

**József Attila Universität Szeged
Philosophische Fakultät**

**Es möge mir vergeben werden, daß dies an
mancher Stelle Literatur geworden ist.
Franz Werfels frühe Prosa**

**Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der József Attila Universität Szeged**

eingereicht von Anita Auckenthaler

SZEGED 1996

Vorwort

Vor fünf Jahren, als ich mich entscheiden mußte, über welches Thema ich gerne meine Doktorarbeit schreiben würde, schwankte ich zwischen Franz Werfels dramatischem Werk und seiner Kurzprosa. Der entscheidende Impuls, der mich die Frühprosa wählen ließ, war das Referat von Knut Beck bei dem internationalen Franz Werfel-Symposium 1991 in Szeged. Beck deutete die schriftstellerische Entwicklung Werfels an, die man anhand dieser Texte erfassen könnte. Er nannte diesen Prozeß „Zähmen der Phantasie“. Da er so meine Neugier weckte, und die Forschung diesem Bereich wenig Aufmerksamkeit widmete, beschloß ich, diese Texte zu untersuchen, und das Ergebnis dieser Arbeit lege ich hiermit vor.

Neben Knut Beck, dem ich für den entscheidenden Impuls dankbar bin, möchte ich meinen persönlichen Dank meinem Lehrer, Károly Csúri, und meinem Mann, Karlheinz F. Auckenthaler, aussprechen. Sie beide haben meine Arbeit von Anfang betreut und mit Ratschlägen unterstützt. Herr Csúri half mir vor allem bei den Interpretationen, mein Mann bei den Forschungen zu Werfel.

An dieser Stelle möchte ich mich noch bei dem Institut für Germanische Philologie in Szeged, bei der Soros-Stiftung, bei der Aktion Österreich-Ungarn und beim Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst in Wien bedanken, die meine Forschungsarbeit durch Stipendien ermöglicht und unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Rezeptionsgeschichtlicher Überblick	4
3.	Theoretischer Ansatzpunkt	11
3.1	Literarisches Lesen	11
3.2	Die 'abstrakte Handlungsstruktur' und deren Modifizierung zur 'abstrakten Grundstruktur' der Werfel-Texte	17
3.3	Die Ableitung der komplexen Strukturzustände der frühen Texte aus der 'abstrakten Grundstruktur'	21
3.4	Gesellschaftliche Konventionen als Hinter- grundschemen der Texte	22
4.	Das historisch-politische Konventionsschema	28
4.1	Die andere Seite, Skizze zu einem Gedicht und Begegnung über einer Schlucht	30
4.2	Revolution der Makulatur. Ein Märchen	39
4.3	Die Diener	45
4.4	Cabrinowitsch. Ein Tagebuch aus dem Jahre	49
4.5	Geschichte von einem Hundefreund	60
5.	Das religiös-mythologische Konventionsschema	69
5.1	Blasphemie eines Irren	70
5.2	Theologie. Fragment	79
5.3	Die Erschaffung der Musik	84
5.4	Die Erschaffung des Witzes	94
5.5	Der Tod des Mose	100
6.	Psychologisches Konventionsschema	103
6.1	Die Katze	107

6.2 Traum von einem alten Mann	113
6.3 Dschin. Ein Märchen	119
7. Spielhof. Eine Phantasie	127
8. Die schwarze Messe. Romanfragment	159
9. Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig	194
10. Zusammenfassende Gedanken	218
Bibliographie	222

1 Einleitung

Zum Gegenstand unserer Abhandlung haben wir die im Band "Die schwarze Messe"¹ veröffentlichten frühen Erzählwerke bzw. Prosaschriften² des in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkenden Dichters und Schriftstellers Franz Werfel gewählt. Das Ziel der Arbeit ist die Darstellung der grundlegenden Strukturzusammenhänge³ dieser Schriften. Das feine Netz literarischer Strukturen bestimmt die ästhetischen und ethischen Qualitäten der Werke. Um unsere Zielsetzung zu begründen, möchten wir für das Vorhaben einige Argumente anführen. Diesen frühen Werken wurde in der Werfel-Forschung bislang relativ

¹Franz Werfel: Die schwarze Messe. Erzählungen. Hrsg. v. Knut Beck, Frankfurt/M. 1989.

²Die Unterscheidung der beiden Begriffe halten wir deswegen für notwendig, weil der Band nicht nur Erzähltexte (Erzählungen, Märchen, usw.) sondern auch Prosatexte anderer Art (Tagebucheintragungen, Skizzen) beinhaltet. Dieser Hinweis benötigt auch die Ergänzung, daß unsere Wahl bewußt auf diesen Band gefallen war, und zwar weil darin die meisten der frühen Erzählwerke Welfels enthalten sind. Es ist uns aber auch bewußt, daß einige Texte - die man, genauso wie Die Katze oder Stagione aus dem Sammelband "Zwischen Oben und Unten", hätte übernehmen müssen - fehlen und andere, die laut Begriffsbestimmung nicht hineingehören, zB. Das Bozener Buch, im Band zu finden sind.

Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann, München-Wien 1975.

³Unsere Arbeit beruht auf der von Árpád Bernáth ausgearbeiteten und von ihm und Károly Csúri weiterentwickelten und praktizierten Interpretationsmethode, auf deren nähere Erläuterung wir noch im Laufe der Arbeit zurückkommen.

wenig Beachtung geschenkt. Der Grund mag einerseits darin liegen, daß sie literarisch-ästhetisch als nicht qualitativ genug beurteilt, als reine Versuche, als "epische Federproben"⁴, als "mehr Übung als Wurf"⁵ betrachtet, und deswegen unbeachtet bzw. abgewertet worden sind. Andererseits müssen wir die Tatsache berücksichtigen, daß diese Schriften relativ spät veröffentlicht wurden, gerade zu einer Zeit, in der das Interesse an Werfels Schaffen nachgelassen hat. In letzter Zeit wurde allerdings vermehrt auf die Bedeutung dieser Prosa hingewiesen, und die Zahl der Arbeiten, die sich mit den prosaischen Anfängen kürzer oder länger befaßten, bzw. die einen kurzen Überblick von der Bedeutung derer zu geben versuchten, ist gestiegen. Die erwähnte Sekundärliteratur betrachtete die Werke vor allem auf ihren Wahrheitswert bzw. auf ihre Realitäts- und Biographiebezogenheit hin. Wir fanden es notwendig - aus den genannten Tendenzen abgeleitet - diese Schriften des Autors tiefgründiger zu untersuchen, außerdem hoffen

⁴Franz Brunner: Franz Werfel als Erzähler. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich, Zürich 1955, S. 10.

⁵Knut Beck: Das Zähmen der Phantasie. Zu Franz Werfels frühen Erzählungen. In: Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Szeged 1992, S. 71-79, S. 76.

wir durch die gewählte Methode, die Strukturzusammenhänge einzelner Prosaschriften und die gemeinsame 'abstrakte Handlungsstruktur' der Texte des Bandes aufzeigen zu können. Des weiteren hoffen wir, mit Hilfe der Erklärungsweise solche strukturelle Gesetzmäßigkeiten erkennen zu können, aus denen eine abstrakte 'Formel', d.h. die Generalisierung des angewandten Strukturzusammenhanges abzuleiten ist. Man kann also auf den Aufbau der Werke aus dieser Abstraktion schließen, und dadurch können die Kriterien der Gattung aufgehoben und die Texte auf die konkrete Realisierung der 'Formel' hin untersucht werden.

Nachdem Gegenstand, Zielsetzung und Methode der Arbeit angedeutet worden sind, legen wir den Aufbau unserer Ausführungen dar. Die Arbeit beginnt mit einer kurzen Zusammenfassung der Rezeption der frühen Prosawerke Werfels, um damit die rezeptionsgeschichtliche Stellung unserer Ausführungen klarzulegen. Darauf folgt die Darstellung des theoretischen Rahmens und damit die Darlegung der verwendeten Interpretationsmethode. Danach geben wir die Aufzeichnung der erstellten 'abstrakten Handlungsstruktur' bekannt. Als Nächstes zeigen wir die

Gruppierung auf, die wir aufgrund der Texterklärungen vorgenommen haben. Der Gruppendarstellung folgen die Textanalysen und zuletzt beschreiben wir jene Welt des jungen Werfels, die sich aus den Einzelinterpretationen ableiten ließen.

2. Rezeptionsgeschichtlicher Überblick

Mit Sicherheit ist im Jahre 1994 erschienene Forschungsbeitrag "Franz Werfel and the Critics"⁶ von Jennifer E. Michaels eine der wichtigsten Neuerscheinungen⁷. Michaels versucht wie 1972 Lore B. Foltin⁸ den Stand der Werfel-Forschung umfassend darzustellen. Was die frühe Prosa betrifft kommen beide zu der Feststellung, daß diese Prosa ein Stiefkind der Forschung sei. In unseren Ausführungen über die Rezeption der Werke konzentrieren wir uns auf die Thematisierung der wissenschaftlichen Arbeiten. Unserer Auffassung nach kann man die bisher veröffentlichten Beiträge in zwei größere

⁶Jennifer E. Michaels: Franz Werfel and the Critics. Columbia SC. 1994.

⁷Zu der Arbeit erschien im Jahre 1994 eine Rezension, die die Bedeutung jener hervorhebt: Hans Wagener: Zu Jennifer Michaels, Franz Werfel and the Critics (Columbia, SC: Camder House, 1994) In: MAL 28/2, 1995, S. 140-142.

⁸Lore B. Foltin: Franz Werfel, Stuttgart 1972.

Gruppen einordnen. In die eine gehören demnach jene Abhandlungen, die sich speziell mit den frühen Prosawerken auseinandersetzen. Unter denen finden wir - wenn auch in sehr geringer Zahl - sowohl Einzelanalysen⁹ als auch umfassende Betrachtungen¹⁰. Die zweite Gruppe ist quantitativ etwas umfangreicher, sie enthält Monographien¹¹ und Aufsätze¹², die Werfels Gesamtwerk oder

⁹Armin A. Wallas: Franz Werfel - Kulturkritik und Mythos 1918/19. Zur Phantasie Spielhof. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins Nr. 94. (1990) S. 75-137.

Anton Kolnai: "Schöne Literatur. Franz Werfel: Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Eine Novelle." In: Imago (Leipzig) Vol. VII, No. 2. 1921, S. 218-221.

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

¹⁰Knut Beck: Das Zähmen der Phantasie, In: Franz Werfel 1992, S. 71-79.

Anita Nikics: Das Religiöse in Franz Werfels früher Prosa. In: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995, S. 151-168.

Anita Nikics: Musikalität im frühen Erzählwerk Werfels. In: Sympaian 1. Jahrbuch der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft. Hrsg.v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995.

¹¹Richard Specht: Franz Werfel. Versuch einer Zeitspiegelung. Berlin-Wien-Leipzig 1926.

Adolf D. Klarmann: Die Musikalität bei Franz Werfel. Philadelphia 1931. Annemarie von Puttkamer: Franz Werfel. Wort und Antwort. Würzburg 1952. Franz Brunner: Franz Werfel als Erzähler. Zürich 1955.

Lionel B. Steinman: Franz Werfel, the Faith of on Exile. Waterloo/Ontario 1985.

Peter S. Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt/M. 1987.

Norbert Abels: Franz Werfel in Selbstzeugnissen und Bilddokumente, Reinbeck bei Hamburg 1990.

Alfons Weber: Problemkonstanz und Identität. Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk - unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen. Bern 1990.

Wolfgang Paulsen: Franz Werfel. Sein Weg in den Roman. Tübingen 1995.

¹²Norbert Abels: Universalialia ante rem. Musikphilosophische Aspekte bei Nietzsche und Werfel. In: Sympaian 1. 1995.

gewisse Schaffensperioden aus ,einem bestimmten Aspekt (historisch-biographische Betrachtung, psychologische Analyse, Themen- und Gedankenwelt wie Musikalität, Religiosität, Gattungsanalysen, usw.) betrachten, als auch literarhistorische Bände¹³, deren Forschungsbereich ermöglicht, in ihnen auch Werfels Schaffen einen Platz einzuräumen. Der Umfang der Beiträge reicht vom Satz über Abschnitte bis zum Kapitel. Die Zielsetzung unserer Arbeit besteht weder in einer detaillierten Erörterung

Karlheinz F. **Auckenthaler**: Dienstreglement erster Teil, Abschnitt XIV, Paragraph 97, Punkt 708. Franz Werfel und das Militär. In: Im Takte des Radetzkymarsch. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Joseph P. Strelka, Bern 1994, S. 171-192.

Karlheinz F. **Auckenthaler**: Dostojewskis und Tolstois Einfluß auf Franz Werfels Schaffen. In: Dostojewskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende (Literatur, Theater). Hrsg. v. Alexander W. Belobratov u. Alexej J. Zebetin. St. Petersburg 1994, S. 65-85.

Karlheinz F. **Auckenthaler**: Einleitende Gedanken zu "Musikalität bei Franz Werfel". In: Sympaian 1. 1995.

Karlheinz F. **Auckenthaler**: Die Wirkung Johann Bachofens auf Franz Werfels Schaffen. In: Germanoslavica 1996 (im Druck).

Ingeborg **Fiala-Fürst**: Das lyrische Frühwerk Franz Werfels und seine musikalischen Qualitäten. In: Sympaian 1. 1995.

Michel **Reffet**: Der gelernte Österreicher. Franz Werfel und das österreichische Selbstverständnis. In: Literatur und Kritik, Hefte 207/208 Salzburg 1986, S. 353-361.

Michel **Reffet**: Werfels Strategien in seinen Verdi-Essays. In: Sympaian 1, 1995.

Michel **Reffet**: Franz Werfel und Franz Kafka. Vortrag beim Symposium "Die Welt von Franz Werfel" in Prag am 24.-25. 10. 1995 .

¹³Robert **Blauhut**: Österreichische Novellistik des 20 Jahrhunderts. Wien-Stuttgart 1966, S. 119-126.

Eduard **Goldstücker**: Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Berlin-Neuwied 1967, S. 21-41.

Wilhelm **Grenzmann**: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Frankfurt/M. 1955, S.266-278.

Walter H. **Sokel**: Der literarische Expressionismus. München 1960, S. 228f, S. 266-268.

der wissenschaftlichen Beiträge, noch in der kritischen Reflexion jener. Dennoch sei uns erlaubt, einige herauszugreifen, um durch sie ein zwar mangelhaftes Bild zu vermitteln. Würden wir der Reihe nach vorgehen, in die wir die rezeptionsgeschichtliche Werke eingeordnet haben, wäre es hier angebracht den Aufsatz von Armin Wallas über die Phantasie Spielhof und den von Rudolf Pokorny über die Novelle Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig zusammenzufassen. Wir tun es aber erst bei der Analyse dieser Werke bzw. in unserer Einleitung zum psychologischen Konventionsschema, da wir dadurch Möglichkeit haben auf die unterschiedliche Betrachtungsweise der Methoden anhand von Texten hinzuweisen. An dieser Stelle möchten wir den Aufsatz von Knut Beck erläutern, der die erste Arbeit ist, die diese frühen Prosawerke in ihrer Entwicklung betrachtet. Beck vertritt den Ansatz, daß diese Werke die schriftstellerische Entwicklung Werfels darstellen, und zwar von der unkontrollierten, freilau-fenden Phantasie bis hin zu deren 'Zähmen'. Nach Becks Meinung rechtfertigt sich der Dichter für sein "spielerisches Element der Phantasie"¹⁴ mit Freuds Worten,

¹⁴Knut Beck: Vom Zähmen der Phantasie. In: Franz Werfel 1992, S. 72.

die Beck aus dem am 6. Dezember 1907 gehaltenen Vortrag zitiert:

Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft, oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt. Es wäre dann unrecht zu meinen, es nähme diese Welt nicht ernst; im Gegenteil, es nimmt sein Spiel sehr ernst, es verwendet große Affektbeträge darauf. Der Gegensatz zum Spiel ist nicht Ernst, sondern - Wirklichkeit.

Laut des Verfassers sollen diese Satiren, Skizzen, Stimmungsbilder versuchen die Form unter Kontrolle zu bringen, und die Suche nach Themen sein. Beck sagt, daß Werfel im Jahre 1919 seinem „bei der Niederschrift der Katze erwachten Selbstfindungsbedürfnis“¹⁵ endgültig Bahn bricht. Er bezeichnet die Werke Der Dschin und Spielhof als die Ergebnisse von großer schriftstellerischen Konzentration.

Des weiteren möchten wir auf zwei Monographien eingehen, die einigen frühen Texten Aufmerksamkeit widmen, aber von ganz unterschiedlichen Ansätzen her. Peter S. Jungk schrieb 'eine Lebensgeschichte' Werfels, sich auf Erinnerungen von Familienmitglieder, Freunde und Bekannten des Dichters stützend. Seine Hauptquelle war die Stieftochter Werfels, Anna Mahler, wonach das Buch

¹⁵Knut Beck: Vom Zähmen der Phantasie. In: Franz Werfel 1992, S. 78.

die Ereignisse vor allem aus ihrer Perspektive wiedergibt. Der Ansatz von Jungks Arbeit¹⁶ war eine Biographie Werfels zu schreiben. Aus diesem Grund konzentrieren sich auch seine Werkerwähnungen (Die andere Seite, Bauernstuben, Das Bozener Buch, Cabrinowitsch, Der Dschin, Die Katze, Knabentag, Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig, Die schwarze Messe) nur auf die Entstehungsgeschichte der Texte und betonen den Einfluß Alma Mahler-Werfels.

Der wissenschaftliche Beitrag Norbert Abels „mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten“¹⁷ berichtet werkzentrisch über Franz Werfels Leben. Abels versucht auf möglichst viele Werke hinzuweisen, und die wichtigen in ihrem geisteswissenschaftlichen Kontext zu analysieren. Vom frühen Prosawerk erwähnt er zB. die Erzählung Die Katze, und weist darauf hin, daß das hier erscheinende Motiv 'des Auges eines geschundenen Tieres' im späteren Werk immer wieder auftaucht. Tiefer geht Abels auf Die schwarze Messe und auf die Novelle Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig ein. Im Romanfragment erscheint, so Abels "zum erstenmal die

¹⁶siehe Anm. 12.

¹⁷siehe Anm. 12.

Erlösungstrias von Christentum, Weiblichkeit und Musik"¹⁸. Von der Mörder-Novelle heißt es, daß sie eine Bilanz sei, und „sein Thema, der Konflikt der Generationen, auf den Expressionismus [zurückweise]"¹⁹.

Nach diesem kurzen Exkurs kommen wir auf unsere Ausführungen über die frühe Prosa zurück, und hoffen mit der Arbeit nicht nur die Zahl der Beiträge zu erhöhen, sondern auch neue Aussagen formulieren zu können.

Die Dissertation hat vom Erklärungskonzept her das Ziel, jene ästhetischen und ethischen Werte des Frühwerks zu erörtern, die in der Forschung bislang unbeachtet blieben. Die Arbeit versucht die Bedeutung der Texte weit über die Behauptungen hinaus, wonach sie schriftstellerische Versuche sind, oder daß Werfel sich in dieser Zeit "blindwütig von seinem Schreibbedürfnis hinreißen ließ"²⁰, bzw. daß gewisse Themen und Motive dieser Werke ins spätere Schaffen übernommen wurden, aufzuzeigen. Wir geben zu, daß die literarisch-ästhetischen Qualitäten der frühen Werke nicht die Qualitäten des späteren Werks erreichen. Wir hoffen dennoch auf die Erkenntnis

¹⁸siehe Anm. 12, S. 56.

¹⁹siehe Anm. 12, S. 54.

²⁰Wolfgang Paulsen: Franz Werfel 1995, S. 87.

werttragender Qualitäten und Rollen innerhalb dieser Schriften durch unsere andersartige Methode.

3 Theoretischer Ansatzpunkt

3.1 Literarisches Lesen²¹

Es gibt bekanntlich verschiedene Leseweisen, woraus sich der Unterschied ergibt, daß sie ihrem Ansatz entsprechend auf unterschiedliche Ergebnisse kommen. Die Leseweisen führen zu unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten, die einerseits oft gemischt verwendet werden, andererseits im allgemeinen keine Systeme darstellen. Dieses Faktum bedeutet, daß sie die Texte nicht als Systeme untersuchen. Es hängt also von der Leseweise ab, was wir im Text entdecken, ob die Erklärungen auf den Text von außen oder von innen, von System her zugetragen werden. Wir wählen den zweiten Weg und untersuchen die Texte von ihrem System ausgehend nach außen. Die

²¹Die von uns kurz skizzierte Erklärungstheorie wird in Aufsätzen von Árpád Bernáth und Károly Csúri ausführlich behandelt:

Árpád **Bernáth**/Károly **Csúri**: "Mögliche Welten" unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Literary Semantics and Possible Worlds/Literatursemantik und mögliche Welten. Hrsg. v. Csúri Károly, Szeged 1980, S. 44-62.

Árpád **Bernáth**/Károly **Csúri**: Remarks on Literary Text-Explanation. In: Quaderni di Semantica, Vol. VI. no. 1 1985, S. 55-66.

Eigenart unserer Methode ergibt sich demzufolge aus der Betrachtung der Frage nach dem Konzept des "Literarischen". Da dieses die Grundlage der Arbeit ist, soll zunächst der theoretische Ansatzpunkt kurz dargestellt werden.

Man kann davon ausgehen, daß den vom Rezipienten gelesenen Texten im Laufe des Lesevorgangs Textwelten zugeordnet werden. Sie bestehen aus Sachverhalten, die als Figuren mit bestimmten Attributen, d.h. mit Eigenschaften und Relationen charakterisiert werden können. Die Sachverhalte selber werden durch weitere Relationen verknüpft, was nichts anderes bedeutet, als daß die Textwelt selber ein komplexer Sachverhalt ist. Diese Textwelten erscheinen dem Leser willkürlich, daher entsteht die Bestrebung, die Textwelten von dieser Willkürlichkeit zu befreien. Wir müssen erklären können, warum die jeweilige Textwelt aus den gegebenen Sachverhalten und nicht aus anderen besteht und warum sie auf die gegebene und nicht auf eine andere Weise aufgebaut ist. Die Aufhebung dieser Willkürlichkeit ist

mit Hilfe zweier grundsätzlichen Erklärungsmöglichkeiten²² durchführbar.

Bei der einen betrachtet der Leser die Textwelt, als eine Abbildung, eine Analogie eines außerhalb der Textwelt existierenden Wirklichkeitsbildes. Die Erkenntnisse über die Sachverhalte und über den Aufbau der Textwelt sollen demnach den Ähnlichkeiten mit dem 'Wirklichkeitsbild' entnommen werden. Sie dienen sozusagen als Erklärung dieses 'Wirklichkeitsbildes'. Die zweite Erklärungsmöglichkeit beruht im Gegensatz dazu eben darauf, daß die Textwelt als Sprachwirklichkeit bzw. Sprachmöglichkeit nicht einem feststehenden Wirklichkeitsbild als Erklärungsinstanz angepaßt wird. Es geht hier um die Aufstellung einer Theorie bzw. Hypothesenhierarchie, die der Leser aufgrund seiner von der Textwelt unabhängigen Welt- und Sprachkenntnisse ausführt. Kürzer gefaßt könnte es heißen, daß im ersten Fall versucht wird, die Textwelt dem Wirklichkeitsbild anzupassen, im zweiten, die Textwelt als gegeben zu betrachten und für sie ein adäquates Erklärungssystem aufzubauen. In diesem letzten Fall geht es um eine fiktionale Leseweise, die die

²²Árpád Bernáth: Narratív szövegek irodalmi magyarázata. In: Literatura 3/4. Szeged 1978, S. 191-196.

Vorbedingung des "literarischen Lesens" ist. Die vorherige Betrachtungsweise ist ein nichtfiktionales und demzufolge ein "nichtliterarisches Lesen". Jeder Text kann auf jeder Weise gelesen und erklärt werden, daß man sie dennoch unterscheiden muß, liegt in dem praktisch immer abweichenden Ergebnis der beiden Erklärungsmöglichkeiten. Es sei hier nur ein Argument für das "fiktional-literarische Lesen" gebracht, das die Verlässlichkeit dieser Leseweise unterstützen soll. Man kann aufgrund von Interpretationserfahrungen sagen, daß in der literarischen Kommunikation das gesamte Zeichensystem als möglicher Zeichenträger funktioniert. Die verschiedenen Ebenen der ursprünglichen Zeichenträger können jedoch nicht nur verkodierte Eigenschaften besitzen, sondern auch solche Merkmale, die bei der üblichen Verwendung keine Informationen vermitteln. Die fiktionale Erklärungsmöglichkeit beachtet auch diese nicht verkodierten Merkmale und versucht Beziehungen zwischen ihnen herzustellen, und sie dann mit dem verkodierten Zeichenmaterial zu vergleichen bzw. in Zusammenhang zu bringen. Denen, durch die konventionellen Kodes nicht erforschbaren Beziehungen schreiben wir

Informationswerte zu. Der neue Kontext entautomatisiert zB. die beim nicht fiktionalen Lesen eintretenden, von vornherein festgelegten Relationen der Elemente des Kodes. Die Aufhebung bzw. Umstrukturierung vorkodierter Zeichensysteme führen zu häufig überraschenden Kodes. Die neuen Kode-Hierarchien entsprechen einem spezifisch ästhetischen Kode²³, der dem Erklärungssystem, das die strukturellen Merkmale des "Literarischen" modelliert entspricht. Der ästhetische Kode ist also als die Theorie oder Hypothesenhierarchie anzusehen, die durch die fragliche Textwelt modelliert oder interpretiert wird.

Zuletzt möchten wir noch auf einen wichtigen Punkt hinweisen: Aus der Verwendung des vollen Zeichenmaterials und aus der Änderungsmöglichkeit der Bedingungen der Kodierung ergibt sich die Folgerung, daß der ästhetische Kode niemals in seiner Ganzheit vorgegeben sein kann. Der Rezipient rekonstruiert bzw. konstruiert also den Kode bzw. die den Hauptteil bildenden Erklärungshypothesen. Das bedeutet, daß man bei einem - hypothetisch für

²³Károly Csúri: Zur systematischen Erklärungsmöglichkeit von Borcherts Kurzgeschichten. 1991, S. 35. Diese Erklärung übernahm Károly Csúri aus den Ausführungen von R. Posner und überarbeitete bzw. ergänzte sie. vgl.: R. Posner: Linguistische Poetik. In: Lexikon der germanistischen Linguistik. Hrsg. v. H.P. Althaus/H. Henne/ H.E. Wiegand. Tübingen 1973, S. 513-522.

literarisch gehaltenen - Text nie im voraus wissen kann, welche Elemente und Strukturen für den Aufbau wichtig sein werden. Die für den Aufbau potentiellen Elemente und Strukturen zu beachten erlaubt allein eine solche Lese- und Erklärungsweise, die nichts mit vorgegebenen und daher vom Explandum unabhängig fixierten Modellen operiert. Demnach können zwar die von der Textwelt unabhängig vorhandenen Wirklichkeitsmodelle für die literarische Texterklärung notwendige Vorbedingungen, aber niemals zugleich auch die Ergebnisse der Erklärung sein.

Um das Bild komplex zu gestalten, und um die Theorie, in deren Rahmen diese literaturwissenschaftliche Ansicht zu verwirklichen ist, vorzustellen, muß kurz das Konzept der möglichen Welten dargestellt werden.

Das logische Konzept der möglichen Welt beruht auf der intuitiven Einsicht, daß die Welt, in der wir leben, auch anders sein könnte als sie in der Tat ist. Die Aussagen werden mit der Menge jener möglichen Welten charakterisiert, in denen sie wahr sind. Umgekehrt lassen sich die einzelnen möglichen Welten, und dies wird aus literaturtheoretischer Sicht sehr wichtig, mit der Menge jener Aussagen charakterisieren, die in der fraglichen Welt wahr sind.

Die Bedeutung einer Aussage versteht man dann, wenn man sich vorstellen kann, wie die Welt aussehen sollte, damit die Aussage in ihr wahr ist. Jene Bedingungen, die die Welt erfüllen muß, werden in der Logik Wahrheitsbedingungen genannt.

Bei fiktionalem, als auch bei literarischem Lesen geht man ähnlich vor. Man geht davon aus, daß in erster Näherung alle Textaussagen, die den Sachverhalten in der Textwelt zugrundeliegen, hypothetisch wahr sind. Mit diesem

Wahrheitspostulat ist allerdings noch nicht viel getan, es muß auch die Welt Schritt für Schritt aufgebaut werden, in der sich die zunächst nur hypothetisch wahren Aussagen in tatsächlich wahre Aussagen umwandeln. Im Prozeß der Konstruierung werden Erklärungshypothesen formuliert, die die Textwelt in eine mögliche Welt transformieren, indem sie die 'Warum?'-Fragen beantworten und die Willkürlichkeit der Textwelt aufheben.

Mögliche Welten literarischer Werke, nachdem sie einmal etabliert worden sind, können über das zugrundeliegende Erklärungssystem mit (dem Aufbau) der realen Welt oder mit (dem Aufbau von anderen) möglichen Welten verglichen werden. Dies kann erst in der zweiten Phase geschehen, weil sich nicht Werke, sondern nur ihre Erklärungstheorien unmittelbar aufeinander beziehen lassen.²⁴

3.2 Die 'abstrakte Handlungsstruktur' und deren Modifizierung zur 'abstrakten Grundstruktur' der Werfel- Texte

Zunächst skizzieren wir den Prozeß der Entstehung einer Handlungsstruktur und geben eine Erklärung der verwendeten Terminologie. Will man den willkürlichen Ablauf eines Textes aufgrund des fiktionalen Lesens erklären und die Warum-Fragen aufgrund dieser Leseweise beantworten, sollte man davon ausgehen, daß die Aussagen des Textes 'wahr' sind. Es besteht also die Möglichkeit, eine hypothetisch 'wahr gesetzte Welt' zu postulieren. Diese Welt muß aber Schritt für Schritt aufgebaut werden, indem die hypothetisch 'wahr' gesetzten Aussagen durch

²⁴siehe Anm. 23, S. 36.

Erklärungshypothesen zur tatsächlich 'wahren' Aussagen umgewandelt werden. Denen, durch diese Konstruierung entstehenden möglichen Welten liegen Erklärungssysteme zugrunde, die den Vergleich der möglichen Welt mit der realen Welt oder mit einer anderen möglichen Welt erlauben. Die konzipierten Erklärungshypothesen können also infolge ihrer Abstraktheit mehrerer möglichen Welten als Grundlage dienen.

Man muß aber darauf achten, daß der hohe Grad der Abstraktion neben ihrer positiven Seite, nämlich, daß die Handlungsstrukturen dadurch auf eine große Zahl von Textwelten zutreffen, auch eine negative Seite besitzt, und zwar die Abschwächung der Erklärungskraft. Um das zu verhindern, setzen wir komplexere Strukturen ein, die durch Anwendung von Transformationsregeln aus der 'abstrakten Handlungsgeschichte' abgeleitet werden. Bei der Mitteilung der Ergebnisse gehen wir nach dem Muster des deduktiven Verfahrens vor, um dadurch unsere Ausführungen übersichtlicher gestalten zu können. Im Gegensatz zum Entstehungsprozeß der 'abstrakten Handlungsstruktur' gehen wir bei der Mitteilung der Ergebnisse nach dem Muster des deduktiven Verfahrens vor,

um dadurch die Ausführungen übersichtlicher gestalten zu können.

Die verwendete Terminologie benötigt eine kurze Erklärung, nämlich daß die Objektsprache, d.h. die Ausdrücke der analysierten Werke und die Metasprache, d.h. die Termini der Analyse voneinander getrennt werden müssen. Der abstrakten Handlungsstruktur entspricht in der Textwelt die Geschichte, die durch Veränderungsrelationen zwischen zwei Strukturzuständen definiert wird. Der Strukturzustand ist ein von uns konstruierter Sachverhalt, deren durch Relationen verbundene und durch Attribute gekennzeichnete Figuren mit den lebendigen und leblosen Gestalten der Textwelt identisch sind. Diese Strukturzustände stehen zugleich für Wertqualitäten, d.h. eine Geschichte repräsentiert immer auch eine Änderung von Wertqualitäten.

3.3 Die 'abstrakte Grundstruktur'

Die Definition der abstrakten Handlungsstruktur heißt, um es nochmals zu betonen, die Transformation eines Strukturzustandes in einen anderen. Diese abstrakten Strukturzustände werden auf der zweiten Ebene der

Betrachtung zu komplexeren Zuständen, d.h. daß der Anfangszustand, dessen Figuren mit Attributen gekennzeichnet und durch Relationen verbunden sind, durch eventuelle Zwischenzustände in den Endzustand transferiert werden. Auf die Ebene der Texwelt übertragen bedeutet das soviel, daß die Gestalten der Geschichte miteinander in irgendeiner Verbindung stehen, die durch ihre Handlungen und durch die Ereignisse verändert werden.

Aufgrund der Untersuchung der Werfel-Texte scheint uns eine Modifizierung des Begriffs 'abstrakte Handlungsstruktur' in 'abstrakte Grundstruktur' notwendig, wofür den Grund jene Texte liefern, in denen die Transformation nicht durch Handlungen erfolgt, wobei sie die 'Formel', nämlich die Transformation eines Anfangszustandes in einen Endzustand, beibehalten. Selbst den Begriff 'Struktur' sollte man bei Werfels Texten hinterfragen, da öfters kein konstruierter Sachverhalt vorhanden ist, nur zB. eine Figur, in der durch Handlungen Transformation durchgeführt werden. Um aber die Einführung neuer Begrifflichkeit vermeiden zu können, bleiben wir bei den Bezeichnungen der dargestellten Theorie, den Begriff 'abstrakte Grundstruktur' ausgenommen.

3.3 Die Ableitung der komplexen Strukturzustände der frühen Texte aus der 'abstrakten Grundstruktur'

Auf die Ebene der abstrakten Struktur folgt die, die komplexeren Zustände. Daraus ergibt sich, daß wir bei Werfel zwei Gruppen unterscheiden müssen. Zu der einen Gruppe ordnen wir jene Texte, in denen die Transformationen direkt durch die Handlungen getragen werden, zu der anderen jene, in denen möglicherweise eine Handlung vorliegt, sie aber die Transformation nicht bewirkt bzw. beeinflußt. Um sie zu unterscheiden gebrauchen wir für die erstere Gruppierung die Bezeichnung 'narrativ', und die zweite nennen wir 'nicht narrativ'. Diese letztere könnte man auf ihre Texwelt hin bezogen mit dem Oberbegriff 'Gedankenreflexionen' bezeichnen. Es handelt sich hier um eine 'Betrachtung aus zwei Perspektiven', um 'Phantasiebilder', die durch die Außenwelt getrennt sind, und um eine Assotiation. Die andere Gruppe können wir in weitere zwei Einheiten unterteilen. Es gibt Texte, die über einen Handlungsstrang, der kürzer oder länger ausgeführt wird und über wenig Gestalten oder kleine Gestaltengruppen.

verfügen. Die Gestalten stehen entweder in Opposition, oder sind gleichgesinnt oder Vermittlerfiguren. Einige dieser Texte sind in ihrer Art den 'Gedankenreflexionen' ähnlich. In den restlichen Texten gibt es mehrere Handlungsstränge sowie eine größere Zahl von Gestalten, die in gleichen Verbindungen wie die der oberen Texte zueinander stehen. Die Handlungsstränge verbindet hauptsächlich die Anwesenheit der Hauptgestalt in allen Situationen. Auf eine weitere Typisierung der Texte kommen wir noch im späteren Verlauf unserer Ausführungen zurück.

3.4 Gesellschaftliche Konventionen als Hintergrundschema der Texte

Die eben erfolgte nähere Definition der komplexen Zustände reicht noch nicht, um behaupten zu können, daß durch sie für nur Werfel typische Texte entstünden. Das auszeichnende Merkmal der Texte ist ein aus dem Hintergrund wirkendes Schema, das von Konventionen und Traditionen geprägte Normen darstellt. Dieses Schema ist eigentlich die Bedingung der Transformationen in den Texten, d.h., daß die Wandlung von einem in den anderen

Zustand immer im Bezug, auf eine dieser Normen vollzogen wird. Diese Bedingungen sind auch für die Umkehrung der Werte verantwortlich. Diese "Umwertung aller Werte" ist auch das Motto von Friedrich Nietzsche gewesen, wie dies auch Johannes Hirschberger²⁵ festhält, oder wie es aus Nietzsches Schrift "Der Antichrist"²⁶ hervorgeht. Den Bezug zu Nietzsche zu erwähnen halten wir deswegen wichtig, weil Werfel öfters bewußt oder unbewußt auf ihn zurückgreift, wie wir darauf immer wieder aufmerksam machen werden. Unter 'von Konventionen und Traditionen geprägte Normen' verstehen wir die Regel des Umgangs, des sozialen Verhaltens, also jene Vorschriften, die für die Gesellschaft als Normen gelten. Diese Bestimmungen sind nicht nur für das Verhalten im Leben und im menschlichen Umgang allgemein richtungsweisend, sondern auch die weiteren Lebensbereiche wie Glaube, Politik, Geschichte, usw. besitzen ihre vereinbarten Normen. In diese Regelsysteme fließt dann das historisch-politische und kulturelle Erbe der Völker hinein. Auf dieses breite Feld der Konventionen greift Franz Werfel in seinen frühen

²⁵Johannes **Hirschberger**: Kleine Philosophiegeschichte. Freiburg im Breisgau. 1961, S. 178.

²⁶Friedrich **Nietzsche**: Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Ivo Frenzel, Darmstadt, Bd.2. S. 483-545.

Prosawerken zurück. Aus der Betrachtung der, von Werfel verwendeten Konventionen kristallisieren sich drei größere Bereiche heraus, auf denen der Schriftsteller immer wieder zurückgegriffen hat:

1. das historisch-gesellschaftliche Konventionsschema,
2. das religiös-mythologische Konventionsschema und
3. das psychologische Konventionsschema.

Unter historisch verstehen wir im engeren Sinne historische Ereignisse und aktuelle politische Geschehnisse wie Gestalten und Begriffe aus der Politik. Den Ausdruck gesellschaftlich verwenden wir in einem relativ weiten Sinn. Dazu gehören zB. Gesellschaftsnormen unterschiedlichen Ursprungs (Schichtung, Sozialisierung) oder Alltagsgeschehen (Begegnungen, Kontakte, Kinderspiele, usw.) genauso wie die Umwelt, d.h. die Natur, Naturereignisse und die ganz persönlichen Erlebnisse des Dichters. Da aber die Behandlung historisch-politischen Gedankengutes bei Werfel von dem Gesellschaftlichen im weiteren Sinne nicht eindeutig zu trennen ist, behandeln wir diese in einer Gruppe. Zum religiös-mythologischen Konventionsschema rechnen wir sowohl die Gedankenwelt, Thesen, Ereignisse und Gestalten

verschiedener Religionen , (Katholizismus, Judentum, Buddhismus, usw.) als auch Gestalten, Geschichten und Lebensweisheiten der Mythologie. Die zuletzt genannte Gruppe weist auf Problemstellungen der Psychologie im weiteren Sinne hin, wie erwachende Sexualität, Ich-Spaltung, Frage nach dem Ich, nach dem eigenen Individuum, nach einem neuen Menschenideal.

