterschied. In »Totem und Tabu« hat Freud noch vor dem ersten Weltkrieg diese atavisti-

⁷ vgl. F. Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, a.a.O., S.201-2; H. Politzer: Das Kafka-Buch, Frankfurt 1965, S.263. u. J.P. Hodin: Erinnerungen an Franz Kafka, in: Der Monat I. 1949, S.93.

⁸ F. Kafka: Briefe, Frankfurt 1975, S.424.

⁹ A. Koestler: Als Zeuge dieser Zeit, S.390.

schen Tendenzen beschrieben. Er erörtert dort auch psychologische Theorien eines ursprünlich weiblichen Glaubens, wonach das Tier, welches die Phantasie der Frau in jenem Moment beschäftigt habe, da sie sich erstmals schwanger fühlte, wirklich in sie eingedrungen und von ihr in menschlicher Form geboren worden sei¹⁰. Genau das ereignet sich im Drama. Werfel kennt das Buch und überhaupt, wie eine Tagebuchnotiz vom Herbst 1922 verzeichnet, „ziemlich den ganzen Freud“ (OU, S.678). Bei seinem neuen Bühnenstück aus dem gleichen Jahr gibt schon der Titel die archäologische Intention preis, die das Tier im Menschen ans Tageslicht bringen sollte. *Bocksgesang*, also tragodia, so hießen die Tänze und Dityramben des dionysischen Kultes, die dann, poetisch verfeinert, den Beginn des antiken Dramas einleiteten. Um nichts anderes als um das Wiederauftauchen des längst Vergessenen, der Atavismen, geht es in diesem Drama, das „in einer slavischen Landschaft jenseits der Donau an der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert(s)“ (D I, S.253) unter Bauern, Landlosen und muselmanischen Janitscharen spielt. Natürlich kennt Werfel den Bericht Lucians, wonach Pans Vater in der Bocksgestalt sich mit Penelope verbunden habe. Er weiß auch, daß es Unglück bringt, wenn der Mittagsschlaf des Pan gestört wird. „Die Alten haben geglaubt, daß zur sonnigen Mittagsstunde etwas aus der angespannten Natur springen kann“ (D I, S.268), heißt es in *Bocksgesang*. Plötzlich bricht das Reich der Zwischennaturen auf und das »daemonium meridianum«, das Mittagsgespenst, erscheint. Dessen slawische Version »Polednice« hat in einer unübertrefflichen Ballade Karel Jaromir Erben gegeben. Werfel hat das Gedicht früh durch Babi kennengelernt, um es dann häufig im Werk erscheinen zu lassen. Wichtig ist auch Nietzsches eschatologische Metaphorik. Zarathustras Prophezeiung, daß „der große Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Tier und Übermensch“¹¹ nahe ist, findet sich bei dem Revolutionfanatiker des Dramas, dem Studenten Juvan wieder. In einer Dorfkirche verkündigt er dem Volk den neuen Gott, der sich hinter dem Ikonostas, der Wand um das Allerheiligste, noch verbirgt: „Ihr Alle! Euer Antlitz verbirgt Tier-Todeskampf, Tier Gestorbenheit, Überwach bin ich (...) Er ist die Rückkehr, es ist die Heimkehr! Aus dem Urwald der Nacht sind wir gebrochen, blinzelnd ins Tageslicht. In den Wald wollen wir rückkehren.“ (D I. S.296).

Musils vage Nachweise einer Abhängigkeit von Oskar Maurus Fontanas expressionistischem Roman »Erweckung«, der »Cavalleria rusticana« oder gar Maeterlincks Einakter »L'intrusé«, vermögen nicht zu überzeugen.¹² Die Idee des Stücks geht, wie meist bei Werfel, auf ein frühes authentisches Erlebnis zurück. „Ich sah (...) durch das Gartentor des Krüppelhauses von Vyschehrad jenen Bocksmenschen auf allen Vieren

¹⁰ vgl. S. Freud, IX. S.403.

¹¹ F. Nietzsche: Werke II. S.340.

¹² R. Musil, P. 1558.

stehen, mit fuchsrotem Spitzbart und schamlos hochgehobenem Hintern, ein Anblick, der vor mir das erste Mal den entsetzlichen Abgrund und die dämonischen Möglichkeiten der Natur aufriß." (SdU, S.413/14) Im Drama bricht das Bocksmonster, der 23 Jahre in einem Verschlag geheimehaltene Sohn eines reichen Bergbauern, aus seinem Stall aus. „Die Urverwirrung steigt an die Oberfläche. Das verborgene Tier stößt uns auf" (D I, S.316), erkennt zu spät der Physikus, der unbewußt selbst eine Rolle beim Akt der Wiederkehr des Verdrängten gespielt hat. Ausgerechnet der aufgeklärte Atheist und Voltairianer nämlich ist es gewesen, der durch eine Fehlleistung — er vergaß, die Stalltür zu schließen — das atavistische Geschehen eingeleitet hat. Werfel läßt nicht zufällig mit der Bocksmetaphorik eine archetypische numinose Welterfahrung zu jenem historischen Zeitpunkt erscheinen, da postuliert wurde, daß außer der Natur nichts existiert und höhere Wesen nichts als phantastische Rückspiegelungen unseres eigenen Wesens seien. Voltaires Atheismus „Ecrasez l'infame" hallt in der Figur des Physikus bis ins südliche Slowenien hinein. Dort zerbricht die Aufklärung am Umschlagen von materieller Not in fanatische Zerstörungswut, von Revolution in magische Dämonologie. Der Bocksmensch, Materialisation des atavistischen Potentials, wird von dem Studenten Juvan zum Gott erhoben. Von „Sehnsucht der Rückkehr in Tier-Aug und Atem" (D I, S.314) beseelt, zielt dessen apokalyptische Heilslehre auf die Zerstörung von Kultur schlechthin.

6.

Der endgültige Bruch mit dem Illusionismus der expressionistischen Bühne vollzieht sich parallel zur Entdeckung der Geschichte als Objektionsraum des Gleichnisses. In den knapp aufeinanderfolgenden Historiendramen *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* und *Das Reich Gottes in Böhmen* zeigt sich Werfels Nähe zu einer als »neue Sachlichkeit« inventarisierten Periode wirklichkeitsnaher Dichtung. Werfel sammelt künftig vor jeder größeren Arbeit dokumentarisches Material, um das nun verhaßte „losgelassene Fabulieren" zu vermeiden: „jede poetische Freiheit ohne strenge Begründung erschiene mir als unkünstlerischer und verletzender Leichtsin" (D I, S.561). Dabei bleibt seine Geschichtsbild statisch. Daß die Geschichte als Teil des organischen Lebens dessen zyklische Beschaffenheit teilt, daß paradigmatische Grundtypen in der Historie „unberührt bleiben von den extremen Verwandlungen und Entwicklungen" (SdU, S.310), gilt als Axiom bis ins Spätwerk. Die Konflikte in den drei Geschichtsdramen sind demgemäß nahezu identisch. Im Juli 1924 beginnt er die Arbeit an *Juarez und Maximilian*.

Die historische Zeit der in dreizehn Bilder eingefassten, dreiphasigen Dramenhandlung erstreckt sich von den Befreiungskriegen des Herbstes 1865 bis zum Sommer 1867, dem Sieg der Republikaner und der Exekution des Kaisers von Mexiko. Dessen

Geschichte steht im Mittelpunkt. Ihr Zentrum ist das endgültige Auseinanderfallen von moralischem Anspruch und politischer Wirklichkeit. Maximilian, dem dreiunddreißigjährigen Bruder des österreichischen Monarchen, steht ein äußerster Gegenpol, der Zapoteko Benito Juarez, Sprößling einer Viehhirten-, jesuitischer Priesterzögling, Revolutionär und republikanischer Präsident gegenüber. Nach drei Jahrhunderten spanischer Ausbeutung ist nun die Stunde der Entscheidung da. Juarez erscheint ausschließlich im Spiegel seiner Umgebung. Daß Werfel sich entgegen dem ursprünglichen Plan dazu entschlossen hat, ihn nicht selbst auftreten zu lassen, liegt an der dramatischen Funktion der Figur nicht minder als an dem tragischen Anachronismus ihres Antagonisten, des Kaisers Maximilian. Juarez steht für ein durch Analyse, Strategie und Kalkül sich artikulierendes Machtstreben. Die individuelle Beschaffenheit der Gestalt würde die in ihr zutagetretenden kollektiven politischen Tendenzen verschleiern. In Juarez wird nicht das Subjekt der Geschichte, sondern deren Exekutivorgan gezeigt. Auf seine Persönlichkeit kommt es in dem Stück nicht an. Maximilian hat es nicht mit einer unverwechselbaren Gestalt, sondern mit einem Prinzip zu tun. Das Stück handelt von der Ersetzung eines noch mit den Schlacken von Moralität und Tugendbegriffen durchsetzten, vergangenen Totalitarismus durch die Anonymität des modernen Machtstaates. Weil Maximilian kein kalter Arithmetiker der Macht ist, sondern ein Mensch, weil er die Integrität der Person mit ihrer Aufgabe identifiziert, scheitert er, wenn sein Ehrgefühl getroffen wird. Als Juarez dem Kaiser dessen Bildnis-zurückschickt — Maximilian hat darunter die Unterschrift gesetzt: „Der Sinn der Feindschaft ist die Versöhnung“ — reagiert er menschlich. Er stimmt dem ihm geratenen Massaker an den Auführern zu. Werfel läßt bei aller Sympathie für den Menschen Maximilian an den letalen Konsequenzen subjektiver Willkür keinen Zweifel. Juarez tut das Richtige und erreicht das Gute. Maximilian, „ein schöner Mensch“, will stets das Gute und handelt beständig falsch. Die »Clemenza« des Kaisers wird zum Todesurteil für Tausende. Ein »veritabler Don Quijote« ist er, weil er die Moralität einer aufgeklärten Herrschaftsform noch zu einer Zeit aufrechterhält, die gerade dabei ist, die Berechenbarkeit der Geschichte durch die Ausschaltung subjektiver Faktoren zu erhöhen. Der napoleonischen Vorstellung von der Politik als Schicksal der Moderne stellt er das Bekenntnis gegenüber: „Ich zerstöre die Politik“ (D I, S.404). Solche Mißachtung einer historischen Gegebenheit führt zu jener zeitgemäßen Lesart der Schuld, die er am Schluß selbst erkennt: „Schuld ist: Seinen Taten nicht gewachsen sein! Mißerfolg ist Schuld!“ (D I, S.459). Werfel läßt den beiden Antagonisten dramatische und menschliche Gerechtigkeit widerfahren. Die Integrität des Juarez, die Unabdingbarkeit der Befreiung aus der kolonialen Ausbeutung und die Notwendigkeit der Revolution stehen für ihn nicht zur Debatte. Politisch und moralisch hat sich die fast nur noch von Verrätern, Emporkömmlingen und Karrieristen vertretene alte Ordnung überlebt. Porfirio Diaz, ein General der rechtmäßigen republikanischen Regierung unter Don Benito

Juarez, bringt diese Erkenntnis auf die prägnante Formel: „Nicht wegen der Monarchen muß man die Monarchie abschaffen, sondern wegen der Monarchisten“ (D I, S.426). Verärgert setzt sich Werfel, als ihm der sozialdemokratische VORWÄRTS vorwirft, er habe den Helden der Revolution, Juarez, gegen den monarchistischen Legitimus ins Unrecht gesetzt, zur Wehr. „Ich bin radikalster Republikaner und war es schon (...) zu einer Zeit, wo das offene Bekenntnis Hochverrat hieß. Mein Drama (...) ist Kampf und Triumph einer historischen Logik, deren Form »Republik« heißt, ebenso wie es tragischer Untergang des andern Prinzips ist.“¹³. Freilich habe der Vorwurf des VORWÄRTS auch sein Gutes. Er beweise nämlich, „daß ich ein wesentliches Gesetz tragischer Kunst erfüllt habe, Gerechtigkeit“. Zu dieser Gerechtigkeit gehört Maximilians Kampf um Reinheit, deren höchster Ausdruck seine Unfähigkeit zum Haß, seine Feindesliebe ist. Maximilians Idee, Juarez so die Hand zu reichen wie Don Carlos dem Marquis Posa, geht noch ganz vom aufgeklärt-humanistischen Absolutismus aus. Indem Werfel seine Gestalt glaubwürdig in den Rahmen einer Gesellschaft zurückversetzt, der, mit Klopstocks Wort, das Höchste ein König war, der Glückliche macht, gewinnt er eine ungewöhnliche Perspektive. Als Experiment einer abgelebten Herrschaftsform reklamiert er im Augenblick ihres Scheiterns noch deren einstige emanzipatorischen Errungenschaften. „Ich bin kein Cäsar, kein Diktator, kein Usurpator! Ich will nicht mich (...) Der legitime Herrscher ist der Stellvertreter der weltlichen Liebe Gottes“ (D I, S.414). Am Schluß des Stückes, kurz vor seiner Hinrichtung, nimmt er die Konsequenzen eines egalitären Gesellschaftsbegriffs vorweg, der mit dem Glauben an die Individualität auch die Verantwortung für das eigene Schicksal suspendiert: „Die souveräne Epoche ist vorüber. Im Schiffbruch der privilegierten Klassen keuchen armselige Könige, die keine sind! Die Zeit der Diktatoren beginnt, Juarez!! (...) Ihr alle seid nur Deserteure eures Schicksals. Mich hielt es gebannt“ (D I, S.459).

Werfel hat sich streng an die historischen Tatsachen gehalten. Zu den wichtigsten Quellen gehört das gerade erst erschienene Werk von Cesare Conte Corti »Maximilian und Charlotte von Mexiko«. Die in die dramatische Struktur eingesprengten exkursiven Elemente geben diesem Theaterstück „eine bewußte Form, die den Konflikt zwischen Drama und Epos versöhnen will“ (D I, S.557). Die eher mißglückte Uraufführung findet im April 1925 statt. Werfel, der eigens nach Magdeburg gereist ist, zeigt sich bitter enttäuscht. Erst als Max Reinhardt das Stück am 26. Mai im Theater in der Josefstadt inszeniert, gelingt der Durchbruch. Werfel erhält für sein Stück den Grillparzer-Preis. Einen besonderen Applaus gibt es für Egon Friedell in der Nebenrolle des New Yorker Kriegsberichterstatters Clark. Für Darius Milhauds Umarbeitung des Textes zu einer dreiaktigen Oper entwirft Werfel 1930 das Libretto.

¹³ Franz Werfel: Zuschrift an den Vorwärts, No.572, Abend-Ausg., 4.12.1924, S.2.