Den vertretenen Themen und Werten entsprechend, kann man die einzelnen Texte Gruppen zuordnen. Somit gehören folgende Texte zu der historisch-gesellschaftlich genannten Gruppe: Die Diener, Revolution der Makulatur. Ein Märchen, Cabrinowitsch. Ein Tagebuch aus dem Jahre 1915, Geschichte von einem Hundefreund, Die andere Seite, Skizze zu einem Gedicht und Begegnung über einer Schlucht. In die religiös-mythologische Gruppe fallen folgende Erzählungen: Die Erschaffung der Musik, Der Tod des Mose, Blasphemie eines Irren, Die Erschaffung des Witzes und Theologie. Und zur dritten Gruppe ordnen wir die Texte: Die Katze, Traum von einem alten Mann und Der Dschin. Ein Märchen.

Bei der Phantasie Spielhof, dem Romanfragment Die schwarze Messe und der Novelle Nicht der Mörder, der

Ermordete ist schuldig spielen alle drei Normenbereiche eine wichtige Rolle. Jeder Text greift auf eine oder mehrere, zu einem der Bereiche gehörenden Normen zurück. Welche Verarbeitung der Reflexion auf diese Normen die Texte innehaben, ist unterschiedlich. Auf diese Vielfalt der Verarbeitung, die die verschiedenen Interpretationen der 'abstrakten Grundstruktur' bedeuten, haben wir bei den Ausführungen über die komplexeren Zustände hingewiesen.

Abschließend fassen wir die 'Formel' der von der 'abstrakten Grundstruktur' abgeleiteten Textwelt-Interpretation zusammen, mit dem dazugehörenden als Bedingung formulierten Konventionsschema. In den Geschichten geht es um eine Gestalt, um eine Begrifflichkeit oder um ein Ereignis. Deren Verhältnis zu der, aus dem Hintergrund einwirkenden Norm ist direkt und entspricht den Konventionen. Die Konsequenz der durch Handlungen, Ereignisse oder Gedankensprünge und Phantasieren erfolgten Transformationen ist ein indirektes Verhältnis. Die neue Verbindung ist ungewöhnlich und entspricht keiner Konvention.

Der Ablauf der Transformation stimmt mit einer Linearität natürlich nicht immer überein, oft wird das Ergebnis bereits am Anfang oder im Laufe der Umwandlung vorgestellt.

An dieser Stelle möchten wir einiges andeuten, auf eine vollständige Thematisierung aber nicht eingehen, denn sie erfolgt in den Einzelanalysen.

Aus der Gruppe des historisch-gesellschaftlichen Schemas haben wir drei Texte ausgesucht. In Die Diener werden den **Dienern** am Anfang konventionelle Eigenschaften wie aufräumen, einkaufen, bedienen usw. zugeordnet. Infolge von Gedankensprüngen stehen sie am Ende als **Heilige** da.

Die **Phasen eines Frühlingsgewitters** entpuppen sich als **dionysische und apollinische Lebensauffassung** im Text Skizze zu einem Gedicht.

In Cabrinowitsch wird der **Fürstenmörder** in eine **Christusfigur** verwandelt.

In der zum religiös-mythologischen Schema gehörenden Erzählung Die Erschaffung des Witzes werden die **Mittel** und unser konventionelles Wissen über dem ursprünglichen **Ablauf der Schöpfung** 'mißbraucht' und mit ihnen wird der **Witz erschaffen**.

In der Theologie wird die biblisch-religiös festgelegte **Gott-Welt Beziehung** in eine **Mann-Frau Beziehung** umgewandelt.

Aus dem psychologischen Bereich nennen wir das Märchen Der Dschin, in dem die Geschichte eines **Schiffbrüchigen** in der **Spaltung seines Ichs** endet.

Im Spielhof wird der **verlorene Traum** als die **Frage nach dem Sinn des Individuums** dargestellt.

4 Das historisch-gesellschaftliche Hintergrundschemata

Diese Gruppe der Erzählungen weist die meisten Variationen der interpretierten 'abstrakten Grundstruktur' vor. Diese Tatsache hängt sicherlich mit der Zahl der, zur Gruppe gehörenden Texte zusammen, wir dürfen aber nicht vergessen, daß mehrere dieser Werke Werfels erste epische Arbeiten sind, und daher als seine Suche nach dem richtigen Kompositionsverfahren bzw. dessen potentiellen Formen anzusehen sind. Die Gruppe beinhaltet zwei der als 'nicht. narrativ' bezeichneten Texte, bis in den weiteren die Transformation durch Handlungen erfolgt. Wenn wir die Interpretationen der

'abstrakten Grundstruktur' betrachten, können wir festhalten, daß in dieser Gruppe deren verschiedene Varianten vorzufinden sind. Es sind hier ganz einfache Realisationen zu finden, in denen um eine 'Gestalt' oder Gestaltengruppe und deren Umwandlung geht. In der Tagebucheintragung Cabrinowitsch existiert neben der Hauptgestalt eine weitere, die die Funktion des Vermittlers hat. Die Umwandlung wird auf zwei Ebenen ausgetragen. In der Geschichte von einem Hundefreund spielt sich die Verwandlung durch mehrere Zwischenstationen ab, die Vorbilder des endgültigen Zustandes sind.

Am Beginn unserer Analysenreihe stehen drei Erzählungen, die außer ihrer einfachen Struktur auch ein gemeinsamer Nenner des Hintergrundschemas, die Aufnahme eines Naturereignisses verbindet.

4.1 Die andere Seite, 1916(?)²⁷, Skizze zu einem Gedicht, 1917²⁸ und Begegnung über einer Schlucht, 1917²⁹

Der Text Die andere Seite berichtet über die Traum- bzw. Phantasiewelt des Kindes, das auf der einen Seite eines Flusses stehend glaubt, daß auf der anderen Seite eine geheimnisvolle, phantastische Welt verborgen ist. Dem Kind ist es verboten hinüber zu gehen, aber als er das einmal für ganz kurze Zeit doch wagt, meint er seine Traumwelt bestätigt vorzufinden. Die andere Seite empfindet er als Paradies, als unendliche, geheimnisvolle Welt mit edlen, zurückgezogenen Völker. Die andere Seite existiert also in der Phantasie des Kindes.

Durch die Gnade der Kindheit überschreitet in diesem Text ein Kind die Grenzen der Erfahrung und des sinnlich Wahrnehmbaren und erlebt die 'paradiesische' Welt. Aus dem Hintergrund wirkt das konventionelle Bild eines Flusses, der zwei Ufer hat, das eine und das andere, wobei diese Eigenschaften gewöhnlich nur als

²⁷Franz Werfel: DschM 1989, S. 71-72.

²⁸Franz Werfel: DschM 1989, S. 115.

²⁹Franz Werfel: DschM 1989, S. 116-117.

Ortsbestimmung dienen. Der Anfangszustand reflektiert nur in einer ganz kurzen Erwähnung der einen Seite auf dieses Bild, es geht ja hier um die **andere** Seite. Darauf, daß dieses **andere** mehr bedeutet als die reale andere Seite eines Flusses, weist der Ablauf seiner Beschreibung hin. Die andere Welt entfaltet sich fast in ihrer ganzen Vollständigkeit in der Phantasie des Kindes. Der Name des Flusses "war dem Traume benachbart" (71), die Waldung schien "seit den Zeiten des Paradieses" (71) niemand betreten zu haben, dort schwebte "ein anderer bannender Himmel" (71) und "was es dort für Dinge gab, es wäre kaum zu erzählen" (71). Die Bilder tun sich immer bunter in seinem Kopf auf, sie bilden einen Urwald mit geheimnisvollen Pflanzen und Tieren, präsentieren den Reichtum der Welt, so "unendlich, als sie es wirklich ist" (71). Diese andere Welt nimmt während des Kindes wahrhaftigen, aber kurzen Besuchs auf der anderen Seite Gestalt an. Der Besuch ist eine Bestätigung seines Phantasiebildes, es wird weder ergänzt, noch wird ihm etwas genommen. Die andere Seite entpuppt sich als die archaische Zeit, in der die Phantasiebilder, die nur mehr dem Kinde zugänglich sind, noch Realität waren. Diese

Aussage wird durch die Folge und den Zusammenhang der hier stehenden Bezeichnungen bestätigt: Sonne, Sonnenuntergang, seltsam geformte, vergoldete Wagen und die edlen, zurückgezogenen Völker. Der Zusammenhang ist zugleich die Verkörperung der 'paradiesischen' Welt, der **anderen** Welt.

Die durch bewußte Wortwahl dargestellte archaische Welt erinnert uns an Friedrich Nietzsche. Lesen wir Nietzsches Schriften über das Dionysische oder Apollinische³⁰, oder die Reden von Zarathustra³¹ treffen wir auf die selben Ausdrücke. Der Bezug zu ihm, den wir in der theoretischen Einleitung bereits angesprochen haben, zeichnet sich auch in weiteren Werken von Werfel ab, eines von denen ist die folgende Erzählung Skizze zu einem Gedicht.

Der Text, eine Skizze, wie ihn Werfel nennt, beschreibt den Beginn, die Verstärkung und den Höhepunkt eines Gewitters. Es stellt sich nun die Frage, warum in der Darstellung des Gewitters Ausdrücke wie "italischer Tragöden" oder "Sphären-Ritter" erscheinen, welche Rolle die "leidenschaftlich geschlossene[n] Augen" oder die

³⁰Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: siehe Anm. 27, S. 7-110.

³¹Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. In: siehe Anm. 27, S. 545-778.

"trunkene[n] Atemstöße" spielen, was sie mit dem "aufgeschmolzenen Platz" oder den "noch kaum belaubter Eichen" verbindet. Wir hoffen die Fragen mit der Darlegung der komplexen Handlungsstruktur des Textes beantworten zu können. Diese kurze Prosa stellt unserer Annahme nach die dionysische Lebensweise, in ihrer vollen Intensität und Extremität vor, aber zugleich räumt dem appollinischen Kult einen Platz ein. Am Beginn der Betrachtung steht die Beschreibung eines Frühlingsgewitters, eine Bilderreihe, die Textwelt-Interpretation des Anfangszustandes der 'abstrakten Grundstruktur'. Am Ende sehen wir die dionysische Lebensweise, die Interpretation des Endzustandes. Die notwendige Bedingung der Umwandlung der Bereiche ineinander wird einerseits durch das allgemein bekantes Bild eines Gewitters, andererseits durch angenommene Kenntnisse über den Kult des Dionysos und des Apollo geliefert. Das besondere Merkmal des Textes ist der ungewöhnliche Bezug dionysischer Eigenschaften auf ein Frühlingsgewitter. Die Umwandlung selber geschieht nicht linear, aber in der Beschreibung der beiden Ereignisse, die parallel zueinander geschehen, ist eine Linearität vorhanden. Die Phasen

des Gewitters entsprechen dem Anstieg des Rausches, der graduellen und immer intensiveren Freisetzung der Sinne, dem Eintauchen in die Lustwelt. Das Charakteristischste des Dionysischen ist wohl seine Gegensätzlichkeit, auf der seine ganze Intensität und Extremität basiert und mit deren Hilfe es gut charakterisiert werden kann.

Der erste Satz des Textes "ein Kreis mächtiger noch kaum belaubter Eichen um einen aufgeschmolzenen Rasenplan" kündigt uns den beginnenden Frühling an. Er zeigt sich in dem sich ausbreitenden Gewitter. Der Sturm bewegt die Krone der Bäume. Diese Naturerscheinung wäre nicht von Bedeutung, wenn man unbeabsichtigt lassen würde, daß die Bäume Eichen sind, die sich "weiblich" in die Höhe strecken, daß sich der Sturm "mit leidenschaftlich geschlossenen Augen, mit der Inbrunst italischer Tragöden" in die Äste wirft. Nach der Auflösung dieser zweiten Bedeutungsebene können wir über eine männlich-weibliche Beziehung sprechen. Da Erotik, besser gesagt geschlechtliche Zuchtlosigkeit das Dionysische inne hat, finden wir unsere Aussage, nämlich daß es hier um die Umwandlung ins Dionysische ginge, berechtigt. Sowohl das Gewitter als auch das Fest des Dionysos werden in ihrer

zunehmenden Heftigkeit beschrieben, sie sind ein "immer stärker erwachendes **Toben**", "eine unsinnige **Freude am Chaos**, ihrer selbst **trunkene** Atemstöße". Der Höhepunkt des Gewitter-Festes, dessen Beschreibung weitere Elemente des Festes benennen, wie **Heer, Pferde, Sieg, tanzen, Sphären-Ritter, Dämonen**, usw. kann aber in das Unkontrollierbare geraten, in das Vergehen, in das Sich-Auflösen-Wollen mitreißen. Leben und Tod gehören zusammen. Neben der dargestellten wilden Lebenslust des Dionysischen, wies auf dieses Gefühl schon das Anfangsbild des Textes hin. Einerseits gilt der Frühling in der Literatur als Topos für das erwachende Leben, und diese Bedeutung wird im entsprechenden Kontext aktiviert. Andererseits erscheinen am Beginn Momente, deren Platzierung in ihrem Umfeld fraglich bleibt. Diese Unklarheiten kann man rückwirkend aufheben. So ist die Verwendung des Ausdrucks "hinsterbende" statt 'hinstrebende' Höhe des Geäste eine Vorwegnahme der Untrennbarkeit vom Leben und Tod. Der Höhepunkt also mündet im potentiellen Tod, daß man ihm entkommt ist dem zu verdanken, daß das Rasen und Toben aufhört, die Sphären-Ritter "über die vier Enden der Windrose"

verschwinden und machen dem erlösenden Regen Platz. Man besinnt sich, und gibt sich den "belebenden Wassergeistern" hin, man entscheidet sich für das ruhigere, vernünftigerere, für das appollinische Leben, wobei Reste des anderen weiterklingen. Der Text endet zwar, wo sie angefangen hat, beim Leben, aber seine Wertschätzung hat sich geändert: Das im Frühling erwachende Leben, kann auf dionysische Weise gelebt werden, wo man der Gefahr der Auflösung entgegentreten muß, oder man kann es besinnend, in weisheitvoller Ruhe verbringen bzw. dazu zurückkehren, durch das Wasser, das bekanntlich das Symbol des Lebens, des Neubeginns ist. Das Entkommen dem Tode, und dadurch eine andere Schätzung des Lebens drückt der Schlußsatz aus: "Krähen Kreisen **fast** um deine Schulter!" Der Kreis der Eichen hat sich zwar in den Kreis der Krähen verwandelt, die aber noch nicht die Oberhand gewinnen konnten.

Auch die nächste Erzählung, Begegnung über einer Schlucht ist keine simple Naturbeschreibung wie ihr Titel schon ahnen läßt, es geht hier um ein Treffen in der Natur. Ein Wanderer und ein Jude begegnen sich über einer Schlucht, und unterhalten sich über die Situation des Judentums.

Der Wanderer wundert sich, daß der Jude fröhlich ist, und sich den anderen Völkern, die ihn martern und verachten nahe fühlt und liebt. Der Jude entgegnet aber, daß er in der Schlucht die Quelle aller Völker, ihre Lieder unter denen das eigene Lied, und ihren gemeinsamen Ursprung gefunden hätte. Das Problem ist nur, daß sein Lied schweigt.

Die Wahl einer Schlucht mit Quelle ist im Angesichts des angedeuteten Themas bewußt getroffen worden. Wir gehen davon aus, daß der Abgrund oben und die Quelle unten die zwei Seiten das Getrenntseins repräsentieren. Auf der einen Seite stehen die Völker, auf der anderen die Juden, und die Schlucht bedeutet ihr Getrenntsein. Es zeigt sich auch im gegensätzlichen Verhalten der beiden: der Jude liebt die Völker, die ihn martern und verachten. Die geschilderte Situation reflektiert auf die in der Gesellschaft vorgefaßte Meinung über die Juden und über das sie charakterisierende Verhalten. Die Entfaltung des Themas läuft linear ab, und die am Ende des Textes erscheinende Situation, die Quelle als Ur-Lied, entspricht der konventionellen Auffassung nicht. Die von der Endsituation getragene Wertqualität heißt

Vereintsein, Zusammensein, Einheit der Völker, im Gegensatz zu der Meinung, daß die Juden und die anderen Völker in Feindschaft miteinander leben. Zu dieser Erkenntnis gelangen wir durch die Aktivierung der Quelle eigenen Bedeutung 'Ursprung' einerseits, und durch die Akustik der Quelle andererseits, die uns ihre Umwandlung Musik, Lied, Urlied ermöglicht. Das Zusammenfallen der Bedeutungsebene 'Ur' in Ursprung und Urlied ließen die Wertqualität 'Einheit' zu. Werfel formuliert es folgendermaßen: "Und mein Herz war am bloßen Puls (den wir als Herz deuten), am Ursprung, der mit immer neuen Stößen die Lieder-Lämmer aufwarf." (116) Die technische Verwirklichung beruht auf der Akustik der Quelle. Viele Wasser stürzten ducheinander, sprangen, tanzten, sprudelten, usw. Alle diese Charakteristika treffen auch auf die Musik zu. Die Lieder-Quellen, die Quellen der Völker flossen alle durch die Seele des Juden, er war am Herz der Quelle, wo er als Hirte alle Lieder-Lämmer sah, auch das eigene, "lange verlorene" (117) Lied. Diesem Vereintsein, worauf auch die semantische Zusammengehörigkeit von Hirte und Lamm verweist,

verdankt der Jude das Gefühl der Liebe den Völkern gegenüber, die der Wanderer am Anfang bezweifelt hat.

Sein Lied tauchte aber nur "für den Blitz eines Augenblickes" (117) auf, dann verschwand es und war unsingbar. Der Traum ging zu Ende. Die Situation des Judentums entspricht dem Anfangszustand der Begegnung. Die Juden und die anderen Völker bewegen sich in anderen Sphären, auch wenn die Juden den anderen mit Liebe begegnen wollten, würde das abgelehnt, und sie werden von den anderen Völkern geachtet.

4.2 Revolution der Makulatur. Ein Märchen, 1912?³²

Der nächste Text dieser Gruppe, ein Märchen, wie Werfel ihn bezeichnete, setzt sich mit einem historisch-politischen Ereignis, mit der Revolution auseinander. Die Auseinandersetzung entfaltet sich in der Allegorie, und diese Entfaltung führt auch die Umkehrung der Werte bei. In den Morgenstunden der Jahrhundertwende bricht im Lager eines Verlegers die Zauberstunde ein. Die hier stehenden Bücher planen unter der Führung des Königsbuches eine Revolution. Der Grund dafür liegt in ihrer Vernachläss-

³²Franz Werfel: DschM 1989, S. 26-29.

sigung, d.h. der Verleger, sorgt nicht dafür, daß sie verkauft werden, und ihren Zielen entsprechend unter den Lesern wirken können. Mit dem Einbruch des Tages geht aber auch die Zauberstunde zu Ende, und außer, daß das Königsbuch dem Verleger auf den Kopf fällt, ist nichts vom Aufstand zu bemerken.

Die Makulatur ist ein 'beim Druck schadhafte gewordener Bogen, Fehldruck' oder 'Altpapier, Abfall'. Diese Definition steht in mehreren Nachschlagewerken. Die Beschreibung stimmt auch mit dem allgemein bekannten Begriff der Makulatur überein, hinzu kommt nach die Tatsache, daß sie als Unnützes irgendwo abgestellt wird, und dort liegenbleibt, bis man sie endlich einstampft.

Die Gestalten dieses Erzähltextes sind viele und verschiedene Bücher, die nicht mehr verkauft werden und aus irgendeinem Grund im Laden des Verlegers unverwendet abgestellt worden sind. Somit ist ihr Schicksal besiegelt, sie gehören zum Abfall. Zur Zeit der 'Erzählung' gibt es aber auch keine Anhaltspunkte dafür, was mit ihnen geschehen soll. Da es sich aber um ein Märchen handelt bricht eine Zauberstunde ein und ruft die

Bücher ins Leben. Das Schwanken des konventionellen Bildes beginnt. Nicht genug, daß sie über den Sinn ihres Daseins nachdenken, die Existenz des Wesens überhaupt in Frage stellen und über das unsinnige Leben klagen, beschließen sie auch noch sich dagegen aufzulehnen. Ihre Revolutionspläne können sie aber nicht mehr verwirklichen, denn die Zauberstunde geht zu Ende. Die Transformation dieser Geschichte ist aber mit der Umwandlung der leblosen Bücher in unzufriedene, auflehnerische nicht vollständig, sie vollzieht sich in der Paralellsetzung der 'Bücher-Geschichte' mit der 'Menschen-Geschichte', d.h. die Revolution der Bücher wird mit den Charakteristika einer Menschen-Revolution geschildert. Der Bekräftigung des menschlichen Aspektes dient der Umstand, daß mit der Zauberstunde auch die Jahrhundertwende eingetreten ist, der man, genauso wie einer Zauberstunde, mit Neugier und Erwartungen entgegenblickt, und die zu neuen Taten drängt.

Die Erzählung beginnt mit dem Einbruch der Zauberstunde, und so mit dem zum Leben Erwachen der Bücher, die sich sofort wie eine Armee nach seinem Erwachen in Aufstellung begeben. Die ganze Bücher-Armee, in der "jedes einzelne

Werk [...] Kompanien, Bataillons, ja ganze Regimenter" (26) bildet, versammelt sich in "präzisen Formationen" (26), Ranghierarchie inbegriffen, um einen Globus und macht den Eindruck, als würde sie auf einen Befehl warten. Dem Befehl geht aber eine Rede voran. Inhaltlich geht es darin einerseits konkret um das Schicksal der Makulatur, andererseits um allgemeine Schicksalsfragen. Es wird formuliert, daß das Sein der Bücher nur dann einen Sinn hat, wenn sie auch wirken können, d.h. wenn sie gekauft und gelesen werden. Das Dasein allein nützt ihnen nichts, im Gegensatz zu anderen Lebewesen oder Dingen der Welt. Kritik geübt wird daran, daß nur das Dasein heilig ist ("Die Todesstrafe wird abgeschafft, Tierschutzvereine werden gegründet, Mädchenhändler bestraft; Singvögel beschütz..." 27 und das einzelne Wesen der Zweck ist. Die Menschlichkeit richtet sich auf die falschen Objekte, "wenn sie den unnützen Schwachsinnigen Paläste" (27) baut. Diese Aussagen wurden natürlich aus der Sicht der Bücher in ihrer Eigenschaft als Makulatur formuliert, aber wenn man die selben Sätze später im Zusammenhang mit der Menschen-Geschichte

betrachtet, tritt auch die zweite Ebene ihrer Bedeutung hervor.

Weiterhin fragt der Redner, wer die Schuld an dem Schicksal der Makulatur trage. Den Menschen wird verziehen, weil sie unwissend sind was das Los der Makulatur betrifft, ebenso der Dichter, denn er war ja 'die Mutter' der Bücher. Aber der Verleger hat schlechte Arbeit geleistet, er ist der Schuldige und muß dafür bestraft werden. Die Rede erreicht ihren Höhepunkt in der Aufforderung, sich zu rächen, die die mit jubelndem Einverständnis begrüßt wird.

Wenn wir die Form dieser Rede genau betrachten, finden wir rethorische Merkmale, die die Massen bewegen, deren Probleme und Gedanken artikulieren sollen. Wenn wir bedenken, daß diese Art von Hetzreden oder Brandreden aus der Geschichte nicht unbekannt ist, und sie mit den, vom Redner formulierten Problemen des unsinnigen Daseins des Wesens und der Welt verknüpfen, haben wir bereits die Verbindung zu der Menschen-Geschichte. Das Anfangsbild, den Aufmarsch des Bücher-Heeres können wir als bewußt gewähltes Stilmittel nennen. Die Versammlung der Makulatur wird des weiteren mit "bei Volksversammlungen

üblichen Worten" charakterisiert und mündet wie diese in dem festen Entschluß, die Ketten zu brechen und sich selber zu erlösen. Diese Erlösung wäre aber auch für die Menschen vorteilhaft, sie würden Sinnvolles vermittelt bekommen. In diesem Zusammenhang weisen wir auf das Motto des Textes hin, indem steht "Kauft Bücher!". Diese Aufforderung zielt auf den Menschen, um der Makulatur zu helfen, und sich durch Bücher Sinnvolles aneignen zu können, sie ist aber auch als ein Befehl zu deuten: tut endlich was, wehrt euch! Als der Befehl, den zu empfangen sich das Heer aufgestellt hat. Daß sich diese Armee um einen Globus herum versammelte, ist auch nicht willkürlich. Wie die Bücher-Geschichte jede Art von Büchern betrifft, seien sie Lexika, Damenkalender, Atlanten, Memoiren, Romane, Gesamtwerke oder Gedichte, betrifft die Revolution als menschliches Ereignis auch die ganze Menschheit, vertreten durch den Globus.

Die Zauberstunde ging aber zu Ende, und so konnten die Bücher ihre Revolution nicht in der Tat vollbringen, nur das Königsbuch ist dem Verleger auf den Kopf gefallen als er in den Laden hineinkam.

Wie aber die Zauberstunde so auch die Jahrhundertwende, die die Zeit der großen Entschlüsse ist, ist nur von kurzer Dauer. Es wird nicht nur den Revolutionsplänen der Makulatur ein Ende gesetzt, sondern auch die Revolution der Menschen spielt sich nur auf ritueller Ebene ab. Der tatsächliche Wille zur Ausführung fehlt.

4.3 Die Diener, 1912³³

Diese Erzählung beschreibt das Diener-Personal, wie es seine Herren sehen. Von einem geheimnisvollen Gefühl geleitet sehen die Herren die Diener wie Heilige an, gedenken ihrer mit einem Altar, und können sich nicht vorstellen, daß diese Leute ein Privatleben führen. Auch wenn die Diener ihr Himmelreich nicht finden sollten, klingt ihr Dasein in vielen Herzen dankbar fort.

Der Text schildert also die Betrachtung der Dienenden und ihrer Herren, wobei die Betonung auf den Diener liegt. Am Anfang wird die gesellschaftliche Stellung der Diener beschrieben. Ihre Aufgaben bestehen aus Essen zubereiten

³³Franz Werfel: DschM. 1989, S. 19-20.

und auftragen, putzen, immer zur Stelle sein, die Wünsche ihrer Herrschaften zu erfüllen, usw. Den Herrschaften ist die Leistung bewußt, sie wird aber nicht hoch geschätzt und die Herren bestehen in jeder Situation darauf, daß sie 'bedient werden'. Dieses konventionelle Bild der Diener wird aber aufgehoben, und sie werden als Heilige bezeichnet und dargestellt. Es werden ihnen die alltäglichen und menschlichen Eigenschaften genommen und die, auch für sie als normal und selbstverständlich gehaltene Tätigkeiten werden zu heiligen Taten avanciert. Zuletzt wird aber das Heilig-Sein als ausschließliches Merkmal aufgehoben und die zwei Betrachtungsmöglichkeiten der Diener existieren nebeneinander.

Die Erzählung beginnt mit der Geringschätzung der Arbeit von den Dienern. Sie ist zwar Bemühung, aber weder ist "Ihr [der Diener] Los Heroenlos" (19) noch mit dem Abarbeiten zB. eines Grubenarbeiters zu vergleichen. Die tatsächliche Bedeutung erzielt die obrige Aussage erst im Hinblick auf das Ende, wo trotz dieser `Leichtarbeit` die Diener heilig gesprochen werden; geschwächt wird sie aber gleich im zweiten Absatz, indem die Ausstattung der Diener mit `heiligen` Eigenschaften beginnt: der Stand

der Diener erfüllt ihre Herren mit "rührender Heiligkeit" (19), wobei die Herren das eigene Machtbewußtsein noch nicht zurückstellen können, und auch keine Solidarität, um Reforme zu bewegen, kommt für sie in Frage.

Der nächste Absatz fährt zuerst einmal mit der Zusprache von **Heiligkeit** fort, immerhin mit der Dualität wie oben geschildert: Man ist böse, streng sogar grob zu den Dienern, wenn zB. der Kaffee später serviert wird, aber widmet ihnen doch ein **Hausaltärchen** und neigt dazu sie **als Heilige anzusehen**, weil man ihre Arbeit als **Auflösung**, als **Namenloswerden** beurteilt. Auf diese seitens der Herren noch unerklärliche Betrachtung der Diener, folgt die 'Entmenschlichung' des Diener-Personals im Sinne des Abschreibens menschlicher Eigenschaften. Im Laufe dieses Entzugs werden auch die verschiedenen Diener-Rollen konkretisiert und damit die 'Heiligung' allgemein auf die Dienerschaft ausgebreitet: den Kellner kann man sich nicht mit Frau und Kind spazierenzugehen vorstellen, das Zimmermädchen nicht, mit Freund, genauso wenig die Köchin oder die Kinderfrau im Familienkreis. Werfel arbeitet in diesem Text nicht mit Stilmitteln wie Andeutung, Symbol, Metapher, usw., er setzt die Tätig-

keiten und die Eigenschaften der Diener mit denen von den Heiligen gleich, er benennt diese direkt. Die Entmenschlichung mündet in Verdinglichung: statt die Sonntagsritualen wird der Montag, also der Arbeitsrythmus zum Mythos erhoben. Der Diener selber wird zum Werkzeug, zur Zauberformel und endet in einer möglichen Erkennung seiner Heiligung durch das Dienen. Der Diener-Heilige stünde in diesem Fall über seinem Herrn, seine Gestalt würde "mythisch" wirken, da er nirgendwoher kommt und nirgendwohin geht, und sein Leben ein Sich-Auflösen im Dienen ist.

Das konventionelle Bild des Dieners wurde hier nicht nur aus einem anderen Gesichtspunkt betrachtet, sondern es wurde auf den Kopf gestellt, indem das erstellte Bild der Diener als Heilige mit dem traditionellen Bild im Gegensatz steht. Daß diese Umwandlung dennoch möglich war, erklären die emblematischen Verbindungen. Die Priester, die Propheten, die Diener Gottes werden mit den selben Eigenschaften (immer zu errufen sein, sich auflösen, usw.) charakterisiert. Werfel hat diese Umkehrung schriftstellerisch durchgeführt, obwohl sie den Konventionen nicht entspricht. Ob sie wirklich möglich

ist, das weiß Werfel selber nicht so genau, er setzt einen Satz, in dem er seinen Zweifel formuliert ans Ende: "Sie verdienen auf die christlichste Weise ihr Himmelreich und wenn sie es nicht finden sollten, so klingt ihr Dasein in manchen edleren Herzen dennoch dankbar fort." (20)

4.4 Cabrinowitsch. Ein Tagebuch aus dem Jahre 1915³⁴

Mit dieser Tagebuchaufzeichnung lernen wir eine der literarisch wertvollsten Schriften Worfels aus seiner frühen erzählerischen Tätigkeit kennen. Sie ist, wie wir darüber in der Einleitung gesprochen haben, eine der Beispiele, die eine umfassende Darstellung zweier komplexen Zuständen liefern, und die auch die direkte Reflektion des Anfangszustandes und die indirekte des Endzustandes ausführlich darlegen. Die Transformation erfolgt auf zwei Ebenen, auf einer konkreten, auf der der äußerlichen Beschreibung von Personen und auf einer abstrakten, auf der der Ideenwelt. Der Ausgangspunkt der Umwandlung beruht auf der ungewöhnlichen Betrachtung des

³⁴Franz Werfel: DschM 1989, S. 62-69.

Mörders seitens des Besuchers. Wir hoffen diese Aussagen durch unsere Analyse der Textwelt untermauern zu können.

Als Werfel 1915 nach seinem Seilbahn-Unfall in Bozen nach Prag zurückgekehrt war, sah er im Prager Garnisonsspital für einen kurzen Augenblick Nedeljko Cabrinovic, einen der drei Attentäter von Sarajevo. "Beim Anblick des Fanatikers empfindet er - so Norbert Abels - die Unverhältnismäßigkeit von subjektivem Anlaß und objektiver Konsequenz"³⁵. Diese reale Begebenheit ist für uns nur insofern wichtig, indem aus ihr herauszulesen ist, daß sich Werfel beim Anblick Cabrinowitschs um einiges mehr gedacht hat, als es nur mit einem Mörder zu tun zu haben. Die Beschäftigung des Dichters mit dieser Gestalt und der ganzen Problematik unterscheidet sich grundsätzlich von dem Urteil der Massen, und somit von dem im Konventionsschema vertretenen Bild.

Der Text beschreibt einen Besuch im Spital. Durch einen Wärter bekommt der Erzähler die Gelegenheit, dem Fürstenmörder gegenüber zu stehen und sich eine persönliche Meinung über ihn zu bilden. Seine Eindrücke

³⁵Norbert Abels: Franz Werfel. 1990, S. 36.

unterscheiden sich gewaltig von den der anderen, da er den jungen Mann aus der Perspektive der Menschlichkeit betrachtet. Die Kranken und Verwundeten im Spital verachten und fürchten den Mörder gleichzeitig. Sie alle sind erleichtert, als er wegen seiner Todkrankheit ins Gefängnis zurück transportiert wird. Die Leute sind froh die unerklärliche Wirkung dieses Mannes loswerden zu können. Dem Besucher wird klar, daß auch andere an den Ereignissen Schuld tragen, nicht der Angeklagte allein.

Der Hauptheld dieser Erzählung ist der Fürstenmörder Cabrinowitsch, der sich im Anfangszustand des Textes im Garnisonsspital befindet, woher er zurück ins Gefängnis transportiert werden soll, um dort zu sterben. Das beschriebene Umfeld von Cabrinowitsch, das Verhalten der ihn umgebenden Menschen widerspiegelt die traditionelle Verhaltensweise einem Schwerverbrecher gegenüber. Seine Tat brachte nicht nur einem Menschen den Tod, sie löste den Weltkrieg aus. Man sieht in ihm den Sündenbock für das viele Leiden, deswegen wird er aggressiv angesprochen, zeigt man seine Abneigung ihm gegenüber und er wird für einen Unmenschen gehalten.

Der Besucher schaut die Vorurteile hinter sich lassend in die Zelle hinein, wo dieses 'Ungeheuer' sitzt und er sieht dort "eine weiße, unsäglich schwingende Gestalt" (63), "eine Geistererscheinung, die sich auflösen will" (63). Diese oppositionelle Beobachtung des Besuchers bewirkt einerseits die Umwandlung von Cabrinowitsch in eine andere Gestalt, in eine mit Christus-Eigenschaften, andererseits die langsame Auflösung der Vorurteile des direkten Umfeldes ihm gegenüber. Mit unseren historischen Kenntnissen über die Tat und Schicksal von Cabrinowitsch, und aufgrund des Wissens um die Gestalt und Lebensweg Jesu können wir die Aneinandergleichung der beiden Figuren von Stufe zu Stufe beobachten. Da der Schriftsteller die beiden Bilder des Cabrinowitsch stehen läßt, keines der beiden aufhebt aber auch keines für allein gültig erklärt, müssen auch wir Cabrinowitsch, den Mörder und Cabrinowitsch, die Christus-Gestalt nebeneinander betrachten. Diese Betrachtung führt dazu, daß die Frage der Schuld, um die es im Text geht, nicht nur auf der konkreten Ebene des Fürstenmörders, sondern auch auf einer allgemeinen Ebene ausgetragen wird.

Die Umwandlung beginnt damit, daß Werfel dem Fürstenmörder langsam seine menschlichen Eigenschaften nimmt, ihn sozusagen entkleidet bzw. ihn in einem ungewöhnlichen, fremden Licht darstellt. Den Auftakt liefert der Gegensatz zwischen dem Vorraum des Spitals, "der jenes elend-nebligen Dunkels voll ist, das alle militärischen Räumlichkeiten erfüllt" (62) und der Zelle von Cabrinowitsch, in der es hell ist, "hell, doch von einem seltsamen gelben Licht, das dem Sonnenlicht nicht gleicht" (S. 62). Er wird in der Beschreibung des unterschiedlichen Verhaltens der Soldaten und des Besuchers fortgesetzt. In der Gestalt, die alle "mit unverständlich gepeitschten Worten [...], schrill, furchtbar" (63) anfahren, sieht der Besucher "eine weiße, unsäglich schwingende Gestalt hält sich mit phosphoreszierender Hand", "in eine gespenstisch weiße Leinwand gekleidet" (63), einen schwachen Schein und das wiederum in einem fremdartigen gelben Licht. Sowohl das gelbe Licht, als auch die Beschreibung der Gestalt (Körperteile, Bekleidung) erhalten ihre Bezugspunkte bzw. ihre Erweiterung im späteren Verlauf der Erzählung.

An diesem Punkt, bei dem praktisch der Auftakt der Transformation abgeschlossen ist, beginnt die Exposition der angedeuteten allgemeinen Ebene, mit der Einführung eines neuen Gegenstandes, einer verborgenen tiefen Macht und mit der Aussage "wir alle sind auch Sklaven des fremden Schicksals, des anderen Karmas. - Wir müssen unsere Diener- und Botenrollen spielen, wie sie uns in den Mund gelegt sind" (63). Dieser Satz ist gleichzeitig eine Vorwegnahme der Szene am Ende, als die Spitalsbewohner am Ende der Erzählung in Cabrinowitsch Christus zu erkennen glauben und der Identifizierung den beiden Gestalten auf der allgemeinen Ebene.

Cabrinowitsch versucht mit dem Besucher durch ein Lächeln Kontakt aufzunehmen, der es aber nicht zu erwidern vermag. Er sieht, daß dieses Lächeln "ein Gruß des schwingenden Seelenlichts" (64) ist und es "das geschwisterliche Licht sucht" (64), aber er ist trotz des eigenen Willens durch das Schicksal dieses Menschen, durch seine Tat und deren Wirkung, gelähmt. Durch diese Erkenntnis bewegt, denkt er über das Schicksal als Lebensweg eines Menschen, und auch über das Schicksal als fremde Macht, als Vorbestimmung nach. Der Lebensweg Cabrinowitsch

überschneidet sich mit dem von Christus. Ihre Schicksalsereignisse und die vom Leser erkannten emblematischen Verbindungen, auf deren Erläuterung wir noch zu sprechen kommen, ermöglichen uns ihren Vergleich und auch die Abstraktion ihres Schicksals. Im Gesicht von Cabrinowitsch, in seiner Schwäche und Freundlichkeit, in seinem Seelenlicht und in dem ihn umgebenden gelben Licht erkennt der Besucher das "Gesicht des Allerletzten" (64), er sieht die Einsamkeit von Cabrinowitsch und es ist ihm bewußt, daß der junge Mann nie mehr unter die Menschen zurückkehren kann. Er sieht in ihm den Außerwählten der Geschichte, denjenigen, der vom Schicksal zu dieser Tat vorbestimmt worden war. Seine Person ist eine Zufälligkeit. Der Schicksal als Lebensweg des Menschen ist also vom Schicksal als Vorbestimmung abhängig. Cabrinowitsch ist schuldig, weil er Menschen getötet hat. Trägt er aber auch die Verantwortung für die Umstände, die ihn mit der Hoffnung sein Volk erlösen zu können, dazu bewegt haben? "Sind es die Mörder, die gemordet haben?" (65) - fragt der Besucher.