7. Paulus unter den Juden

Am Abend des 15. Januar 1925 geht Werfel zusammen mit Alma im Triester Hafen an Bord der Vienna. Diese erste große Reise, die er unternimmt, soll über Ägypten nach Palästina, nach Jerusalem führen. Beim »Spionieren« auf dem Hinterdeck des Dampfers entdeckt er alte orthodoxe Juden aus Galizien, dazwischen junge, intellektuelle Zionisten, alle auf dem Weg nach Erez Israel, nach Palästina, dem Land der jüdischen Volkwerdung, das augenblicklich unter britischer Mandatschaft steht. Im Reisetagebuch vermerkt Werfel: „Die Zionisten zeigen unbedingt eine gesteigerte und konzentrierte Stimmung. Sie sind zueinander offensichtlich gut (...) Es ist zweifellos etwas anderes in ihnen. Wer Augen hat, der sehe!“ (OU, S.706). An seiner politischen Ablehnung des Zionismus hält er freilich auch noch beim Anblick der hoffnungsfrohen Pioniere fest. Ihr ostentatives Hissen der Palästinafahne, ihr Nationalismus sei zutiefst anachronistisch: „jetzt müssen sie zeigen, daß sie dasselbe können, was sie an andern Völkern so verlacht und verachtet haben.“ (ebd.) Schon formen sich die Charaktere des Paulus-Dramas. Zahlreiche Reflexionen über die unterschiedlichen Formen jüdischer Identität füllen das Tagebuch. Beim Anblick der betenden und musizierenden Auswanderer glaubt Werfel eine spezifische Gestik zu erkennen, die in ihm selbst noch steckt. „Der Assimilant kämpft einen zweifelhaften Kampf gegen diesen Automatismus, der uns in den Gliedern steckt.“ (OU, S.707). Am 19. Januar legt das Schiff in Alexandria an. Werfel ist überwältigt. „Fremdes, erregtes Gefühl! Ein anderer Weltteil.“ Die Erinnerung an den einstigen Karl May-Enthusiasmus wird sofort wach. In Kairo erschreckt er vor der grenzenlosen Armut des abgerissenen, hungernden Volks. „Revolution? Woher? Es gibt nicht einmal ein Proletariat! Ich weiß nicht, ob eine marxistische Partei existiert.“ (OU, S.711) Werfel besucht die großen Moscheen, wird Zeuge eines ekstatischen Tanzes von Derwischen und denkt dabei wieder an die orthodoxen Juden auf dem Schiff. „Ist es nicht wiederum die Ekstase des Automatismus?“ Fasziniert von einer sich im Tanz artikulierenden Mischung aus Sinnlichkeit und Transzendenz schreibt er im Hotel eine Prosaimpression *Die tanzenden Derwische*. „In weißen Leinengewändern, zu immer weiteren Abständen verurteilt, kreisen die Seelen, die mit der rechten Hand die Gnade empfangen und mit der linken die Schuld bezahlen müssen.“ (E I, S.290). Bis zum 10. Februar bleibt er mit Alma in Ägypten. Genau werden die Eindrücke über die Schauplätze des späteren Jeremias-Romans festgehalten. Giseh, Memphis, Luxor, Karnak, Heliopolis und Sakhara gehören zu den Reisestationen. Er ist fasziniert von der Dominanz der Seele in der ägyptischen Kunst. Als wahre Vergöttlichung des Menschen empfindet er eine noch in den kleinsten Reliefs zu findende »Hymnik des Humanen«: „Hier ist die Tatsache! Die Welt fängt im Menschen an.“ (OU, S.718) Während einer Autofahrt in die arabische Wüste erblickt Werfel den kon-

kreten Gegensatz zu dieser Hymnik. Er erkennt die noch bestehenden Reste der Sklaverei und wird Zeuge, wie ein Aufseher wehrlose Kinder auspeitscht.

Am 10. Februar kommt das Paar in Judäa an. „Herr Werfel! ... Herr Werfel (...) wir warten auf Sie schon drei Wochen“¹⁴, ruft ihm am Bahnhof ein alter Dienstmann namens Eckstein zu. Auf dem Jerusalemer Programm steht zunächst die Grabkirche und der Ölberg. Erst später folgt die Besichtigung der Klagemauer. Werfel besucht Bubers und Kafkas Freund Hugo Bergmann, inzwischen Leiter der Jüdischen Nationalbibliothek in Jerusalem, trifft sich mit dessen Bibliothekar, dem Kabbalaforscher Gerschom Scholem, und besichtigt ohne Rücksicht auf Almas Proteste die in unwirtlicher Gegend gelegenen zionistischen Kibbuzim und Ackerbauschulen, wo man gerade versucht, die sozialistische Produktionsweise zu realisieren. Kaum bleibt ihm Zeit, sich in Jerusalem genau umzuschauen, der Stadt, die zum Handlungsort der als Trilogie geplanten dramatischen Legende *Paulus unter den Juden*, wird. Der Held des Stückes fühlt sich unter seinen ehemaligen Glaubensgenossen so fremd wie sein Dichter unter den Zionisten. Beide aber halten an der unabdingbaren Bindung von Judentum und Christentum fest. „Dem Fleisch nach ein Jude, dem Geiste nach ein Christ wie Paulus (...) den ich versthe wie mich selbst“ (Barbara, S.365), diese Worte einer Romanfigur geben unmißverständlich die Identifikation ihres Schöpfers wieder. Am jüdisch-römischen Assimilanten Paulus zeigt Werfel, daß erst die Entfernung vom Ursprung eine Heimkehr zu ihm ermöglicht.

Worfels Schwierigkeiten, den historischen Stoff zu bewältigen, sind groß. Das Lob, das ihm später der Religionswissenschaftler Schalom Ben-Chorim, Schüler und Freund Martin Bubers, zukommen läßt, hat er sich mühsam verdient. Paulus sei „eine intuitive jüdische Sicht des Paulus“, die nur „ein großer jüdischer Dichter“ mit „dem untrüglichen Gespür für unterschwellige geistesgeschichtliche Zusammenhänge“¹⁵ habe schaffen können. Noch im Juni 1926 schreibt Werfel verzweifelt an Schnitzler über die Tücken des Sujets: „Ich ändere Szenen, Charaktere, Worte und komme zu keiner Klarheit (...) Dabei ist das ein Stoff, der sich immer wieder verschließt und andere Abgründe öffnet.“¹⁶ Daß die Fortsetzungen *Paulus unter den Heiden* und *Paulus und Cäsar* niemals geschrieben werden, liegt an diesen Schwierigkeiten. *Paulus unter den Juden* ist zunächst eine historische Tragödie, „nichts Geringeres will dargestellt werden als der entscheidende Augenblick, in dem das Christentum sich loslöst von seiner Mutterwelt“ (D I, S.558). Zugleich aber soll das Stück eine religiöse Parabel sein. Da Werfel Geschichte und Religion als antinomische Größen empfindet, in welchen das Wer-

¹⁴ aus: Berliner Tageblatt, 16.5.1925

¹⁵ S. Ben-Chorim: Paulus, München 1980, S.206, vgl. auch ders., Bruder Jesus, München 1977, S.9.