Auch wenn unsere Annahme, daß Cabrinowitsch zu einer Gestalt mit Christus-Eigenschaften umgewandelt wird, noch

nicht voll erläutert ist, können wir die erste Gruppe der Ähnlichkeiten aufzeigen. Sie beinhaltet einerseits Äußerlichkeiten wie Eingesperrtsein, jung, auch wenn nicht gleichaltrig, leinwandähnliche Bekleidung, freundliches Gesicht, usw. Andererseits weist sie auf das Phänomen 'Äußerwähltsein' hin.

An dieser Stelle des Textes tritt eine Wende in zweierlei Hinsicht ein. Erstens sind ab jetzt auch konkretere Hinweise auf emblematische Verbindungen, die notwendige Bedingungen der Identifizierung sind, festzustellen: Cabrinowitsch besitzt eine Barttracht, die uns von heiligen Menschen bekannt ist, seine Hände haben einen überirdischen Ausdruck. Hier sei uns ein kurzer Hinweis erlaubt, um auf die vollständige Darstellung der Gestalt aufmerksam zu machen. Die außergewöhnlichen Hände, das Gesicht, die Gesichtsfarbe haben schon bei der ersten Beschreibung eine Rolle gespielt, und werden in den weiteren Ereignissen auch geschildert, ergänzt mit der Erwähnung des Fußgelenks. Diese Tatsache ist insofern interessant, als sie durch die Beschreibung auf das Jungsein hindeutet, sich auf das Verwandtsein mit Jesus in der Feinheit der Gelenke richtet. Man soll auch

beachten, auf welche Körperteile und Eigenschaften die Wahl gefallen ist. Zweitens häufen sich die zu vergleichenden Charakteristika, die auf der 'Entkleidung' folgende 'Bekleidung', hat begonnen. Die Analogie mit dem Kreuzweg Christi, wie auch die Gegensätze des Abtransportes von Cabrinowitsch sind nicht zu übersehen. Es haben sich viele Leute versammelt um den Abtransport von Cabrinowitsch zu sehen; sie verspotten und verhöhnen ihn, machen Witze über ihn, aber sein Antlitz bleibt edel in sich geklärt; er ist in Sträflingsuniform gekleidet, nicht wie Jesus mit einem Schleier/Tuch; er steigt Stufe für Stufe hinab (nicht hinauf); seine Knien sinken, aber niemand darf ihm helfen, und er behält dabei trotzdem eine göttliche Vornehmheit. Als Schein-Identifizierung dieser Ebene kann man die abschließende Szene dieser Darstellung betrachten, als eine Bäuerin Ähnlichkeiten zu entdecken scheint und sich bekreuzigt.

In dieser Beschreibung schließt sich auch der Kreis um die Farbe des Gesichts und um das ungewöhnlich gelbe Licht. Sie hat man bis jetzt der Krankheit, dem Grab oder des Knaben Requisitenum zugeschrieben, sie ist aber die "entrückte Farbe des Totenreiches" (66). Die Ausge-

stoßenheit, die Einsamkeit des "Allerletzten" haben ihr Zeichen hinterlassen.

Die Ausführungen der konkreten Ebene, damit die Umwandlung von Cabrinowitsch in eine Christus-Ähnliche Gestalt ist durchgeführt worden. Die bewußt eingesetzten Unterscheidungen der beiden Personen erinnern uns daran, daß die Identifizierung unmöglich ist. Es gibt dafür mehrere Gründe. Der wichtigste von allen ist, daß das gemeinsame Merkmal „unschuldig“ die beiden wirklich nur auf einer abstrakten Ebene verbinden kann, auch wenn das nicht ausreicht um sie zu identifizieren.

Die verborgene tiefe Macht, die diesen jungen Menschen umgab, die alle spürten und erdrückend fanden, weil er sie bestimmt hat, muß noch aufgelöst werden. Das von uns am Anfang als Vorwegnahme bezeichnete Zitat "Wir alle sind Sklaven auch des fremden Schicksals, des anderen Karmas. - Wir müssen unsere Diener- und Botenrollen spielen, wie sie uns in den Mund gelegt sind" findet im letzten Abschnitt des Textes seinen Bezug. Die Menschen um die Bahre erkennen auf einmal, daß auch sie im Gefängnis ihres Schicksals sitzen, mit den erlebten Ereignissen, sie sind allein.

Nur ihr Schicksal ist noch nicht zu Ende, ihnen ist noch einiges vorbestimmt. Als sie ihre Abhängigkeit von dieser Macht erkennen, gelangen sie zu der Erkenntnis, daß der Mensch auf der Bahre einmal einer von ihnen war, daß ihn die Auserwähltheit über sie gehoben hat, und ihm diese bisher unverständliche Macht verlieh. Sie machte ihn auch zum Außenseiter, verdammt ihn auf den Rand der Menschheit zur völligen Einsamkeit, er wird nicht einmal mehr einen Menschentod empfangen. Das Schicksal hat über sein Leben bestimmt: "Einem Lamm war die Schuld auferlegt worden" (67). Bei dem Punkt der Abstraktion steht das gemeinsame Merkmal 'Unschuld' außer Frage. Cabrinowitsch sei durch seine Vorbestimmung, Auserwähltheit unschuldig und ist gleichzeitig ins Überirdische, in die göttliche Sphäre gerückt.

Zum Schluß noch zwei Ergänzungen. Erstens haben wir am Anfang gesagt, daß die oppositionelle Betrachtung des Besuchers auch die Umwandlung des Umfeldes von Cabrinowitsch bewirkt, und dieser Prozeß zur Auflösung der Konventionen, deren sich der Text bedient führt. In dem Moment, wo der Besucher den Menschen das Geheimnis erkennen läßt, vollzieht sich der Auflösungsprozeß.

Zweitens wurde unsere Annahme, nämlich daß Cabrinowitsch in einer Gestalt mit Christus-Eigenschaften umgewandelt wird in dem skizzierten Satz „Einem Lamm war die Schuld auferlegt worden“, bestätigt.

4.5 Geschichte von einem Hundefreund, 1916³⁶

Dieser Text Werfels beschreibt einen Redner, der seinen Beruf wie eine Kunst betreibt. Die Darstellung umschließt die ganze Palette seiner Rednerkunst, die Methode, wie er zu seinem Material und seinen Informationen gelangt, und auch die Art und Weise wie er anklagt und richtet. Zuletzt wird noch auf eine Schwäche des Redners aufmerksam gemacht, und zwar, daß er vergißt sich selber zu betrachten, Selbstkritik zu üben, und so über sich selber zu urteilen. Man schließt aus der prägnanten Charakterisierung Werfels auf Karl Kraus, und wenn man den Konflikt der beiden zu dieser Zeit in Erwägung zieht, kann man dieser Folgerung ziemlich sicher sein. Diese kurze Erzählung des Autors bietet aber mehr als nur eine literarische Verewigung dieser Meinungsverschiedenheit.

³⁶Franz Werfel: DschM. 1989, S. 73-77.

Im Text geht es um einen Redner, der mit allen Mitteln der Rethorik Einfluß auf die Menschen ausüben möchte. Seine Reden beinhalten vor allem Kritik und Vorwürfe der Gesellschaft gegenüber. Er möchte wie Elia und Christus ein Prophet unter den Menschen sein, er bringt es aber nur zu der Gestalt eines Hundes, d.h. er bellt-schreit wie ein Hund und ist treu wie ein Hund.

Das Konventionsschema beruht auf dem traditionellen Bild des Redners, der auf offenen Plätzen zB. Marktplatz zu den Menschen spricht, und sie mit seiner Kunst des Sprechens fasziniert. Solange er das nur auf öffentlichen Plätzen tut, und niemandem schadet, d.h. daß er keinen Einfluß gewinnt und für die Machthabenden ungefährlich ist. In seiner Arbeit steckt aber die Möglichkeit einer Animation zur Tat, einer über Seh- und Hörgenuß hinausgehenden Wirkung. Auf dieser Folgerung beruht auch unsere Annahme die Texterklärung betreffend, die lautet: Der Redner sei eine Elia-ähnliche, dann eine Christus-ähnliche Gestalt, ohne in denen seine wirkliche Gestalt zu finden. Die wird in einem Hunde verkörpert. Diese Aussage entspricht der Reflexion des Rezipienten auf das

Konventionsschema und unterscheidet sich von der der Gestalten der Geschichte.

Der Anfangszustand der Geschichte bietet eine umfangreiche Beschreibung des Redners. Es werden alle jene Eigenschaften angesprochen, auf die im späteren Verlauf in irgendeiner Weise Bezug genommen wird. An erster Stelle wird seine Gabe, seine effektvolle Aufführungsweise gewürdigt, sie war so kunstreich, daß "weder ein lebender Meister noch auch das Andenken der Größten ihn und seine Affekte in den Schatten zu stellen vermochten" (73). Diese Begabung brachte ihm auch "in Politik und öffentlichem Leben ein gewaltiges Ansehen" (73), obwohl, wie es an zweiter Stelle betont wird, sein Urteil auch die Mächtigen dieses Lebens traf. Aber da er von jeder Partei unabhängig war, traf sein Urteil ausnahmslos jeden, und deswegen schadete es nicht und brachte ihm auch keine Macht. Drittens war er so überzeugt von sich, daß er praktisch die Maße der Gerechtigkeit setzte: "Er ward schließlich das einzige Maß im Lande, so unabhängig, unbestochen und ungefärbt, wie die Wahrheit und die Tugend selbst." (73). Zur Vollständigkeit gehört noch die Tatsache, daß ihn sich sogar

die angeklagten Generäle, Könige, usw. anhörten und dabei feststellten, daß es Schade sei, daß er aus Eigensinn und Selbstgerechtigkeit "dahinfahren" müsse, statt sein Talent zB. in einem Unternehmen zu nützen.

Wenn man die folgenden Ereignisse mit den Augen des Publikums betrachtet, erfolgt eine detaillierte Darstellung der Rednerpersönlichkeit von Kraus, ihm werden Eigenschaften und Merkmale zweier Propheten verliehen. Im ersten Übergangszustand verkörpert er eine dem Propheten Elia **ähnliche**, im zweiten eine Christus **ähnliche** Gestalt. Es stellen sich die Fragen, warum gerade Elia und Christus? Was verbindet sie beide und den Redner mit ihnen? Warum kann der Redner ihnen nur ähnlich sein und nicht gleichen? Auf die Erklärung der Wahl dieser Propheten und die emblematischen Verbindungen, die des Redners Umwandlung möglich machen, wollen wir näher eingehen. Wir sehen Elia und Christus als Gesandten, Inkarnationen Gottes, als seine Propheten an, die seine Gesetze vertreten, Prophezeiungen verkünden. Beide wurden vom Volk als Messias erwartet. Elia wird als Vorbild für Jesus gedeutet, das bezeugen gewisse Parallelitäten in ihrem Leben. Zwei Beispiele sollen hier

dafür stehen: In der christlichen Kunst wird die Auferweckung des Sohnes derjenigen Frau, bei der Elia Unterkunft fand, als Vorbild für die Auferweckung von Lazarus und die Szene als Elia mit einem Sichelwagen in den Himmel fährt als Vorbild für Christi Himmelfahrt angesehen. Man könnte weitere Ähnlichkeiten nennen, aber wir müssen jetzt **die** Gemeinsamkeiten hervorheben, die unsere Hauptgestalt mit den beiden Gestalten verbinden, d.h. die ihn als Elia- und Christusähnliche Gestalt identifizieren lassen. Die wichtigste Bestrebung des Redners ist es, ein neuer Messias zu werden. Ihre Mittel betrachtend haben sie die Rednerkunst, die Urteilssprechungen und Prophezeiungen gemeinsam. Der Redner kann aber weder mit Elia noch mit Christus gleichgestellt werden, es fehlt ihm das von der Struktur bedingte notwendige Merkmal, zu wirken, d.h. etwas zu bewegen, zu verändern. Seine Worte finden kein Gefolge und ohne die Erfüllung dieser Notwendigkeit kann auch der Endzustand, in diesem Fall ihre Gleichsetzung nicht erfolgen. Demnächst gehe ich auf die Textwelt-Interpretation der Übergangszustände ein. Der weniger ausgearbeitete Elia-Interpret besitzt einerseits den

Propheten auszeichnende Eigenschaften wie der Sichelwagen und der hitzigste Rüstung mit denen er in den Himmel fuhr. Direkt wird der Redner als "ein allabendlicher Elia" (74) in der Anspielung auf seine Himmelfahrt genannt. Andererseits ist er mit allgemein göttlicher Charakteristika versorgt, jene meist akustischer oder visueller Herkunft sind, wie "das Toben und Rasen des Donners" (73).

Bereits diese anfänglichen Effekte spielen auf eine Theatralik an, die den ganzen Text durchwebt, aber die nicht nur als Werkzeug des Redner-Schauspielers dient, sondern auch als Kulisse einer, der letzten vorangehenden Verwandlung, und die auch die Anschauung des Publikums stilisiert.

Die differenzierte Gewichtigkeit der beiden Interpreten zeichnet sich eindeutig in der ausführlicheren Darstellung der zweiten Entsprechung, in der Gestalt mit Christus Eigenschaften. Die Aussage, daß der Redner-Kraus anstrebt, der neue Messias zu werden, wird aus dieser Beschreibung ersichtlich. Er lehrte, war ein Meister mit Jüngern, mit einer Gefolgschaft aus Jünglingen und Älteren, er saß mit ihnen am gemeinsamen Tisch, "als

würde sein Blut und Leib im heiteren ununterbrochenen Abendmahl genossen werden" (75). Seine "apokalyptische Rechtssprechung" verwandelte sich "zum leibhaftigen Konterfei des Jüngsten Tages" (75). Der Ausdruck 'verwandelte' weist auf die späteren, vom Redner durchgeführten Verwandlungen. Diese zB. die Umwandlung der Menschengesichter in Bestiengesichter, tun die letzte Transformation, die des Redners in den Hund vorbereiten. Auch die Andeutung der Verwandlungen von Jesu ist auch nicht zu übersehen.

Vor der Analyse des Endzustands muß noch einerseits die Rolle einiger Formulierungen und Szenen geklärt, andererseits die Gruppe der den Redner von Christus unterscheidenden Merkmale dargelegt werden. Die Ausdrücke 'Tempelschwelle', 'gepeitschte Stimme', 'Leiden' sind uns aus dem Leben Jesu bekannt. Sie werden daher im Übergangszustand berechtigt verwendet, genauso wie die Szene an die Bergrede Jesu erinnert, als der Redner in sich kehrt "als würde sie [seine Stimme] Gott die vorige Verfluchung seiner Welt abbitten" (76). Auf das fehlende notwendige Element der Identifikation wird der Rezipienten durch bewußte Unterscheidungen der Figuren

vorbereitet. Der Redner lehrt "nicht in allgemeinen Gegenständen und Gleichnissen, sondern mit unerhörtem Scharfsinn eine Person oder ein Ereignis auf Wahrheit und Gehalt prüfend" (75), wobei man sich erinnern soll, daß das Maß der Wahrheit er selber gesetzt hat; er klagt an, sich auf Ankläger berufend, richtet, wie ein ganzer Gerichtshof; seine Urteile klingen wie die jüngste "Rechtsprechung"; er verachtet Mensch und Tier, ist aber ein besonderer Hundefreund, usw. All die gezogenen Fäden fließen dann in der veränderten Gestalt des Haupthelden zusammen.

In der vorletzten Szene der Erzählung spricht er wieder zu den Menschen, und während dieser Rede ereignet sich eine merkwürdige Verwandlung: "Da mochte es geschehn, wenn sich das Antlitz der Menschheit in ein Bestiengesicht verwandelt hatte, von deren Art und Schrecklichkeit noch keins auf Erden ist erfunden worden, daß sich das Antlitz des Hundes in eine Menschengesicht verwandelte, das an Heiligkeit und Treue nicht seinesgleichen unter den Zeitgenossen fand." (75) Es gibt dann noch eine Rede, in der er dem Publikum den treuen Hund,

"der auf dem Grabe seines Herren sitzt, und dessen treues Haupt langsam dahin sinkt" (76) präsentiert.

Diese beiden Szenen bereiten das letzte Ereignis, nämlich die Identifizierung des Redners mit einem Hund vor. Die Identifikation spielt sich auf abstrakter Ebene ab, in der Bewahrheitung der Aussage "er war die Wahrheit und Tugend selbst" (73), als ihm die Tugend des Hundes, die Treue eigen wird. Sie ist das notwendige Element der Gleichsetzung, sie, die Treue hält auch dann, wenn sie nicht gebraucht wird. Der Redner hielt seine Reden, eine nach der anderen, urteilte und kritisierte, obwohl er nie auf offene Ohren fand.

Im Theater ist es möglich, daß man Rollen spielt und sich verwandelt. Diese Eigenschaft der Theatralik macht es auch in diesem Text möglich, daß der Redner die Verwandlung der Menschengesichter in Bestiengesichter vollzieht, und erlaubt auch seine Verwandlung. Und das ist das Einzige, was das Publikum in seinen Reden gewürdigt hat, die Theatralik. "Diese satte Phalanx" gegen "die er sich aufgeklappt und blind wie ein Messer warf" (76), faßt seine Worte nicht auf, applaudiert nur dem Schauspiel, wie sie auch "dem Jüngsten Gericht

applaudieren" (.76) würde, und wenn nichts Brutales sie erschüttert, wenn "der Einfluß der Wagnerianer bis dahin nicht wieder zunimmt", werden sie nie was registrieren.

Zum Schluß noch eine kurze Ergänzung. Neben dem traditionellen Bild des Redners wurde im Laufe des Textes, auch die in unserem Bewußtsein existierende Vorstellung eines Hundefreundes aufgehoben. Daß der "Hundefreund" Kraus, selbst oft Tierparabeln in seinen Reden verwendet hat, sei nur nebenbei gemerkt.

5 Das religiös-mythologische Konventionsschema

In der allgemeinen Einleitung zu den Schemen haben wir die Kriterien genannt, wonach Werke in diese Gruppe eingeordnet werden können. Die Texte, die wir in diesem Rahmen behandeln schöpfen aber die Zahl der potentiell hierher gehörenden Prosaschriften nicht aus. Die anderen Werke beziehen sich aber gleichzeitig auf mehrere Konventionsschemen und daher widmen wir ihnen später eigene Kapitel. Zumal geht es um Texte, die über einen christlich-religiösen Bezug verfügen.

Die Reihenfolge der Analyse hat diesmal die sich ausweitende Breite der Konventionsschemen, auf die sich die Texte beziehen, bestimmt. Das erste Werk ist eine Auseinandersetzung besonderer Art mit der Person Gottes und seiner Theologie, das zweite ist sozusagen eine Erklärung der Beziehung zwischen Gott und der Welt, das dritte beschreibt eine neue Schöpfung als Folge, der Gottes Vorstellungen nicht entsprechenden Beziehung der Welt zu ihm, das vierte erklärt die Schöpfung und bietet eine Paralell-Schöpfung und das letzte stellt einen Propheten Gottes in seiner Menschlichkeit dar.

5.1 Blasphemie eines Irren, 1917/18³⁷

Mann könnte bei dieser Geschichte den Einwand bringen, daß sie laut den aufgestellten Kriterien der Konventionsschemen zum historisch-gesellschaftlichen Schema gehört, da es ja um einen Irren geht, der im Irrenhaus lebt und sich einbildet, Gott zu sein. Ein normales Bild im Sinne der Wahrscheinlichkeit einer solchen Situation. Das Problem liegt aber nicht in der

³⁷Franz Werfel: DschM. 1989, S. 99-106.

Umwandlung dieses Bildes in ein anderes. Der Irre bildet sich ein, Gott zu sein. Bisher paßt es auch zum realen Krankheitsbild, aber der von ihm verkörperte Gott ist mit dem traditionellen Gottes-Bild nicht vereinbar. Im Text wird die konventionelle Auffassung von Gott in eine unkonventionelle verwandelt.

Unsere Erzählahypothese lautet daher: die Ausführungen des Irren erläutern die Gestalt eines Gegen-Gottes und dessen Gegen-Theologie. Diese Gottes-Gestalt verwirklicht sich auf zwei Ebenen. Erstens in der Behauptung wonach der Irre-Gott eine der Erscheinungen ist, die das Dasein des Menschen realisieren, er ist also nichts anderes als seine Besucher, zweitens im ausführlich dargestellten gegensätzlichen Gottesbild. Man fragt sich nur, warum ein im Irrenhaus sitzender Irre eine Gegentheologie verlautbart?

Bevor wir auf die Analyse der beiden wichtigen Punkte eingehen und versuchen, die vorhin gestellte Frage zu beantworten, geben wir eine kurze Inhaltsangabe des Textes. Männer im Staatsrock besuchen den Irren, der sie in seinem Schlafzimmer empfängt, denn in seinem Wohnzimmer stehen noch die Reste des Abendessen, das von

seiner Wirtin serviert worden ist. Ferner wird in jenem Raum seine Sammlung von Musikinstrumenten aufbewahrt. Der Besuch besteht eigentlich aus dem Monolog des Irren, der sich über die Frage nach dem wahren Ich äußert, dann sein Wesen als Gott und seine Theologie vorstellt. Am Ende entläßt er die Besucher, die seine "wahre" Gestalt nicht akzeptieren. Er schickt sie ins nächste Zimmer, wo sich der Gott befindet, den die Männer suchen.

Viele Verweise im Text ermöglichen es, daß wir als Schauplatz der Erzählung ein Irrenhaus erkennen. Das Schlafzimmer ist sehr eng, das Wohnzimmer ist gleichzeitig der Eßraum, es gibt geregelte Zeiten des Essens, die Mahlzeit wird in Blechschüssel serviert, die Wirtin wird als Wirtin nicht angenommen, die Besucher haben Instrumente mit, usw. Die Andeutungen läßt sowohl rückwirkend als auch vorwegnehmend der Satz zu, indem der Irre die Besucher davor mahnt das Haus als Irrenhaus zu betrachten und hinzufügt "die Welt ein Irrenhaus zu nennen, ist eine alte, schon recht triviale Sentenz" (101). Die zitierte Aussage trägt in einem anderen Zusammenhang auch dazu bei, daß die Anfangsfrage beantwortet werden kann.

Es ist wichtig, daß wir die Erörterungen des Irren über das Problem des wahren Ichs bzw. über die Problematik, tatsächlich Narr zu sein oder als Narr behandelt zu werden, nicht außer acht lassen. Er behauptet, daß niemand weiß, ob er in Wahrheit das ist, als was er erscheint, und daher muß jeder vor seiner Erscheinung Achtung verlangen. Man soll niemanden als Narr bezeichnen, man muß die Erscheinungen respektieren, ihnen glauben. Der Irre fragt die Besucher, was sie täten, wenn man ihnen ihr Arzt-Sein, Vater-Sein, usw. nicht glauben würde. Sie würden zum Narren. Bereits aus dieser Gedankenfolge geht hervor, daß die Frage, ob jemand Narr ist oder nur dafür gehalten wird von Bedeutung ist. Diesen Ausführungen entsprechend ist sein Gott-Sein genauso zu erklären wie andere Erscheinungen des Menschen, er setzt sich mit dem Arzt, Vater auf eine Stufe. Aus dieser 'Gleichsetzung' ergibt sich einerseits seine Auffassung von Gott, er ist eine Erscheinung unter den anderen und andererseits liefert dies den Grund für sein ungewöhnliches und unkonventionelles Gott-Sein. Da aber diese Tatsache der Gleichheit nur für ihn selbstverständlich ist, sind die Erwartungen der Menschen

ihm gegenüber höher, und ihr Gottes-Bild ist überhaupt anders. Der fehlende Glaube an ihn, hat ihn in dieses Haus gebracht. Seine Gotteslästerung, d.h. seine Behauptung, er wäre Gott, und die aufgestellte Gegentheologie waren unerwünscht. Diese Erklärung des Irren weist auf die schon angesprochene Dualität der Gesichtspunkte hin: verrückt sein und verrückt erklärt werden. Dieser Gedankengang entfaltet sich in dem vom Staat und Staatsapparat (Herren im Staatsrock, bürokratische Monarchie, auch ein Herrscher hat Vorgesetzte, Polizeiorgane, Orden, usw.) gezeichneten Bild. Das Irrenhaus ist eine Institution, in der sich natürlich kranke Menschen aufhalten, aber auch eine Anstalt wohin der Staat Menschen mit unerwünschtem Gedankengut abschieben kann. Auf diese Absicht können wir aus den Erörterungen des Irren schließen, in denen er erläutert, daß einer der als Irre bezeichnet wird, nicht unbedingt Irre sein muß. Eine letzte Ergänzung, die das Bild vervollständigt und ermöglicht, die Stränge zusammenzuführen, ist daß man als Narr alles frei heraussagen kann. Demzufolge ist das Irrenhaus eine gute Kulisse, sie ist der Rahmen in dem das unkonventionelle

Gott-Bild ausgeführt werden kann. Und zuletzt verbindet das Unerwünschte und das Unkonventionelle den Staat mit der Kulisse: wie im Staat so auch in der Erzählung ist das Irrenhaus als Platz für unerwünschte, unkonventionelle Gedanken bestimmt, und damit ist unsere Frage, warum sich ein Irre über Gott äußert, beantwortet. Den Satz zu verstehen, in dem die Welt als Irrenhaus bezeichnet wird, ist demzufolge auch kein Problem mehr. Es existieren tatsächliche Irren, später als Verbrecher entlarvt, die frei herumlaufen und Schein-Irren, die eingesperrt sind. Ist das kein Irrenhaus?

Des weiteren konzentrieren wir uns auf die ausführliche Darlegung des Gegen-Gottes und der Gegen-Theologie, d.h. auf die Transformation der konventionellen Gottesauffassung in unkonventionelle.

Das zugrundeliegende Schema ist das Gottes-Bild des Christentums, das wir als allgemein bekannt voraussetzen, und hier deswegen nicht ausführen. Die Umkehrung des Gottes-Bildes verläuft einerseits auf der Ebene der Assoziationen, das bedeutet, daß dem End- und Anfangszustand entsprechende Assoziationspaare entstehen, wie Irre-Gott, Irrenanstalt-Kirche, Kalbskotlett-Lamm,

Abendessen-Abendmahl, Besucher-Pilgerfahrten, Preußenkönig-Judenkönig, Kerker, Einsperren-Gefangennahme von Christus, nicht allmächtig-allmächtig, Peitsche, verjagen-Tempelreinigung, usw. Andererseits vollzieht sich die Umwandlung zweisträngig, in der indirekten Auflösung des traditionellen Bildes, durch den Einfluß der Staatsereignisse und direkt durch die Umdeutung wichtiger Ereignisse der christlichen Religion. Die Transformation beginnt bereits in der Gestik, als der Irre bittet, ihn, wie das gut bürgerlich üblich ist, mit "Herr Gott", wie "Herr Meyer", anzusprechen. Er besitzt eine ungewöhnliche Sammlung von Musikinstrumenten. Sein Wunsch ist ins Cafe oder zu einem Stammtisch zu gehen, sowas macht er gerne, und dort den Feldherrn, der Hunderttausende am Gewissen hat, zu sehen. Er behauptet weiterhin, daß es ihm als Herrscher nicht anders geht als dem Oberhaupt einer Monarchie, er hat genauso Vorgesetzte, muß sich nach Gesetze richten, und die von ihm "eingesetzten Naturgesetze sind Polizeiorgane, die unerbittlich aufpassen, daß die öffentliche Ruhe nicht gestört wird" (103).

Die Umdetung christlicher Ereignisse berührt mehrere wichtige Geschehnisse der Religion, unter anderem die Person Gottes, die Offenbarung der Zehn Gebote oder den Kreuzestod. Der Irre ist der Meinung, daß die Rhetorik, die Bedrohungen und die Strafen Gottes aus mangelndem Selbstbewußtsein des eigenen Daseins entstanden, sie sind dessen Kompensierung. Er benötigt das nicht, weil er vom eigenen Dasein überzeugt ist. Als nächstes bekennt er sich zu seinen Fehlern und bezeichnet sich als Sünder. Den ersten Fehler hat er bei der ersten Offenbarung, bei der Verkündigung der zehn Gebote begangen, als er dieses Werk mit dem Wort Ich angefangen hatte. Dadurch ist er nicht nur ein Individuum, eine Einzelperson, sondern auch eine Individualist, eine eigenwillige Person geworden. Er wurde sogar "Indivi-Dualist", ">Unteilbar und zwiefach< in einem" (101). Dieser Ausdruck des Zwiespalts knüpft an die Ausführungen über das wahre Ich an. Den zweiten Fehler habe er, wie er sagt, bei der zweiten Offenbarung gemacht. Hier muß bemerkt werden, daß die Zehn Gebote und der Kreuzestod in der christlichen Religion als die zwei Offenbarungen gelten, wobei bei der zweiten die Offenbarung durch den Tod Christi erfolgte.

In unserem Text geschieht sie durch Gott selber. Des weiteren ist bemerkenswert, daß er sein zweites Bekenntnis in Form einer Offenbarung, eines Wunders ablegt, worauf ja die Besucher gewartet haben, und von dem sie "die Theologie erneuern werden" (103). Wie wir sehen können, stimmen die Einzelheiten überein, nur ist es eine völlig andere Theologie, als die der christlichen Religion. Den Kreuzestod, der die Erlösung bringen sollte, bezeichnet er als eine Prüfung, die jede Gottheit machen muß, und bis jetzt niemand bestanden hat. Der Grund dafür war Eitelkeit. Als man dies erkannt hatte, war es zu spät, und man stellte die Frage: ">Mein Gott, warum hast du mich verlassen?<" (104) Die Erlösung kann erst "im Augenblick der ersten reinen Liebe" (104) erfolgen, und es gibt auch kein Jenseits, und kein Paradies außerhalb der schlechten Welt. (Ein Bild übrigens, das in der nächsten zu analysierenden Erzählung Die Erschaffung des Witzes sehr wichtig sein wird.) Das Motiv des Sünders wird im Gedankengang über die Gerechten fortgesetzt. Der Irre-Gott haßt die Gerechten, die sind böse. Er haßt Abraham, Moses, usw., und haßt die Besucher, die auch Gerechte sind. Nur die Sünder haben gute Gesichter, sie

wissen von der Freude. Die Gerechten handeln immer nach den Gesetzen, nach den Vorschriften, denen sie entsprechen wollen, im Grunde sind sie aber böse. Die gesetzwidrig Handelnden, die Andersdenkenden und die Sünder, wie auch er werden bestraft, ins Irrenhaus gesperrt. Daraus folgt, daß sie den falschen Gott besuchen, die Person, die sie suchen, ist aber auch nebenan, obwohl er das Zeichen des Staates, einen Orden trägt, einer von ihnen war und belohnt wurde für seine Gerechtigkeit. Ist er auch Irre? Staats- und Irrenhausbene vereinigen sich wieder, und der Gegen-Gott geht, ohne, daß man seine Gegentheologie beachtet oder bekämpft hätte, zu seiner Musik zurück. Denn die ist für ihn "die Erinnerung an die Welt, ehe sie noch war" (106).

5.2 Theologie. Fragment, 1917³⁸

Nach den tiefsinnigen Gedanken des Irren über das Wesen Gottes und seiner Lehre bietet der nächste Text eine in ihrem Ton viel leichtere Auseinandersetzung. In einem Dialog Gottes mit der Welt erläutert der Text die

³⁸Franz Werfel: DschM. 1989, S. 112-114.

fehlgelaufene Beziehung der beiden. Gott will die Welt zur Rechenschaft ziehen, weil sie eigene Wege geht, nicht das Ebenbild ist, in dem sich Gott widerspiegeln und bewundern könnte. Den Plan Gottes, seinen Unmut, seine Bestrebung, die eigene Erschaffung zurückzunehmen, und die Reaktionen der Welt erfahren wir aus dem immer heftiger werdenden Dialog zwischen Gott und der Welt. Das Gespräch bringt weder Antworten auf die Fragen noch Änderungen im Verhältnis der beiden. Die Änderung vollzieht sich auf einer anderen Ebene, die die Beziehung von Gott und der Welt als die zwischen Mann und Frau deutet und veranschaulicht.

Der Erzählung liegt das Konventionsschema zugrunde, wonach Gott die Welt erschuf, sie immer im Auge hat, die Macht besitzt, jederzeit einzugreifen, über die Geschehnisse, deren Gründe usw. Bescheid weiß. Seine Lehre wird von den Menschen angehört und angenommen, sie folgen ihm und beugen ihm mit Ehre. Am Anfang der Geschichte sind Gott und die Welt die Hauptgestalten. Die Situation reflektiert auf konventionelle Beziehung, indem Gott die Welt zur Rede stellt, warum sie anders handele,

als von ihr verlangt. Im Endzustand führen der Mann und die Frau das Wortduell. Die Diskussion hat sich in den Streit der Geschlechter verwandelt. Die Wandlung spielt sich graduell ab, das bedeutet, daß einige Ausdrücke schon am Anfang auf diese zweite Beziehungsvariante hinweisen, sich im Laufe des Textes vermehren und dann diese Ebene eindeutig erkennen lassen.

Einerseits vollzieht sich die Umwandlung auf rein sprachlicher Ebene, d.h. Gott ist maskulin, die Welt ist feminin, wie der Mann maskulin und die Frau feminin sind. Diesen sprachlichen Hinweis können wir aufgrund unserer Annahme der Man-Frau Beziehung bereits am Beginn auflösen. Andererseits geschieht die Verwandlung auf der Ebene der Handlungen. Den beiden Gestalten werden Eigenschaften und Tätigkeiten zugeordnet, die als typisch männlich bzw. als typisch weiblich gelten. Die zwei Ebenen vereinen sich dann am Ende in der Bezeichnung der Welt als Weib.

Gott fordert die Welt auf, die "in einen Rhythmus [geriet], der nicht Gottes war" (112), daß sie sich auf ihre von Gott bestimmte Aufgabe besinnt. Er verlangt, daß

sie ihn verehrt, er will seine Lehre in ihr finden, und sich in ihr widerspiegeln: "Ich will in dir mich fühlen, wie sehr ich vollkommen bin! Liebe mich, liebe mich!" (112-113) Die Welt hat aber ganz andere Sorgen, sie kümmert sich um Schulknaben, die ihre Bücher vergessen, um Kriege, um kranke Rhinoceros, sie räumt auf, putzt das Haus, usw. Da die Umstimmung nicht gelingt, will Gott seine Erschaffung mit den Worten "Sei nicht! Du sei nicht!" und "Du sei ich, du sei ich" (113) zurücknehmen, was natürlich nicht gelingt, die Welt verspottet ihn sogar: "Ich bin nicht schuld daran, daß du deine Halluzinationen nicht mehr zurücknehmen kannst" (113). Neben der Darstellung von Gott-Mann als Herr (auch maskulinum), Machthabender, Denkender und der Welt-Frau als ungebildet, als mechanisch Arbeitende, erinnert auch die Atmosphäre (wachsende Intensität, Gestik, usw.) der Auseinandersetzung an den Streit zwischen Mann und Frau. In beiden Fällen wird am Ende der eine Jäger und die andere Gejagte. In dieser Schlussszene erfolgt die Identifizierung der Welt, die "ein ausgesprochenes Phlegma" (113) ist, mit der Frau: "Während der Ruf - du sei ich, du sei ich - wild das Getrampel der Schritte

übertönte, fand das verfolgte **Weib** immer noch Zeit, hier mit einem Strich eine blinde Klinke blank zu putzen, dort eine Schale, ein Papier aufzuheben und in seinem etwas **breithüftigem Lauf** das ganze Haus in Ordnung zu bringen."

(114)

Diese Prophanisierung der Beziehung von Gott und die Welt, diese Gegenüberstellung des Meditativen (das Nachdenken über das Wesen Gottes, über den Glauben, über die Beziehung des Menschen zum Gott) und des Praktischen (ständige Bewegung, mechanische Arbeit, usw.) ist mit der unkonventionellen Betrachtung gleichzusetzen. Sie repräsentiert die Unvollkommenheit Gottes, bzw. daß die Schöpfung nur das Erschaffene in Ordnung bringen kann, da Gott in ihr nur Selbstgefallen sucht, während die Schöpfung ihm völlig entfremdet und menschlich geworden ist. Die Unvollkommenheit Gottes wird in mehreren Werfen Erzählungen formuliert, wie zB. in den folgenden zwei Die Erschaffung der Musik und Die Erschaffung des Witzes.

5.3 Die Erschaffung der Musik, 1913³⁹

Die Erzählung ist das erste Glied in einer Reihe von Werken, in denen es sich um eine Schöpfungsvariante, d.h. um eine Nachahmung der Schöpfung und um deren Modifizierung handelt. Die neuen Schöpfungen sind alle auf die 'Unvollkommenheit der Schöpfung Gottes' zurückzuführen. Diese Tatsache ist, wenn wir die Entstehungszeit der Werke beachten zuerst in der folgenden Erzählung Die Erschaffung der Musik formuliert worden, und sie wurde in den späteren Texten immer wieder aufgegriffen.

Auch diesmal geht es darum, daß Gott mit seiner Schöpfung unzufrieden ist, und etwas Neues erschafft, das die Harmonie, das ursprüngliche Ziel der Schöpfung repräsentiert. Die Hypothese bezüglich dieses Textes heißt: in dieser Erzählung wird eine verkehrte Schöpfung vollgezogen, was sowohl den Ablauf als auch das Ergebnis deren betrifft. Es ist eine Schöpfung ohne Geschöpf.

Die Erschaffung der Welt ist schon geschehen. Die Erde ist mit Lebewesen unter ihnen mit dem **Geschöpf**, dem

³⁹Franz Werfel: DschM. 1989, S. 48-49.

Menschen, bevölkert. Man fragt sich daher, wie es zu der Erschaffung der Musik kommt; warum gerade Musik? Welche Bedeutung oder Rolle hat dieses neue, von Gott erschaffene **Gebilde**?

Betrachten wir zuerst den globalen Ablauf dieser Geschichte, dann die einzelnen zur neuen Erschaffung führenden Schritte, und zuletzt die Strukturierung des Ganzen.

Gott vertreibt den Menschen wegen der begangenen Sünde aus dem Paradies, aber folgt ihm zugleich in die Welt. Er hofft, durch diese Strafe das Paradies zu retten und den Menschen sozusagen zur Vernunft bringen zu können. Es trifft aber weder das eine noch das andere ein. Die Vertreibung des Menschen bringt das Verschwinden des Paradieses mit sich, und seine Niederlassung auf der Erde bedeutet nur Schlechtes für die Welt. Die Versuche, das Paradies zu retten und ein Paradies auf Erden aufzubauen, sind fehlgeschlagen. Gott überlegt, wie er diesen Gang der Welt aufhalten und den Menschen zur Besinnung bringen könnte, aber weder das WORT, mit dem er die "richtige" Welt erschaffen hatte, fällt ihm ein, noch erinnert er

sich an diese Welt. Nach seinem verzweifelten Weinen kommt ihm aber doch ein kleiner Schein von Erinnerung in den Sinn, aus dem er dann eine neue Ordnung, eine neue Welt schafft: die Musik, die auch für den Menschen eine Erinnerung sein soll. Die Existenz dieser neuen Ordnung ist also kein Selbstzweck, sie dient der Wiederherstellung der verlorenen Kommunikation zwischen Gott und den Menschen.