¹⁶ Franz Werfel an A. Schnitzler, 7.6.1926, abgedruckt in: Jb. des Wiener Goethe-Vereins, Bd.86/87/88, 1982-84, S.522ff.

den dem Sein gegenübersteht, stellt sich das Grundproblem schon vorab als gattungsspezifische Schwierigkeit. „Das Drama, die Tragödie (...) kann nichts als Geschichte sein, denn sie stellt nicht das Wunder dar, sondern Menschen, begründete Leidenschaften und Handlungen.“ (D I, S.559) Nur im verantwortlichen Festhalten an den geschichtlichen Quellen und Überlieferungen gelingt der Tragödie „die tiefere Rekonstruktion des Weltgeschehens“. Das Wunderbare, das die Geschichte nicht berühren darf, weil es sie aufhebt, muß unsichtbar und ungestaltet die Handlung überwölben. Nicht die Bekehrung des Paulus noch seine organisatorische Tätigkeit als Prediger einer neuen Kirche interessiert Werfel. Um die unmittelbare Wirkung der Vision von Damaskus auf den mutmaßlichen Epileptiker geht es, um die darauf folgende Auseinandersetzung mit dem Patriarchen und Rabbam Gamaliel. Hier erst, in dem Disput mit dem väterlichen Lehrer, wird die Kernfrage nach der Messianität Jesu ausgetragen. Paulus ist der Mann, „der etwas Großes, etwas Unsagbares, Unbeschreibliches soeben erlebt hat und in diesem Augenblick, halbbetäubt noch, nichts anderes weiß, als: Das ist die Wahrheit, das und nichts anderes.“¹⁷ Paulus' Tragik ist die absolute Unvereinbarkeit von subjektiver Erfahrung und historischer Situation. Hierin wurzelt seine Sprachlosigkeit. Er ist eine Figur, die ein Erlebnis vermitteln soll, dem noch keine Begrifflichkeit zur Verfügung steht. „Die Zeiten des Wortes sind zu Ende“, sagt Paulus. Der Disput am Jom Kippur, dem Versöhnungstag, bringt die äußerste Polarisierung von Judentum und Christentum. Schroff stehen sich die auseinandergefallenen Zeiten gegenüber. Paulus nennt den Rabbi Jesus den Sohn Gottes, „der war, ehe die Welt war“. Gamaliel sagt über den Messias: „Der Ewig-Künftige ist er!“.

Die Reaktionen auf das am 30. Oktober 1926 vom Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführte Stück, das in den nächsten Jahren über alle großen deutschen Bühnen geht, sind unterschiedlich. Stefan Zweig erkennt sofort Werfels Intention, das Christentum als Sukzession, als zeitlich-historische Folge zum Judentum zu fassen. „Sie haben die entscheidende Wende bloßgelegt — Vision als Geschehnis gesehen, Geschehnis als Vision gestaltet.“¹⁸ Bei einem Besuch bei Sigmund Freud wird auch dessen Interesse an Werfels Stück geweckt. Freud selbst weist, wie zuvor Nietzsche im »Antichrist«, an Paulus die Genealogie des Schuldbewußtseins nach. Paulus habe die Erbsünde, das kardinale Verbrechen gegen den Vatergott, nicht als Mordtat erinnert, sondern zur Erlösungsbotschaft umfunktioniert: „die dunklen Spuren der Vergangenheit lauerten in seiner Seele, bereit zum Durchbruch in bewußte Regionen.“¹⁹ In einem Brief legt Freud seine Bedenken gegen Werfels christologische Konstruktion nieder. Werfel antwortet: „Alles eher wollte ich als das Christentum verklären. Im Gegenteil! Ich habe

¹⁷ Gespräch mit Franz Werfel, Was arbeiten Sie, in: W. Haas: Die literarische Welt, Jg.1926, Nr.2, S.1-2.

¹⁸ Brief von S. Zweig an Franz Werfel, 16.9.1926, Phil.

¹⁹ S. Freud: Studienausgabe, Bd.IX. Frankfurt/M. 1974, S.534-35.

dieses Stück als Jude geschrieben. Und kein Augenblick schien mir für das Judentum »dialektischer«, »tragischer« zu sein, als der, wo sich die antinomistische Richtung (Christus) von der Thora und der Nation ablöst, und in der Person des abtrünnigen Paulus die Welt erobert.²⁰

8. Das Reich Gottes in Böhmen

Es ist kein Zufall, daß sich in den Briefen an Freud auch die Bemerkung findet, daß andere Völker ihre Katastrophen als Niederlagen, Eroberung und Versklavung durch Fremde erleben. Sofort nach der Fertigstellung des *Paulus* beginnt Werfel mit den Vorarbeiten zu seinem nächsten Historiendrama, *Das Reich Gottes in Böhmen*. Die zwischen 1431 und 1434 in Basel und Böhmen spielende Tragödie handelt das historische Phänomen messianistischer Endzeiterwartung und der Geschichte eines Menschen, des Taboritenführers Prokop, ab. Prokop ist der Nachfolger des verbrannten Johannes Hus und des Žižka von Trocnow, der im Sommer 1419 das Neustädter Rathaus von Prag gestürmt hatte und die königstreuen Ratsherren aus dem Fenster stürzen ließ. Die chiliastischen Taboriten erwarten die Ankunft des neuen Äon, sie führen kommunistische Lebensformen ein, schlagen schwerbewaffnete Kreuzheere. Alle sollen, bei voller Gütergemeinschaft, Brüder und Schwestern werden. „Wie in der Stadt Tabor kein Mein und Dein, sondern alles gemeinschaftlich ist, so soll immer Alles Allen gemeinschaftlich sein“ (D II, S.59), heißt es in der Proklamation. Abgeschafft werden sollen das Gericht, der Eid, die weltlichen Würden und der Krieg, den man einzig mit seinen eigenen Waffen bekämpfen kann. Nach Žižkas Tod kommt es zum Streit unter den demokratisch-radikalen Taboriten. 1431, in der Schlacht von Taus wird das letzte Kreuzheer, angeworben vom Gegenspieler des Werfelschen Helden, dem Kardinal Julian de Cesarini, geschlagen. In diesem historischen Augenblick setzt die Tragödie vom *Reich Gottes in Böhmen* ein. Die Revolution geht an der Kompromißbereitschaft und am Utilitarismus zugrunde. Prokop, genannt der Große, ein ehemaliger Mönch, wendet sich mit Manifesten an die gesamte Christenheit. Auf Gewaltfreiheit baut er seine Pläne. Hierdurch gerät er aber in Konflikt mit den Radikalen, die den Kampf fortsetzen wollen. Das Konzil zu Basel bringt keinen Ausgleich zwischen den Taboriten auf der einen und den utraquistischen und katholischen Kräften auf der anderen Seite. Bei Lipan, nächst Deutschbrod, werden die durch Hunger, Krankheit, Ungehorsam und Verrat geschwächten Taboriten am 30. Mai 1434 vernichtend geschlagen. Prokop, der immer nur den Frieden wollte, ergreift zum erstenmal das Schwert und kommt durch das Schwert um. Vor den Augen seines ihn liebenden Feindes, des Kardinallegaten

²⁰ Franz Werfel an S. Freud, 13.9.1926, abgedruckt in: B. Urban: Franz Werfel, Freud und die Psychoanalyse, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 47.Jg., 1973, XLVII Bd., S.278ff.

Julian Cesarini, stirbt er. Seine letzten Worte zielen auf den „gräßlichen Fatalismus“ der Geschichte. Sie enthalten wie die Prophezeiung Maximilians die Ahnung von einer zukünftigen Gewalt, die sich endgültig aus den Fesseln von Religiosität und Ethik befreit haben wird. „Gott hin, Gott her! Wahrheit? Gerechtigkeit? Alles nur Worte der Kampflist! (...) Aber es kommen die Harten bald, die über ihr Gewissen nicht stolpern (...) Der Krieg geht weiter ... Das ganze noch einmal.“ (D II, S.88-89) Unmittelbar nach Prokops Tod erwacht das tschechische Selbstbewußtsein erneut. Der Kampf um die Nation erstreckt sich von nun an auf ein halbes Jahrtausend. Werfel liest zur Vorbereitung auf die Arbeit an dem Drama bolschewistische Literatur. Intensiv setzt er sich mit den Studien des tschechischen Historikers František Palacky auseinander, der das „Geheimnisvolle der Prokop-Figur“ erkannt habe. Der Dualismus eines gläubigen Pazifismus im Sinne Tolstois und militärischer Befreiung personifiziert sich in dieser Gestalt. Da es zwischen religiöser Hoffnung und politischer Wirklichkeit keinen Kompromiß gibt, kann der Held — Werfel vergleicht ihn mit Gandhi — nur im Scheitern siegen. Die Einheit, die alle chiliastischen Revolutionen verbindet, „die aus der slavischen Natur immer wieder hervorbrechen“²¹, resultiert eben gerade aus der Erfahrung permanenten Scheiterns. Werfel durchschaut die Ökonomie der kirchlichen und politischen Macht genau, wenn er minutiös zeigt, wie sie, ein Merkmal aller siegreichen Restaurationsbewegungen, die Rivalität unter den revolutionären Gruppen durch Diplomatie, Versprechungen und Verzichte steigert. Die wohlbestallten Prager Bürger — „Euer Geist zeigt schon ganz das heimische Mehlspeisgepräge“ (D II, S.29) — ziehen sich rechtzeitig zurück. Zynisch blickt auch ein Adeliger, Ulrich von Rosenberg, auf seine einstige „Darmschwäche der Brüderlichkeit“ zurück. Er ist es auch, der im dritten Teil der Tragödie, als in der Prager Burg der Untergang der Taboriten strategisch vorbereitet wird, die Grundformel der Konterrevolution ausspricht: „Man muß zuwarten können, bis die Ideale des Gegners auf den Hund gekommen sind.“ (D II, S.73). Zuletzt fallen auch liberale bürgerliche Intellektuelle wie Jan Rokycana, Magister der Prager Universität, um. An die Stelle der nationalen Befreiung tritt, auch ein beinahe klassisches Gesetz, der nationale Minderwertigkeitskomplex. „Wen betrübt's nicht, daß in Frankreich die Zigeuner und Halunken mit unserem Namen »Bohemer« genannt werden? Ruhe brauchen wir, Brüder!“ (D II, S.50). Prokops Isolation ist ohne Beispiel. Er ist eine Hiob-Figur, von den Freunden verraten, von der Familie verlassen und von der Öffentlichkeit angespöen. Den Weg von der Gewaltlosigkeit zur Gewalt, vom eschatologischen Ideal zum geschichtlichen Handeln geht er im Grunde allein. Erst nach seinem Tod tritt die Antithetik von Glaube und Revolte wieder in die historische Zeit, wo sie sich erneut objektiviert. Auf die Frage nach dem Verhältnis des historischen Dramas zur Gegenwart betont Werfel, daß der Held, weiterhin dem Konstruktivi-

²¹ Franz Werfel, Interview Prager Presse, 10.4.1931, S.130

onsprinzip der griechischen Tragödie unterworfen, „zugrunde gehen muß“. „Die Verstrickung der Menschen in den Kampf der Dämonen (...) Einen andern Sinn kann auch die moderne Tragödie nicht haben“ (OU, S.598) Das für alle drei historischen Dramen Werfels bezeichnende Problem der Antinomie von Sein und Werden, Geschichte und Ewigkeit, Immanenz und Transzendenz gelangt in dem äußerst geglückten Dialog des Freund-Feind-Paares Julian und Prokop zum konzentrierten Ausdruck. Das Wort des Freundes Kafka, wonach man der Erlösung, auch wenn sie nicht kommt, jederzeit würdig sein sollte, steht hinter dieser Konstruktion.

„Julian: Und das jenseitige Leben, Prokop? Wenn die Ewigkeit ein großes Nichts ist, was wäre dann die Zeitlichkeit?

Prokop: Wenn wir's auch nicht vollenden, wir sterben dafür, daß diese Zeitlichkeit hier zur großen Ewigkeit werde!“

(D II, S.26)

Im Exil wird Werfel in der Komödie *Jacobowsky und der Oberst* dieser Antinomie erneut nachgehen. Das Hussitendrama, worin er erstmals Simultan- und Montagetechnik ausprobiert, wird am 6. Dezember 1920 im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Am 27. Oktober 1926 wird Werfel zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Abteilung Dichtkunst, ernannt. Seine Popularität erreicht den Höhepunkt. In einer Meinungsumfrage der SCHÖNEN LITERATUR steht er vor Rilke und Stefan George. Daß „die Sehnsucht nach Menschen immer mehr verschwindet“, wie er Schnitzler mitteilt, ist eine Konsequenz aus dem Rummel, der um ihn veranstaltet wird. Er ist froh, wenn er in Breitenstein, Venedig oder Santa Margherita Ligure, abgesehen von einigen durchgeführten Nächten mit Gerhart Hauptmann, unbeachtet arbeiten kann.

9. Der Weg der Verheißung

„Ich arbeite, ohne daß ich weiß, ob aus dem ganzen Plan (Bibel) etwas wird. Hoffentlich geht die Welt endgültig, radikal und rasch unter. Dann sind wir's los. (Ich rieche Krieg.)“ — schreibt Werfel am 26.2.1934. (Briefabschrift, 26.2.1934.). Ganz offensichtlich hat sich diese apokalyptische Stimmung auf das soeben begonnene vierteilige Bibelspiel, eine Auftragsarbeit für Amerika übertragen.

Drei langgezogene Töne auf dem Schofar, dem Widderhorn, kündigen an dessen Beginn die drohende Gefahr eines Pogroms an. Aus weiter Ferne wird „ein Gehen, Stapfen, Scharren von Tausenden von Füßen, der Lärm einer ziehenden Menge, die sich in Bewegung setzt und näherkommt“, vernehmbar (D II, S.95). Auch die im Sommer überarbeitete Fassung des Werkes vollzieht sich vor einer düsteren politischen

Kulisse. In Wien wird bei einem nationalsozialistischen Putsch Engelbert Dollfuß, der die Nazis vehement bekämpft hat, umgebracht. Der Putsch mißlingt. Ein regelmäßiger Gast der Werfels, der bisherige Unterrichtsminister Kurt Edler von Schuschnigg, rückt an die Stelle des kleinen Kanzlers und setzt dessen linksfeindlichen Kurs fort. Karl Kraus ist über den Tod des verehrten Dollfuß so erschüttert, daß er in Tränen ausbricht. Einen Romantitel von Werfel variierend schreibt Bertolt Brecht über die austrofaschistischen Sympathien des Satirikers: „Er rühmte die Mörder. Er beschuldigte die Ermordeten.“²² Kraus' Behauptung aber, daß „gegen die Auferstehung Wotans (...) der Parlamentarismus unwirksam“ sei und „gegen das Mysterium von Blut und Boden (...) die Demokratie“ versage,²³ ist im Europa von 1934 ein realistischer Wahrheitsgehalt kaum abzuspüren. Zu denen, die sich mit dem autoritären Ständestaat zunächst abfinden, weil dieser die Unabhängigkeit vom Deutschen Reich wahren will, gehört auch der von Karl Kraus mit ungeminderter Wut weiterhin angegriffene Franz Werfel.