Wenn man die Entwicklung der Ereignisse bis zur neuen Erschaffung betrachtet, stößt man auf die Parallelität des Verlustes und des Gewinns und auf die Umkehrung der Verhältnisse. Jedesmal, wenn Gott etwas verliert, bereichert sich der Mensch; der eine verliert, der andere gewinnt. Die Vertreibung des Menschen, wie bereits angedeutet, erzielt nicht das erwartete Ergebnis, sondern gerade den umgekehrten Effekt: es folgt nicht die Vernichtung des Menschen, sondern die Vernichtung des Paradieses. Ein Teil von Gottes Reich geht verloren, ohne daß er es verhindern konnte, und er verhält sich noch dazu wie ein Mensch, er hebt jammernd die Hand.

Sein nächster Verlust ist die Welt, die mit dem Menschen zum Prinzip des Bösen geworden ist. Der ganze Inhalt des menschlichen Lebens ist Mord, Bosheit, Inbesitznahme, Kriegsführung für mehr Macht, Zerstörung der glücklichen Welt und ihre Verwandlung ins Traurige: "Und sie holten die glücklichen Tiere von der Weide und spannten die lustigen Pferde vor ihre Droschken, daß sie trauriger wurden als die Trauer und in ihren alten Augen ein immer grauer Himmel schwamm" (48). Der Mensch beherrscht die Welt immer mehr, er ist der Schöpfer des Widerspruchs von Gut und Böse, indem er behauptet: "Ich bin gut, du aber bist schlecht." In diesem Vorgang aber geht nicht nur ein weiterer Teil von Gottes Reich verloren, sondern auch Gott selber, indem der Mensch immer mehr Macht ergreift, indem Samael, "der Engel des Leidens und des Todes", in dieser Welt ständig anwesend ist, und indem er sich zu einem Gegen-Gott entwickelt, wie er Gottes Welt in ein Gegen-Paradies verwandelt hat. Die Anwesenheit Samaels gewinnt an Bedeutung, wenn man ihn als Gegner Gottes betrachtet, als einen, der selber mächtig wie Gott sein will. Ferner wenn man an die Ersetzung des Wortes 'Ende' durch "Niedergang" in der idiomatischen Wendung 'vom

Anfang zum Ende' denket, also seine Bestrebung nach Vernichtung, wahrnimmt.

Die Vertreibung des Menschen bewirkte nicht die Befreiung des Paradieses von der Schuld, sondern deren Ausbreitung in der Welt. Diese Phase des Verlustes zeigt sich auch in syntaktischen Parallelitäten innerhalb dieses Textteils. Gott vertrieb "die sündigen Menschen aus dem Paradies" (48), die dann auch "die Welt" "in ihre Schuld verstrickt hatten" (48). Der Mensch verwandelt sich im Laufe der Ereignisse in Gott, parallel dazu nehmen die menschlichen Eigenschaften Gottes zu: als das Paradies schrumpfte, hob er "jammernd die Hand", und als er in die Welt sah, "schrie [er] auf", "denn unter seinen Händen [...] war ihm die Welt davongelaufen" (48). Es werden weitere Eigenschaften des Menschen auf Gott oder seine Handlungen übertragen. Das 'Beben' des Schatten des flüchtigen Menschen wird modifiziert und in seiner Wirkung verschärft auf den Himmel übertragen "die Festungen der oberen und unteren Himmel erbebten".

Gott verliert also nach dem Paradies auch die Welt, er wird besitzlos und hat nicht einmal die Gewalt, in diese Geschehnisse einzugreifen. Die Welt, dieses Räderwerk,

das in seiner Schuld, Bosheit usw. verstrickt ist und nach eigenen Gesetzen läuft, ist gottlos geworden. Die letzte Hoffnung Gottes beruht darauf, den Schlüssel dieses Räderwerkes zu finden, um es anhalten zu können, d.h. den Schlüssel = das WORT zu finden, mit dem er die richtige Welt erschaffen hat. Er kann sich aber nicht nur dieses WORTES nicht besinnen, es fehlt sogar die geringste Spur von Erinnerung an jene Welt. Gott erkennt, daß jede Art von Kommunikation und Kontakt zwischen ihm und den Menschen, jede Möglichkeit zum Gespräch unmöglich geworden ist. Er erkennt auch, daß in seinem Ebenbild der Irrtum liegt. Daß Werfel Gott zu dieser Erkenntnis kommen und ihm sie aussprechen läßt, geschieht nicht zufällig. Dieser Punkt ist sehr wichtig für die Konstruktion der Erzählung, d.h. für die Erschaffung der Musik.

Zunächst möchte ich aber noch auf das Bild 'Räderwerk - Schlüssel' zurückkommen. Die Entfaltung dieses Bildes auf zwei Ebenen, nämlich auf der des Konkreten und der des Metaphorischen, ist in bezug auf die Strukturierung des Prosawerkes von entscheidender Bedeutung. Den Ausgangspunkt bestimmt das konkrete Bild: um ein Räderwerk in Betrieb zu setzen braucht man einen

Schlüssel. Der ist das Mittel des Antriebs. Im Ausdruck "der Schlüssel der Seligkeit" wird mit dem Wort Schlüssel wieder ein Mittel bezeichnet, aber bereits auf der metaphorischen Ebene. Die Gleichsetzung der Paradigmen "der Schlüssel der Seligkeit und das Wort der Wahrheit" läßt zu, daß wir auch dem Ausdruck 'Wort' die Bedeutung 'Mittel' beimessen. Die logischen Handlungen, nämlich daß das Zeichen 'Schlüssel' als Bedeutungsträger 'Mittel' funktioniert, und daß das gleiche Zeichen 'Schlüssel' ins Abstrakte gehoben werden kann, wo ihm dieselbe Bedeutung zukommt, ermöglicht die Folgerung, daß das Zeichen 'Wort' als Bedeutungsträger 'Mittel' mit der gleichen Bedeutung ins Abstrakte erhoben werden kann. Das "hohe Wort" wäre also das Mittel, mit dessen Hilfe der Vernichtung der Welt ein Ende gesetzt werden könnte. Dieses Wort aber hat Gott vergessen. Wie aber aufgezeigt worden ist, kann nicht nur das Wort die Eigenschaft eines 'Mittels' haben. Dadurch wird es möglich, daß nach einem für die Erschaffung der Musik wichtigen Ereignis, nach der "Sintflut", Gott im fernen Schein der Erinnerung, "als wollte er sich des Wortes besinnen" auf das 'Mittel', auf den Schlüssel trifft, und so ein neues "Werk" im

Gegensatz zum Räderwerk, die Musik und in ihr die Zwiesprache erschaffen kann.

Kommen wir jetzt auf die Tatsache zurück, daß Gott das Paradies, die Welt und sogar das Wort vergessen hat und keine Erinnerungen an die gute Welt errufen kann, und betrachten wir auch wieder seine Bemerkung "In meinem Ebenbild liegt der Irrtum." Mit der Ausbreitung bzw. Steigerung des Verlustes und mit der Aussage über das Ebenbild gelangen wir zu dem Moment, in dem man eingestehen muß, daß das Geschöpf (der Mensch) die Schöpfung (die Welt) des Schöpfers (Gott) zerstört hat. In dieser Darstellung des Endes ist die Möglichkeit und Notwendigkeit einer neuen Schöpfung enthalten, einer Schöpfung ohne den Menschen als Geschöpf. Die Möglichkeit wird auch realisiert. Es folgt eine Schöpfungsgeschichte, die sich aber umgekehrt abspielt. (Diese Wendung konnten wir schon bei der Vertreibung aus dem Paradies beobachten, genau wie bei der Verwandlung des Menschen zum Gegen-Gott, usw.) Gott hat die Welt samt Natur und Mensch in sechs Tagen erschaffen und am siebten Tag ruhte er. Diesmal weinte er sechs Tage lang, erschuf also

nichts. Das Weinen, die Reinigung der Seele, Analogie zur Sintflut, war erfolgreich, und als er ruhen wollte,

wies er den Strom seines Herzens zur Ruhe. Doch als seine Tränen versiegeten, da war es, als wollte er sich des Wortes besinnen, und die Erinnerung der guten und ehemals rechten Welt trat wie ein kurzer Schein in ihn ein und verschwand alsobald. Und er beugte sein Haupt und schuf aus der entschwebenden Erinnerung ein Ding (49)

Gott hat eine weitere Schöpfung vollbracht, eine neue Welt erschaffen. Sie ist das genaue Gegenteil der früheren Welt und auch ein 'Werk', dessen Elemente wie die des Räderwerks miteinander verzahnt sind, und in ihr fehlt das Geschöpf, das ehemalige "Ebenbild". Wie die neue Welt im Vergleich zur früheren aussieht, möchte ich jetzt anhand von Textbeispielen darstellen. Der bedeutende Unterschied liegt im Wesen beider Welten, einerseits in der Tatsache, daß die neue Welt "nur eine Erinnerung ist an die ehemals gute und richtige Welt" (49), andererseits darin, daß sie "kein Geschöpf war" im Gegensatz zum Menschen, sondern eine Ordnung, "eine Vollendung von Gesetzen" (49), ein funktionierendes, von Harmonie durchwebtes System, das Eintracht, friedliches Zusammenleben, Verständnis usw. ausstrahlt. Die neue Welt hatte "nicht des Guten und Bösen" (49), wie die Welt des Menschen, der praktisch diese Prinzipien in die Welt

gesetzt hatte mit seiner Behauptung: "Ich bin gut, du aber bist schlecht" (48). Ihre Eigenschaften sind leicht, süß, zart, voll Liebe, und nicht traurig und grau wie die der früheren Welt. Dort war "alles Beisammensein [...] Bosheit" (48), hier ist die Welt "ein Zusammensein von leichten Wesen, ohne Hochmut und voll Liebe" (49). Hier stoßen sich die Gestalten nicht, sie lächeln ineinander und halten sich an den Händen, nicht wie bei den Menschen, wo der "Mord [...] der Gedanke der Wesen vom Morgen bis zum Abend" (48) war, und diese einander bekämpften, Kriege führten, die Welt "in ihre Schuld verstrickt" (48) haben im Gegensatz zu der neuen Welt, die "eine zarte Welt ohne Schuld" (49) ist. Diese Welt ist also in ihrem Wesen und in ihrer Organisation ganz anders als die alte Welt, sie ist deren Gegensatz. Außerdem ist sie (die neue Welt) kein Geschöpf wie der Mensch, und es gibt auch kein Geschöpf in ihr. Als Gebilde besteht sie aus Gesetzen, leichten Wesen und "flutternden Gestalten" (49). Gott aber schickt sie, die Musik, zu den Menschen: "Geh hin und sei für die Menschen, was du bist - Erinnerung!" (49) Die Erinnerung Gottes, die nicht durch einen Denkprozeß zustande

gekommen ist, sondern dadurch, daß Gott seinen Gefühlen freien Lauf gelassen hat, soll auch für die Menschen eine Erinnerung sein, d.h. sie zu Gott zurückführen. Durch sie sollen die Menschen zum Gefühl des in Gott-Vereint-Seins zurückfinden, sie soll die Jakobsleiter sein, auf der die Menschen zu Gott gelangen können.

Zum Abschluß der Analyse kann man sagen, daß Werfels Gott die Möglichkeit gefunden hat, den Menschen an die Harmonie, an die "ehedem gute und richtige Welt" zu erinnern. Damit ist die Chance gegeben, das verlorengegangene Gespräch mit Gott wiederaufzunehmen. In der "Erschaffung der Musik" hat auch Gott die Verluste überwunden. Es liegt jetzt am Menschen, diese Chance wahrzunehmen.

5.4 Die Erschaffung des Witzes, 1917/18⁴⁰

Dieser Text, eine Legende, wie sie in der ersten Ausgabe⁴¹ genannt worden ist, erzählt wie es zu der Erschaffung des Witzes gekommen ist. Am letzten Tag, am siebenten,

⁴⁰Franz Werfel: DschM. 1989, S. 107-111.

⁴¹Franz Werfel: Zwei Legenden. In: >Daimon. Eine Monatsschrift.<, Drittes Heft, Wien, Juni 1918, S. 121-124.

nachdem Gott seine Schöpfung beendet hatte, setzte er die Engel als Fürsten über die verschiedenen Bereiche der Schöpfung ein. Da die Schöpfung deswegen notwendig war, weil Samael die Harmonie zerstörte, bekam er nur das Nichts. An dem Tag, als die Engel über ihre Reiche Rechenschaft ablegen mußten, berichtete Samael, daß er sein Reich innerhalb Gottes Reich errichtet und ihn fruchtbar gemacht hatte. Er hatte den Witz erschaffen.

In dieser neuen Schöpfungsgeschichte wird also die Bestrebung Samaels, die Schöpfung nachzuahmen oder zu wiederholen, geschildert. Des Teufels Erschaffung aber weicht in den wichtigsten Bereichen von der biblischen Schöpfung, so in der Person des Schöpfers, im Ablauf und im Ergebnis ab. Eine Gemeinsamkeit gibt es jedoch: beide Schöpfungen gehen, wie der Text nahelegt, aus Mangel hervor.

Mann kann folglich sagen, daß diese neue Schöpfung weder in ihrem Wesen noch in ihrer Begründung mit dem Schöpfungsbild des Konventionsschemas übereinstimmt. Unter diesem Schema müssen wir die Erschaffung der Welt durch Gott verstehen. Der Anfangszustand bezieht sich auf

das Konventionsschema, und berichtet darüber, daß **Gott** die Welt, durch das Sprechen, **das Wort**, in **sieben Tagen** erschaffen und den **siebten zum Ruhetag** gemacht hat. Der Endzustand stellt dagegen fest, daß eine neue Schöpfung **durch Samael, im Reich Gottes mit verbotenen Mitteln**, wie Wissen um Alles, erfolgt ist und dabei der **Witz entstand**. Man stellt sich nun die Fragen, wieso es zu einer neuen Schöpfung kommt, was sind die Gründe dafür und warum erschafft Samael den Witz? Die Fragen können wir mit der Analyse des beschriebenen Endzustands und mit Hilfe des kurzen Exposés über die Begründung der Schöpfung beantworten.

Aus dem Gespräch Gottes mit Samael erfahren wir, daß die Schöpfung deswegen notwendig war, weil Samael die Harmonie, in der Gott herrschte, zerstörte. Durch die Entzweiung der Einheit erzielte er den Mangel Gottes, der Gott zur Schöpfung bewegte. Gott beklagt sich, weil er seine Vollkommenheit zu erschaffen nicht vermochte, und die Schöpfung "der Sehnsuchtsruf" seines Mangels ist.

Samael strebt aber weiter, er will so mächtig werden wie Gott, und das möchte er mit einer eigenen Schöpfung erreichen. Um die zweite Frage beantworten zu können

müssen wir noch weitergehen. Aus Samaels Erzählungen wissen wir, daß er aus dem Nichts geschaffen hat, wie auch Gott aus Mangel. Ferner erfahren wir, daß er den Witz erschaffen hat, und daß bei jedem Gelächter ein neues Eitertröpfchen auf dem Erdball erscheint. Seine Schöpfung ist also auch nicht vollkommen, sie ist genauso wie die Gottes aus Mangel entstanden. "Dieses da ist! - sagt Gott - Aber ich habe es nicht erschaffen" (111). Weitere Verbindung ist, daß auch der Witz Wort ist, Sprache, nur dessen extremere Form. Durch diese Parallellität der Unvollkommenheit der zwei Schöpfungen, soll an die in bereits mehreren Texten formulierte These der Unvollkommenheit der Schöpfung Gottes erinnert werden. Und damit sehen wir auch die zweite Hälfte der Frage beantwortet.

Wie im ersten, so versammeln sich die Engel auch im zweiten Teil der Erzählung, zuerst um ihr Reich erteilt zu bekommen. Bei der Verteilung wird auf die Benennung dieser Bereiche geachtet. Da es Engel für die Bäume, Gebirge, Stimme der Tiere, Sprache, Wahrheiten und Lügen gibt, ist es kein Wunder, daß auch für negative Sachen, wie für die Trägheit, für die Schläfrigkeit und für die

Auswege welche existieren, in denen Samael auf Helfer trifft. Zum zweitenmal kommen die Engel, um Rechenschaft abzulegen. Beides mal ist Samael der letzte. Im ersten Teil folgt dann das Gespräch zwischen Gott und Samael, aus dem wir den Grund für die Schöpfung erfahren. Es ist die Stelle wo Gott seine Unvollkommenheit einsieht, indem er sagt, daß er die Harmonie nicht bewahren konnte. In der letzten Szene bekräftigt er diese Aussage, als er zugibt, daß etwas in seinem Reich, mit seinen Mitteln aber ohne ihn erschaffen worden sei. Im zweiten Teil erzählt Samael, wie er sein Reich, das kalt war, wo nichts Lebendiges gab, fruchtbar gemacht hat. Der Engel der Trägheit, und der Engel der Schläfrigkeit haben ihm geraten, sein Haus dort zu bauen, wo sein Reich "in die Welt des Atems" (109) hineinlangt. Samael hat das Reich auch gefunden, nur die Geschöpfe dort haben gelitten, haben keine Wärme noch Kälte gekannt, keine Blüte, usw. Seinen Beschluß, das Reich trotzdem fruchtbar zu machen unterstützte der Engel der Auswege, der ihm verraten hat, wie er das anstellen könne. Infolge dieses Rates holte er den Samen, der Wissen um Alles hieß, und säte ihn in Ackerfurchen. Das Ergebnis, seine Schöpfung zeigte er

Gott und den anderen Engeln. Es waren extrem magere oder extrem dicke Gestalten, Vorwegnahme der extremen Verwendung des Wortes als Witz, in einem von blinden Spiegeln umschlossenen Raum. Auch das Verhalten dieser Gestalten vermittelt Verstärkung, ihr Gelächter meckert zum Beispiel. Der Witz ist also erschaffen worden. Warum gerade der Witz? Einerseits ist er, wie schon gesagt eine extremere Erscheinung des Wortes, also eine Sprache wie die Gottes, aber doch anders. Andererseits ist der Witz die Genugtuung, die Ironie seitens Samael, daß etwas entstand, was nicht Gott erschaffen hat. Dieser Witz aber stammt aus Mangel und aus Bosheit und daher hing bei jedem Gelächter "ein neues Eitertröpfchen auf dem hinrasenden Balle der Schöpfung, der bald einem schwitzendem Glase glich" (111). Samael brachte also den Verfall, die Zerstörung der Harmonie, die Vergiftung der Erde und Gottes Unvollkommenheit.

Abschließend möchten wir auf eine interessante Parallellität der 'zwei Legenden' aufmerksam machen. Der Gegensatz von Gut und Böse wurde in Die Erschaffung der Musik auf der menschlichen Ebene dargestellt. Derselbe Gegensatz findet man auch im Himmel, im Text Die

Erschaffung des Witzes. Das Vertreiben, die Strafe erreicht in beiden Fällen die entgegengesetzte Wirkung. Im ersten geht nach dem Paradies auch die Welt kaputt, und im zweiten erschafft Samael aus Trotz etwas, das existiert, auch wenn es Gott nicht erschaffen hat.

5.5 Der Tod des Mose, 1914⁴²

Die Zeit für Mose Tod ist gekommen. In diesem Moment seines Lebens verhält er sich viel mehr als Mensch und nicht wie ein Prophet. Er möchte nicht sterben und bittet Gott darum in einem anderen Körper, in einem ganz einfachen Wesen weiterleben zu dürfen. Das aber lassen die Gesetze Gottes nicht zu. Gott ist selbst traurig, weil er seinen treuen Diener auf Erden verliert, aber die Gesetze gelten für alle.

Das biblische Konventionsschema des Werkes stellt den großen Propheten Gottes dar, den Vollkommenen, der Gottes Wort auf der Erde unter allen Umständen vertrat, der für die Menschen zu Gott betete und als einziger vor Gottes Antlitz stand.

⁴²Franz Werfel: DschM. 1989, S. 50-54.

Wir behaupten aufgrund des Textes, daß Moses, der vollkommene Prophet, der die Größe und Stärke Gottes demonstriert, auch nur ein Mensch ist. Der Anfangszustand stellt den Propheten mit all seinen Taten und mit seiner Kraft bzw. Macht dar, und der Endzustand Moses den Menschen. Um diese Gegensätzlichkeit entsprechend zu betonen, werden die Eigenschaften und Taten seines Prophetentums aufgelistet. Eine Linearität des Ablaufs vom Einbruch der Todesstunde bis zum Tod und eine Parallelität zwischen dem Abbau seiner Propheten-Eigenschaften und dem Aufbau seiner menschlichen Eigenschaften ist zu beobachten.

Die Handlungen von Moses werden einerseits mit Attributen seines Prophetentums beschrieben, andererseits zeichnet sich sein Sich-Wehren in der Auseinandersetzung mit den Engeln Gottes und mit Gott aus. Moses tut sich "in Sack und Asche" (50), er "fastet", fängt ein großes "Flehen und Beten" (50) an. Taten, mit denen er früher den Menschen geholfen hat, setzt er jetzt für sich ein. Er wiederholt, natürlich modifiziert einige seiner Taten: er holt eine Rolle und schreibt Gottes Namen darauf. Diese Handlung ist analog zu den Zehn Geboten, die er auf die

steinernen Tafeln schrieb. Die erwähnten Auseinandersetzungen sind die Ereignisse der Geschichte, sie berichten auf der einen Seite von Moses Versuchen am Leben zu bleiben, und auf der anderen Seite vom Sich-Behaupten als "der Stärkste aller Weltbewohner" (52) den Engeln, unter ihnen auch Samael gegenüber.

Die Versuche beginnen mit der Forderung seines Lohnes im Sinne von Gottes Worte "an seinem Tage sollst Du dem Arbeiter seinen Lohn geben" (51). Da es fehlschlägt, bittet er darum, als Mensch weiterleben zu dürfen, dann als Waldtier, Kräuter, Vogel, Gras und zuletzt als Stein. Gott lehnt aber seine Bitte jedesmal ab. Der Herr schickt Gabriel und Michael, dann Samael hinunter, um Mose Seele zu holen, aber nicht einmal Samael bringt es fertig. Mose argumentiert ihm gegenüber mit seinem Leben als Außerwählter. Mose wagt noch einen Versuch und erinnert Gott an den Dornbusch, aber alles umsonst. Gott verspricht Moses seine Seele selber zu holen, ihn in jener Welt zu beleben und an Gottes Thron weiterleben zu lassen. Den allerletzten Versuch macht dann die Seele Mose als sie Gott bittet am Leben bleiben zu dürfen.

Das Sich-Beweisen fängt mit Beten an. Sein Gebet ist so stark, daß die Engel, die den Himmel schließen sollten, davor wieder hinauffahren, "denn Mose Gebet war ein schneidendes, fürchterliches Schwert, und gar nichts konnte sich halten vor ihm" (50). Die Fortsetzung sind die Erinnerungen an seine Taten und dann der letzte Kampf mit Samael, den Moses gewinnt.

Einen Kampf aber kann er nicht gewinnen, den gegen die Gesetze Gottes. Auch die Seele vermag es nicht Gott umstimmen, der Mose Seele mit einem Kuß nimmt, mit dem Hauch, womit er ihm das Leben gegeben hat.

Aber nicht nur der Prophet Moses ist unvollkommen in seiner Menschlichkeit, sondern auch die Schöpfung Gottes: "Da küßte ihn Gott und nahm ihm mit dem Kuß die Seele vom Munde. "Und Gott weinte und sprach: >Wer erhabt sich für mich gegen die Bösen? Wer steht für mich gegen die Übeltäter?<" (54.)

6 Psychologisches Konventionsschema

In unserer Einleitung zu den Konventionsschemen haben wir schon darauf hingewiesen, daß sich die Texte dieser

Gruppe mit psychologischen Problemstellungen wie erwachende Sexualität, Ich-Spaltung, Suche nach der Identität, usw. auseinandersetzen. Diese Fragestellungen beschäftigten auch einige Werfel-Forscher, die aus einer spezifischen Sicht an die Frage herangegangen sind und diese in globaler Form oder detailliert bearbeitet haben. Wir möchten hier auf zwei wissenschaftliche Arbeiten Bezug nehmen. Die eine "Franz Werfel. Versuch einer Literatur-Psychologie"⁴³ stammt von Richard Pokorny, in der er Werfels Schaffensperiode in zwei größere Phasen einordnet, in eine schizothyme und in eine zyklotyme. Erstere umfaßt die früheren Werke bis Werfels 30. Lebensjahr, die zweite sein späteres Schaffen. Wichtig ist es, daß Werfel keine Wende sondern eine Entwicklung zu einem anderen Typen gemacht hat. Pokorny zeigt dies anhand von Themen bzw. Motiven auf, deren Kontinuität er vom Frühwerk bis zum späteren Schaffen aufzeigt. Er weist unter anderem auf das Motiv der alten Frau, das Motiv des Vaters und das Motiv der gequälten Jugend hin. Die Wahl der eben genannten Motive begründet die Thematik der dieser Gruppe zugeordneten Texte. Alfons Webers

⁴³Richard Pokorny: Franz Werfel. Versuch einer Literatur-Psychologie. In: siehe Anm. 9.

Dissertation⁴⁴ ist eine sozialpsychologische Annäherung des Problems. Der Autor bedient sich der Begrifflichkeit und Systematik von Erik H. Erikson, der die Stadien der Identitätsentwicklung untersucht hat. Mit Hilfe dieser Aufteilung versucht er eine Sozialpsychologie von Werfels Schaffen zu erstellen. Die von ihm dargestellten Problemkreise sind zahlreich, einige von ihnen werden auch in unseren Auseinandersetzungen behandelt. Weber spricht unter anderem über das Verhältnis zur Mutter und Kinderfrau, danach über das Verhalten reiferen Frauen gegenüber. Er stellt den Vater-Sohn Konflikt als ödipale und als ambivalente Beziehung dar, d.h. als die Haßliebe des Sohnes. Die Gründe dafür liegen nicht nur in der Rivalität als Männer, sondern in den durch die Gesellschaft bestimmten Erwartungen des Vaters. Die Erwartungen des Vaterhauses, bzw. das Nicht-Erfüllen-Können dieser, führen zu Minderwertigkeitsgefühlen, Scham und Zweifel an sich selber und letztendlich zu Schuldgefühlen. All diese Gefühle können durch ein entsprechendes Schulsystem noch versträrkt werden. Des

⁴⁴Alfons Weber: Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk - unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen. Frankfurt/M. - Bern - New York - Paris 1990.

weiteren kommt noch die Frage der Körperlichkeit und der Sexualität hinzu. Unter all diesen Umständen, die Weber zuerst allgemein darlegt und dann auf Werfel bezieht, soll sich die Ich-Identität entwickeln und behaupten. Gemeinsamkeit mit Pokornys Ausführungen besteht in der Aufzeichnung einer Entwicklung zur Identität und in der Erwähnung von gleichen Themen. Aufgrund unserer Untersuchungen behaupten wir, daß sich mehrere der angesprochenen Konflikte in den frühen Prosawerke widerspiegeln. So wird zum Beispiel die vielseitige Beziehung zu den Frauen in Spielhof, in Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig, in Die schwarze Messe und in der Erzählung Die Geliebte⁴⁵ dargestellt. Der Vater-Sohn Konflikt bzw. das Vaterrecht als patriarchalische Ordnung wird in Spielhof, in Die schwarze Messe und in Nicht der Mörder, der ermordete ist schuldig behandelt. Die Beschäftigung mit der Ich-Identität, mit dem Problemkreis Bürger und/oder Künstler und mit den Minderwertigkeitsgefühlen und Zweifeln befaßt sich Werfel zum Beispiel in Knabentag, Der Dschin, Spielhof und in Die schwarze Messe. Der erste überlieferte Prosatext Die

⁴⁵Franz Werfel: DschM. 1989, S. 88-92

Katze, den Werfel selber nie zur Veröffentlichung freigab. Im Bereich des psychologischen Konventionsschemas erläutern wir drei Texte, den weiteren Schriften widmen wir je ein eigenes Kapitel.

6.1 Die Katze, 1906 oder 1908⁴⁶

In dieser kurzen Prosa geht es um einen Kranken, der sich dem Tode nahe fühlt, und dem in diesem Zustand eine ehemalige Sünde in Erinnerung kommt. Diese Sünde ist die Tötung einer Katze, die während eines Urlaubs bei der "Kaiserin von China" passierte. Der Text berichtet darüber wie die Kinder ihre Ferientage verbringen. Sie spielen Theater, schreiben selber die Stücke, sie lesen oder spielen >Seeschlacht bei Lissa< in der Fontäne. Einmal bei diesem Spiel erfaßt die beiden Jungen eine seltsame Leidenschaft und sie werfen die kleine Katze, die von allen geliebt und gestreichelt wird, ins Wasser. Sie bereuen es gleich, was aber der Katze nichts mehr hilft, sie wird kränklich und ihr Fell rüdig. Eines Tages darf der Hauptheld an einem Ausflug nicht

⁴⁶Franz Werfel: DschM. 1989, S. 9-16.

teilnehmen. Er liest im Garten, als sich ein Gewitter aufzutut, vor dem er in den Schuppen flüchtet. Dort erblickt er die Katze, und von demselben seltsamen Gefühl gefaßt wie bei der Fontäne, von der grausamen Wollustschauer geleitet, tötet er das Tier. Nach seiner Tat flieht er zur Kaiserin.

Diese "Erzählung eines Kranken"⁴⁷ ist der einzige Text im Band, in dem der Prozeß der Verwandlung nicht zu beobachten ist. Damit meinen wir, daß der Endzustand nicht durch eine Transformation herbeigeführt wird. Der Mann, der sich dem Tode nahe fühlt und der Junge, der die Katze tötet sind separate Erinnerungsbilder, auch wenn ein Zeichen des 'Jungwerdens' genannt wird. Der Erwachsene will den Bart abrasieren, weil das Kindesgesicht wieder da wäre.

"Nun muß es doch bald aus sein." (9) Mit diesem die Vorahnung des Kranken ausdrückenden Satz fängt die Geschichte an. Dieses Todesgefühl ermöglicht dem kranken Erwachsenen, sich einer Kindheitserinnerung zu besinnen,

⁴⁷Dieser Titel des Textes steht im Manuskript, das sich im Department of Special Collection der University of California at Los Angeles befindet.

und an ein, damals schamhaft empfundenenes Gefühl und Ereignis zu erinnern. Zwei weitere Punkte müssen noch angeführt werden, damit die Vorbedingungen für das Erscheinen der 'Sünde' aus der Kindheit erfüllt sind. Erstens, daß der Mann sich des Bartes entledigt, seine Stimme und Augen schöner und glänzender werden, und zweitens, daß die Betrachtung des "kräftigen, wohlbedachten und überlegenen Unterarms" (9) der Schwester ihn immer noch in Verlegenheit bringt. In dieser Anfangsszene wurden die meisten Motivketten des Textes eingeleitet, die der sexuellen Erregung, der Laute, des Auges, des Todes, des Theaters, dies im Zusammenhang mit seinem Bart, womit er sein "Komikergesicht" (10) verstecken wollte, und die der Geistigkeit, in seiner Erinnerung an die mathematische Schularbeit. Die Motive fließen in der Szene, als er die Katze tötet, zusammen.

Die Erinnerungen beginnen mit der Angabe des Urlaubsortes und der Person, bei der die Kinder mit ihren Familien untergebracht sind. Die Kinder sehen in ihr die 'Kaiserin von China', etwas geheimnisvolles, "etwas Aufstrebendes; wie von einer unbekanntem Anziehungskraft Emporge-

rafftes" (10). Ihre Person wird in allen wichtigen Szenen in irgendeiner Form zitiert, mal in den Gedanken des Kindes, mal in seinem Handeln, bis am Ende das Kind zu ihr 'flüchtet'. Wir gehen davon aus, daß im Zusammenhang des Textes China für das barbarische Land, für das Unerklärliche und Grausame, und die Kaiserin für den Herrscher dessen steht. Als nächstes erfahren wir, daß die Kinder öfters Theater gespielt haben und unser Held die Stücke geschrieben und die Hauptrollen gespielt hat. Diese Mitteilungen sind in mehrfacher Hinsicht wichtig. In den Stücken, die >Mörder< und >König Alboin< (er tötete den König der Gepiden) heißen, ist der Bezug zum Mord nicht zu übersehen. Außerdem zeichnet sich ab, daß für die Kinder das Spiel zum Ernst des Lebens geworden ist. Dies belegt der Hauptdarsteller in seinen Überlegungen zum Theaterspiel. Er hat sein Leben immer von außen her betrachtet, nie daran wahrhaftig teilgenommen, er fühlte sich immer "ein wenig von der Gottheit in die Loge geladen und schaute dem ganzen und nur in Bequemlichkeit zu" (11). In dieser Aussage ist der Anschluß zum Komikergesicht und auch die späteren theatralischen Elemente erklärt worden. Sie ist aber

gleichzeitig das Gegenteil der Börse. Das bedeutet, die Darstellung des klaren Gegensatzes zwischen Künstler- und Bürgerleben, zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit. Die stufenweise Entfaltung und der Höhepunkt der erotischen Erregung beginnt "im" Krankenhaus, als der Protagonist durch die Schwester in Verlegenheit geriet, und im Töten endet. Die erotischen Erregungen spielen sich aber im Verhältnis zu der kleinen, lieben, weichen Katze ab.

Wenn man dem Katzerl die Finger in den Mund legte und es mit seinen hilflosen Zähnen zubeißen wollte, gab das die wohlzigste Empfindung. Nicht fern von den ersten Geschlechtsreizen dieser Zeit (12)

- sagt der Protagonist und äußert gleich auch das begleitende Gefühl, d.h. daß er die Katze immer "in einer Art grausamer Zärtlichkeit (12) in die Hand nahm. Diese Zwiespältigkeit beherrscht von diesem Moment an seine erwachende Sexualität. Die Dualität spiegelt sich auch in der Brunnen-Szene wider, als sie >Seeschlacht bei Lissa< spielen. Der Blick des Freundes **regt ihn auf**, und sie werfen das Tier im **mörderischen Einverständnis** ins Wasser, wobei ihr **Atem keucht**. Von nun an wird die früher von allen sehr geliebte Katze gehaßt, sie ist krankhaft, ihre Bewegungen schleppend und ihr Fell rüdig. Dieser

Vorfall ist die Vorbereitung der letzten großen Szene im Blockhaus, wie wir das dann in Einzelheiten wahrnehmen können. Wie bis jetzt alles von Akustik und Theatralik begleitet worden war, geschieht es auch jetzt so. Der Ausbruch und Ablauf des Gewitters ist nicht nur ein Grund ins Blockhaus zu flüchten, er ist auch der Ausdruck des aufgewühlten, unruhigen, wütend-grausamen seelischen Zustands des Knaben. Er berührt die Katze, dann bemerkt er "zwei überaus glühende Augen" (14), die ihn bis zur Tat begleiten. Die Katze bleibt unbewegt, ihre "beiden Lichtflecke" (15) glänzen "in verhängnisvolle Ruhe" (15), "die Augen [schauen] an ihm vorbei" (14), und in diesem Augenblick wird ihm bewußt, daß er etwas machen wird. Auch das Gefühl der grausamen Wollustschauer ist wieder da, das er von Brunnen her kannte.

Da begannen meine Fingerspitzen eine Sucht nach warmer Flüssigkeit zu fühlen, meine Muskeln krampften sich im Wonnevorgefühl eines Wühlens in weicher Lebendigkeit zusammen und mein Ohr lechzte nach dem spitzen Schrei eines Opfers. (15)

Der Junge vollführt die Tat, wobei die verräterische Zärtlichkeit und die Schreie nicht fehlen. Die unkontrollierbaren Gefühle, die grausame Wollustschauer,

die verräterische Zärtlichkeit führen dazu, daß er die Katze tötet, also die Sünde begeht. Seine erotisch-grausame Begierde ist also die Sünde, weil sie ihn zu so einer Tat getrieben hat. Mit den Worten "Herr Gott, hilf mir vor dem Teufel, Gott sei bei uns!" (16) rennt er hinaus und landet bei der Kaiserin von China. Wenn wir bei der Annahme bleiben, daß sie das Barbarische, Grausame, Unerklärliche, usw. verkörpert, dann ist sie auch das zweite, dunkle Ich des Kindes, wovor er immer flüchten wollte und wovor er Angst gehabt hatte, wohin er aber nach seiner Tat gelangt. Die Sünde, weswegen er Schuldgefühle hatte, konnte nur im Schatten des Todes ans Licht kommen, sonst hätte er es nie gestanden.

6.2 Traum von einem alten Mann, 1917⁴⁸

Einen weiteren Auseinandersetzungspunkt der Psychologie, das Problem des Traumes verwendet dieser Text als Ausgangspunkt bzw. Konventionsschema. Wir wollen nicht auf die Ergebnisse der modernen Traumforschung eingehen, nur ganz kurze Überlegungen, die für unsere

⁴⁸Franz Werfel: DschM. 1989, S. 93-98.

Untersuchungen notwendig sind, , äußern. Die moderne Traumforschung erkundet unter anderem die Ursachen des Träumens, wie die Zusammenstellung eines Traumes zu erklären ist. Nach Sigmund Freud bildet sich der Traum durch drei Elemente: nächtliche Sinneseindrücke, Tagesreste und 'Verdrängtes'⁴⁹. Bei Carl Gustav Jung⁵⁰ liegt der Schwerpunkt anders, die Tagesreste findet er weniger wichtig, bzw. er läßt weitere Deutungen, eine 'final-progressive' (Traum als Zukunftsentwurf) und eine überindividuelle Bedeutung zu. Andere Wissenschaftler untersuchen wiederum z.B wie die Tagesreize verarbeitet werden. Die oben skizzierten mehrschichtigen Eigenschaften des Traumes ermöglichen, daß er diesem Text als Bezugspunkt dient.

Aus der Biographie Werfels wissen wir, daß er Tolstoi sehr verehrt hat, daher ist dieses 'Denkmal'⁵¹ nicht verwunderlich, wir versuchen aber jetzt uns auf den Text konzentrierend, die aufgezeichnete Beziehung zwischen dem alten Mann und dem jungen Besucher zu rekonstruieren.

⁴⁹Sigmund **Freud**: Die Traumdeutung. Frankfurt/M. 1995.

Sigmund **Freud**: Über die Träume und Traumdeutungen. Frankfurt/M 1971.

⁵⁰Carl Gustav **Jung**: Praxis der Psychotherapie. München 1984.

Carl Gustav **Jung**: Das symbolische Leben. München 1981.

⁵¹Auf diesen Text als 'Denkmal' hat Karlheinz F. **Auckenthaler** in seinem Aufsatz „Dostojevskijs und Tolstois Einfluß auf Franz Werfels Schaffen“, siehe Anm: 11.

Ein junger Mann wacht auf und möchte seinen Traum niederschreiben, aber er befindet sich noch immer im Traumzustand. Dementsprechend berichtet er darüber, daß er mit einem Freund, von dem er nicht genau weiß, wer er war in einer Nacht einen Besuch in einem Bürgerhaus gemacht hat. Der Gastgeber war ein alter Mann, Tolstoi. Einerseits beschreibt er den alten Mann im Kontrast zur Gesellschaft, die sich in der Wohnung befindet, andererseits wie und was er in Tolstoi sieht. Er bittet den Alten wie ein Kind um Verzeihung, weil sie ihn gestört haben, und in dem Moment wacht er auf.