Als ein Israel „dienendes Werk“ (D II, S.509), dargestellt auf einer »Mysterienbühne«, will Werfel sein neues Stück verstanden wissen. Als ewiges Geschehen, immerfort nachzuvollziehen im Akt des Eingedenkens, als symbolischen Ablauf und als ethisches Modell der Selbstbewahrung, keineswegs aber als bloßes Historiengemälde begreift Werfel die biblischen Geschehnisse. „Wohl neigt man deinem Wort sich — / Doch blutig schlägt den Mund man, der es sprach“,²⁴ hatte Richard Beer-Hoffmann bereits 1915 in seinem Bibelspiel »Jaakobs Traum« den Engel Samuel sprechen lassen. Diese Dialektik von Wahrheit und Leid gilt auch in Werfels Stück. Gezeigt wird in der nicht entmythologisierten Anschaulichkeit der alten Bilder deren Relevanz für eine Gegenwart, die mit dem Höhepunkt der Assimilation zugleich den entsetzlichsten Angriff auf das Judentum hervorbringt. Auf fünf Bühnen, in einer „bisher unerhörten dramatischen Polyphonie“ (D II, S.511-12), soll sich das Spiel entfalten. Mit dem Begriff »Polyphonie« ist der Charakter der Simultaneität der Ereignisse als ewiges Geschehen, als Allgegenwart genau bezeichnet. Werfel hat sich, abgesehen von metrischen Eingriffen, an den biblischen Text gehalten. Das Werk ist eine Montage. Gelegentlich, wie etwa beim Tode Moses', greift er auf jüdische Sagen und rabbinische Quellen zurück. Schon 1920 hat er eine Moses-Erzählung geschrieben. Auch in Josef bin Gorions berühmten »Sagen der Juden« findet sich jenes Motiv des Streitens mit Gott, das zu den gelungensten Passagen in Werfels Stück zählt. Der Todesengel will Moses auf seinem Weg begleiten. Im volkstümlichen Glauben öffnet der so heimgesuchte Mensch vor Schreck den Mund, welche Gelegenheit der Engel benutzt, einen Todestropfen von seinem Schwert hineinfallen zu lassen. Moses aber schlägt in Werfels

²² B. Brecht: *Gesammelte Werke*, Bd.9, *Gedichte 2*, Frankfurt 1967, S.505.

²³ *Fackel*, 890-905, Juli 1934, S.276-77.

²⁴ R. Beer-Hofmann: *Jaakobs Traum*, Frankfurt 1963, S.78

Stück dem Engel das Schwert mit seinem Stab aus der Hand und reklamiert lebenshungrig vor Gott sein Recht auf Einzug ins Gelobte Land. Er bittet um seine Entlassung aus der Heilsgeschichte. In tiefster Erschöpfung bricht er in die Knie und fleht, so sein zu dürfen, wie die anderen: „Herr, König der Welt... Tu den Mose von mir... Und laß mich hinüber als niedrigen Mann, Im Land meiner Väter zu leben (...) Und willst Du das nicht... so mach mich zum Tier... Laß mich ein Vogel, ein Vogel sein“ (D II, S.141).²⁵

In vier Teile — die Erzväter, Mose, die Könige und die Propheten — gliedert sich das Spiel. Eingebunden und unterbrochen wird es vom Parallelgeschehen einer „zeitlosen Gemeinde Israel in einer zeitlosen Nacht der Verfolgung“. Das Bethaus, in das sich die Gemeinde geflüchtet hat, ist, mit Börne gesprochen, ein „magischer Judenkreis“. Werfel nimmt das Jahr 1935 mit den Nürnberger Rassegesetzen vorweg. Keiner kann mehr heraus. Unwichtig fürs Überleben wird das individuelle Selbstverständnis der Verfolgten. Werfel läßt eine ganze Typologie jüdischer Identität erscheinen. Es gibt dort den mäkelnden Defaitisten: „Hat man schon gehört, daß es jemals Tag war in Israel“ (D II, S.95). Es gibt die Ängstlichen und die Verantwortungsbewußten, die Frommen und die Entfremdeten: „Ich wäre nicht zurückgekehrt, wenn das Volk draußen mich nicht an meinem Gesicht erkannt hätte“ (D II, S.97). Auch für den an Selbthaß leidenden ewigen »Widersprecher« findet sich kein Ausweg. Kaum hat man ihn hinausgeworfen und in »Totenstille« abgewartet, was mit ihm geschieht, ist er, ein unverzichtbarer Bestandteil des allegorischen Personals, wieder auf der Bühne. Seine Rede aber macht die Verzweiflung darüber, dazugehören zu müssen, auf das eindringlichste transparent: „meine Zeit ist das ewige Nie. Die anderen Menschen werden geboren, leiden und sterben. Nur ich muß zu allem noch Gott auf dem Rücken tragen wie einen Berg. Ich werfe ihn ab. Ich hab ihn satt...“ (D II, S.130).

Julius Bab, Dramaturg an der Bühne des Jüdischen Kulturbundes Berlin, wo, ausschließlich für Mitglieder, Theater-, Opern- und Kabarettaufführungen sowie Vorträge gestattet waren, erkundigt sich bei Werfel nach dem Stück. Nach der erfolgreichen Theaterpremiere des Kulturbundes mit Lessings »Nathan der Weise« im April 1933 und nach Stefan Zweigs »Jeremias« im Oktober 1934 will er Werfels biblisches Stück für das Berliner Theater in der Charlottenstraße gewinnen. Werfel antwortet noch von der Schiffsreise und verrät Bab seinen Plan, das Stück, in einem riesigen Zelt inszeniert, durch alle Länder, „bis auf Deutschland natürlich“²⁶ zu tragen. Er bezweifelt, daß das Kulturbundtheater die „äußere Fähigkeit“ zu einer möglichen Aufführung hat. *Der Weg der Verheißung*, der in seinem Wesen nur aus Bibelworten gebaut sei, stelle eine

²⁵ vgl. Norbert Abels: *Wie der Mann, so auch sein Gott. Zur Funktionsgeschichte der Mosesfigur.* in: Arnold Schönberg: *Moses und Aron*, Frankfurt/M. 1990, S. 54-81.

²⁶ Franz Werfel an J. Bab, 28.8.1934, Akademie der Künste, Berlin

episch-dramatische Form dar, „die bisher kaum jemals versucht worden ist, und bedarf, um zu wirken, ziemlich großer Räume und überzeugender Mittel (...) Ich würde mich natürlich unendlich freuen, gerade in Deutschland mit diesem Israel und der Bibel dienenden Versuch zu Worte zu kommen.“²⁷

Eine „monumentale Anklage, ein Mahnmal“²⁸ stellt sich Meyer W. Weisgal, der Theaterproduzent, vor. Tatsächlich sind Aufgebot und Aufwand enorm. Schon die ersten Ankündigungen im Sommer 1934, als Weisgal, Max Reinhardt, Kurt Weill und Franz Werfel in Salzburg das Projekt durchsprechen, rufen Polemik hervor.

Im November 1935 befinden sich Alma und Franz Werfel dann endlich auf dem Ozeandampfer nach Amerika, um sich die Uraufführung anzuschauen. Werfel fährt mit gemischten Gefühlen. Noch vor ein paar Jahren hat er in *Realismus und Innerlichkeit* über die amerikanische Presse und ihre Einschätzung geistiger Ereignisse die durchaus denkwürdigen Worte geschrieben: „Erstaunlich ist nur, daß sich die letzten Kulturmenschen nicht zusammentun und in den Druckereien des sensationellen Unrats die Rotationsmaschinen kurz und klein schlagen“ (OU, S.37). Gerade in den Vereinigten Staaten sei die „kollektivistische Sehnsucht nach dem menschlichen Fertigfabrikat“ (OU, S.17) am weitesten fortgerückt. An der kapitalistischen Ausbeutung aber habe sich nichts geändert: „Man greift sich an den Kopf, liest man in Zeitungen und Biographien ehrfürchtige Hymnen über den Automobilfabrikanten Henry Ford. Seine Arbeiter können zwar mit fünfzig Jahren krepieren, dürfen aber vorher, um den Absatz der Fabrik zu steigern, die Straßen mit ihren eigenen Ratterschachteln verstopfen“ (OU, S.25). Dieses Amerikabild hat Werfel im kalifornischen Exil zwar differenziert, aber — der *Stern der Ungeborenen* wird es zeigen — niemals zurückgenommen. Die zwei Amerikaner, die sein eigenes Werk maßgeblich beeinflusst haben, Edgar Allan Poe und Walt Whitman²⁹, sind große und einsame Ausnahmen. Der erste Amerikaaufenthalt bestätigt Werfel eher in seiner Ansicht. Wie später *Jacobowsky und der Oberst* wird auch *Der Weg der Verheißung* ein kommerzielles Kalkulationsobjekt. Fast eine halbe Million Dollar sind für »Eternal Road« an der Manhattan Opera bereits investiert worden. Weisgal steht kurz vor dem Bankrott. Trotz Kurt Weills gelungener Musik, trotz Reinhardts unermüdlicher Anstrengungen, wird die Unternehmung ein Fiasko.