Wir gehen davon aus, daß es im Text um folgendes geht: Ein junger Mann, ein Dichter besucht einen alten Mann, in dem er Tolstoi den Dichter und den sozialen, religiösen Menschen sieht. Der junge Mann begegnet ihm mit Liebe, Bewunderung und Verehrung. Der Anfangszustand berichtet über den Besuch, den die zwei Freunde in einer spießbürgerlichen Gesellschaft machen, und wo sie ein alter Mann hineinläßt. Aus dem Endzustand erfahren wir, daß der alte Mann Tolstoi ist und daß ihn diese

Gesellschaft, die praktisch seine Frau besucht hat, überhaupt nicht würdigen kann. Die Verwandlung des alten Mannes in Tolstoi geschieht, wie schon erwähnt im Vergleich mit der Gesellschaft und durch die Augen des jungen Mannes. Der Besucher wird immer jünger, seine Bewunderung wächst, er sieht am Ende in Tolstoi fast eine Gottheit. Die Gestalt des alten Mannes und Tolstois sind von Beginn an parallel vorhanden, es gibt keine stufenweise Verwandlung. Den Rahmen bietet das Erwachen des Dichters, der am Anfang seinen Traum festhalten möchte. Er hielt den Traum eigentlich für eine Erscheinung. Dieser Rahmen ist für uns wichtig, weil daraus das Dichter-Sein des jungen Mannes hervorgeht: die Niederschrift ist Literatur geworden, und dadurch können wir die Beziehung der beiden Männer als die Beziehung zwischen zwei Poeten erkennen, den angehenden Schriftsteller und den alten Meister.

Die Textwelt ist mit einer mehrsträngigen Motivik durchwoben, die vom ersten bis zum letzten Ereignis des Textes vorhanden ist. Der eine Motivstrang ist die Traumhaftigkeit: einiges erscheint eindeutig, anderes unsicher, so zB. die Person des Freundes. Auch die

Verwendung folgender Ausdrücke weist auf die Unklarheit des Traumes hin: "es scheint" (93), "weiß ich nicht" (94), "es scheint mir" (94), "es ist möglich" (94), "doch kann ich irren" (93), usw. Die weiteren Motive sind in der Beschreibung Tolstois und der Gesellschaft miteinander verflochten, so die Motivik der Augen von Tolstoi und die sich steigernden Gefühle des Dichters. Der Dichter fühlt sich am Anfang dem zitternden Greis gegenüber kindhaft sündlos. Dieses Gefühl verwandelt sich in Pein, schmerzliche Verlegenheit, da der Alte die Augen immer halbgeschlossen hält, niemanden anschaut, "sein Antlitz ist eine einzige unbeschreibliche Müdigkeit" (95). Er aber muß die spießbürgerliche Gesellschaft aushalten, trotz dessen, daß er soviel zu tun hat. Der Besucher bittet ihn zweimal um Verzeihung, und auch quälen ihn zwischendurch die Gedanken, daß sie hier stören. Das erstemal schlägt der alte Mann die Augen auf, und beim zweitenmal, als der Dichter schon mit Kindesstimme bittet, sieht er "das nickende Antlitz, den matt-gewaltigen Bart, Augen, die auf und zu fallen" (98) über sich, und wacht auf. Die Gesellschaft lacht, musiziert, spricht über unwichtige Sachen. Zu den

Mitgliedern gehört zum Beispiel ein Offizier, der von sich behauptet, er wäre "eine problematische Natur" (96). Sogar der Dichter wird einmal in diese Gesellschaft geholt, weil ihn jemand anruft, dem er eine wirre Geschichte erzählt. Er schämt sich dieser Tat. Den Höhepunkt bildet die kleine Szene, vor der letzten Bitte als die Taten Tolstojs aufgezählt werden. Er muß Menschen empfangen, mit ihnen sprechen, Bücher schreiben, die Kisten der Goldwarenfabrik zunageln und auch die Kranken versorgen, wenn der Doktor seine Praxis zumacht. Dem Dichter ist es unverständlich, daß ein Mensch von dieser Größe, der sich neben seiner Arbeit der Sorgen anderer annimmt, von einer Gesellschaft nicht geachtet wird. Ihm ist er wie eine Gottheit, eine Erscheinung, der er ein Denkmal setzt, indem er sagt: Wenn "es mehr als ein Traum [war], so möge mir vergeben werden, daß dieser Bericht an mancher Stelle Literatur geworden ist" (98).

6.3 Dschin. Ein Märchen, 1919⁵²

Der Held dieser Geschichte ist ein Prinz, der zu wissen glaubt, wer er sei. Sein Ich ist nicht gespalten und zeigt sich in seiner Körperlichkeit. Die Konfrontation mit dem Dschin stürzt den Prinzen aber in Zweifel, er verliert seine Identität, von der er überzeugt war. Es vollzieht sich die Spaltung seines Ichs und es stellt sich die Frage nach dem wahren Sinn. Zuletzt weiß er nicht mehr, wer er war und wer er ist: "Und ungeboren flieht die Welt der Äser

Mein reiner Leib, mein wahrer Sinn!" (129)

Prinz Ghazanfar erlitt an den nordischen Meeren Schiffbruch. Drei seiner Leute und er konnten sich an die Küste eines Landes retten, das sie aber nicht kannten. Sie entdeckten nach langer Wanderung ein Licht, dem sie folgten, und durch das sie in einem Leuchtturm Nachtlager fanden. Der Wächter war ein alter, stummer Mann, sein Begleiter ein alter Hund. Es wurde in einem Suppenkessel gekocht, und überhaupt schaute der Raum aus, als würden

⁵²Franz Werfel: DschM. 1989, S. 118-129.

hier täglich Schiffbrüchige versorgt werden. Nach dem Essen legten sich alle schlafen. Der Prinz wurde vom Hund geweckt, der auf einmal zu sprechen schien, und behauptete, er wäre ein verzauberter Prinz, und Ghazanfar sein Erlöser. Der Prinz wollte ihm natürlich helfen, so folgte er ihm zum Meer. Auf dem Wasser lag ein Schiff, das einer chinesischen Dschunke ähnelte, und deren Gallionfigur einen zweiköpfigen Götzen darstellte. Von diesem Schiff sprach der Dschin zu dem Prinzen, stellte ihm Fragen sein Ich betreffend, und letztendlich weckte er in ihm den Zweifel, d.h. er zerstörte seine Überzeugung über seine Identität. Am nächsten Morgen fanden die Gefährten des Prinzen einen ganz nackten Mann, vor ihm das zerbrochene Schwert und er ein Lied vor sich hinsingend.

Der Anfangszustand stellt dem Inhalt zufolge das einheitliche und der Endzustand das zerstörte Ich des Prinzen dar. Die Verwandlung erfolgt in dem Dialog mit dem Dschin, der zweitwichtigsten Figur, den der Prinz durch die Vermittlungsfigur, den Hund erreicht. Das im Hintergrund stehende konventionelle Bild beruht auf der Auffassung, wonach Körper und Seele nach dem Motto 'im

gesunden Körper wohnt eine gesunde Seele' eng verbunden sind. Diese Auffassung teilen aber zB. die Ostphilosophien nicht, sie vertreten die Unabhängigkeit der Seele vom Körper. Diese Getrenntheit widerspiegelt sich im Endzustand des Textes.

Das zentrale Problem des Märchens Der Dschin ist die Frage nach der Ich-Identität. Für die Auseinandersetzung mit dieser Problematik wählte Werfel eine narrative Textform, das Märchen. Der Anfang des Märchens, der gleichzeitig der erste Teil des Textes ist, sehen wir als Vorgeschichte. In ihr wird über den Schiffbruch erzählt, wie die Schiffbrüchigen einen Nachtlager fanden, und es werden die Gestalten der Geschichte - ausgenommen den Dschin - beschrieben. Diese Vorgeschichte halten wir für wichtig, da sie in ihrer Einzelheiten eigentlich die Vorbereitung des zweiten Teiles ist. So verursacht das Gewitter nicht nur den Schiffbruch von Prinz Ghazanfar, sondern es ist der Begleitumstand zum Erscheinen und Wirken des Dschins und schließlich ist es Ausdruck des Seelenzustandes von Ghazanfar, nachdem der Dschin den Zweifel in sein Herz gepflanzt hat. Der Leuchtturm, der alte Mann und das alte Tier erscheinen durch ihre

Beschreibung, "ewig, eisenrostig, knarrend, krachend, Greis, stumm," usw., als zeitlos, als etwas Ständiges, als würden sie immer warten, immer bereit sein Leute aufzunehmen: "Es hatte den Anschein, als würde hier täglich für Gestrandete Speise und Lager bereitet." (120)

Dieses Warten wird umgewertet, als wir erfahren, daß der Hund der "Zubringer" des Dschins ist. Alles entpuppt sich für diejenigen als Falle, die dem Dschin nicht standhalten können. Die Bedingung nämlich, daß der Prinz standhalten muß und daß er es nur kann, "wenn er der ist, wer er ist" wird zum ersten mal von dem Hund formuliert. Seine ganze Haltung drückt Aufgeregtheit aus. Zuerst denkt man, es sei wegen des Besuchs, aber im nachhinein kann man folgende Sätze und dadurch sein Benehmen als Vorwegnahme seines Zubringertums erkennen:

Es mochte die Verwirrung sein, die in diese Einöde die Schritte der Schiffbrüchigen gebracht hatten, Ahnung eines besseren Bissens, **vielleicht auch ein geheimnisvoller Grund**, der ihn so erregte; **denn wer erkennt den verschlossenen Ausdruck der Tiere?** (120)

Diese hier angedeutete Vermutung wird im Satz des zweiten Teiles "Der Hund war von dem Augenblick an, da das Wrack im Kreise zu tanzen begann, in ein rasendes Gebell ausgebrochen, als müßte er überschwenglichen Gruß

entbieten" (124), verstärkt. Er ist in seinen Äußerlichkeiten - alt, zahnlos, rissige Schnauze, eiternde Augen, usw. - das genaue Gegenteil von dem Prinzen, er ekelt sich auch vor ihm, als aber der Hund anfängt zu sprechen, und behauptet, daß er verzaubert und selber ein Prinz sei, ändert sich die Einstellung Ghazanfars. Er sieht in dem Hund von nun an einen 'Heimatlosen', wobei man sagen muß, daß er die Heimatlosigkeit hier noch mißdeutet. Diese Offenbarung des Hundes ist auch der Punkt, wo sich die Geschichte doch noch nach dem geheimen Wünschen des Prinzen wendet. In seinem Gebet an seinen Gott dankt er dafür, daß er vor Gefahren bewahrt worden ist, sein Heldensinn rührt sich aber dennoch, und beteuert, daß der Schiffbruch ohne Heldentaten endete. Die Erlösung des Hundes könnte so eine Heldentat werden. An dieser Stelle soll noch auf die verwendete Licht-Motivik des Textes hingewiesen werden, die in der Vorgeschichte beginnt und im Hauptteil fortgesetzt wird. Sie steht einerseits für die Tageszeitbestimmung. Als sie stranden, ist es Abend, der Beginn der Geschichte, die sich in der Nacht abspielt und am Morgen endet. Andererseits führt die Schiffbrüchigen ein "weißlicher

Schein", ein "Lichtflecken" ein "zackig bewegter Schein" zum Leuchtturm, ihrem Nachtlager. Auch das im Haus mit dem 'wilden roten Schein' brennende Feuer, dessen Tanz und Intensität sich in der Szene mit dem Dschin wiederholt, gehört zum Kreis. Auf dem Weg zum Dschin hält der Prinz seine Augen geschlossen, er ist wie in einem Traum, die Macht des Dschins führt ihn. Sein Schiff erscheint zuerst im schwachen Schein, und bei den ersten Fragen bewegen sich Sterne 'auf und nieder' um den Baalskopf herum. Die Sterne konzentrieren sich danach und werden zu einer Kugel, die, als Mond bezeichnet, bei der Aussage des Dschins über den Prinzen, er sei auch verzaubert, zerbricht. Dieser Einbruch der Dunkelheit ist auch auf Ghazanfar zu beziehen, sein Ich befindet sich im Dunkeln, er weiß nicht mehr, wer er ist.

Der Prinz wird im zweiten Teil vom Hund aus dem Schlaf gerissen. Dieser Moment ist erwähnenswert, weil der Traumzustand, die Traumhaftigkeit - auch mit dem Märchen verwandt - über den Weg zum Dschin, in der Begegnung mit ihm, bis zum Schluß aufrecht erhalten bleibt. Das nächste Bild, in dem der Prinz darüber spricht, wie der Hund darunter, daß er in fremden Leib existiere und

'heimatlos' sei, leiden muß, wiederholt sich, und zwar am Ende auf ihn selbst bezogen. Noch bedeutet für ihn die 'Heimatlosigkeit', die auf die Äußerlichkeiten bezogen wird, den falschen Körper. Auch die Art, wie er den Hund retten will, mit Schwert, mit physischem Kampf richtet sich danach: "Nichts Höheres kenne ich auf der Welt, als Unschönes in Schönes zu verwandeln, Unreines in Reines."

(122) Er ahnt noch nicht, daß die Worte des Hundes "das [standhalten] wirst du, das wirst du, mein Befreier, wenn du der bist, der du bist" (123) auf eine ganz andere Herausforderung hinweisen.

Das Treffen mit dem Dschin spielt sich in drei Abschnitten ab. Sie bestehn immer aus sich wiederholenden und neuen Fragen und aus einer wichtigen Aussage des Dschins. Die Fragen sind: Was ist der Hund? Was ist der Prinz? Ist der Hund verzaubert? Ist der Prinz nicht verzaubert? Ist der Prinz sicher, daß er ein Prinz sei? Ist ihm der Hund widerlich und er selber angenehm? Wieso? usw. Die Frage nach seinem Ich, wird in jedem Abschnitt angesprochen. Diese Einteilung bestimmen die Sätze des Dschins über seine Kampffahrt, die der Prinz aber erst zu spät erkennt. Der Dschin setzt dem Schwert zuerst den

Sinn, dann die Wahrheit entgegen, woran der Prinz zerbricht. Er kann der Wahrheit, nämlich, er sei auch nur ein verwunschener Prinz, nicht standhalten. Die Zweiköpfigkeit des Götzen, seine zweifache Stimme widerhallt ab jetzt in dem Prinzen selbst. Seiner Verzweiflung wird noch mehr Gewicht verliehen durch die folgende Beschreibung. Seine Körperlichkeit, seine Schönheit und Reinheit, seine edle Abstammung werden praktisch als Verlust beschrieben und mit seinem jetztigen Zustand in Gegensatz gestellt:

Wer blickt mir über die Schulter? Der andere Ghazanfar ist es! Was sagt er? Pfui - sagt er! In welche Gestalt bin ich verzaubert, in welche aussätzig törichte Gestalt? - So spricht er. - Man kann sie ja nicht anrühren. Und das dünkt sich mehr als ein Hund, reinlicher, vollkommener wähnt es sich! Hat auch Augen, hat auch Haare! Wo ist denn der Unterschied zwischen Mund und Maul? Stinkt beides nach Fraß. Gestank ist das Ende. Und der will ich sein, der will ich sein!! [...] Ja, ich bin ein verwunschener Hund, weil nun auch ich erlöst werden will! (128)

Der Text schließt, im Unterschied zu den bisherigen Werken, mit einem Lied ab, in dem der Prinz seine Zerstörtheit, seinen Zweifel, seine umgedeutete Heimatlosigkeit beschreibt. Man ist heimatlos, wenn man das eigene Ich nicht kennt, nur dessen Erscheinung. Man kann daher der Herausforderung, die den Sinn betrifft nicht standhalten.

7 Spielhof. Eine Phantasie, 1920⁵³

Die Phantasie Spielhof ist von mehreren Traditionen geprägt und reflektiert auf unterschiedliche Konventionsschemen. Neben dem psychologischen Bezug, Verarbeitung eines Traumes, Frage nach dem Ich, werden gesellschaftlich wie religiös fundierte Themen aufgegriffen und verarbeitet. Wir denken hier unter anderem an die Erwartungen am Arbeitsplatz, denen der träumende Lukas nicht entspricht, oder an den Vater-Sohn Konflikt, oder an die Mischung der Ereignisse und Gestalten verschiedener Religionen. Da nicht nur die zugrundeliegenden konventionellen Bilder, sondern auch die Verwandlungen vielfach sind und das alles von einer mehrsträngigen Handlung ausgetragen wird, fassen wir zuerst den Inhalt der Geschichte zusammen.

Lukas wacht an seinem dreißigsten Geburtstag auf und kann sich seines Traumes nicht mehr besinnen, obwohl er so beeindruckend war, daß Lukas das Gefühl hat, als hätte

⁵³Franz Werfel: DschM. 1989, S. 130-158

sich seine Seele vom Körper entfernt und würde als die Erinnerung an den Traum dahinschweben. Er versucht sich an den Traum zu erinnern, aber es sind nur Ahnungen, die aufkommen: es könnte ein Weib, ein Freund oder ein Kind gewesen sein. Eines Morgens schickt ihn dann seine eigene Stimme, eine seltsame Macht seinen Traum zu suchen.

Am ersten Tag wandert er auf Wiesen und Weiden, durch Wälder und Gebirge. Seine Begleiter sind immer und überall Vögel. Auf dem Weg faßt ihn eine plötzliche Leidenschaft, er beugt sich und küßt die Erde. Zu Mittag gelangt er auf einen Berg, wo er einen Weg mit Holzbrücken findet, in deren Gewölbe je ein Muttergottesbild hängt. Im Wald erinnert er sich an eine Kindheitserlebnis: Er ging einmal mit dem Vater in den Wald. Lukas hatte Angst als der Vater auf einmal verschwand, aber auch Scheu, das Wort Vater zu sagen, deswegen traute er sich nicht, ihn zu rufen. Als der Vater wieder da war, ließ er sich nichts anmerken.

Gegen Abend kommt Lukas zu einem Fluß, er geht am Ufer entlang Richtung Sonnenuntergang, bis es Nacht wird. Er trifft dort einen Fährmann, der ihn auf die andere Seite des Flusses bringt. Dieser alte Mann ist aber mehr, als

ein einfacher Fährmann, er weiß von Lukas Suche und bietet ihm an, bei ihm zu übernachten und vielleicht den Traum zu finden. Die Maut verlangt er trotzdem. Die Stube seiner Chaluppe ist unordentlich, schaut wie die Kammer eines Trunksüchtigen aus. An einer Wand aber erblickt Lukas eine ungewöhnliche Sammlung von Bildern, die ganz unterschiedlichen Darstellungen der Theogonie und Dreieinigkeit. Sein Staunen macht den Alten redselig, und er läßt seinem Unmut freien Lauf, wonach man nämlich immer nur über Vater und Sohn spricht und den Großvater vergißt. Auf die Frage dann, wie man ihn nennt, antwortet er: "No halt - Großvater - sagen die Leute zu mir." (139)

Nach diesem Gespräch schläft Lukas ein und hat einen Traum: Er liegt tot in der Mulde eines großen Katafalks, neben ihm sind noch zwei solche Vertiefungen. Der Katafalk befindet sich in einem Dom. Lukas kann zwar nicht denken und auch sein Herz schlägt nicht, aber er existiert. Auf einmal gehen die Türen auf, und der alte Fährmann, ganz anders gekleidet, führt zwei Züge herein, die zwei Tote neben Lukas legen und den Dom wieder verlassen. Lukas erkennt mit der Zeit in einem der Männer seinen Vater, der aber ganz anders ist, als in seinen

Erinnerungen; er ist brüderlich. Der dritte Mann ist jung, hat von beiden etwas, er ist ihre 'Vollendung'. Sie schreiten gemeinsam dem Alten entgegen. Das Traum-Gesicht des Fährmanns wandelt sich dann in das ursprüngliche. Er weckt Lukas, weil er arbeiten gehen muß. Da Lukas den gesuchten Traum nicht gefunden hat, weist ihm der Alte den Weg und meint, daß Lukas seinen Traum vielleicht im nächsten Quartier auffinden wird.

Die Gestalten seines Traumes vergißt der Hauptheld schnell, sie waren ein 'Heimweh', eine Rückkehr in die Vergangenheit. Seine Wanderung des zweiten Tages ist der des Vortages ähnlich, nur die Umgebung ist anders. Es sind nicht nur Wälder und Gebirge, sondern auch Dörfer, er trifft nicht nur Vögel sondern auch Menschen. In einem Dorf erblickt er eine Mariensäule. Am Abend erreicht er auf einer Anhöhe am Waldrand ein Bauernhaus, wo ihn eine ungewöhnliche Frau erwartet. Sie ist groß, schwarzgekleidet, ihre Füße sind nackt, dennoch weiß, und sie scheint kein Menschenweib zu sein. Sie ist die Frau des Bergmanns. Bei ihr findet Lukas eine Weltkugel darauf Christus. Die Bergmannsfrau erklärt, daß Christus jetzt das größte Leiden, die "zerstörte Erfüllung" (147)

leidet. Danach zündet sie mehrere kleine Lämpchen an und stellt mit den Worten "Es ist für die Kinder..." (148), Milch und Weizenkörner vor sie hin. Lukas legt sich schlafen und trifft in seinem Traum die "geliebte Frau" (148). Der Traum ist wie eine Montage aus mehreren Bildern bestehend: die Frau spricht über ihr bisheriges Leben; die beiden unterhalten sich über die Musik; Lukas muß durch ein reinigendes Feuer; sie erzählt, daß sie schwanger sei; die beiden verbringen die Nacht zusammen, wobei sie darüber sprechen, daß die Begierde eine Sünde sei und daß man mehr geschwisterlich zueinander werden sollte. Zuletzt kommt die Szene, in der die Frau stirbt und mit ihr das Kind, das ihre "Vollendung hätte werden können" (153). In dem Moment wacht Lukas auf, die Bergmannsfrau steht an seinem Bett, sie muß zu ihrem Mann in die Grube. Sie nimmt Milch und Rotwein mit. Da Lukas den gesuchten Traum immer noch nicht gefunden hat, sagt sie ihm, wie er weitergehen und wo er seinen Traum bis zur Mittagsstunde finden muß. Wenn ihm das nicht gelingt, hat er seinen Traum ganz verloren. Lukas macht sich wieder auf den Weg, die Frau des Traumes vergißt er aber nicht, und er weiß auch, daß die Wanderung des zweiten Tages

Sehnsucht war, und die des dritten Liebe sein wird. Diesmal gelangt er ohne lange Wanderung durch ein Tor in einen Hof. Dort gibt es Spielautomaten, Puppentheater, Leierkasten, usw. Er fühlt auf einmal eine weiche Kinderhand, er schaut das Kind an und weiß, daß es sein verlorener Traum ist. Sie spielen mit einigen Automaten, währenddessen in Lukas der Wunsch wächst, das Kind mitzunehmen. Das geht aber nicht, weil es nur die Mutter mitnehmen kann. Auch die Großmutter bestätigt das, nimmt das Kind in die Arme und schließt den Spielhof. Als sich Lukas umdreht, sieht er vom Hügel, wo er steht, die Stadt, die er vor drei Tagen verlassen hat.

Der Text erzählt die Suche nach dem verlorenen Traum, genauer dem von ihm repräsentierten Sinn. Dieser, sich nach dem Erwachen nicht gestaltender Sinn bringt Verwirrung in Lukas' Leben. Seit dieser Zeit findet er seine innere Ruhe nicht mehr. Auch die Welt ist für ihn verstört, er kann den Alltagsrythmus seines Lebens nicht wieder aufnehmen. Die Möglichkeiten, die sich ihm auf dem Weg bieten, sind nur Annäherungen an **seinen** Traum, der einen neuen Menschen, ein Ideal, das die reine Liebe in

sich trägt, wie auch Unverdorbenheit und die Möglichkeit des Neubeginns, die Gestaltung von etwas Neuem, Anderem repräsentiert. Dieser 'neue Mensch', man könnte sagen diese 'Idee' erscheint in der Gestalt eines Kindes. Eine ähnliche Meinung vertritt Armin Wallas⁵⁴ in seinem Aufsatz über die Phantasie aber aus einem anderen Ansatzpunkt ausgehend:

Diese kleine, auf den ersten Blick unscheinbare Erzählung, die sich in der Dichte ihrer Aussagen, in ihrem Wert als geschichtsphilosophische Analyse und in ihrer Bedeutung als differenziert-subtiles Modell einer erneuerten Menschheit und eines erneuerten, harmonischen Menschen erst sensiblem Verstehen und kulturhistorischer Reflexion offenbart, blieb von der wissenschaftlichen Forschung mehr oder minder unbeachtet.

Auf die Deutungen, daß es sich in dem Kind um Werfels verstorbenen Sohn handelt, und daß die Erzählung eindeutig biographisch zu erklären ist, wollen wir nicht eingehen⁵⁵. Vielmehr möchten wir eine, sich aus der genauen Strukturierung des Textes ergebende Interpretation aufzeigen. Man stellt sich die Frage,

⁵⁴Armin A. Wallas: Franz Werfel - Kulturkritik und Mythos 1918/19. In: siehe Anm. 11. S. 75.

⁵⁵Diese Meinung vertritt zB. Alma Mahler-Werfel in ihrem Buch „Mein Leben“ oder auch Andre Kiss.

Alma Mahler-Werfel: Mein Leben. Frankfurt/M. 1963, S. 125.

Andre Kiss sprach am Symposium "Musikalität im Werke Franz Werfels" im Jahre 1995 über diese Problematik und behauptete, daß das Kind Werfels verstorbener Sohn sei.

warum gerade ein Kind diese 'Idee' verkörpert, und womit der Schauplatz Spielhof zu erklären sei? Aus der näheren Betrachtung des Textes ergibt sich die Folgerung, daß die Phantasie ein Spiel der Verwandlungen sei. Diese verwirklichen sich in der Erscheinung der Hauptfigur in verschiedenen Rollen seines Ichs, in den Verwandlungen der Nebenfiguren und in den Traumvariationen, von denen die letzte **den** Traum verkörpert. Die Reihe und das Wesen der Transformationen erinnern an Nietzsches Verwandlungen, die sich soweit entwickeln bis das Positivste, das Beste, d.h. das Ziel erreicht worden ist. Bei Nietzsche verwandelt sich der Geist zum Kamel, das Kamel zum Löwen und der Löwe zum Kind, wobei die Frage gestellt wird, was das Kind vermag, was auch der Löwe nicht vermochte. Die Antwort lautet:

Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginn, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: **seinen** Willen will nun der Geist, **seine** Welt gewinnt sich der Weltverlorene.⁵⁶

Bei Werfel steht für den „Neubeginn“ das ungeborene oder verstorbene Kind. Dieses Kind findet er aber in einem

⁵⁶Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Von den drei Verwandlungen. In: siehe Anm. 26, Bd. 1., S. 560.

Spielhof, in einer künstlichen Welt, die man zwar kurzfristig zum Leben erwecken, aber das Kind von dort nie in das reale Leben hinübernehmen kann. Durch die Transformation des künstlichen Spielhofs ins lebendige wird für Lukas die Erkennung des neuen Menschen im Kind möglich. Diese letzte Transformation ist also der Kernpunkt der Phantasie, und all die ihr vorangehenden sind als Vorbereitungen anzusehen, wie wir das in unserer Analyse zeigen werden. Da wir auf die Transformationen in den Ausführungen näher eingehen, möchten wir an dieser Stelle nur eine kurze Zusammenfassung ihrer unterschiedlichen Art geben. Lukas, die Hauptfigur erscheint in verschiedenen Rollen seiner Persönlichkeit, zB. als Beamter, als Sohn oder Liebhaber, ist aber in jeder geschilderten Situation ein Suchender. Seine Umgebung, die Welten, in denen er sich bewegt, verändern sich ständig: das Zuhause des Fährmanns 'wird' zur Welt der Toten, zur Unterwelt, wie auch das Bergwerk eine Unterwelt repräsentiert oder, wie am Ende der Spielhof lebendig wird. Es gibt ferner motivische und emblematische Wiederholungen bzw. Verbindungen. Wir denken bei motivischen Verbindungen zB. an den Fährmann,

der, als alter Mann mit Laterne, Stange und Mantel öfters erscheint, wobei sich die Farbe und das Material seiner Ausstattung ständig ändert; oder an die Bergmannsfrau, die die Verkörperung der Frau zB. als Geliebte und Mutter darstellt. Emblematisch verbinden können wir den Fährmann mit Charon, dem Schiffer der Unterwelt, oder die Bergmannsfrau mit dem Symbol der Erde als Mutter, oder mit Maria. Wichtig ist auch die Variation der Vermittler, des Fährmann und der Bergmannsfrau, sowie die Rolle der behütenden, der über Vater und Sohn stehenden Personen, des Großvaters und der Großmutter oder auch die ähnliche Bedeutung des Großvaters und des Enkels.

Bevor wir auf die Einzelanalysen der Träume übergehen, möchten wir einige, den gesamten Text umfassenden Züge des Aufbaus darlegen. Die ersten zwei Träume der Suche verbinden mehrere Parallelitäten, die beim dritten Traum nicht zu beobachten sind, und die eben durch ihre Abwesenheit den letzten Traum auszeichnen. Bei dem ersten und zweiten Traum muß Lukas einen langen Weg machen, bis er sich hinlegen und träumen kann. Dieser Weg läuft durch die Natur, und die Orte sind realitätsbezogen, indem sie keine künstlichen Plätze sind. Er begegnet jedesmal einer

Person, die ihm weiterhilft und in deren Haus er etwas erlebt. Dieses Ereignis, genauso wie seine Erinnerungen unterwegs oder die Träume selber, hängen mit seinem verlorenen Traum zusammen. Die in den ersten zwei Träumen zum Ausdruck gebrachte Brüderlichkeit und Geschwisterlichkeit ergänzen sich und vereinen sich im dritten. Die Motive der einzelnen Träume wird gegenseitig durch Vor- und Rückverweise aufgelöst. Bei dem dritten Traum gibt es im Gegensatz zu den anderen keinen langen Weg zum Schauplatz des Traumes, so auch keine Erinnerungen oder Erlebnisse, und auch die Welt, in der Lukas zur Mittagsstunde (bis jetzt hat er immer am Abend geträumt) ankommt ist künstlich. Jedoch sind Verbindungen zu den vorangehenden Träumen festzustellen. Erstens die schon erwähnte Vereinigung der Gefühle in der reinen Liebe, in dem 'neuen Menschen'. Zweitens von ihrer Aufgabe her ähnliche Personen, wie der Großvater und die Großmutter oder die sterbende und die fehlende Mutter.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wollen wir die einzelnen Träume untersuchen, ihre Zusammenhänge erläutern und ihre und ihrer Figuren Bedeutung erklären. Der Ausgangspunkt des Textes ist Lukas' Erwachen aus einem Traum. Nach dem

Erwachen, fühlt er den merkwürdigen Zustand der Trennung von Leib und Seele. Dieser Schwebeszustand begleitet ihn in den nächsten Tagen, als er versucht während der Tagträume und im Laufe seiner Suche sich des Traumes zu besinnen. Jene sind aber nur Ahnungen, und bringen ihn seinem Traum nicht näher:

Ihm war, als wäre er für eine Stunde in einer unbekanntem Welt gewesen und hätte dort das geliebteste Wesen ein Weib, einen Freund, ein Kind begraben müssen. Dann aber sei er mit seinem Schmerz, doch ohne Erinnerung an den Inhalt dieses Schmerzes aufgewacht. (131)

Diese kurze Erinnerung deutet aber die Traum-Inhalte an, die wir infolge der Betrachtung des Gesamttextes erkennen können. Das verstörte Verhalten von Lukas finden die Kollegen nicht nur komisch, es ist am Arbeitsplatz unerwünscht. "Um seinen Hals lag eine Wolke" (132), heißt es im Text, und diese begleitet ihn bis er seinen Traum findet, genauso, wie die seltsame Macht, die ihn die ganze Zeit treibt und führt. Die Schilderung der Ausgangssituation bildet noch den Auftakt zweier Motivketten des Textes, einerseits das Motiv der Musik, andererseits das des Jägers.

Den Ablauf der Ereignisse im Umfeld des ersten Traumes können wir in drei Einheiten teilen. In der ersten wird

die Natur, durch die Lukas geht, beschrieben. Es wird seine Wanderung bis zum Treffen mit dem Fährmann geschildert. In der zweiten wird das Gespräch des Fährmanns und Lukas' wiedergegeben und in der dritten der Traum. Die Beschreibung des Weges wollen wir in unserer Arbeit nicht wiederholen, dennoch möchten wir auf gewisse Momente aufmerksam machen, da diese entweder durch ihre Wiederholung oder durch ihre Entfaltung bedeutend sein werden.

Hierher gehört die bewußte Verwendung der Tageszeiten. Lukas wacht in der Früh auf, und weiß, daß er seinen Traum verloren hat. Er macht sich bei Sonnenaufgang auf den Weg, zu Mittag kommt er bei den Marienbildern an, am Abend beim Fluß, wandert Richtung Sonnenuntergang dem Ufer entlang, bis er den Fährmann trifft, bei dem er übernachtet, und zum erstenmal den Traum sucht. An und für sich wäre das ein normaler Tagesablauf, der aber in Zusammenschau mit dem Ablauf der nächsten zwei Tage an Bedeutung gewinnt. Am zweiten Tag geht er wieder ganz früh los, wandert den ganzen Tag, gegen Abend kommt er zu bewohnten Gebieten, wo er eine Mariensäule sieht, und am Abend erreicht er das Bergmannshaus, in dem er die Nacht

verbringt und den zweiten Versuch macht den verlorenen Traum zu finden. Diesen findet er aber am dritten Tag seiner Suche zur Mittagsstunde. Welche Bedeutung dieser Tatsache beizumessen ist, führen wir bei der Analyse des dritten Traumes aus. Nur zur Erinnerung sei wiederholt, daß der verlorene Traum sich in seinem Wesen von den anderen unterscheidet. Weiters ist wichtig, daß Lukas am ersten Tag durch Wälder geht, deren Baumpracht, Täler und Lichtungen ihn faszinieren. Er wandert im Wald "unter einem dünnen Dach von Vogelstimmen" (132) und später von den Wasservögeln begleitet. Aus diesem Naturbild ist in dieser Szene der Wald das wichtigste, weil er der Schauplatz seiner Erinnerung an den Vater ist, an eine Szene, die mit seinem Traum beim Fährmann zusammenhängt. Das Erinnerungsbild des strengen Vaters, der seine Liebe nicht zeigen kann und vor dem das Kind Angst hat, ist unangenehm. Erwähnenswert ist auch das Moment, als er von einer Leidenschaft gepackt in die Erde beißt und meint, das "war der Kuß eines Liebhabers" (133). Lukas denkt: "O Stern, den ich küsse, du duftest nach Weib" (133) und hat das Gefühl, er sei dem Geheimnis näher gekommen. Wenn wir in diesem Zusammenhang die folgenden Ereignisse

betrachten, müssen wir feststellen, daß seine Ahnung eine erneute Andeutung der weiteren Geschehnisse beinhaltet. Der Kuß wiederholt sich nämlich im Traum, als Lukas die Füße des Jünglings berührt, da aber er noch nicht der Gesuchte ist, löst sich der Zauber durch den Kuß. Auch der zwischen Mann und Frau gefallene Kuß besiegelt noch nicht den Traum, auch ihre 'geplante' Vollendung ist weg. Erst im Spielhof als er das Kind küßt findet er den Traum. Der Kuß führte also zum Geheimnis. Das Vogelstimmen-Motiv, so wie das der Muttergottes entfaltet sich in der Darstellung des zweiten Tages, im Gespräch mit der Bergmannsfrau und im Traum. Die Variation des hier betrachteten Muttergottesbildes mit Öllicht ist die Mariensäule, und ihre Anwendung wird durch das Gespräch zwischen Lukas und der Bergmannsfrau erklärt. Nach den Naturbildern wenden wir uns der Gestalt des Fährmanns zu, der in seiner vielfachen Erscheinung ein Rätsel zu sein scheint. Die Besonderheit seines Wesens zeigt sich einerseits darin, daß er von der Traum-Suche Lukas' Bescheid weiß, und schon mehrere bei ihm ihren Traum gefunden haben, andererseits in seinen Rollen, die er durch seine 'Verwandlungen' verkörpert. Diese kann man

voneinander natürlich nicht trennen, sie überschneiden sich. Aus der Beschreibung des Fährmanns erfahren wir, daß er eine Laterne und eine Stange mit hat, einen Mantel trägt und seine Augen leuchtender sind als seine Laterne. Schon in dieser Schilderung gibt es Hinweise auf seine Führerrolle, die sich dann in seinen Erscheinungen gestaltet. Erstens denken wir an seine Äußerungen die Wichtigkeit des Großvaters betreffend, dann an sein Wesen als Charon und zuletzt an seine Führung im Traum. Die Problematik des Großvater-Seins ergibt sich aus ihrem kurzen Gespräch. Lukas wundert sich über die Bilder an der Wand, die die Dreifaltigkeit in den verschiedenen Religionen darstellen, so Gottvater, Christus den Sohn und den heiligen Geist; oder Uranus, Kronos und Zeus; oder die ägyptische Trinität; oder die Trimurti; oder eine nordische Drei-Götter-Gruppe, usw. Auf jeden Fall ist es wichtig auf diese Vielfalt zu achten. Die Dreifaltigkeit ist nicht nur in einer Religion zu finden, und darauf weist Werfel hin. Auf diesen Bildern werden alle drei Gestalten gezeigt, gesprochen wird aber immer nur vom Vater und Sohn. Der sie vereinigende, über sie stehende, ihre Seele verkörpernde heilige Geist wird

nicht erwähnt - im Text wird das durch das Abtun seiner Person gezeigt -, genauso wie man den Großvater immer vergißt: "Immer Vater und Sohn! Wer weiß etwas vom Großvater? Und so er ein Vater ist, muß er einen Vater haben. Und so er zeugt, muß er gezeugt sein! Wer weiß etwas von Großvater? (139)" Nach diesen Worten ist es nicht verwunderlich, daß der Alte auf die Frage, wie man ihn nennt, folgendes antwortet: "No halt - Großvater - sagen die Leute zu mir." (139). Seine Eigenschaften als Vereinigender und über den beiden Stehender werden auch auf den Jüngling übertragen, und dadurch wird die engere Zusammengehörigkeit und Gemeinsamkeit des Großvaters und des Enkels hervorgehoben. Auch die Rolle der Großmutter im letzten Traum ist in Verbindung mit diesen Bildern zu erklären. Durch das Schützen, das Aufpassen und dadurch, daß auch sie über Mutter bzw. Vater und Kind steht, erhält sie die gleiche Bedeutung, wie der Großvater genannte Alte. Das Charakteristikum 'Führender-Wegweisender' verbindet seine 'nächste Figuration' mit dem ersten und mit dem folgenden dritten. Die Assoziation Fährmann-Charon, Schiffer der Unterwelt, drängt sich auf jeden Fall auf. Wenn wir dann an den Traum denken, indem

der Alte Lukas unter den Toten begleitet, sehen wir die Assoziation nicht mehr sehr weit hergeholt, und wenn wir noch den Satz "sie [die Gestalten am anderen Ufer] sahen aus wie die Schatten des Hades, die der Überfuhr harren" (144) einbeziehen, können wir diese Erklärung gelten lassen. Die dritte Figuration ist der alte Mann, der Lukas im Traum erscheint. Zuerst mit einer goldenen Ruderstange und blauem Mantel im Torbogen, als unter seiner Leitung die weiteren zwei Toten hereingebracht werden, dann unter der Kuppel mit Stange aus Elfenbein, schwarzem Mantel mit silbernen Sternchen und Glöckchen im Bart, als er Lukas weckte und zuletzt mit einer Stange aus durchsichtigem Metall, im goldenen Mantel, mit Glöckchen und mit einer Laterne in der Hand. Er steht oben auf dem Hügel, auf den der Vater, Lukas und der Jüngling hinschreiten. Sein sich änderndes Aussehen ist damit zu erklären, daß seine Position, bzw. Wert parallel zu der sich immer wertvoller gestaltenden Beziehung zwischen Vater und Sohn, die ihren Höhepunkt in ihrer potentiellen Vollendung, im Jüngling erreicht, zunimmt und an der Stelle seine Höhe erreicht, als die drei in

seine Richtung, wie "die ewigen Geschlechter schreiten" (143).

Über den Traum selber haben wir durch die bisherigen Erklärungen schon vieles festgestellt. Das Gesagte möchten wir noch mit der Aufzeichnung ergänzen, wie wir die sich entfaltende Beziehung zwischen Vater und Sohn sehen. Im Traum ist Lukas tot, er liegt in einem Dom. Sein Zustand ist ihm bewußt, aber trotzdem existiert er, dieses Sein ist eine Seligkeit. Wie diese Seligkeit zu verstehen ist, erklärt die Begegnung mit dem Vater und dem Jüngling und das Erleben dieses Treffens. Das erste Moment dieser Begegnung ist, als der Fährmann zwei weitere Leichen bringt, von denen in einer Lukas seinen Vater erkennt. Diese Vater-Gestalt ist aber der totale Gegensatz der Vater-Figur seiner Erinnerung: "Wie fröhlich, strahlend und rotwangig war sein Gesicht. Haupthaar und Bart dicht und schwarz, die Haltung des Körpers trotzig und voll gesunden Atems. So kannte ihn der Sohn nicht." (141) Dieser Vater ist „männlich“ und „brüderlich“ und diese Eigenschaften heben die Art ihres bisherigen Verhältnisses auf: "Zum erstenmal im Leben fühlte der Sohn das Herz des Vaters, das lebendige Herz

klopfen, und sein eigenes klopfte vor Ehrfrucht über dieses mystische Erlebnis." (142) Dieses Gefühl steigert sich noch, als ihn der Vater zum Jüngling führt, der Welteinverstandeneheit ausstrahlt, und von dem der Vater sagt: "Wir kennen einander, er aber ist unsere Vollendung" (142). Für diese Entwicklung spricht auch die Beobachtung von Lukas, wonach der Vater schwarz, er braun, und der Jüngling blond ist. Auch das Kind im Spielhof ist blond. Neben dieser Parallelität müssen wir aber auf den Unterschied achten: das Kind am Ende ist nicht die Frucht der erneuerten Vergangenheit. Etwas Altes zu beleben ist nicht das, was Lukas sucht. Auf diese Erkenntnis kommt er selber als er während seiner Wanderung über den Traum nachdenkt. Die Vereinigung mit dem Vater geschah nur im Tode, so ist das Gefühl der Brüderlichkeit nicht zu halten (und daraus ist sein Gefühl der Seligkeit zu verstehen), sein Heimweh in die Vergangenheit ist vorüber. Auf ein wichtiges Motiv, auf das der Vollendung müssen wir noch aufmerksam machen. Diese wird in der Szene mit der Bergmannsfrau als "zerstörte Erfüllung" (147), im Gespräch zwischen dem Mann und der geliebten Frau als "Vollendung" (153)

aufgenommen und entfaltet. Sie, die Vollendung wird dann im Kind personifiziert.

Der Weg des zweiten Tages ist genauso reich an Ereignissen wie die Wanderung des ersten. Diese Vorbereitung des nächsten Traumes könnten wir wieder in drei Episoden teilen. Es wird erneut mit einer umfangreichen Natur-Beschreibung begonnen, freilich mit gewissen Änderungen. Aus dem Wald heraus wandert Lukas über Wiesen, bearbeitete Felder, erreicht ein Dorf, wo er die Mariensäule sieht und Menschen trifft, er kommt sozusagen aus der Wildnis in die Zivilisation, die er aber wieder verläßt. Die Verschiebung der Betonung, statt des Waldes das Zivilisierte zu beschreiben, ist als Vorbereitung aufzufassen. Das Bild der Mariensäule ist nicht nur die Fortsetzung der Marienbilder sondern auch die Verbindung zu der Gestalt der Bergmannsfrau, wie auch das Dorf mit den Bauernhäusern eine Vorankündigung des Bergmannshauses ist. Bei der Beschreibung bzw. Charakterisierung der Bergmannsfrau, ihrer Taten und dieses ganzen Schauplatzes müssen erneut mehrere Ansätze berücksichtigt werden, die im Verlauf der Szenen miteinander verbunden werden. Der Kreis der

Bedeutungsebenen, den wir um den Ausdruck Berg aufstellen können, verbirgt eine breite Palette der Erklärungsmöglichkeiten. Von denen werden wir nur diejenigen hervorheben, die sich auch aus der Kohärenz dieses Textes ersichtlich zeigen, und bedeutend für unsere Analyse sind. Zuerst verbinden wir das Bergwerk mit dem Topos, nach dem das Bergwerk als die Tiefe, das Herz der Erde anzusehen ist. Es verfügt über viele Steine, Metalle und weitere Rohstoffe. Dem Bergwerk werden Eigenschaften, wie schwarz und hart zugeordnet, oder auch zeitlos. Diese sind gleichzeitig Charakteristika der Bergmannsfrau. Weiters ist das Bergwerk eine Unterwelt, welche die Assoziation, Welt der Toten zuläßt. Damit steht die Verbindung rückwirkend zu der Welt des Fährmanns und vorbereitend zu den toten Kindern, denen die Bergmannsfrau Kerzen aufstellt und darüber hinaus zum toten Kind der Frau und des Mannes. Eine Identifizierung sehen wir in der Szene, als die Bergmannsfrau mit zwei Gefäßen in der Hand, in denen sich Milch bzw. Rotwein befindet, ins Bergwerk aufbricht. Lukas denkt folgendes dabei: "Dies ist das Opfer, das man den Toten am Eingang der Unterwelt hinstellt" (154). Daß

die Erde in gewissen Religionen, oder auch in der Literatur als Mutter-Erde als Urmutter gilt, ist allgemein bekannt. Dieser Wesenszug wird einerseits gemeinsam mit der vorhin angedeuteten Totenwelt in die Gestalt der Bergmannsfrau, in die Beziehung von dem Mann und der geliebten Frau und in die Maria-Christus Episode des Textes eingearbeitet. Die Bergmannsfrau stellt Kerzen auf und davor Schüssel mit Milch und Keime und meint "es ist für die Kinder" (148), für die verstorbenen-toten Kinder, sowie für die ungeborenen-toten Kinder. Um ein ungeboren-totes Kind geht es im Traum, als die schwangere Frau das Kind verliert. Hierbei wird das Motiv der Vollendung aufgenommen, als es heißt: "Das was das Heiligste, unsere Vollendung hätte werden können, ist dahin." (153) Um ein verstorben-totes Kind handelt es sich im Falle Christi. In Christus ist nicht nur seine Lehre, das gelebte Christentum gestorben, das wir in unserer Analyse auch für ein Repräsentant der Idee, die sich dann im Kind personifiziert halten, sondern auch ein Sohn. Das Bild des Muttergottes wurde auf dem Weg hierher angekündigt und wird in die Bergmannsfrau transferiert. Das geschieht einerseits in ihrer Darstellung, sie hat

nackte aber weiße Füße, "ohne verdorbene Zehen" (146), sie ist nicht mehr jung, aber auch nicht alt, also zeitlos und sie ist "kein Menschenweib" (146), andererseits durch die Ereignisse des Gesprächs. Im Haus erblickt Lukas eine Weltkugel mit spitzen Nägeln aus Metall, worauf mit einem Fuß Christus steht. Auf seine Fragen erklärt die Bergmannsfrau, daß das der "wiederdurchbohrte Heiland" (147) sei, daß die Nägel deswegen aus verschiedenem Metall seien, weil "das harte Herz der Erde" (147) vielfach sei, - in diesem Zusammenhang wird das Bergwerk als Umgebung zusätzlich in das Gesamtkonzept eingefügt - und daß Christus das größte Leiden leide, die "zerstörte Erfüllung" (147). Warum diesen Ausdruck "nur ein Weib [...] hatte sprechen können" (147) ist aus dem oben Dargelegten leicht zu erklären. Für die Frau ist ein Kind die Erfüllung, wenn es tot ist, ist diese Erfüllung zerstört. Der Ausdruck steht aber noch für etwas anderes, für das Verlorene, für das Neue, was Christus vertreten hat und indirekt für das Neue, was Lukas sucht, und was er in einem ungeborenen Kind findet.

Der Traum, den er im Bergmannshaus hat, besteht aus mehreren kleinen Szenen. Der Schauplatz des ersten ist ein Park in dem der Mann die geliebte Frau trifft, die ihn "mein Mensch" (148) nennt. Sie erzählen einander ihren bisherigen Weg. Der Mann war immer schwärmerisch, wie er sagt, er sah "von der Galerie der großen Oper [...] die Schönheiten in den Logen" (148) an, oder wartete zwei Jahre in einer Straßenbahnhaltestelle auf eine Frau, die er einmal gesehen hatte. Als er sie dann sah, überragte schon das Ideal das Original. Auch sie erzählt ihren Lebensweg, berichtet über ihren kranken Mann, die Kinder und die Ehe. Für sie beide ist ihr Zusammenkommen eine Befreiung. Gleich in dieser ersten Szene werden die Motive Musik und Jäger aufgenommen, und durchweben dann das ganze Geschehen. Im Jäger-Motiv wird eine böse Vorahnung angedeutet, wie auch im später aufgenommenen Vogel-Motiv. Die Musik erscheint in der Erwähnung der Oper, dann hören sie ein Orchester spielen, und eine Sängerin italienische Cavatine singen, und sprechen über die Musik. Aus ihrer Äußerung geht hervor, daß die Musik für sie die Verbundenheit mit Gott ausdrückt.

Als nächstes treten sie in einen indischen Tempel ein, wo der Mann durch ein Feuer gehen muß, damit er reiner wird, sein "Metall ist voll toten Gesteins" (150). Der Mann wird durch das Reinigen der Natur, die gleichgesetzt ist mit der Frau, würdiger. Dies wird dann in der Entfaltung des folgenden Bildes deutlicher. Es ist Sommer, die Saat steht hoch, alles reift und der ganze Stern gärt. All diese Merkmale werden auf die Frau übertragen, und dies äußert sich im folgenden Satz: "Sie wölbt mit einer Handbewegung die Luft, als lieblose sie die unsichtbare Schwangerschaft eines Geistes." (150). Und damit wir der Annahme sicher sein können, folgt eine Identifizierung in den von ihr gesagten Worten: "Ich bin selig". Und die Frage des Mannes "Bist du selig, weil du mich hast?" beantwortet sie wie folgt: Ja, aber noch um etwas ändern will ich bin ich selig, Geliebter." (151). Dieses Reifen ist sowohl Mutter-Erde - dieses Bild ist uns schon aus der Bergwerk-Motivik bekannt, und weist auf die heidnische Auffassung der Mutterschaft hin - als auch der Frau - Bergmannsfrau, Maria, Mutter Gottes, die geliebte Frau - als Mutter eigen.

Während dieses Gesprächs ertönt eine häßliche Vogelstimme, die während ihres gemeinsam verbrachten Abends und in der Nacht weitersägt. Sie deuten es als Vorahnung des Bösen, indem sie sich fragen ob sie etwas Böses täten oder getan hätten. Auch das Jäger-Motiv wird diesem Gedankengang angeschlossen. Bis jetzt wurde im Allgemeinen über die Verfolgung und den Sturz durch den Jäger gesprochen. In dem Augenblick aber, in dem sie über die Schwangerschaft der Frau sprechen, geht es um sie beide: "Lukas sieht den heimlichen Stern wachsen und wachsen. Er fühlt: Jetzt in diesem Augenblick hat uns das erbarmungslose Jägerauge erblickt." (151) Der Liebe, wie auch dem Gejagten ist eine Falle gestellt. Die Folge ist der Sturz, den sie auf ihre verbotene Verbindung beziehen. All diese Aussagen lassen den Tod des Kindes und der Frau ahnen. Nach diesen Zeichen und nach der von ihnen selbst formulierten Frage, ob sie was Böses getan hätten, erfolgt die Erkenntnis, daß der Liebe die Falle der Begierde gestellt sei, man müßte statt dessen geschwisterlicher werden. Da diese Erwartung nicht erfüllt ist, kann auch die Vollendung nicht erfolgen, wie man eine Beziehung aus der Vergangenheit auf der Basis

der Brüderlichkeit nicht, hat erneuern können. Lukas wacht mit den mitgegebenen Worten der sterbenden Geliebten "suchen, suchen" (153) auf und das treibt ihn weiter. Den gesuchten Traum hat er noch nicht gefunden. Deswegen weist ihm die Bergmannsfrau ähnlich dem Fährmann den Weg. Er muß seinen Traum bis zur Mittagsstunde finden. Diese Zeitangabe steht im Gegensatz zu den bisherigen Traumzeiten, aber sie weist damit auf die Wichtigkeit des Traumes hin. Wie die Mittagstunde der Höhepunkt des Tages ist, ist der verlorene und zu findende Traum der Höhepunkt der Suche.

Der dritter Traum von Lukas benötigt kein Vorspiel, d.h. er schenkt während seiner kurzen Wanderung nichts und niemandem Aufmerksamkeit, daher gibt es auch keine Beschreibung des Weges. Dieses Weglassen der Begleitumstände ermöglicht, daß wir unsere volle Konzentration dem Traum schenken. Den Gedanken über die Frau seines Traumes wird Lukas trotzdem nicht los, und aus der gewonnen Erfahrung bezeichnet er die Wanderung des dritten Tages im Unterschied zur Heimweh des ersten und zur Sehnsucht des zweiten mit Liebe. Das Wertvolle liegt nicht im Hervorrufen von etwas Altem, auch nicht in

der fleischlichen Lust, in der Begierde, sondern in der reinen Liebe, in der Möglichkeit eines Neuanfangs. Würden wir aus den vorbereitenden zwei großen Träumen nicht ahnen, daß die reine Liebe in Gestalt eines Kindes erscheinen wird, müssten wir aus den, im Spielhof geschehenen Ereignissen, die vor dem Treffen von Lukas und dem Kind passieren, darauf schließen. Es sei uns aber vor der Schilderung der Geschehnisse im Spielhof ein kurzer Rückblick erlaubt. Im ersten Traum ist die Vermittlerfigur der Großvater. Er und sein Enkel, das Kind haben die Eigenschaft gemeinsam, über Vater und Sohn zu stehen, sie haben eine gewisse Distanz. Die Anwendung der Großvater-Figur und des verbindenden Merkmales ermöglichte und berechtigte das Auftreten des Kindes. Im nächsten Traum ist eine Frau, eine Mutter die Vermittelnde. Dieser Umstand steht wieder für die berechtigte Anwendung der Figur des Kindes. In beiden Träumen ist das Kind, das die Vollendung hätte werden können, verlorengegangen, deshalb muß der Traum, die Vollendung in einer Kinder-Gestalt verwirklicht werden. Wir kommen jetzt auf die Szene im Spielhof zurück. Oben auf einem Hügel hat Lukas das Gefühl, als würde er diesen

Ort aus seiner Kindheit kennen. Auf einmal erblickte er den Spielhof, darin Spielautomaten, Puppentheater und "wild erfaßte ihn Kindheit wieder" (155). Schon in diesem ersten Blick werden zwei Motive weitergeführt. Das eine ist die wiederholte Einsetzung der Musik. Im Spielhof gibt es einen Pappe-Kapellmeister, sowie einen Leierkasten, ein Orchestrion und viele weitere Musikapparate, die Polka oder Operettenmelodie spielen. Diese einfachere aber gleichzeitig harmonischere Musik weist auf die einfachere aber harmonischere Welt des Kindes hin, auf ein Einverständnis, wie das auch der Mann und der Frau in ihrem Gespräch über die Musik aussagten: "Sie ist unser Einverständnis mit Gottes Welt" (150). Zweitens geht es um die Maut. Man hat sich bei der Szene mit dem Fährmann gefragt, wieso es notwendig sei, daß er Maut verlangt, obwohl ihm Lukas' Situation bewußt ist und er selbst ihm seine Hilfe anbot. Die Antwort darauf ergibt sich aus dem letzten Traum. Lukas und das Kind erwecken das Puppentheater sowie den Savoyardenknaben dadurch ins Leben, daß sie je einen Kreuzer hineinwerfen. Den Preis des Transports in das andere Leben muß man in beiden Fällen bezahlen.

Im Kind erkennt Lukas den verlorenen Traum, und da ihn selber im Spielhof eine Kindheit erfaßt hat, ist auch die Basis des Erkennens seitens Lukas geschaffen. Er möchte das Kind mitnehmen, es meint aber, daß das nur seine Mutter tun könne. "Aber Lukas küßte es leidenschaftlich" (157), und in diesem Kuß war seine ganze Hoffnung verborgen. Sie müssen zur Großmutter, um die Erlaubnis zu holen. Diese ist die Vermittlerfigur und hat die Rolle des Behüters und Aufpassers, sie steht über Mutter und Kind. In diesem Moment schließt sich der Kreis von Großvater - Bergmansfrau - und Großmutter. Die Großmutter ist aber eine Figur, eine Puppe, die zum Leben erwacht und verhindert, daß Lukas das Kind mitnimmt. Das Kind wird "wächsern" und "puppenhaft" (158), der Spielhof verschwindet. Ohne Mutter kann das Kind nicht in das andere Leben hinüber.

Das Kind verkörpert nicht definitiv Lukas oder seinen Sohn, obwohl diese Möglichkeit nicht auszuschließen ist, falls dann im ungeborenen oder verstorbenen Zustand. Es handelt sich hier unserer Meinung nach um einiges mehr. Werfel wählte das Motto "Nur Sehrende kennen den Sinn" von Wagner. Wenn wir es in unsere Deutung aufnehmen,

können wir, folgendes feststellen. Jeder könnte der Suchende sein, jeder würde dann die eigenen Linien, die eigene Kindheit im gefundenen Sinn sehen. Es wurde eine neue Gemeinschaft des Herzens bzw. des Gefühls gefunden, aber nicht in der realen Welt, nur im Spielhof, sie ist von dort nicht herüberzuretten. Er, der Sehrende kennt jetzt den Sinn, und zwar ohne diesen tatsächlich mitnehmen zu können, d.h. den anderen zeigen zu können. Aber er ist in seinem Bewußtsein vorhanden. Er kehrt mit diesem Wissen zurück. "Er geht zur anderen Seite des Hügels und sieht vor sich die kleine Stadt, die er vor drei Tagen verlassen hatte. Wie unendlich müde ist er. >Nun muß ich da hinunter<, sagt er laut." (158)⁵⁷

⁵⁷ In dem Band "Die schwarze Messe" gibt es Texte, die wir in unsere Arbeit nicht aufgenommen haben. Einen von ihnen möchten wir jetzt aus der Unbekanntheit herausholen, und ihn in einem kurzen Expose behandeln. Die kurze 'Erinnerung' wie Werfel den Text Bauernstuben⁵⁷ (1916) bezeichnet, sehen wir als eine Vorstudie zu der Erzählung Spielhof. Wenn man diesen Text an und für sich untersucht, ist es ein Festhalten-Wollen eines Augenblickes, der schriftlich festgaheltene Ausdruck eines Eindrucks. Der Verfasser hatte während des Krieges zweimal dasselbe Traum-Erlebnis und er ist bemüht, es festzuhalten. Betrachten wir den Text im Zusammenhang mit dem Spielhof, ist die Aussage, daß er eine Studie zu der Gestalt der Bergmannsfrau und zu den Landschaftsbildern ist, zu belegen. Ergänzend zu bemerken wäre noch, daß alles im Traum passiert. ei der Beschreibung der Landschaft wird auf deren Reichtum genauso geachtet wie auf die dabei hervortretenden Gefühle. Es werden Pflanzen wie Wegerich oder Heidekraut genannt, Tiere wie Störche erwähnt und auch ein Wasser, hier Bach, fehlt nicht. Wie es einer Studie eigen ist entspricht sie natürlich nicht in allen Details dem Endergebnis. Daher stimmt nicht nur die Landschaft mit der vom Spielhof nicht wort wörtlich überein, sondern auch die Bergmannsfrau. Im Wesentlichen entsprechen aber die beiden Gestalten einander. Sie sind "eine erhabene Frauenerscheinung" (69), strahlen Härte aus,

8 Die schwarze Messe. Romanfragment. 1919⁵⁸

Schon aus einer ersten intensiven Betrachtung dieses Textes erhärtet sich die Annahme, daß Werfel in diesem Fragment mehrere seiner literarisch bereits gestalteten Gedanken eingearbeitet und sie in eine Synthese zu bringen versucht hat. Die wichtigsten Gedanken sind seine auch bisher sehr intensive Auseinandersetzung mit der Frage der Schöpfung, der Rolle und Person Gottes, der Erlösung und überhaupt mit der Frage nach dem Wesen des Christentums und Judentums, desweiteren mit dem Gedankenkreis um die Weiblichkeit, um die Frau als Göttin-Mutter-Geliebte und mit dem Bereich der Musik. Die genannten Phänomene werden nicht als unabhängig, separat behandelte Themen in das Werk eingearbeitet sondern in irgendeiner Konstellation miteinander. Der Art der Darlegung, dem umgekehrten Effekt ist der Autor auch bei dieser Schrift treu geblieben. In diesem speziellen Fall

haben nackte Füße und sind keine Menschenweiber. Hier heißt es: Sie "schritt mit nackten harten Göttinnenschritten mir voraus" (69). Beide bieten dem 'Wanderer' Lagerstatt an. Die Änderungen, die im Spielhof die Darstellung der Frauengestalt betreffend vorgenommen worden sind, ermöglichen ihre problemlose Einfügung in das Gesamtkonzept, nehmen aber der Studie nicht die individuelle Eigenart.

⁵⁸Franz Werfel: DschM. 1989, S. 159-213

werden die Gedanken teilweise nicht abgerundet, d.h. ihre vollständige Ausführung wurde nicht vollzogen, was auf den Fragment-Charakter des Werkes zurückzuführen ist. Daraus ergibt sich auch, daß eine eindeutige, in ihren Details belegte Erklärung nicht zu leisten ist. Natürlich können wir aus dem vorhandenen Textmaterial auf potenzielle Erklärungen schließen, denn alles läuft ja auf das Treffen im "Klub des Abendmahls" hinaus. Die Richtigkeit unserer Vermutungen müssen mit der Einschränkung, daß wir den Text als ein Ganzes betrachten und als eine Einheit analysieren, beurteilt werden. Zu dieser Einheit des Fragments rechnen wir auch den in der Handschriftensammlung der UCLA erhaltengebliebenen Rahmen⁵⁹ dazu. Da aber der Text selber ein Fragment geblieben ist, nehmen wir uns die Freiheit, den Rahmen als zum Text gehörenden Teil in unsere Analyse einzubeziehen. Vor der Inhaltsangabe des Romanfragments führen wir diesen Rahmen an:

Geht nicht an meiner Bude vorüber, Leute, geehrte Besucher dieses Jahrmarkts! Bleibt stehen vor meiner Bude, Leutchen, einen Augenblick, einen guten Augenblick! Was halte ich feil? Allerhand halte ich feil! Sterne aus Glas, Engel aus Gips, mancherlei aus Marzipan und Lebkuchen. Seht, seht die Pferdchen aus Tragant, die

⁵⁹Durchgestrichener Rahmen zur Schwarzen Messe, bisher unveröffentlicht, erscheint in "Die Tagebücher von Franz Werfel, hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Frankfurt 1997 (Fischer).

Soldaten aus Zinn, die Gewehrchen mit Korkstöpsel, die Kindertrompeten und Kinderflöten. Geht nicht vorüber! Ich bin der billigste Kaufmann in meiner Bude!

Austrommler trommle! Reizende Zwergdame tanze mit deinem Tambourin! Was halte ich noch feil, Ihr Hochangesehenen? Diese Puppe aus Holz, diese Menschengruppe aus Holz! Billig billig! Sieben Rappen kostet sie. Nicht mehr, nicht weniger! Ihr lacht über diese Puppe, über dies Holz-Glieder-Püppchen?

Welchen Nutzen sie erwachsenen Menschen brächte, fragt Ihr?

O lacht nicht, lacht nicht!

Es gibt viel Zauberei auf der Welt. Und die mächtigste Zauberei ist die des schweren unreinen Staubes. Um alle Schultern hängt diese Zauberei wie ein nasser Mantel von dickem Tuch. Wie bald vergisst sich der Mensch und verfällt der Zauberei seiner staubigen Herkunft! Lacht nicht, lacht nicht über mein Holzmenschlein. Es ist aus dem leichtesten undurchdringlichsten Holz dieser Erde geschnitzt. Aus dem Holze der Ceder. Seht, und mit fremden Buchstaben trägt diese Puppe zwei Worte auf ihrer Stirne!

Kauft, kauft um 7 Rappen, Ihr lieben aufgeklärten Leute! Nur um sieben Rappen. Ich rate euch, stellt diese kleine Holzfigur in eure Vitrinen, auf eure Gesimse, Truhen und Kästen!

Grosse Zauberkraft könnt ihr um billiges Geld erstehen!

Dies Menschenbildnis kommt aus keiner Fabrik. Jedes ist kunstreich mit der Hand geschnitzt und in magischer Stunde wurden die zwei Worte in die Stirn geritzt.

Kauft, kauft um sieben Rappen! Ihr kauft euch einen guten Helfer gegen Neid, Gehässigkeit, Trunksucht, Spielwut, böse Wollust, gegen alle Laster, die in euch selbst sind! - Kauft diese einfache Holzfigur an der weiter nichts zu sehen ist, als die aufrechte Gestalt des Menschen, wie sie Gott geschaffen hat, ohne Männlichkeit, ohne Weiblichkeit, ohne Unterrock, ohne Hose, ohne Uniform, ohne Brillen, ohne Säbel, ohne Handwerkzeug.

Ihr lacht und haltet mich für einen Narren!

So will ich euch - (7 Rappen, sieben Rappen - der Preis wird nicht aufgeschlagen) - ich will euch als Zugabe eine Geschichte erzählen. Eine Geschichte, die ich selbst erlebt habe - ich lege sie nicht auf die Wage, ich gebe sie euch als Zugabe!

Trommler trommle, Zwergdame tanze! Seht, seht, wie ihr da kommt, ihr lieben Hochgeehrten! Nur näher, nur heran! Ich stelle mich auf den Ladentisch! Sachte, sachte! So schnell geht das nicht! Ich bin alt! Sakrament, Bruder, wirst du deine Trommel endlich in Ruhe lassen!

Das Romanfragment Die schwarze Messe erzählt die Geschichte eines ausgetretenen Mönchs, der als Kind wegen dem Gelübde seiner Mutter ins Kloster kam. Er wurde zu dem Besten unter den Brüdern, sodaß man Hoffnung in ihn

setzte, zukünftiges Vaterhaus eines Heiligen werden zu können. Dazu kam es aber nicht. Den jungen Mann versuchte die fleischliche Wollust, die er nicht loswerden konnte. Diese Lust wurde so stark, daß sie den Mönch sogar im Angesicht der geöffneten Monstranz überfiel. Nach diesem Vorfall, den aber die Mitbrüder als Vorzeichen seiner Außerwähltheit gedeutet hatten, flüchtete er aus dem Kloster. Dank seines jungen, unschuldigen Aussehens schöpfte niemand auf den Straßen Verdacht, und dank der Hilfe eines Verwandten hatte er auch keine finanziellen Probleme. In der Freiheit verschonte ihn "der Teufel der Wollust" (162), aber er entdeckte eine neue Leidenschaft, das Theater. Er wurde zum fanatischen Opernbesucher. Zum erstenmal sah er die Oper >Lucia di Lammermoor<. Die ganze Atmosphäre der Oper faszinierte ihn gewaltig, er geriet durch das Erlebte in Ekstase. Der entlaufene Mönch war aber nicht nur vom Wunder der Oper, der Musik begeistert, sondern entdeckte seine Liebe zur Opernsängerin Lelia, eine Liebe, die jegliche körperliche Begehrung entbehrte. Im Laufe der Zeit erlebte er Lelia in sehr vielen Rollen. Seine Liebe zu zeigen, wagte er aber nicht. Nach den Vorstellung stand er oft an der

Bühnentür, wartete aber die Ankunft der Sängerin nie ab. Im Theater machte er die Bekanntschaft eines Opernfreundes, Kirchmaus', der ihn regelmäßig über Wesen und Sinn der Musik unterrichtete. Bei ihrer ersten Begegnung erklärte er den Sinn der Oper, die Bedeutung der Ironie für die Oper, das Wesen der menschlichen Stimme und den Zusammenhang zwischen Wort und Gesang. Eines Abends stellte Kirchmaus dem Mönch Doktor Grauh vor, der sich als Religionsphilosoph bezeichnete. Doktor Grauh war eine interessante Person, zugleich schön und häßlich, seine Ausstrahlung war sehr stark, um seinen Kopf herum tanzten Insekten, usw. Der mit Grauh verbrachte Abend erzielte im Mönch zweierlei Wirkung. Einerseits wehrte er sich in seinem Inneren gegen das Gehörte, andererseits konnte er sich Grauh's Bann nicht entziehen. Dieser trug zu dem Zweifel an seinem Glauben einiges bei. Die zwei Männer kehrten in ein Wirtshaus ein, wo Grauh dem Mönch seine Deutung der Schöpfungsgeschichte verlautbart hatte. Anlaß dazu lieferte die Gestalt Elias, den der Mönch in ihrem Gespräch zitiert hatte. Nach Grauh ist Elias "die zweite Inkarnation jenes Wesens, dessen erste Inkarnation Henoch

und dessen dritte Inkarnation Christus ist" (179). Dieses Wesen, Gott inkarniert sich dann, wenn er glaubt, daß sein Thron in Gefahr ist. In solchen Zeiten schickt er seine Inkarnationen auf die Erde, um alles wieder in seine Macht zurückzugewinnen. Da der Mönch Grauh nach diesen Worten fragend und auch empört anschaute, erzählte er seine Version der Schöpfungsgeschichte. Ursprünglich existierte eine harmonische Vielheit und ein Formenschatz. Auf einmal aber wuchs in El, in einem der Dämone die Unruhe der mangelnden Identität mit sich selbst, die wollte Bestätigung und daraus entstand der Wille zur Macht. Von dem Machttrieb geleitet, besiegte El die gleichwertigen Elohim und vereinigte sie unter seinem Namen. Diese sogenannte "Stunde des Sturzes der Engel" (180) ist gleichzeitig die Geburtsstunde des Menschen, der die Disharmonie seines Schöpfers, seine Unidentität in sich trägt. Auch die Ursünde, der Wille zur Macht spiegelt sich im Menschen als Erbsünde. Statt dem statischen Polytheismus wurde ein dynamischer Monotheismus als Wahrheit erklärt. "Der Mensch gerät als absoluter Fremdkörper und Fremdgeist in die Welt und diese Fremdheit erweist sich in ihm als die Gabe der

Objektivität und Vernunft" (183), was ihn aber nicht davor schützt, sich dem Gang der Welt anzuschließen. Deswegen hat sich auch Adam den Gesetzen der Fortpflanzung und des Todes angepasst. Dadurch ist auch das möglich geworden, daß die anderen Dämonen sich den Menschen nähern, sie beeinflussen und sie immer mehr zum Anarchismus, zur Auflehnung gegen Gott bewegen. Zu solchen Zeiten sieht El seinen Thron schwanken und schickt eine seiner Inkarnationen auf die Welt, um Ordnung zu machen. Einer dieser Gesandten ist Elia. Das oben Geschilderte ereignete sich auch während der Herrscherzeit von Achab. Damals sind die Dämonen Baal und Astaroth, das "Geschwister- und Gattenpaar" (193) stark geworden und die Macht von El war in Gefahr. Auf dieser einleitenden Rede von Grau kommt eine Vision, die der Mönch erlebt. Er nimmt an einer Pilgerfahrt nach Samaria zum Berg Karmel teil. Ab jetzt berichtet er über die Geschehnisse. Zuerst wird der Weg über Sidon nach Samaria beschrieben. Das ganze Land ist von Dürre heimgesucht, alles ist ausgetrocknet, das Wasser der Flüsse verdorben und es gibt kein Anzeichen für einen erlösenden Regen. Aus der Menge sind klagende Stimmen zu hören, die den

König Achab beschimpfen und ihn für die Situation verantwortlich machen. Andere schieben die Verantwortung auf seine Frau, Königin Jezabel, sie hätte mit ihren Gottheiten den Fluch auf das Land gebracht. Je näher die Pilger Samaria kommen, desto mehr Menschen treffen sie. Ein altes einäugiges Weib zB., die ein Lied über die Menstruation der Frau singt, oder einen irrsinnigen Mann, der sich Asche auf den Kopf streut, oder einen Verschnittenen in gelbe Soutene gekleidet. In der Stadt angekommen gehen sie zum Berg Karmel. Oben auf dem Hügel stehen die Altäre und Standbilder des Götterpaares, Baal und Astaroth. Die beiden Götter halten je einen Stein in der Hand, der von Baal "scheint ein fast wie Diamant blitzender Bergkristall zu sein" (193) und der von Astaroth ein Selenit, der aber braunrot gefärbt ist. Die Altäre werden von gelben Priestern bzw. Priesterinnen bedient. Es werden Opfer dargebracht, aber von den Göttern nicht entgegengenommen. Ein gelber Priester bittet um Aufmerksamkeit und spricht im Namen der Göttin Astaroth. Sie ist unfruchtbar geworden, kann vom ewigen Glück ihrer Begierde und Befriedigung den Menschen nichts mehr geben, kann nicht über die Kinder wachen, usw. Um

die Menschen vor noch Schlimmeren zu bewahren, opfert sie dem Gott Jahwe ihre erste Priesterin, Jezabel. Sie soll einem Erwählten dieses Herrschers dienen. Aus dem Altarsockel tritt dann Jezabel heraus in den Schleier der Göttin gehüllt. Als sie langsam schreitet, meint der Mönch, daß sie auf ihn zukommt und glaubt in ihr Lucia die Lammermoor und Lelia zu sehen. Er glaubt der Sänger zu sein, und sich mit Lelia vereinen zu können. Die anderen halten ihn aber zurück. Dann tritt aus ihren Reihen ein Mann vor, Elias. Als sein schwarzer Mantel den Schleier von Jezabel berührt, vergeht der in einer einzigen Flamme, und nicht einmal Asche bleibt zurück. Danach wendet sich Elias an die gelben Priester, und fragt sie nach ihren Götter. Sein Gott, der Berggott, ist der einzige, daß zeigt auch sein angenommenes Opfer und der ausbrechende, erlösende Regen. Das letzte, was der Mönch noch sieht, ist: "Mord liegt auf allen Gesichter."

(200) Davor bewahrt ihn aber Grauh, und holt ihn aus seinem Zustand. Er fügt abschließend den Geschehnissen hinzu, daß alle gelben Priester in dem folgenden Aufstand der Propheten ermordet worden sind. Danach dankt er dem Mönch, daß er ihm Elias sehen hat lassen und gibt eine

Erklärung, wie das alles möglich war. Es besteht eine ewige Gegenwart. Alles ist irgendwo im unendlichen Universum vorzufinden, die Erscheinungen sind unvergänglich. Die Theorie des Äthers besteht darin, daß sie die Dinge in Erscheinung treten lassen kann, zB. in Akasha oder Tejas. Diese Allgegenwärtigkeit ist uns nur in Splittern, in den eigenen Erinnerungen und Imaginationen zugänglich. Wie im Mikro- so auch im Makrokosmos existiert ein Bewußtsein, und innerhalb dessen das Phänomen der Erinnerung. Der Ort der Erinnerung ist bei den Menschen die Seele, im Makrokosmos die 'Chronik'. Um in dieser Chronik lesen zu können braucht man besondere Bedingungen, die Grauh und dem Mönch gegeben waren.

Der Mönch wollte schon am Anfang aufstehen und gehen, sein Inneres wehrte sich gegen das Gehörte, aber er vermochte es nicht, denn Grauhs Wirkung war zu stark. Auch als sie das Wirtshaus verlassen, drängt sich der Gedanke der Flucht auf. Trotz dessen kann er sich den Ort des nächsten Treffens aufgrund Grauhs Beschreibung in allen Einzelheiten vorstellen. Das Erlebte versetzte ihn wiederholt in Ekstase. In dieser Nacht träumte er über

Katzen, die sich still und weich an ihn kuschelten, und über einen Selbstmörder aus dem Kloster.

Am nächsten Abend wollte er in die Oper, aber die Sängerin war krank. Den Abend verbrachte er dann mit Kirchmaus, der ihn vor den Materialisten und Aftermetaphysikern warnte. Aber auch das Zusammensein mit einem anderen Menschen konnte den Mönch davor nicht bewahren, in den Klub des Abendmahls zu gehen, wo ihn Grauh erwartete. An diesem Punkt hört die Geschichte auf.

Im Mittelpunkt des Romanfragments Die schwarze Messe steht eine reziproke Darlegung der Schöpfungsgeschichte, wobei reziprok der traditionellen Auffassung der christlichen Schöpfung entgegengesetzte bedeutet. Die konventionelle Grundsituation wird umgedeutet, und die Geschichte dementsprechend neu erzählt, wobei auch die Umwertung der Geschehnisse und der beteiligten Personen geschieht. Diese Methode der In-Frage-Stellung bzw. Umkehrung von Ereignissen und Werten läßt einerseits auf Nietzsches „Antichrist“ schließen, andererseits wandte Werfel diese Methode in den vorangehenden Texten auch an. Kommen wir aber noch auf die Darstellungsmethode, auf den

umgekehrten Effekt zurück. Logischerweise wird er nicht nur bei dem Mittelpunktthema angewendet, sondern bei der Darstellung der anderen zwei wichtigen Bereiche und auch bei den Begleitereignissen. Die weiteren zwei Hauptanliegen, die wir in unserer Einleitung schon genannt haben, sind Werfels permanente Beschäftigung mit dem Problem der Weiblichkeit und seine Gedankenwelt der Musik. Neben der andersartigen Auslegung der Schöpfung und Gottes Person werden auch die Weiblichkeit und die Musik aus einem ungewöhnlichen Aspekt betrachtet. Das Matriarchat wird vom und zugunsten des Patriarchats vernichtet, obwohl die Frau mit dem Erlöser gleichgesetzt wird. Die Musik, d.h. die Oper, die Melodie wird im Unterschied zur Kontrapunktik und zur philosophischen Musik dargestellt. Auf abstrakter Ebene geht es in diesen Konfrontation der Anschauungen um den Kampf zwischen dem Geistlichen und Stofflichem, wie es Bachofen⁶⁰ nennt oder um den Kampf des Apollonischen und Dionysischen, wie es bei Nietzsche⁶¹ heißt. Auf die Konkretisierung dieser Gegenüberstellungen kommen wir in der ausführlichen

⁶⁰Karlheinz F. **Auckenthaler**: Die Wirkung Johann Bachofens auf Franz Werfel und sein Schaffen. In: Germanoslavica 1966 (im Druck)

⁶¹Friedrich **Nietzsche**: Die Geburt der Tragödie. In: siehe Anm. 26, S. 7-114.