Unendliche Schwierigkeiten, wie der für die Inszenierung notwendige Umbau der Oper, Streitigkeiten mit der Bühnenarbeitergewerkschaft und Geldknappheit treten hinzu. Erst am 7. Januar 1937, also rund ein Jahr später als geplant, wird das weit

²⁷ ebd.

²⁸ Helene Thiernig-Reinhardt: Wie Max Reinhardt lebte, Frankfurt, S.975.

²⁹ vgl. Walter Grünzweig: Walt Whitman, Die deutschsprachige Rezeption. München 1991, auch Norbert Abels: Walt Whitman, ein Kosmos aus Manhattan, in: Berliner Tagesspiegel, 26.3.1992.

mehr als 200 Akteure benötigende Stück mit großem Erfolg uraufgeführt. Werfel hat es nie gesehen. Enttäuscht war er abgereist und betritt am 22. Februar 1936 in Le Havre wieder europäischen Boden.

11. Jacobowsky und der Oberst

Mit *Jacobowsky und der Oberst* schließlich gelingt es Werfel, die historische Erfahrung des Exils in einem zeitenthobenen Gleichnis aufzubewahren. Nur Anna Seghers ist es in dem Roman »Transit« mit epischen Mitteln gelungen, jenem Zustand, in dem man nur noch ums bare Überleben kämpfte, eine solche parabolische Intensität zu verleihen. Eine gespenstige Causerie erscheint bei Werfel: „Energie und Klugheit, Heroismus und Gefinkeltheit in einem Widerspruch, den nur ein Dichter vor der Gestapo retten konnte“.³⁰ Tatsächlich lebt in diesem dramatischen Kontext von Flucht, Verrat und Lebensgefahr, in den ganz plötzlich die ahistorischen Allegorien der Zusammengehörigkeit, der heilige Franziskus und der ewige Jude Ahasver hereinbrechen, Werfels Verachtung der aristotelischen Bestimmungen des Theaters neu auf. Solche tiefere Wahrheit eines durchsichtigen Illusionismus wird von den Theaterpraktikern, die das Stück auf die amerikanische Bühne bringen, überhaupt nicht erkannt. Die Szene mit dem ewigen Juden und dem heiligen Franziskus wird gestrichen. Die Aufführungsgeschichte des Stücks ist ein verdrußvolles Kapitel im Leben des schwerkranken Dichters. „Jacobowsky ist, wie alles in diesem Land, mehr oder minder eine commercial property, an der eine ganze Horde von Leuten beteiligt ist.“³¹ klagt er in einem Brief an Erwin Piscator. Als das Stück unter dem kuriosen Titel »Jacobowsky and the Colonel. An American Play by S. N. Behrman based on an original play by Franz Werfel« am 14.3. 1944 am New Yorker Martin Beck-Theatre aufgeführt wird, hat sich Werfel längst damit abgefunden, daß er auf eine gelungene Inszenierung, die sein Werk ungekürzt und unverdorben realisiert, noch lange warten muß. Bereits im Februar 1941 hatte Werfel im Hause Max Reinhardts Anekdoten von jenem Stefan S. Jakobowicz aus der Provinz Posen erzählt, den er auf der Flucht durch Frankreich kennengelernt hatte und zum Modell seines Protagonisten machte. Diesem Jakobowicz, einem erfolgreichen Kaufmann und Bankdirektor, war unter abenteuerlichen Bedingungen die Flucht vor den Nazis gelungen. In Lourdes und Biarritz erzählte er Werfel seine Geschichte. Er selbst macht nun, als er vom Theaterstück seines berühmten ehemaligen Zimmernachbarn erfährt, Ansprüche auf ein Honorar geltend. Als Werfel im Herbst die Anekdoten und Szenenreihen neu für das Stück ordnet, begleitet Gottfried Reinhardt diese „phantasierende Tätigkeit“ mit Akklamationen und

³⁰ L. Ullmann: Franz Werfels Sieg über das Theater, in: Austro-American-Tribune, Sept. 1945, Nr.2., S.11.

³¹ Brief an E. Piscator, 21.8.1943, Phil.

kleinen Kommentaren. Auch er macht nun Ansprüche geltend. Erbittert schreibt Werfel seinem Agenten: „Der Anspruch seiner coauthorship, auf (...) zwei Nachtmählern basierend, ist so grotesk, daß mir noch jetzt der Magen weh zu tun beginnt“.³² Da das auch aus Freundschaft für Max Reinhardt geschriebene Werk von dessen eigenem Sohn und Behrman entstellt wird — „ein fertiges Stück, naturgemäß ein anderes als das unsrige und in unseren Augen kein gutes“³³ - und G. Reinhardt auch noch einen Advokaten einschaltet, wird es für Werfel unmöglich, „das Stück für seinen Vater zu bewahren“³⁴ Proteste gegen den Hollywood-Glanzlack, mit dem man sein Werk traktiert und verzerrt, sind vergebens. Einzig die verhunzte Fassung geht über die Bühne. Werfel wird die Komödie, vielleicht sein bestes Theaterstück, niemals so sehen, wie er sie geschrieben hat.

Die Komödie gibt zunächst ein Panorama des Exils. Genau getroffen ist jener Galgenhumor, der allein es vermag, die alltäglich gewordene Lebensgefahr auszuhalten. Wendungen wie „der letzte Autobus vor dem Jüngsten Gericht“ oder die Definition einer Carte d'Identité, „Sie beweist (...) daß man (...) mit sich selbst identisch bleibt“, entstammen der Originalterminologie der Emigration. Die Hauptfigur Jacobowsky ist ein ethisches Modell des Standhaltens und Überlebens in einer Zeit der äußersten Polarisierung in Henker und Opfer. Er selbst drückt dies mit der ihm eigenen Selbstlosigkeit so aus: „Sehn Sie, der einzige Vorsprung, den der Verfolgte auf der Welt hat, besteht darin, daß er nicht der Verfolger ist“ (D II, S.280) Ohne Jacobowsky wäre der polnische Oberst Tadeusz Boleslav Stjebinsky, ein geschworener Antisemit aus alter Tradition, verloren. Das Vehikel, das Jacobowsky erwirbt und für das er wie durch ein Wunder immer wieder Benzin auftreibt, schmilzt das gegensätzliche Paar für eine Weile zusammen.