Analyse zurück. Da in das Werk neben den Hauptthemen weitere Bereiche aufgenommen worden sind, und sie alle sehr komplex und ineinanderverflochten dargestellt werden, versuchen wir zuerst die das ganze Werk umfassenden Stränge, die gedanklich teils offengelassen teils abgeschlossen sind, sichtbar zu machen und dann auf ihre detaillierte Auslegung einzugehen.

Wir gehen davon aus, daß der Schauplatz des ersten Kapitels, das Kloster, im zweiten nicht zufällig zum Theater wird. Den Grund könnte man natürlich in der, aus Werfels Opernfanatismus abgeleiteten, logischen Konsequenz sehen, daß über Musik, über Oper sich am besten schreiben läßt, wenn man das Theater als Schauplatz wählt. Wir meinen aber, daß die zwei Orte außer diesem textexternen Bezug viel mehr verbindet. Sie sind strukturell gesehen Abbildungen voneinander, sie sind sozusagen die Kulisse sowohl für das äußere Geschehen um den Mönch herum als auch für sein Innenleben.

Der junge Mönch kam wegen des Gelübdes seiner Mutter unfreiwillig ins Kloster. Anfangs spürt er diesen Zwang gar nicht, ist einer der strebsamsten, fleißigsten unter

den Brüdern, und wird auch bald zum Besten unter ihnen. Das Leben im Kloster verläuft nach Regeln. Der Ablauf der Messe oder das Stundengebet oder auch das Kirchenjahr besitzen sozusagen ein eigenes Drehbuch, alles spielt sich gewissen Ritualen entsprechend ab. Die Gedankenwelt richtet sich auf Gott und seine Welt, der Gegenstand der Liebe, der geistigen Liebe, ist Gott. In dem Mönch lauert aber neben dem Guten auch das Böse, und dies zeigt sich in der immer stärker werdenden Wollust. - Für das gleichzeitige Vorhandensein des Guten und Bösen in einer Person ist laut Grauh Gott selbst ein Beispiel. - Das Böse ist einer der Bruder-Geister, "der ununterjochbar ist, weil Er die andere Waagschale Seiner Selbst bedeutet" (182) Mit der Zeit nimmt auch das Sich-Wehren des Mönches gegen die Wollust die Form von Ritualen an. Er versucht alles, um sie loszuwerden, bleibt aber erfolglos. Als er sich dann der Wollust ergibt, wird die „Unbefriedigung“ (160) noch stärker. Diese Steigerung der Lust zeigt sich auch in der Änderung ihres Gegenstandes. Nicht nur Weiber, weibliche Busen, Beine, oder Hinterteile können den Gegenstand bilden sondern der Schritt eines Bruders, die Rundung eines Waschbeckens,

ein weidendes Tier, eine Tulpe im Garten, grobgliedrige Bauernfrauen im Kot, schwerfällige Rinder, der Geruch der Ställe bis hin zur Monstranz. Mit der geöffneten Monstranz sollte er sich im Geiste vereinen und nicht, wie es hier passiert, seine Begierde beim Anblick der Monstranz befriedigen. Da eine Aufhebung des für das Kloster antagonistischen Gegensatzes der geistigen und körperlichen Liebe unmöglich ist, flüchtet er. Im zum Ritual gewordenen Theaterbesuch findet der entlaufene Mönch eine neue Leidenschaft, das Eintauchen in die Musik, die Hingabe an die Oper. Auch seine Liebe trifft auf einen neuen 'Gegenstand', Lelia. Die Potentialität dieser Ereignisse beruht auf der strukturellen Parallelität der Schauplätze. Der tägliche Theaterbesuch, das Warten auf die Sängerin nach den Aufführungen miteingeschlossen, ersetzt den Alltag des Klosters. Auch die Opern haben ihr Drehbuch, und die Liebe findet einen Gegenstand, an den sie sich richten kann. Diese Liebe ist auch von geistigem Charakter. Der Mönch liebt alle Erscheinungen der Sängerin, in ihnen die Erscheinung der Frau. Dies lassen die folgenden Worte des Mönchs ahnen:

Sie allein liebte ich und wußte, daß ich sie von je geliebt habe. Wo aber war die Wollust meiner bösen verfluchten Klosternächte? Diese Anbetung wird stärker sein. Niemals wird mich ein unreiner Wunsch zerstören (164)

und "Aber hinter dieser starren Pracht war ein Leib verborgen, der nicht zu erdenken war, eine unirdische Rührung, ein verschwebender Hauch." (164)

Diese Andeutungen werden im späteren Verlauf erweitert zB. im Motiv des Blickes, wobei es öfters heißt: "immer aber fühlte ich, daß ihr Blick mich suchte, mich, den sie nie sehen konnte" (168) oder auch in Aussagen wie, "so darf nur die Jungfrau geliebt werden" (168). Den Höhepunkt erreicht dieser Gedankengang dann in der Gestalt Jezabels, als sie auf Elia hinschreitet.

Auf jeden Fall zu erwähnen ist noch bei dem Vergleich der beiden Kulissen erstens, daß der Mönch sich freiwillig für das Theater entschlossen hat, und all seine Taten aus eigener Entscheidung getroffen hat und zweitens, daß das Böse auch hier nicht fehlt. Es kommt diesmal von außen, von Grauh verkörpert, und ist eine zweite Versuchung, den Mönch von seinem Glauben zu entfernen. Seine Neugier, seine Naivität und seine Weltfremdheit machen ihn für das Unbekannte anfällig.

Wenn wir uns jetzt den Maß der Ausarbeitung der Problemkreise der Liebe und des Christentums widmen, stellen wir die These auf, daß der Strang der Liebe weitergedacht, daher auch mehr ausgearbeitet worden ist, und einer möglichen Auflösung näher steht. Die geistige Liebe, die der Mönch zuerst für Gott, dann für die Sängerin empfindet, wird auf die Erscheinung Frau übertragen, konkretisiert in der Gestalt Jezabel. Damit meinen wir, daß in den Augen des Mönches Jezabel, nicht nur die Vertreterin der Göttin Astaroth, der Göttin der körperlichen Liebe, der Prostitution ist, sondern auch die Erlösende, die Frau, die geopfert wird, um die anderen zu retten. Sie ist auch die Fruchtbarkeitsgöttin, das Symbol der Mutterschaft. In Jezabel fließen also alle 'Rollen' der Frau, die bisher beschrieben oder erwähnt worden sind, zusammen. Lelia, die Sängerin wird mit Lucia di Lammermoor, die für die vielen möglichen Frauengestalten steht und mit Jezabel, der Göttin, der Erlöserin und der Mutter vereint. Sie ist die Göttin der Fruchtbarkeit und auch dem Gott ebenbürtige Göttin. In ihrer Gestalt steht auch das Matriarchat dem Patriarchat gegenüber. In der Aufopferung der Frau wird daher nicht

nur die Erlösung des Volkes bezweckt, sondern auch die Vernichtung des Matriarchats durchgeführt. Der Mönch erlebt auf dieser Ebene die Vereinigung mit Lelia, ihre geistige Verbindung, die eine höhere Ebene benötigte, wird durch die entstandene Geistigkeit der Frau möglich. Auch des Mönchs Beziehung zur Körperlichkeit ändert sich durch das Erlebte, er bewertet von diesem Punkt an, die von seiner Bekenntnis für sündhaft gehaltene Sexualität anders. Durch das geschilderte Erkennen der Weiblichkeit öffnet sich dem Mönch ein Weg, den antagonistischen Gegensatz zwischen geistigen und körperlichen Liebe aufzuheben. Dieser Faden der Geschichte richtet sich auf eine Lösung hin und weist auf einen eventuellen Kompromiß hin. Diese Vermutung untersützt der Traum, den der Mönch nach der Karmel-Berg-Vision erlebt hat. Er wird von schmiegsamen, weichen Katzen-Körpern erregt, die sich in Lelia verwandeln: "Lelias Atem war warm wie die Leiber der Tiere." (209) Den Ausgang ihrer Geschichte erfahren wir jedoch nicht, da am Abend die Aufführung wegen Lelias Krankheit ausfällt und sie sich im Laufe des Textes nicht mehr begegnen.

Weniger konstruiert ist der Gedankengang über den Glauben des Mönches. Während des uns bekannten Textes geriet er zweimal in Versuchung. Nach der ersten verläßt er das Kloster und distanziert sich gewissermaßen von seinem starken Glauben. Die Distanz wird nach Grauh's Erläuterungen über die Schöpfung und über die Geschehnisse am Karmel-Berg größer, die Versuchung in den Klub des Abendmahls zu gehen lockt ihn sehr, aber auch der Wunsch sich dagegen zu wehren, nimmt konkretere Gestalt an. Den Mittelpunkt des Fragments bildet die Darstellung der Theorie von Grauh und dadurch die Prüfung des Mönches. Die Kernstellung dieser Szenen bestätigen neben der Tatsache, daß alle wichtigen Gedanken hier vorhanden sind, auch der Titel des Textes und die Benennung des Klubs. Die Bezeichnung 'schwarze Messe' weist auf einen Satanskult hin. Der Kult ist der Gottesdienst zu Ehren Satans. Ein Teil des Gottesdienstes ist die Opfermahl, die bekanntlich auch das Wesen des Abendmahls ausmacht. Das Opfer wird aber in dem Klub zu Ehren Satans gebracht.- Einer Aufopferung, nämlich der von Jezabel, waren wir selbst Zeuge. - Durch eine andere Betrachtung kommen wir zur dieselben Folgerung, und zwar

der, Kern der Messe ist die Lesung aus der Heiligen Schrift. In der Vision haben wir es auch mit einer Lesung, zwar ungewöhnlicher Art, zu tun, aber ihre Deutung fällt zugunsten des Satans aus. Auch die dritte Erklärungsmöglichkeit geht in die genannte Richtung. Vom Ausdruck "schwarze Messe" liegt die Assotiation "schwarze Magie" nicht weit. Für die Berechtigung und Erklärung dieser Assotiation sorgt Herr Kirchmaus in seiner zweiten Rede, als er den Mönch warnt: "Hüten sie sich sich vor allen Materialisten, dieser oder jener Art, ob sie nun exakte Chirurgen oder Magier sind" (211). Nach seiner Meinung berauben die Wissenschaft und die Magie den Menschen, sie nehmen ihm "das enthusiastische Erstauen über das Vorhandensein" (212). Deswegen ist Kirchmaus' folgender Satz eine Warnung, die aber der Mönch zu diesem Zeitpunkt nicht wahrnehmen kann:

Schon nach Gesetzenforschen, die Wissenschaft, ist der erste Abfall von jener allerweisesten Empfindung; Wirkungen hervorbringen wollen, die Magie, der zweite, schwerere Abfall! (212)

Der Text hört bei dem Gang des Mönches in den Klub auf. Weiteres erfahren wir nicht. Die Frage also, wofür er sich letztendlich entscheidet, kann nur mit Vorbehalt

beantwortet werden. Als Anhaltspunkt bedienen wir uns des Rahmens, aus dem wir darauf schließen, daß der Mönch den Versuchungen entkommen ist, sich von denen losgelöst, und seinen damaligen Zustand im nachhinein als Schwäche bezeichnet hat. Auf die Feststellung, daß der Gedankenkreis, trotz einer solchen potentiellen Lösung nicht ausgereift war, kommen wir noch in einem anderen Zusammenhang zurück.

Vorher gehen wir auf das dritte wichtige Thema, auf die Problematik der Musik ein. Sie wird einerseits als das Erlebnis des Mönches, als sein erster Musik-Genuß behandelt. Diese eigentlich primäre Darstellung der Musik beginnt mit dem Einstimmen der Geigen vor der Aufführung. Von da an wird Schritt für Schritt beschrieben, wie sich die weltliche Musik dem Mönch entfaltet. Die Beschreibung ist so intensiv und ausdrucksvoll, daß man sich diese erste Aufnahme der Musik vorstellen kann, als hätte man es miterlebt. Es werden sowohl die Töne der Instrumente, die Schwingungen und das Verschmelzen der Melodien, als auch der ganze Ablauf der Oper dargestellt. Andererseits haben wir es mit einer sekundären Beschäftigung zu tun. Herr Kirchmaus gibt seine musiktheoretischen Überlegungen

preis. Durch diese wird der Musik ein längeres Expose gewidmet. Sie sind aber aus weiteren zwei Gründen auch wichtig. Erstens legt Kirchmaus Wert in seinen Ausführungen über den Gesang auf die Betonung der Verbindung zu Gott und verrät damit seine Einstellung zu ihm. "Die menschliche Stimme bedeutet die Idee der sittlichen Freiheit, die Sehnsucht des Menschen nach dem Herzen Gottes" (171). Im Text heißt es weiter:

Schon die Sprache, das Wort ist das eizige unwiderlegbare Mittel des menschlichen guten und freien Willens. Und wie erst, wenn sie die Sorgen der Küchen, Schlafzimmer und Wirtshäuser verläßt - und singt. Ist der Gesang nicht das heiligste Symbol der einsamen Zwiesprache zwischen Gott und Mensch?? (171-172)

Zweitens wird in der Person von Kirchmaus der Gegenpol zu Dr. Grauh gestaltet, worauf wir aus mehreren Anzeichen schließen können. So aus der eben dargestellten, mit Grauh nicht übereinstimmenden Beziehung von Kirchmaus zu Gott, oder aus ihrem gegensätzlichen Standpunkt zur Musik und weiter aus Kirchmaus' Rede über die Materialisten und Aftermetaphysiker. Die ersten zwei Gründe faßt Grauh selber folgendermaßen zusammen:

Herr Kirchmaus, der neben seinem Musikenthusiasmus ein monotheistischer Narr und Kommentator des unseligen Kant ist, hat mir von Ihrer Liebhaberei gesprochen. Ich für meinen Teil bin

unmusikalisch - oder besser gesagt ein Feind der Musik auf Erden, die uns Gleichmaß und Erhebung vorlügt, um uns von den dringendsten Fragen abzulocken. (206)

Den letzteren Grund deutet Herr Kirchmaus schon in seinen Worten über die Musik an, indem er sagt, daß die moderne Musik, die "musikalische Theorie des Atheismus, der Religionsfeindschaft, des Materialismus, der Koproholie" (171) ausspricht, und führt dann seine Gedanken diesbezüglich im letzten Gespräch mit dem Mönch aus. Er bezeichnet die Wissenschaft als ersten Abfall von der Kraft des Erstaunens und die Magie als zweiten und schwereren. Er warnt den Mönch: "Hüten Sie sich vor den Aftermetaphysikern, hüten Sie sich!" (212)

Abschließend zu den Musik-Ausführungen möchten wir noch auf einen letzten Gedanken von Kirchmaus hinweisen. In seinen Augen ist Ironie für die Oper sehr wichtig, denn die Ironie besitzt die Eigenschaft, das Leben aus einer gewissen Distanz zu betrachten und sich über den Alltag heben zu können. Von dieser Ironie her muß man auch die Oper sehen, ihre Aufzüge, Arien, Cavatinen, usw., die "durch die Schönheit der Melodie hindurch über das Leben, das sie verzerrt und töricht darstellen" (170) lächeln. Nicht die Oper ist "ein Zerrbild des Lebens" (170), wie

das die Gegner behaupten, sondern "ihr Leben [der Gegner] ist ein unsinniger Operntext ohne die Musik" (170).

Den in allen drei Hauptbereichen dargestellten Kampf unterschiedlicher Werte könnten wir als eine Möglichkeit, als Kampf der apollinischen und dionysischen Lebensauffassungen, deuten. Die Assoziation an das Dionysische drängt sich vor allem in der Darstellung des Baal-Kults auf, aber Züge von Grauh weisen auch auf eine freizügigere Lebensweise hin, zB. die 'Prise', die er immer wieder nimmt, und wonach er lebendiger wird. Durch den Sieg des Berggottes aber gewinnt das Apollinische oberhand. Die Frage, welcher dieser Werte für den Verfasser bedeutender sei, bzw. wie er zu denen stehe ist eindeutig nicht zu beantworten. Sein Schwanken zwischen den Werten und die Überlegungen in welcher Situation welcher eventuell wichtiger sei, spiegeln sich auch in der nächsten adaptierten Auffassung, in den Thesen von Johann Jakob Bachofen⁶² über das Mutterrecht. Der Bachofen Ansatz über die Definition und Wesen des Weiblichen waren für Werfel bekannt. Er griff des öfteren auf den von Bachofenen diagnostizierten Gegensatz zwischen Männlich-

⁶²siehe Anm. 59. Karlheinz F. **Auckenthaler**: Die Wirkung Johann Bachofens auf Franz Werfel und sein Schaffen.

Geistigem und Weiblich-Stofflichem zurück. Wofür er Partei genommen hat, geht aus dem Text definitiv nicht hervor, aber der Text zeugt von seinen Erwägungen beider Pole und auch von potentiellen Kompromißen. Aus Grauh's Darstellung der Schöpfung und des Baal-Kults geht das Weiblich-Stoffliche, oder wenn wir es so wollen, die im Dionysischen zu findende Vielfalt des Lebens als Gewinner hervor. Wenn wir den Rahmen hernehmen, kommen wir auf den entgegengesetzten Punkt. Der Mönch entscheidet sich für seinen Gott, in ihm für das männlich-geistige Prinzip. Er hält sich aber daran nicht in dem Ausmaß wie im Kloster. Um diese Unentschlossenheit zu demonstrieren, könnte man weitere Beispiele bringen wie die Musik oder Lelia. Die Geistigkeit und die Philosophie, wie es im Text heißt, sind aus dem Musik-Bild des Textes verbannt. Die am Anfang rein geistige Liebe an die Sängerin Lelia nimmt breitere Dimensionen an. Sie erreicht ihren Höhepunkt in der geistigen Vereinigung des Pilger-Mönches und der Jezabel-Lelia. Die anfänglich pejorativ gedeutete (Wol)lust findet ihren wirklichen Gegenstand in Lelia, wie uns der Traum des Mönches das verriet. Wir schließen weder einen Kompromiß der beiden Phänomene aus, noch die

Möglichkeit in unterschiedlichen Situationen sich mal für das eine, mal für das andere zu entscheiden, nur man muß mit der eigenen Wertung der Pole im klaren sein. Bei diesem Punkt ist Werfel bei der Niederschrift dieses Textes noch nicht angelangt, vielleicht mußte er deswegen ein Fragment bleiben.

Ein weiteres Element, dem Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, ist die Esoterik. Warum diese Ausführung notwendig war, könnte die logische Folgerung erklären, wonach Grau dem Mönch verriet, wie die Vision möglich war. Des weiteren könnte diese esoterischen Erläuterung dazu beitragen, daß der Spektrum von Graus Weltbild differenzierter dargestellt wird. Ob die Esoterik in der Geschichte weiterhin eine Rolle gespielt hätte, ist nicht zu sagen.

Nach der versuchten, zusammenfassenden Darstellung der Hauptstränge und der Skizzierung ihrer potentiellen Fortsetzungsrichtungen wenden wir uns einigen detaillierteren Ausführungen zu. Wie bereits angedeutet, arbeitete Werfel mit dem Umkehrungs- bzw. Transformationseffekt auf mehreren Ebenen, wie den der Schauplätze, der Personen und der Gedankenwelt, und griff

auf unterschiedliche konventionell festgesetzte Normen zurück. Im Folgenden geben wir einen Überblick der Transformationen von Schauplätzen und Personen und gehen auf die Darlegung der Gedankenwelt tiefer ein.

Das Kloster, der Ort des ersten Ereignisses, wird in seiner vollen Funktionalität ins Theater umgewandelt; auch der Gegenstand der Liebe ändert sich, die Frau löst Gott ab.

Unser Hauptheld, der Mönch, bleibt in jeder Situation ein Geistlicher. Auf den Straßen nach seiner Flucht und auch im Theater wird er als Mönch angesehen und in der Szene auf dem Berg Karmel gehört er einer Gruppe von pilgernden Geistlichen an. Das äußere Bild des Geistlichen bleibt also bestehen, das dichterische Zeichen dafür ist die Kutte, die er öfters ausziehen will, aber es nie tut. Von seinem inneren Zweifel zwischen 'Geistigem' und 'Weltlichem' weiß aber niemand.

Dr. Grauh erscheint in zwei Gestalten, er ist der Magier, der sich selber Religionsphilosoph nennt, und er ist der Prophet der Göttin Astaroth. Seine ganze Erscheinung ist durch eine Dualität gekennzeichnet. Grauh strahlt Anziehung aus, erweckt gleichzeitig Ablehnung und man

will sich von ihm loslösen, aber seine Anziehungskraft ist stärker. Er ist schön und häßlich auf einmal.

Auch die Gestalt der Frau ist von Wandlungen gekennzeichnet. Sie ist Lelia, die Sängerin in ihren vielen Rollen; sie ist Jungfrau, Geliebte, Göttin und Mutter und sie repräsentiert die Wandlung des Blutes in Milch. Diese Eigenschaft und der Sinn der Weiblichkeit kommt in den Worten des Propheten Grauh sehr gut zum Ausdruck:

Sie, die Göttin, Astaroth, die gesetzt ist über das heilige Geheimnis der Verwandlung des Blutes in Milch, sie, die schmiegsam abnimmt und zunimmt, wächst und verfällt, erfüllt wird und leergelassen in ihrer unendlichen empfangenden Liebe, sie, die behütet den mittelsten Ort des Alls, der ein Springbrunnen ist, in dessen Strahl, wie bei dem Feste der Bogenschützen, das ursprüngliche Ei auf- und niederhüpft, Astaroth, die Göttin, durch meinen Mund spricht sie also⁶³ (194)

Die Tiefe dieses Zitats führt uns in die Gedankenwelt des Fragments hinein. Im Mittelpunkt steht die Variation der Schöpfungsgeschichte und die Vision auf dem Karmel. In die Geschichte miteinbeschlossen ist das Problem der Weiblichkeit. Zu der Musik müssen wir noch soviel sagen, daß ihre Darstellung mehr eine Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Auffassungen ist, als eine Transfor-

⁶³Diese Stelle ist ein gutes Beispiel für die Verwendung von Bachofens Ideenwelt

mation. Die Richtung der modernen Musik ist wie die der Schöpfungsgeschichte materialistisch.

Die Umkehrung der Schöpfung wird von Anfang an durch kleinere Transformationseffekte vorbereitet. Der erste Schritt zur schwarzen Messe ist das im Kloster begangene Sakrileg. Je stärker die Wollust, stellvertretend für die körperliche Liebe, geworden ist, desto schwächer wurde die geistige Liebe. Es ging soweit, daß sich der Mönch mit der Monstranz nicht geistig sondern körperlich 'vereint'.

Die Schöpfungsversion von Grauh ist sowohl in den Geschehnissen als auch in ihrer Begründung das genaue Gegenteil der biblischen Schöpfung, die aus der ursprünglichen Einheit, also aus einer Gottheit ausgeht. Nicht so Grauh, für den Vielfalt und Formenschatz der Ursprung war, sowie viele gleichwertige Dämonen, zu denen auch El gehörte. Das Böse, der Teufel, ist normal der Gegenspieler Gottes, auf den das ganze Unheil zurückzuführen ist. In Grauh's Darstellungen ist Gott das Böse, der "mörderische Oberste" (176), da aber Gut und Böse die zwei Seiten von einer Sache sind, existiert das eine ohne das andere nicht. Dieses andere nennt Grauh

"befreiender Lichtbringer" (183). Auch zur Schöpfung kam es nicht wegen des Machtwillen des Teufels, sondern umgekehrt. Gott war derjenige, der nach der Macht strebte und von dieser Bestrebung geleitet die anderen Elohim besiegte. Der Machtwille Gottes ist auf seine Identitätslosigkeit zurückzuführen. Seine Gedankenkraft kann im Gegensatz zu den anderen Elohim keine Form annehmen. In diesem Sieg des Dämons des Geistes über den Formenschatz, gewann das Geistige vorderhand über das Stoffliche. Dieser Sieg wiederholt sich in der Vernichtung der Jezabel-Astaroth, im Kampf zwischen Matriarchat und Patriarchat. Die Ursünde, der Wille zur Macht geht also auch nicht auf den Teufel, sondern auf Gott zurück, und spiegelt sich im Menschen als Erbsünde. Der Mensch ist die mißglückte Rechtfertigung seines Schöpfers, er trägt "sein Siegel der Disharmonie und Eitelkeit" (182). Der Mensch ist sündig, aber nicht weil er von sich aus Sünden begangen hat, sondern weil er die Sünde von seinem Schöpfer geerbt hat. Der Mensch als Rechtfertigung schreit nach Erlösung aus dieser Disharmonie, er schreit also für seinen Schöpfer, und nicht für sich. Da sich aber der Mensch dem Gang der

Welt, in die er hineingeraten ist, sich anpassen mußte und damit von den unterdrückten Dämonen etwas auf ihn übergang, entstand die Möglichkeit, ihn umzustimmen. Zu Zeiten als der Mensch seine Aufgabe der Rechtfertigung vergißt, muß Gott eingreifen, um seine Macht zu retten. Dann schickt er seine Inkarnationen hinunter, um Ordnung zu machen. Diese erscheinen nicht um den Menschen willen, sondern aus Machtrieb, aus purem Egoismus des Schöpfers. Sie tragen das Zeichen ihres Schöpfers, denn sie sind seine Ausstrahlung. In den Tagen des Königs Achab erschien eine der Inkarnationen, Elias, und durch ihn wurden die Dämonen wiederholt besiegt. Es geht aber nicht nur um die Vernichtung von Göttern die sich gegen Gott auflehnten, sondern um die Verstärkung der Einheit, des Monotheismus gegenüber dem Polytheismus, und um den Sieg über das Matriarchat. Zu dieser Zeit hat der Einfluß des Geschwister- und Gattenpaaeres, Baal und Astaroth, stark zugenommen. Baal ist der Spender von Regen und Fruchtbarkeit, der Gott der Sonne und der Fliegen. Diese Eigenschaft hilft uns bei der Lösung der Frage, warum sich um Grauh's Kopf herum beim Licht Insekten sammeln. Er ist ja Prophet dieser Gottheit, und dieses Zeichen zeugt

von seiner Angehörigkeit. Astaroth ist die Göttin der Fruchtbarkeit, der Verwandlung des Blutes in Milch, die auch mit Prostitution und Kinderopfer verbunden ist. Die Betonung verschiebt sich immer mehr auf die weibliche Gottheit. Für den im Land herrschenden Zustand, für die Dürre, für die verpesteten Gewässer, für das Ausbleiben des erlösenden Regens wird nicht dem König Achab die Schuld gegeben, sondern der Königin, weil sie diese Götter ins Land gebracht haben soll. Diese Schuldzuweisung blendet die Aufopferung der Frau ein. Die ganze Motivik um Astaroth herum weist auf die Verwandlung des Blutes in Milch hin und damit auf den Ursprung des Lebensspendens, auf die Mutterschaft. Die beiden Gottheiten halten je einen Stein in der Hand, Baal einen "fast wie Diamant blitzende[n] Bergkristall" (193) Astaroth "zeigt einen Selenit, der jedoch nicht bleich, sondern braunrot ist." (193) Der Mönch sieht darin die Zeit der Weiberschwäche, "das geheimnisvolle Transsubstantiationsschicksal des weiblichen Blutes verwandelt den sonst milchigen Stein" (193). Auch unterwegs singt ein altes Weib ein Lied über die Menstruation der Frauen. Die Farbe des Blutes, rot schmückt auch Jezabel, die

Stellvertreterin Astaroths in Form eines Rubins. Ebenfalls sind der Schleier und das Feuer vom Bild nicht zu trennen. Das Feuer, das Zeichen der Götter für die Annahme des Opfers, anzuzünden gelingt in dieser Szene nur dem Opfer Elias. Das Feuer, eine einzige Flamme vernichtet den Schleier der Göttin. Auf diesem Schleier war der ganze Formenschatz abgebildet, "alle Erscheinungen dieses Lebens", die von einem schwarzen Mantel, der für Eintönigkeit und Tod steht, vernichtet werden. Der Sieg wiederholt sich durch den Propheten, "der das verräterische Zeichen auf der Stirne trägt" (201), das da heißt 'Adam Kadmon', die erste Asstrahlung Gottes bzw. der himmlisch-astrale Urmensch. Über die Pilgerfahrt und das Zuschauen beim Opfer schwebt die Vorahnung des Mordes an den gelben Priestern: man fragt nach den Propheten, die Frage wird aber im Keim erstickt. Der Mönch merkt, daß ein geheimer Auftrag an diese ergangen ist; "in machem Auge zwinkert ein noch verborgener Triumph" (196) und zuletzt liegt Mord auf Gesichter der Propheten. Grauh bewahrt den Mönch vor dem Mord, an dieser Stelle bricht die Vision ab.

Von Anfang an, d.h. mit Verlassen des Klosters beginnend charakterisiert den Mönch eine Hin- und Hergerissenheit. Er legt seine Kutte nie ab, obwohl sie ihm hin- und wieder wie Nessushemd auf dem Körper brennt, sie ist aber das Symbol für die noch nicht abgebrochene Beziehung zu seinem Glauben. In der Darstellung der Liebe zu Lelia ist die Dialektik der Gefühle nicht so intensiv wie in der Beziehung zu Grauh, trotz dessen, daß sich auch hier eine Entwicklung in die gegensätzliche Richtung, d.h. weg von dem bisher Gekanntem abläuft. Wir denken daran, daß die geistige Liebe langsam mit der körperlichen Liebe gepaart wird und für den Mönch nicht mehr den Schmutz bedeutet, den das Kloster lehrte. In seinem auf die Vision folgenden Traum erlebt der Mönch eine sexuelle Erregung, die von Katzen bewirkt und auf Lelia übertragen wird. Das in ihm das Klostererlebnis noch nachwirkt, zeigt die Verbindung dieses Traumes mit dem Selbstmörder aus dem Kloster. Das eine ist für die Kirche genauso sündig wie das andere.

Die Ausführungen von Grauh drängen den Mönch in extremere Schwankungen. Er will aufstehn, ihn stehen lassen, seine Kutte ausziehen und einen Gelehrten aufsuchen, um sich

über den Exorzismus aufklären zu lassen. Auf der anderen Seite ist die Anziehungskraft Grauchs so stark, daß er sich dieser nicht entziehen kann. Er geht in den Klub des Abendmahls. Die Oper ist an dem Abend ausgefallen, so hat sie ihn nicht zurückhalten können. Kirchmaus vermochte es mit seinen Erläuterungen über die Kraft des Erstaunens ebenfalls nicht.

Abschließend kommen wir noch kurz auf die Aussage zurück, daß der fragmentarische Charakter des Werkes eine vollständige Analyse ausschließt. Wir haben versucht die Zusammenhänge, auf die man aus dem vorhandenen Text schließen kann, aufzuzeigen und zu begründen. Wir sind der Meinung, daß Werfel in diesem Werk versuchte, die für ihn wichtigsten Gedanken zusammenzufügen und romanhaft zu gestalten, aber es funktionierte noch nicht. Nicht so in seinem nächsten Werk, in der Novelle Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig.

9 Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Eine
Novelle, 1919⁶⁴

Nähern wir uns diesem Text von der Betrachtung seiner Gedankenvielfalt, müssen wir feststellen, daß er nicht minder reich ist als Die schwarze Messe. Der Unterschied liegt in der Betonung und Bearbeitung der behandelten Bereiche. Das Hauptaugenmerk wird in der Novelle auf die Vater-Sohn Problematik gelegt, und all die anderen Ideen werden ihr hierarchisch untergeordnet. Das Problem, alles gleichwertig betonen und darstellen zu wollen ist damit aufgehoben.

Betrachten wir die Transformationen dieser Textwelt, müssen wir sagen, daß sie in diesem Fall nicht so 'interessant' sind, wie es bisher zu beobachten war. Wir meinen damit, daß hier keine ungewöhnliche Wendungen vor sich gehen, d.h. aus den Dienern werden keine Heilige oder aus dem Sturm kein dionysisches Fest. Im Gegenteil, es handelt sich hier um einen 'alltäglichen' Prozeß, um die Entwicklung eines jungen Mannes, um dessen Persönlichkeitsentfaltung. Seine Bestrebungen widerspre-

⁶⁴Franz Werfel: DschM. 1989, S. 214-334

chen den von der Gesellschaft aufgestellten Normen, insofern er sich gegen die Tradition der Väter auflehnt und einen eigenen Weg sucht. Die Geschichte beginnt mit der Darstellung von Karl Duschecks Anfangssituation, dann schildert sie seine Zwischenstationen und letztendlich seine gefundene Lösung. Die Geschehnisse verlaufen auf mehreren Ebenen, die Werfel gelungen zusammenfügt. Vor der Analyse fassen wir kurz den Inhalt zusammen.

Die Novelle Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig erzählt die Geschichte eines Sohnes, Karl Duschek, der von Kindheit an nach den Vorstellungen und Prinzipien des Offizier-Vaters leben muß. Er lehnt sich mit der Zeit dagegen auf und zum Schluß löst er sich los. Den ganzen Weg bis zur Befreiung begleitet die dem Vater gegenüber empfundene Haßliebe, die die Grundhaltung Duscheks zu seinem Vater charakterisiert. Am Ende erkennt er einerseits das Wesen der Väter, die Autoritätssucht, die heißt: "Nicht-beizeiten-resignieren-können" (331), andererseits ihre des Vaters und Sohnes ursprüngliche Einheit, und durch diese Erfahrungen kann er sich vom Vater, ohne ihn tatsächlich zu ermorden, lösen.

Die Geschichte seiner Jugend erzählt Duschek als ein schon darüber Stehender. Als Kind mußte er eine Kadettenanstalt besuchen, aber im Gegensatz zu den anderen Schülern war für ihn auch sein Zuhause eine Art Anstalt, und so auch der Sonntag kein freudiger Tag. Er mußte nämlich vormittags zu seinem Vater in die Bataillonskanzlei und ihm über seine Ergebnisse der Woche Rechenschaft ablegen. Alles lief natürlich zwischen zwei Soldaten ab, der Vater sprach ihn nie außerdienstlich an. Auch zu Hause beim Mittagessen ließ er nie von den Prüfungen ab. Um fünf Uhr nachmittag mußte er dann als einziger in die Anstalt zurück. In seinen Gedanken verglich er oft seinen Vater mit anderen Vätern, mit solchen, die er sich gewünscht hätte. Die rauchten keine Zigaretten sondern Zigarren, trugen nicht immer Uniform, verstanden was von Musik und unternahmen mit ihren Kindern gemeinsam etwas. Für Duschek liefen auch die Ferien nicht viel besser ab. Er durfte zwar ein bißchen lesen und mit dem Hund spielen, aber der Vater gab ihm für jeden Tag Aufgaben, die er immer abfragte. Besser war es während der Zeit des Manövers, als der Vater abwesend war. Da verwöhnte ihn seine Mutter, und zeigte ihre

Zärtlichkeit, so gut sie konnte. Von einem Manöver zurückgekommen, schien der Vater sich verändert zu haben. Der Grund dafür war seine Beförderung. Seine Stränge ließ ein bißchen nach, die Mutter bekam neue Kleider und zum erstenmal luden sie Gäste ein. Auch im selben Sommer nahm der Vater Karl an seinem 13. Geburtstag auf die Hetzinsel mit, wovon er schon aus den Erzählungen seiner Kameraden gehört hat. Der Vater zog Zivilkleidung an, wodurch seine Ausstrahlung gewaltig nachgelassen hatte. Keiner sah in ihm den Offizier. Daß der Vater darunter gelitten hatte bereitete Karl ein Freudegefühl, einen ersten Sieg über den Vater. Die Rache blieb aber nicht aus, Karl mußte auf das Ringelspiel-Pferd, und der Vater gab die Kommandos. Danach waren sie in der Grottenbahn, wo eine Geschichte mit Musik dargestellt wurde, die der Vater nicht kannte. Es sei die Oper Freischütz, antwortete Karl auf seine Frage. Beim Kaffee und Kuchen empfand der Junge wieder eine tiefe Liebe zum Vater, die aber gleich darauf verschwand, da sie zu der Schießbude gingen. Die zu treffenden Figuren hielt Karl zuerst für Menschen. Seine Beklemmung wich aber auch dann nicht, als er sie als Puppen erkannte, die menschliche Gestalten darstellten.

Bei den ersten zweimal schoß er daneben, zum dritten Mal zielte er auf die Offiziers-Puppe und traf den Vater. Das war der erste Mord an ihm. Karl lag nach diesem Vorfall drei Monate lang zu Hause bewußtlos.

13 Jahre später diente er in einer galizischen Garnison, wo er unter den anderen ein Sonderling war. Er hatte keine schöne, gepflegte Gestalt, war Brillenträger, hatte keine Weibergeschichten und verhielt sich den Soldaten gegenüber menschlich, was aber nicht geschätzt wurde. Einmal bürgte er für einen Kameraden, der sehr viel Schulden machte und verschwand bevor man ihn zur Verantwortung hätte ziehen können. Man verdächtigte Duschek, und er wehrte sich nicht. Die Geschichte wurde immer dunkler und gefährlicher. Es stellte sich zwar heraus, daß er unschuldig war, er mußte aber trotzdem in der Residenz bleiben, wohin ihn sein Vater zurückbeordert hatte, und mußte dort die Kriegsschule besuchen.