Jacobowsky agiert als Ferment des Weiterkommens. Er ist selbst der Treibstoff der Geschichte, der die anderen immer dann voranbringt, wenn sie aufgeben wollen, sich in Gefahr bringen oder einfach vergessen. Sein lebensweltlicher Messianismus überwindet das Bestehende mit der gleichen Beharrlichkeit, mit der der katholische Oberst an der Konvention, am Wertesystem der Tradition festhält. Inmitten der Komik, die sich einstellt, als die ideellen Wesenheiten der beiden Reisenden, der ewige Jude und der heilige Franziskus, auf einem Doppelzweirad auftauchen, ein hagerer Intellektueller mit Kraushaar und dicker Hornbrille und ein blasser Sandalenmönch, der die Kutte wegen des Radfahrens mit Sicherheitsnadeln hochsteckt — legt Werfel das Desiderat der Versöhnung, die Utopie der Wiedervereinigung des Geschiedenen dar.

³² Brief an Horch, 12.11.1942, Phil.

³³ G. Reinhardt: Der Liebhaber, Erinnerungen, München-Zürich 1973, S.138.

³⁴ Brief an Horch, a. a. O.

„Jacobowsky: Ich sehe zwei Gegensätze, die ganz gut miteinander auskommen!

Der ewige Jude: Oh, wir sind ein Herz und eine Seele! Lassen Sie die Gegensätze nur alt genug werden, dann finden sie sich, wie die Parallelen im Unendlichen.“

(D II. S.303)

Jacobowskys Welt- und Selbstironie beruht auf einer Vertreibungserfahrung, die länger zurückreicht als die von ihm selbst durchlebten fünf Fluchten. Sein Vater ist bei einem Pogrom der »Schwarzen Hunde« im zaristischen Rußland ermordet worden. Das Magma der Nervosität, das seine stets in schroffem Gegensatz zu den lebensgefährlichen Situationen stehende Feierlichkeit durchbricht, weist auf ein uraltes Schicksal. In *Jacobowsky* versucht Werfel ein gleichsam arithmetisches Mittel der unterschiedlichsten jüdischen Identitätsformen zu ziehen. Dabei benutzt er die Stereotypen des Ressentiments, um dessen Ungültigkeit zu belegen. Die mimetische Genialität des Protagonisten entstammt wie seine Findigkeit dem Leid und dient einzig dem Humanen. Wie genau Werfel darauf achtet, zeigt sich in einem Brief an Albrecht Joseph, der ihm bei der Korrektur hilft. Als es um die Flucht der Gäste vom Hotel »Mon Repos et de la Rose« im zweiten Teil des ersten Aktes geht, schreibt er: „Der Exodus der Gäste. Letzteres hatte ich mit Absicht surrealistisch gehalten, damit man nicht den Eindruck hat: Der Jude feilscht um ein Auto, während alle andern zu Fuß laufen! (..) Ebenso habe ich mit Absicht (...) Jacobowsky bei dem Handel einen schlechten Geschäftsmann sein lassen, einen nervösen Menschen, der mit Bewußtsein die Katze im Sack kauft.“³⁵

Dabei ist Jacobowsky der Assimilant par excellence. Das Faktum, daß mit dem historischen Höhepunkt der Assimilation der europäischen Juden der historische Höhepunkt ihrer Vernichtung einhergeht, spiegelt sich in der Kultur. Werfels Kaffeehausfreund Joseph Roth hat über Goethes Eiche in Buchenwald geschrieben. Auch Jacobowsky macht klar, daß mit den Assimilanten auch die Kultur, an die sie sich einmal assimilieren wollten, umgebracht worden ist. „Mein Verbrechen war die deutsche Kultur“, sagt er. „Ich verehere sie glühend: Goethe, Mozart, Beethoven! Und so hab ich in Mannheim eine Schule für moderne Architektur gegründet, in Pforzheim einen Verein für Kammermusik und in Karlsruhe eine Arbeiterbibliothek. Das verzeihen mir die Nazis nicht. Darauf steht nicht Dachau. Darauf steht der Tod...“ (D II, S.252). Werfels Plan, nach der Vollendung des Stücks ein Werk über die Tragik der Assimilation zu schreiben, bleibt leider unausgeführt. Als Komplementärfigur zu Jacobowsky soll der Protagonist des »Judenromans« ein »Daheimgebliebener« sein. Einen Familienvater und Seidenfabrikanten will er schildern, der seine Familie nach Amerika schickt, selbst

³⁵ Brief an A. Joseph, 4.2.1943, Phil.

aber glaubt, er habe noch Zeit. „So gleitet er ins Verderben, Schritt für Schritt bis zum Gelben Fleck und Polen. Die seltsame Erhöhung und Verklärung dieses Mannes in Polen mitten im Massaker ist die Klimax des Buches. „Ein gewöhnlicher Jud, ein Nichts und Niemand mit einem Geschäft in der Rothenturmstraße oder am Obstmarkt, er hat die Gnade.“³⁶ Jacobowskys Weltansicht basiert auf einem beständigen Oszillieren zwischen äußerstem Skeptizismus und dem Wissen um die Providenz der Geschehnisse. Sein Überlebenssystem ist ein Widerspruch in sich selbst, ein fatalistischer Optimismus. An die Freundin Alice Gerstel, die inzwischen im mexikanischen Exil lebt, hatte Werfel einst im Jahre 1917 geschrieben: „Die Auswahl von Glück und Unglück selbst im Unglück ist noch unbegrenzt“.³⁷ In Jacobowskys Überlebenskunst wird dieser Aphorismus real. Es gibt immer zwei Möglichkeiten im Unglück, lautet seine Lehre. Kommen etwa die Deutschen nicht nach Paris: „das ist doch gut! Kommen sie nach Paris, da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder sie besetzen ganz Frankreich oder besetzen nur einen Teil Frankreichs. (...) Besetzen sie ganz Frankreich, da gibt es zwei Möglichkeiten...“ (D II, S.258). Erst als auch Jacobowsky keinen Rat mehr weiß, wird auch diese Lebensphilosophie zu einem makaberen Stoizismus, zum Zerrspiegel ihres einstigen ethischen Gehalts. „Entweder stecken die Nazis besagten Jacobowsky in das Schreckenslager von Gurs oder sie verschleppen ihn mit hunderttausend andern nach Polen. Stecken sie ihn in das Schreckenslager von Grus, das ist doch gut! Verschleppen sie ihn nach Polen, da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder bringen die Nazis besagten Jacobowsky schnell um oder sie quälen ihn langsam zu Tode. Bringen sie ihn schnell um, das ist doch gut. Quälen sie ihn langsam zu Tode, da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder sie scharren ihn lebendig ein bis zum Kopf...“ (D II, S.329) Am Schluß muß auch derjenige befreit werden, der das Werk der Befreiung in Gang gesetzt hat. Eine dritte Figur, die vom Heiligen Franziskus als „Madame la France“ bezeichnete Fluchtgefährtin und Geliebte des Obersts, Marianne, ist die Instanz dieser Erlösung. „Es gibt eine dritte Möglichkeit für Sie“, erkennt Stjebinsky. Marianne wird zum Prinzip, das die Gegensätze vereint, aus der Antithetik der zwei Möglichkeiten einen Weg zur Versöhnung weist. Auf der historischen Ebene steht sie für den Geist der Marseillaise, mit der das Stück endet. Werfel verwendet bewußt die klassische Pose: „Marianne ist auf die Spitze der Mole getreten. Sie steht schattenhaft da mit flatterndem Haar und Mantel im wachsenden Morgenlicht“ (D II, S.340). Auf der metaphysischen Ebene aber verkörpert sie in der triadischen Anordnung der göttlichen Arbeitsteilung die weibsiche Himmelskraft, deren Liebe die Parusie, die Heimkehr und die Erlösung erst ermöglicht: „Komm wieder... Komm bald... Ich werde arbeiten für den Tag des Empfangs....“

³⁶ Brief an Hanna Fuchs-Robettin, 22.8.1942, DB.

³⁷ Brief an A. Gerstel, 1917, Phil.