Einmal machte er eine Visite im 'Vaterhaus' und lernte die neue Frau und die neue Lebensweise des Vaters kennen. Er fühlte sich fremd und ging wieder. Mit der Zeit machte er die Bekanntschaft von Herrn Seebär, durch den er in den Kreis russischer Anarchisten gelang, die gegen die

Patria Potestas aufbegehren. Karl glaubte, in dieser Gruppe wirkliche Kameraden und den Sinn seines Lebens gefunden zu haben. Sie planten ein Attentat gegen den Zaren. Da Karl sich der Russin Sinaida, die er hier kennengelernt hatte, beweisen wollte, übernahm er die Ausführung des Attentates. In einem Gespräch warnte ihn Sinaida vor der Tat, da die Kugel, wie im Freischütz, immer den treffe dem sie bestimmt sei, also nicht unbedingt den, den man treffen wolle. Die Gruppe wurde zwei Tage vor der Ankunft des Zaren entdeckt und verhaftet. Bei diesem Zwischenfall griff Duschek einen Offizier tötlich an. Man wollte ihn sozusagen rein waschen, aber er bekannte sich zu seiner Tat und zu der Gruppe. Während der Zeit der Untersuchung kam es zu zwei Auseinandersetzungen mit dem Vater. Zuerst bei ihm in Büro, wo Karl sich wie eine Zivilperson benahm. Er sprach den General-Vater dreimal mit Vater an und sagte ihm schließlich ins Gesicht: "Ich schieße auf deinen allerhöchsten Dienst!" (302) Der Vater schlug ihm mit seiner Reitpeitsche ins Gesicht, worauf er ohne etwas zu sagen das Gebäude verließ. Zum erstenmal fühlte er sich wie ein Offizier und wollte Genugtuung. Er besorgte sich

Zivilkleidung, Kragen, der vielleicht Vaternörder hieß und einen Trauerflor. Nach längerem Herumtreiben in der Stadt ging er in das Haus des Vaters. Da niemand zu Hause war, wartete er, dann meldete er sich beim Lakai ab, blieb aber mit einem Trick im Haus. Im Billardzimmer stieß er ein Gestell um, durch das eine rote Billardkugel, eine Photographie von ihm und auch den Hantel, womit er üben mußte, heruntergefallen waren. Seine Gefühle schwankten hin und her, einmal für den Vater, einmal gegen ihn; mal wußte er, was er wollte, mal überhaupt nicht. Als der Vater nach Hause kam, legte er sich zu Bett. Zwei-drei Stunden später weckte ihn Karl, flößte ihm Angst ein, und jagte ihn um den Billardtisch herum. Der Alte verlor sein Nachthemd, stand nackt da, kniete nieder und bat Karl, es schnell zu machen. Karl sah den alten, kranken Mann an und wußte, daß er das nicht gewollt hatte. Das Blut, das aus seinem Gesicht tropfte, und des Vaters Blut flossen zusammen. Ihr gemeinsamer Ursprung ließ ihn den Vater nicht töten.

Nachdem er seine Haftstrafe abgesessen hatte, verließ er das Land, wanderte nach Amerika aus. Unterwegs machte er in der Stadt halt, wo er als 13-jährige auf der Hetzinsel

war. Er ging wieder hin und erfuhr, daß August Kalender seinen Vater, den Schießbudenbesitzer, ermordet hatte. Aus dem Anlaß und aufgrund seiner eigenen Erfahrungen schrieb er einen Brief an den Staatsanwalt jener Stadt und wies darauf hin, daß nicht nur die Mörder schuldig seien und das Problem tiefer liege.

Duschek ließ in seiner neuen Heimat von seiner Leidenschaft, der Musik ab, heiratete und wünschte sich einen Sohn.

Wie es auch aus dem Inhalt hervorgeht ist die zentrale Auseinandersetzung des Textes die Beschäftigung mit dem Vater-Sohn Konflikt, der auf unterschiedlichen Ebenen ausgetragen wird. Erstens konkret, zwischen Vater und Sohn, zwischen Duschek Edler von Sporentritt und Karl Duschek, sowie zwischen Julius und August Kalender. Die zwei Geschichten bieten unterschiedliche Lösungsmöglichkeiten. Zweitens zeigt sich der Konflikt auf abstrakter Ebene, d.h. es geht um "die Herrschaft des Vaters in jedem Sinn" (256), die der alte Beschitzer folgender Weise definiert:

Die Religion: denn Gott ist der Vater der Menschen. Der Staat: denn König oder Präsident ist der Vater der Bürger. Das Gericht: denn Richter und Aufseher sind die Väter von jenen, welche die menschliche Gesellschaft Verbrecher zu nennen beliebt. Die Armee: denn der Offizier ist der Vater der Soldaten! Die Industrie: denn der Unternehmer ist der Vater der Arbeiter! (257)

Er fügt noch Folgendes hinzu:

Alle diese Väter sind aber nicht Spender und Träger von Liebe und Weisheit, sondern schwach und süchtig, wie der gemeine Mensch eben geboren ist, vergiftete Ausgeburten der Autorität, die in dem Augenblick von der Welt Besitz ergriff, als die erste gerechterweise auf die gebärende Mutter gestellte paradiesich-unseßhafte Gesellschaft durch die Familie und Sippe verdrängt worden war. (257)

Drittens gestaltet sich das Problem im Sohn selber. Das bedeutet, er muß einerseits mit der Beziehung zum Vater ins Klare kommen und andererseits seine eigene Persönlichkeit, sein Ich, finden. Auf allen drei Ebenen der Austragung spielt sowohl die Aufgabe und Bedeutung der Frau als auch die der Musik eine Rolle.

Auf der konkreten Ebene wird das Vater-Sohn Problem hauptsächlich durch die Beziehung zwischen Duschek und seinem Vater, Edler von Sporentritt aufgezeigt. Der Vater wird im Laufe des Textes recht ausführlich beschrieben, vor allem dadurch wie ihn der Sohn sieht und erlebt. Teilweise vergleicht er seinen Vater mit anderen Vätern, die ihre gezeigte Liebe und Zuneigung zu den Söhnen von

seinem Vater unterscheidet. Das Hauptmerkmal seines Vaters ist sein Offizierstum, die Uniform sitzt ihm, und er kann sie auch entsprechend tragen. Er schaut aber auf jeden "von oben herab" (215). Seine Methoden sind die Unterdrückung, Züchtigung, ständiges Abfragen, keine Gefühle zeigen, usw.; seine Prinzipien, nach dem Offizierskodex zu leben, die Familientradition aufrecht erhalten und mit ja keinem Schandfleck den Familiennamen beschmutzen. Selbst dieser Name, Edler von Sporentritt, den er nach dem erfolgreichen Manöver verliehen bekam, ist nicht zufällig, er charakterisiert seinen Besitzer sehr ausdrucksvoll. Als der Vater Sonntag Mittag nach Hause kam, "schlug er in der Türe leicht die Sporen aneinander" (219) und begrüßte Mutter und Sohn. Die ausgedrückte Haltung steht stellvertretend für den Typ, daher kann sich Werfel weitere Wortspiele erlauben, die, da sie von dem Sohn geäußert werden, ironisch klingen: "Sporenklirrend ging der General auf und ab" (311) und "Sporenhochmut" (311) begleitete seinen Ausbruch, "unerhört" (311) als er hörte, daß der Sohn in Zivil war. Das Gefühl der Unterdrückung muß aber nicht nur der Sohn und die anderen Soldaten, sondern auch die Frau erleiden,

die sich praktisch in ihrem Tun und auch in ihrem Verhalten zum Kind dem Mann unterwirft. Die Charakterisierung des Vaters und auch seine Laufbahn demonstrieren gleichzeitig das im Text gezeichnete militärische Bewußtsein. Den Aufstieg in der Gesellschaft verdankt der Vater natürlich seinen Prinzipien, seiner Ausdauer, aber auch der Frau mit höherem Rang, die er geheiratet hat.

Von dem bisher Geschilderten sind Duscheks Gefühle, seine Entwicklung zum Mann nicht zu trennen, weil sein Leben vom Vater bestimmt wird.

Die Haß-Liebe zu seinem Vater zeigt sich in jeder Situation, egal ob sie zusammen sind oder getrennt, und sie bestimmt auch Duscheks Träume. Denken wir zB. an die ständig wechselnden Gefühle Karls bei ihrem Besuch auf der Hetzinsel. Als er den Vater zum erstenmal in Zivil erblickt, ist er der Meinung, daß jetzt die Wahrheit ans Licht trete, und er fühlte Wärme und Mitleid. Ein bißchen später merkt er, daß es dem Vater höchst unangenehm sei, daß die Leute ihn nicht beachten, ihm auf die Füße treten, usw. Je mehr der Vater darunter leidete, desto mehr genoß er es und erlebte seinen ersten Sieg über ihn.

Die Rache, wie er es deutete, blieb nicht aus. Er mußte reiten, und dabei kam wieder der bittere Geschmack. Den zweiten Sieg brachte ihm das Wissen um die Oper Freischütz, wobei es hieß: "es gab eine Welt, wohin er mir nicht folgen konnte" (226). Das Gefühl steigerte sich, als ihn der Vater zum Kaffee und Kuchen einludete, ihm zwei Stück gab und für sich eines behielt: Das war der Papa, der vor mir saß. Der Große, Bewunderte, Alleswissende, Alleskönnende! Ich liebte ihn ja!" (228)

All diese Empfindungen wurden am Boden zerstört, als der Vater sich nach der Schießstätte erkundigte. Soweit kamen sie zwar nicht, aber bis zu einer Schießbude, wo Karl sein Können zeigen mußte. Die gemischten Gefühle waren dem Duschek auch dreizehn Jahre später eigen, sie zeigten sich deutlich im Zusammenhang mit den Briefen seines Vaters. Wenn die sich verspätet hatten, war er unruhig, obwohl er aus jeder Zeile der Briefe die Mißachtung herauspürte. Aber auch während der Zeit bei den Anarchisten, als seine Auflehnung am stärksten gewesen war, hatte er hin und wieder Zuneigung gespürt. Eindeutig vorhanden war dieses zwiespältige Gefühl in den Endszenen sowohl bei ihrer vorletzten als auch bei der letzten

Begegnung. Nach seiner Verhaftung nahm Karl sich vor, die Wahrheit zu sagen, und er war überzeugt davon, daß ihn der Vater verstehen werde, er bringe ja die Versöhnung. Desto größer war dann die Enttäuschung. Der Vater schlug ihm ins Gesicht, woraufhin er den Entschluß der Abrechnung faßte. Auch die letzte Auseinandersetzung war von der Dualität der Gefühle geprägt, endete aber nicht mit Abrechnung, aber darauf kommen wir noch zurück. Auch in den meisten Träumen und Tagträumen konzipierte sich die Sehnsucht nach der Vaterliebe, der Wunsch nach Versöhnung und Vereinigung sowie die Problematik der Vaterherrschaft. Im ersten Traum war der Schwächling, der ungepflegte Mensch, Karl, Herr der Welt, im nächsten gestaltete sich eine Vereinigung der beiden im Tode, im dritten fragte der Vater mit Nasenbluten danach, ob er immer züchtige, und im letzten trat er als Unterdrücker allgemein auf. Zu einer Versöhnung der beiden kam es nicht, da müssen wir Alfons Weber zustimmen, wenn er sagt: "Eine von der Sekundärliteratur häufig beobachtete >Aussöhnung mit den Vätern< findet jedoch nicht statt"⁶⁵, zu einer bestimmten Art der Vereinigung kam es aber

⁶⁵Alfons Weber: Problemkonstanz und Identität. siehe Anm: 11, S. 90.

schon. Diese Vereinigung werden wir später gemeinsam mit unserer Aussage, daß keine Abrechnung stattfindet noch tiefergehend behandeln. Jetzt möchten wir aber den Morden an dem Vater ein wenig Aufmerksamkeit schenken.

Wir haben es im Text mit zwei Varianten zu tun: August Kalender ermordete seinen Vater, den Schießbudenbesitzer, Duschek beging nur Gedankenmord an dem Vater, aber den einige Male. Der erste geschieht auf der Hetzinsel, als er statt der Offiziers-Puppe seinen Vater trifft, und worüber er später denkt, daß er in dieser Tat dem August Kalender den Mord am Vater vorgemacht hat. Diesem am nächsten kommt die letzte Szene des Textes, in dem er den Vater um den Billardtisch herumjagt, wobei es wiederholt zur körperlichen Auseinandersetzung kommt. Die anderen 'Versuche' sind eigentlich Ersatztätigkeiten. Nach einem schiefgelaufenen Gespräch würgt er an einer Straßenlampe; in die Person des Zaren, auf den er das Attentat vorhat, denkt er den Vater hinein; genauso wie das beim Angreifen des Offiziers passiert, der ihn und die Gruppe der Anarchisten verhaftet hat. Das erstemal bringt gewisse Veränderungen für Duschek. Er bleibt weiterhin Soldat und läßt alles mit sich machen, obwohl es ihm langsam klar

wird, daß es nicht seine Berufung ist. Wahrhafte Auflehnung, Aktivität zeigt er aber erst infolge der Wirkung der Anarchisten. Er glaubt, in dem Kreise die richtigen Kameraden und denn wahrhaften Sinn gefunden zu haben. Später, infolge seiner Entwicklung distanziert er sich von der Ideenwelt der Gruppe.

Die Auflösung des Konflikts und das Bild der Vereinigung sind von der Blut-Motivik des Textes nicht zu trennen. Die erste sogenannte blutige Auseinandersetzung ereignet sich auf der Hetzinsel, als Karl bei der Schießbude seinen Vater trifft. Die Erinnerung an den Vater, dem die Nase blutet, erscheint auch in dem Traum, der die eigentlichen Geschehnisse zum letzten Kampf einleiten. Aufgrund der Geschichte mit den Schulden, beordert ihn der Vater per Brief in die Residenz zurück. Duschek findet des Vaters Verhalten unrecht und in der Nacht darauf träumt er von dem Mann mit Nasenbluten, der immer züchtigt. Seine ablehnende Gefühle werden nur verstärkt, als er am nächsten Tag auf den Vater wartet, und ein General erscheint, von dem nur seine Stimme bekannt ist, er selber aber fremd. Duschek denkt dabei folgendes:

Dieser Fremde dort hatte durch einen warmen Tropfen seines Leibes mich gezeugt. Ich also war ein Tropfen, ein Teil seiner Natur. Ich war er selbst, - ich - dieser fremde General, der an mir vorbeigeht, an mir, den er als einen Tropfen einst verspritzt hatte! (245)

Dieses Zitat ist für uns sehr wichtig. Die Erklärung dessen beantwortet gleich auch die Frage, wie diese Tropfen unter die Ausführungen über das Blut kommen. Das zitierte Bild ist eine ausgezeichnete Vorwegnahme der Vereinigung des Vaters und des Sohnes Blut am Ende der Geschichte, wo diese wiederholte Erkenntnis den Sohn vom Mord abhält. Dieser letzten großen Vereinigung ging einerseits eine, sich im Traum-Tod abgespielte Vereinigung schon voraus, andererseits wurde der Weg bis dorthin durch den Wunsch einer Versöhnung begleitet. Diese kommt nicht zustande, wie wir bereits gesagt haben, obwohl Karl bis zum letzten Moment darauf hofft. Er nimmt sich vor dem Vater in ihrem Gespräch die Wahrheit zu sagen, und meint, er werde ihn verstehen. Statt dessen schlägt ihm der Vater mit seiner Reitpeitsche ins Gesicht, das auch am Abend noch blutet. Am Abend, als das Blut vom Vater und Sohn zusammenfließt und zur "Tiefe des Mysteriums jener Nacht" (335) wird, sieht es Karl so:

Noch immer kniete mein Vater vor mir. Aber was ist das? Überall auf der Erde in breiten Klecksen - Blut. Was habe ich getan? Ist das

sein Blut? Habe ich sein Blut vergossen? O Gott! Was ist das? Nein, nein! Dank, dank! Ich bin kein Mörder. Es ist ja mein Blut, das er vergossen hat. Mein Blut! Und doch! Geheimnis" Sein Blut, unser Blut hier auf der Erde! (315)

Perfektionismus könnten wir den schriftstellerischen Faden nennen, der diesen Moment der Erkenntnis durch weitere zwei ergänzt und vollständig macht. Diese sind die Musik und der Gedankengang über das Wesen des Vaters. Die Musik spielt in der Strukturierung eine determinierende Rolle. Die Tatsache, daß der sich Sohn gegen alle Lebensgewohnheiten des Vaters für die Kunstform Oper interessiert, spricht für die Musik als Gegenwelt, als die Möglichkeit des Sohnes, sich in einer anderen Welt zu bewegen. Beweise dafür bringt der Text genügend, zB. spielen die anderen Väter Klavier oder singen mit ihren Söhnen; auch Karl spielt wiederholt Klavier und denkt sich dabei, daß Musik sein natürlicher Beruf sei. Die Reihe könnte man fortsetzen. Wir möchten aber darauf hinweisen, daß diese Welt, die Musik sich genauso extrem entpuppen könnte wie die der Anarchisten und so zu Gefahr werden, da sie zum Verlust der Selbstkontrolle, zum Sich-Auflösen in einem berausenden Gefühl verleiten könnte. Duschek hat dieses Extrem

erkannt, und wie er sich von den Anarchisten distanzierte, so überwindet er auch die in dem Extrem lauernde Gefahr der Musik. Dies zeichnet auch die Entfaltung des Motivs 'Freischütz' auf. Geht man aus der Geschichte der Oper aus, so könnte das Thema wie folgt lauten: die Freikugel trifft immer den, dem sie bestimmt ist. Wie wir wissen, verbringen Vater und Sohn den Tag auf der Hetzinsel, wo Karl in der Geisterbahn, im Gegensatz zum Vater die Musik der romantischen Oper erkennt. Aus 'Rache' wie Karl meint, zwingt ihn der Vater, der sich wieder zum Offizier verwandelte, an der Schießbude zu schießen. Der Ball, der mit der Kugel gleichzusetzen ist, trifft aber den eigenen Vater. Das Ereignis wird, wie bereits erwähnt noch einmal im Traum aufgenommen (242), und ein weiteres mal beim Besuch im Vaterhaus, als er im Gespräch den Vater an seine Belehrung erinnert. Aber folgen wir dem Motiv Kugel wieder. Jahre später, in denen Karl einige Erniedrigungen seitens seines Vaters erlitten hat, kommt es zu der großen Auseinandersetzung. Im Billardzimmer des Vaterhauses stößt er auf den Vater wartend ein Gestell um, wobei eine rote Billardkugel auf den Boden fällt

sowie eine Photographie von ihm und sein Hantel, mit deren Vorhandensein er hier nicht gerechnet hat. Als er dann seinen Vater um den Billardtisch herum jagt, und der Vater blutet, hat das Blut dieselbe rote Farbe wie die Billardkugel. Das ist der Moment der Erkenntnis. Im Unbewußten spielt bei dieser Erkenntnis ein mit Sinaida geführtes Gespräch mit, indem sie fragt, ob Karl die Oper 'Freischütz' kenne. Sinaida hat auch einmal ein Attentat verübt, wie es Duschek gerade plant, und hat dabei nicht den getroffen, den sie hätte töten sollen, sondern dessen Tochter. "Ich habe für immer mein Kind getötet" (279) - sagt sie und warnt Duschek indirekt vor dieser Gefahr. Als Vorbereitung dieser Szene sehen wir das Geschehnis auf dem Schießplatz, wo die Anarchisten Bombenstoffe ausprobieren. Die von Duschek ausgelöste Explosion trifft einen Vogel, der blutet, und Karl wird sich bewußt, worauf er sich eben vorbereitet. Nachstehend zu ihrer Beziehung ist der Abend, als sie alle verhaftet werden, zu erwähnen. Die Kugel, die jemand anderem bestimmt war, hat möglicherweise Sinaida getroffen. Das alles zusammen bewegt Duschek so, daß er seinen Vater nicht tötet, und damit die Möglichkeit bewahrt selber einen Sohn zu haben.

Der Gedankengang um das Wesen des Vaters herum führt uns zu der endgültigen Auflösung des Konflikts. Beim Anblick des alten, kranken Mannes ist er sich nicht sicher, daß der Alte sein Vater ist, und deswegen läßt er von ihm ab. Gleich darauf folgt die Erkennung des gleichen Blutes, die seine Entscheidung berichtigt. Im Brief an den Staatsanwalt formuliert er dann das erlebte Mysterium des Geheimnisses, das mit der Erkenntnis, daß ein Vater deswegen böse sei, weil er ein Vater ist, verbunden wird. Das Problem liegt darin, daß die Väter nicht rechtzeitig resignieren können, und deswegen es immer zu einem Kampf zwischen Vater und Söhne kommen wird. Diese Tatsache muß man aber erkennen, um damit leben zu können, und nicht zum Mörder zu werden. Seine Erkenntnis drückt Karl in den Worten über Ödipus aus:

Jeder Vater ist Laios, Erzeuger des Ödipus, jeder Vater hat seinen Sohn in ödes Gebirge ausgesetzt, aus Angst, dieser könnte ihn um seine Herrschaft bringen, das heißt etwas anderes werde, einen anderen Beruf ergreifen, als den, den er selbst ausübt, seine, des Vaters, Weltanschauung, seine Gesinnungen, Absichten, Ideen nicht fortsetzen, sondern leugnen, stürzen, entthronen und an ihre Stelle die eigene Willkür aufpflanzen.

Jeder Sohn aber tötet mit Ödipus den Laois, seinen Vater, unwissend und wissend den fremden Greis, der ihm den Weg vertritt. Und - damit wir uns besser verstehen - betrachten Sie doch im großen und ganzen die Generationen, wie sie einander gegenüberstehn! (330)

Auf derselben Stufe der Erkenntnis bewegt sich die Ideenwelt der Anarchisten, der Vertreter des Kampfes gegen die Herrschaft des Vaters. Wie sie die Patria potestas sehen und deuten, haben wir im Zitat über die Herrschaft der Väter in dieser Arbeit schon wiedergegeben. Zur Erinnerung nur soviel, das die ganzen Einrichtungen und Institutionen eines Staates diesem Prinzip entsprechend funktionieren. Im folgenden möchten wir auf einige strukturelle Zusammenhänge hinweisen, die die Anarchistengruppe betreffen. Zwischen den Puppen der Schießbude und den Gestalten der Gruppe existieren Parallelen: gewisse Figuren, wie der chinesische Mandarin, der Neger oder der Offizier wiederholen sich, genauso wie der Kreis der Opiumraucher oder auch die Örtlichkeiten wie die (Schul)Bänke. Die Puppen auf der Hetzinsel; die Menschen in der Anarchistengruppe, allen möglichen Schichten und Berufe angehörend, wie auch die Menschenmengen auf der Straße (243) und die Leute in Frau Koppelmans Wirtschaft (236) stehen für die polarisierte Gesellschaft. So wie diese Kreise einen Gegenpol zum Soldatenkreis darstellen, so steht Karls Tätigkeit und sein Verkehren mit solchen Leuten im Gegensatz zum

Verhalten seines Vaters. Er distanziert sich letztlich von der Gruppe. Dies ist aber nicht der Menschenvielfalt zuzuschreiben, sondern seiner sich gewandelten Auffassung. Karl erkennt schließlich den eigenen Platz, sein Ich und im Bewußtsein dessen trennt er sich von dem Vater und dessen Welt, und geht seinen neuen eigenen Weg. Am Anfang unserer Ausführungen haben wir bereits darauf hingewiesen, daß auch die Weiblichkeit als Ansatzpunkt behandelt wird, und auch sie auf zwei Ebenen in das Geschehen hineinfließt. Auf der einen erscheinen die Mutter und die Stiefmutter, auf der anderen Sinaida und durch sie erfolgt die Anspielung auf das Mutterrecht. In der Gestalt der Mutter wird die "verschüchterte, harte Dienerin traurigen Angedenkens" präsentiert, die als Offiziersfrau keine Dienstboten hat, die dem Vater seine Zigaretten selber stopft und die keine weibliche Ausstrahlung hat. Ihr hartes Wesen wendet sich ins weichere während der Manöver, sogar ihre "gerade[n] Stiefel[n] mit breiten, platten Absätzen" (217) bekommen eine "weibliche Form" (219). Diese kleinen Veränderungen sind aber immer von kurzer Dauer. Im Grunde wird in ihr die leidende Frau dargestellt. Anders ist die

Stiefmutter, Dame von Welt, mit gewissen Allüren und Snobismus. Diese Figur wird mit wenig Sympathie behandelt.

Das Frauenbild, das in Sinaida geboten wird, weicht von den obrigen sehr stark. Karl sieht in ihr nicht die Frau zum Heiraten und nicht nur ihre Schönheit, sondern er betrachtet sie wie eine Göttin, etwas Höheres, Heiligeres, so begegnet er ihr mit Anbetung und Verwirrung. In ihrem Gespräch spricht sich Sinaida für die Frauen und gegen die Männer aus und der Grund dafür liegt in Wesen des Leidens, das für die beiden Parteien etwas ganz anderes bedeutet. Sie sagt über die Männer folgendes:

Noch kein Mann hat etwas Gutes und Schlechtes, etwas Großes oder Niedriges aus einem anderen Grund getan, als sich selbst zu erhöhen. [...] Ihr könnt an nichts anderem leiden, als an der Erniedrigung eurer Persönlichkeit. Und darum mißhandelt ihr die Welt so! (277)

Und sie setzt fort: "O, - es gibt nur ein Leiden. Dieses Worte müssen Sie aber sehr weit verstehen! Das leiden der Mütter." (277)

Ihre Gedanken über die Männer fallen mit den Ideen der Anarchisten zusammen, als sie sagen, daß die Vaterherr-

schaft aufgrund der Verdrängung des Matriarchats erfolgt sei. (257) Sinaida steht stellvertretend für die Mutterschaft an und für sich, und auch symbolisch für das verlorene Matriarchat und paßt damit zum Bild der Auflehnung gegen die Vaterherrschaft.

Strukturell interessant ist noch ein weiterer Punkt, den wir jetzt kurz erläutern. Es geht einerseits um die parallelen Züge der Väter Duschek und Kalender. Julius Kalender trägt Militärkappe und Kaiserbart und ist ein ehemaliger Wachtmeister. Das Soldaten-Wesen ist also beiden Vätern eigen wie auch die Tatsache, daß sie beide ihren Kindern das Töten beigebracht haben. Diese gemeinsamen Züge spielen nicht nur auf der konkreten Ebene eine Rolle, sondern durch sie ist Duscheks Fall kein Einzelfall mehr, und die Problematik kann ins Abstrakte gehoben werden. Andererseits haben natürlich die beiden Söhne auch Ähnlichkeiten. Da sie aber zu anderen Erkenntnissen kommen bzw. nicht kommen, laufen ihre Wege anders. Ein kleiner Moment soll hier noch erwähnt werden, der für das Spielerische aber auch für das Durchdachte ein Beispiel bringt. Wie wir wissen folgt im Kalender auf den Juli der August. So heißt der

Nachkomme von Julius Kalender August Kalender, der Sohn folgt dem Vater. Karl Duschek wollte im Laufe seines Lebens seinem Vater öfters die Wahrheit sagen. Diese Wahrheit hat sich aber nie so richtig gestaltet. Manchmal denkt er dabei an Aussagen wie zB. "der Himmel ist blau" oder "die Schwalben fliegen", dann weiß er selber nicht, was er darunter versteht. Zur Wahrheit wird aber dann der Vater in seinem kranken, alten Gestalt. Mit Hilfe dieser Wahrheit kann Karl Duschek die neue Wirklichkeit erkennen, und das öffnet ihm einen Weg in die Zukunft:

"Seitdem ich Wirklichkeit erlebt habe, sehne ich mich nach einem Sohn!" (335)

10. Zusammenfassende Gedanken

Das Ziel dieser Arbeit war jene ästhetischen und ethischen Werte der frühen Prosawerke Werfels zu entschlüssen, die bislang für die Forschung verborgen geblieben oder von den Wissenschaftlern wenig beachtet worden waren. Wir haben uns als Aufgabe gesetzt, dieses Ziel mit Hilfe des Konzepts der 'möglichen Welten' zu erreichen, was soviel bedeutet, daß wir die Texte von

innen, von ihrem System her zu deuten versuchten. Als Ergebnis entstand eine 'abstrakte Grundstruktur' der Werke, die als Transformation von einem Strukturzustand in einen anderen zu definieren ist, bedingt durch ein Konventionsschema, worauf die Strukturzustände direkt bzw. indirekt reflektieren. Aus der Untersuchung der Texte konnten wir unterschiedliche komplexere Strukturen ableiten. Das heißt, daß sich die Sachverhalte der Zustände, nämlich die durch Attribute gekennzeichnete und mit Relationen verbundene Figuren, geändert haben, sowie die Zahl der Zustände und dadurch bestimmt auch die Zahl und die Art der Transformationen.

Das alles auf die Textwelt bezogen, können wir sagen, daß es Geschichten mit wenig 'Gestalten' gab, die entweder durch eine Handlung oder durch eine Gedankenreflexion in einen anderen Zustand transferiert worden sind. Des weiteren hatten wir mit Texten zu tun, in denen die Gestaltenkonstellation komplexer war und die entweder direkt oder durch Zwischensituationen beim Endzustand angelangt sind. Die Art der Transformationen war sowohl in den von uns als 'narrativ' bezeichneten Texten als

auch in den 'nicht narrativen' entweder Um- bzw. Verwandlung oder Umkehrung.

Die aufgrund der 'abstrakten Grundstruktur' durchgeführte Analyse der Texte ergab den Beweis unserer Zielsetzung, wonach man an die Erklärungen der Textwelten von ihrem inneren System herangehen soll. Des weiteren konnten wir aufgrund der als Konventionsschema dienenden Gebiete auf die Gedankenwelt Werfels schließen. Es haben sich aus den Reflexionen auf die 'Welt der Konventionen' drei große Bereiche herauskristallisiert. Diese waren in allen drei Hauptschemen, im historisch-gesellschaftlichen, im religiös-mythologischen und im psychologischen vorhanden, sind Werfels ständige Auseinandersetzung mit dem Religiösen, seine Beschäftigung mit der Musik und sein Interesse an der Gestalt der Frau. Die unterschiedlichen Bearbeitungen dieser Themen haben wir anhand der Texte dargestellt. Wenn wir Werfels spätere Werke schwerpunktmäßig differenziert betrachten, können wir mit Sicherheit sagen, daß die Bereiche auch jene bestimmten. Denken wir nur an Verdi. Roman der Oper, in dem Werfel ein ganzes Werk der Musik widmete, an das Werk Der veruntreute Himmel, in dessen Mittelpunkt eine Frau

steht, an Das Lied von Bernadett und Höret die Stimme, die einen eindeutigen religiösen Ansatzpunkt haben oder an Die vierzig Tage des Musa Dagh und Barbara oder Die Frömmigkeit, in denen alle Bereiche fast gleichbetont eingearbeitet worden sind und an den das Lebenswerk abschließenden Roman Stern der Ungeborenen. in dem F. W. eine Reise durch seine "Gedankenwelt" macht.

Wir sind der Annahme, daß diese Werken mit Hilfe der aufgestellten 'abstrakten Grundstruktur' der Werfel-Texte zu erklären wären, bzw. ihre derartige Analyse zu neuen Ergebnissen führen würde. Man könnte in ihnen mit großer Wahrscheinlichkeit weitere und veränderte Realisationen der komplexeren Strukturen finden und möglicherweise die 'Grundstruktur' in 'Handlungsstruktur' aufgrund der Reihe von generalisierbaren Handlungen der Texte zurückmodifizieren.

Diese Aufgabe setze ich als Ziel für eine PhD-Arbeit, die aus der frühen Prosa ausgehend die Entwicklung der werfelschen 'abstrakten Grundstruktur' aufzeigen soll.

Bibliographie

Primärliteratur:

- FREUD, Sigmund: Über Träume und Traumdeutungen. Frankfurt/M. 1989.
- FREUD, Sigmund: Die Traumdeutung. Frankfurt/M. 1995.
- DIE BIBEL. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg-Basel-Wien 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich: Werke in zwei Bänden. Hrsg. v. Ivo Frenzel, Darmstadt
- WERFEL, Franz: Die Dramen. 2 Bde. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann. Frankfurt/M. 1959.
- WERFEL, Franz: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann. München-Wien 1975.
- WERFEL, Franz: Barbara oder Die Frömmigkeit. Frankfurt/M. 1996.
- WERFEL, Franz: Die schwarze Messe. Erzählungen. Hrsg. v. Knut Beck, Frankfurt/M. 1989.
- WERFEL, Franz: Die Entfremdung. Erzählungen. Frankfurt/M. 1990.
- WERFEL, Franz: Die vierzig Tage des Musa Dagh. Roman. Frankfurt/M. 1990.
- WERFEL, Franz: Weißenstein, der Weltverbesserer. Erzählungen. Frankfurt/M. 1990.
- WERFEL, Franz: Der Abituriententag. Geschichte einer Jugendschuld. Frankfurt/M. 1991.
- WERFEL, Franz: Die Geschwister von Neapel. Roman. Frankfurt/M. 1991.
- WERFEL, Franz: Das Lied von Bernadett. Roman. Frankfurt/M. 1991.
- WERFEL, Franz: Verdi. Roman der Oper. Frankfurt/M. 1991.

WERFEL, Franz: Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd. Frankfurt/M. 1992.

WERFEL, Franz: Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman. Frankfurt/M. 1992.

WERFEL, Franz: Höret die Stimme. Roman. Frankfurt/M. 1994.

Sekundärliteratur:

ABELS, Norbert: Franz Werfel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1990.

ABELS, Norbert: Universalia ante rem. Musikphilosophische Aspekte bei Nietzsche und Werfel. In: Sympaia 1. Jahrbuch der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995. (im Druck).

AUCKENTHALER, Karlheinz F.: Dienstreglement erster Teil, Abschnitt XIV, Paragraph 97, Punkt 708. Franz Werfel und das Militär. In: Im Takte der Radetzkymarsch. Der Beamte und der Offizier in der österreichischen Literatur. Hrsg. v. Joseph P. Strelka, Bern 1994, S. 171-192.

AUCKENTHALER, Karlheinz F.: Einleitende Gedanken zu "Musikalität bei Franz Werfel". In: Sympaia 1. Jahrbuch der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995. (im Druck).

AUCKENTHALER, Karlheinz F.: Dostojevskijs und Tolstojs Einfluß auf Franz Werfels Schaffen. In: Dostijevskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende. Hrsg. v. Alexander W. Belobratov u. Alexej I. Zebetin. St. Petersburg 1994, S. 65-85.

AUCKENTHALER, Karlheinz F.: Die Wirkung Johann Bachofens auf Franz Werfel und sein Werk. In: Germanoslavica 1996 (Im Druck).

BECK, Knut: Das Zähmen der Phantasie. Zu Franz Werfels frühe Erzählungen. In: Franz Werfel. Neue Aspekte seines

- Werkes. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Szeged 1992, S. 71-79.
- BERNÀTH, Àrpàd: Heinrich Böll regényei mint cselekménymodellek interpretàciói. Kandidàtusi értekezés (kézirat). Szeged 1978.
- BERNÀTH, Àrpàd: Narrativ szövegek irodalmi magyaràzata. In: Literatura 3/4. Szeged 1978, S. 191-196.
- BERNÀTH, Àrpàd/CSÚRI, Kàroly: "Mögliche Welten" unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Csúri, Kàroly: Literary Semantics and Possible Wordls/Literatursemantik und mögliche Welten. In: Studia Poetica 2. Szeged 1980, S. 44-63.
- BERNÀTH, Àrpàd/CSÚRI, Kàroly: Remarks on Literary Text-Explanation. In: Quaderni di Semantica, Vol. VI. No. 1. 1985, S.55-66.
- BLAUHUT, Robert: Franz Werfel. In: Österreichische Novellistik im 20. Jahrhundert. Wien-Stuttgart 1966, S. 119-126.
- BRUNNER, Franz: Franz Werfel als Erzähler. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I. der Universität Zürich. Zürich 1955.
- CSÚRI, Kàroly: Lehetséges vilàgok. Tanulmànyok az irodalmi müelemzés köréből. Budapest 1987.
- CSÚRI, Kàroly: Zur systematischen Erklärungsmöglichkeit von Borcherts Kurzgeschichten. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 22. Jh. Tübingen 1991, S. 33-49.
- EGGERS, Frank Joachim: „Ich bin ein Katholik mit jüdischem Gehirn“ - Modernitätskritik und Religion bei Joseph Roth und Franz Werfel. Untersuchungen zu den erzählenden Werken. Frankfurt/M. 1996.
- FRANZ WERFEL. Neue Aspekte seines Werkes. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Acta Germanica 2. Szeged 1992.
- FIALA-FÜRST, Ingeborg: Das lyrische Frühwerk Franz Werfels und seine musikalische Qualitäten. In: Sympaian 1. Jahrbuch der Internationalen Franz Werfel-

Gesellschaft. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995. (im Druck).

FLEISCHMANN, Kornelius: Die religiöse Anschauung Franz Werfels. Dissertation. Wien 1947.

FOLTIN, Lore B.: Franz Werfel. Stuttgart 1972.

GOLDSTÜCKER, Eduard: Die Prager deutsche Literatur als historisches Phänomen. In: Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur. Berlin-Neuwied 1967, S.21-41.

GRENZMANN, Wilhelm: Deutsche Dichtung der Gegenwart. Frankfurt/M. 1955, S.266-278.

HIRSCHBERGER, Johannes: Kleine Philosophiegeschichte. Freiburg im Breisgau 1961.

JUNGK, Peter Stephan: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt/M. 1987.

KLARMANN, Adolf D.: Musikalität bei Werfel. Dissertation. Philadelphia 1931.

KOLNAI, Anton: "Schöne Literatur. Franz Werfel: Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Eine Novelle." In: Imago Vol. VII. No. 2. Leipzig 1921, S. 218-221.

MAHLER-WERFEL, Alma: Mein Leben. Frankfurt/M. 1963.

MICHAELS, Jennifer E.: Franz Werfel and the Critics. Columbia SC. 1994.

NIKICS, Anita: Musikalität im frühen Erzählwerk Werfels. In: Sympaian 1. Jahrbuch der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995. (im Druck).

NIKICS, Anita: Das Religiöse in Franz Werfels frühe Prosa. In: Numinoses und Heiliges in der österreichischen Literatur. Hrsgs. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Bern 1995, S. 151-168.

PAULSEN, Wolfgang: Franz Werfel. Sein Weg in den Roman. Tübingen 1995.

POKORNY, Rudolf: Franz Werfel. Versuch einer Literaturpsychologie. In: Zeitschrift für Menschenkunde und

- Zentralblatt für Graphologie. Wien 24. Jg. 1960, S. 357-395.
- PUTTKAMER, Annemarie von: Franz Werfel. Wort und Antwort. Würzburg 1952.
- REFFET, Michel: Der gelernte Österreicher. Franz Werfel und das österreichische Selbstverständnis. In: Literatur und Kritik. Hefte 207/208, Salzburg 1986, S. 353-361.
- REFFET, Michel: Werfels Strategien in seinen Verdi-Essays. In: Franz Werfel. Neue Aspekte seines Werkes. Acta Germanica 2. Hrsg. v. Karlheinz F. Auckenthaler, Szeged 1992, S. 19-37.
- REFFET, Michel: Franz Werfel und Franz Kafka. Vortrag. Gehalten beim Symposium "Die Welt von Franz Werfel" in Prag am 24-25. 10. 1995.
- SOKEL, Walter. H.: Der literarische Expressionismus. München 1960, S.228f, S.266-268.
- SPECHT, Richard: Franz Werfel. Versuch einer Zeitspiegelung. Berlin-Wien-Leipzig 1926.
- STEINMAN, Lionel B.: Franz Werfel, the Faith of an Exile. Waterloo/Ontario 1985.
- WAGENER, Hans: Understanding Franz Werfel. South Carolina 1993.
- WAGENER, Hans: Zu Jennifer Michaels, Franz Werfel and the Critics (Columbia, SC Camder Hause, 1994). In: MAL 28/2, 1995, S. 140-142.
- WALLAS, Armin A.: Franz Werfel - Kulturkritik und Mythos 1918/19. Zur Phantasie Spielhof. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Nr. 94. (1994) S. 75-137.
- WEBER, Alfons: Sozialpsychologische Studien zu Franz Werfels Biographie und Werk - unter besonderer Berücksichtigung der Exilerzählungen. Frankfurt/M.-Bern-New York-Paris 1990.