

## MUSIL IM KONTEXT DER MODERNE

Gracia Bruch  
Münster

NACHSPIEL FÜR DAS EXPRESSIONISTISCHE THEATER:  
ROBERT MUSILS VORSPIEL ZU DEM MELODRAMA »DER TIERKREIS«

Man spielt auf dem Theater den wilden Mann, sei es als Sexualrüpel oder als Apostel, man tritt als Generation oder Richtung im Rudel auf, um die große Trägheit des Publikums zu überwinden, im Regiezirkus müssen die Schauspieler wie gezähmte Bestien Bewegungen ausführen, die unsrer einfachen tierischen Natur widerstreben, man stülpt schließlich der Bühne gewissermaßen die Gedärme hervor, indem man ein so dienendes Element wie den Raum zum Träger geistiger Akzente macht. Zweifellos sind gewisse Werte damit gewonnen worden, und jedenfalls sind diese Erscheinungen weit erfreulicher als die Kultur des Starspiels, die auch hierher gehört, aber ohne Frage sind auch sie dem Bedürfnis nach Reizsteigerung entsprungen; vergleicht man sie mit ihrem Erfolg, so sind sie starke, aufrüttelnde Reize, Pistolenschüsse in der Ruhe, aber das Publikum, das alles voraus weiß, wußte schon, daß sie blind sind, wenn es auch ein wenig mitmachte.

Robert Musil, *Der »Untergang« des Theaters*

### Vorzeichen

Nicht für ein *Melodrama* mit dem Titel »*Der Tierkreis*« hat Musil ein Vorspiel geschrieben. In einem Kunstgriff verspricht der Titel alles ersehnte Material der Zeit, um dann das Versprochene zu destruieren: gegen eine Form angeschrieben, die, ungebrochen verwendet, auch nach der Erfahrung des Ersten Weltkriegs der Irrationalität das Wort redete. Am Ende einer Entwicklung, die zwar historisch, jedoch noch nicht literarisch überwunden war, steht das *Vorspiel*, das seinerseits ganz ohne sterndeuterische Ambitionen auf zukünftige Entwicklungen vorausweist.

Das *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«*<sup>1</sup> reflektiert neben Musils später entstandenen Essays und Rezensionen als poetologisches Stück den Zustand des zeitgenössischen Theaters. Der Titel lenkt als Konzentration von

Anspielungen den Blick auf verschiedene Traditionen, stellt damit Programm und Perspektive bereit. Als gespieltes Fragment gibt der Text eine Offenheit, eine Leerstelle nur vor – gerade in der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Vorliebe fürs Gesamtkunstwerk. Daß dem *Vorspiel* sinnvoll gar nichts mehr hinzugefügt werden kann, gibt auch der für die Veröffentlichung in dem Sammelband »Deutsche Erzähler aus der Tschechoslowakei« veränderte Titel zu verstehen: Hier heißt das Stück *Vorspiel zu einem Melodrama*.<sup>2</sup> Die Unbestimmtheit stellt eine Beliebigkeit des erwartungsgemäß Folgenden aus.

Der Text nimmt die poetologischen Züge der Textsorte Vorspiel wahr und zitiert gleichzeitig eine zur Zeit der Jahrhundertwende wieder aktuelle Ausdrucksform. Wenn Vertreter der Neuromantik in oft rein formaler Verwendung der Textsorte eine Weltordnung an den Anfang stellen, wenn der Anspruch vertreten wird, ›Allgemein-Menschliches‹ auf die bürgerliche Bühne zu bringen, wirkt die kaum gebrochene Behandlung des traditionellen Stoffs von Himmel und Erde affirmativ. Auch der Titelbestandteil »*Der Tierkreis*« trifft Vorstellungen und Haltungen, die im zeitgenössischen Theater dominant geworden waren: metaphysische Tendenzen in der Betonung einer kosmischen Einheit. Auffällig viele Dramen dieser Zeit führen verallgemeinernde, wenn nicht irrationale, mythisierende und mystifizierende Vorzeichen im Titel: *Liebe; Kain; Jedermann; Die Frau ohne Schatten; Die Mittagsgöttin; Der Besuch aus dem Elysium; Die Menschen; Die Entscheidung; Hölle Weg Erde; Die Erneuerung; Mörder, Hoffnung der Frauen; Die tragische Sendung; Odysseus; Himmel und Hölle; Der ewige Mensch; Höllenspiel*; schon ironisch gebrochen *Der Ungestorbene; Methusalem; Baal*. Ein *Tierkreis* fügt sich in diese Reihe. Dazu noch wird das ›Schicksal‹ des Individuums oder der ›Menschheit‹ mit Vorliebe in den Sternen gesucht und von einem für alle gedeutet. In Franz Werfels Drama *Die Mittagsgöttin* (1919) bewegt sich ein »Sternenhimmel (...) für den Zuschauer sichtbar«; in Carl Hauptmanns *Krieg* (1914) wird der »Unheilspromphet« angekündigt, »der nur nach dem Nachthimmel aufblickt ... und den Rutenstern besieht, der heute Nacht am Himmel erschienen ist«. In Reinhard Sorges *Bettler* (1912) heißt es: »Wir warten auf einen, der uns unser Schicksal neu deutet, den nenne ich dann Dramatiker und stark. (...) Es ist sehr an der Zeit: einer muß einmal wieder für uns alle nachsinnen.« Zu Beginn einer weiteren Szene des Stücks, in der die Hauptfigur ihre Situation visionär, von Sternenmetaphorik geprägt reflektiert, blickt man »in den

blauen Nachthimmel, Sterne. Rot der Mars.«<sup>3</sup> Tendenziell erhebt also auch die expressionistische Theaterkonzeption, die sich als gegenbürgerliche verstand, im Anspruch des Exemplarischen das Gefühl zum Maßstab des Welt-Verständnisses – um den Preis von Täuschung, Unreflektiertheit und Richtungslosigkeit.

Die astrologische Tierkreis-Vorstellung bildet weiterhin ein Element der Zaubermärchen, einer erzählerischen Form, die sich in ihren Strukturen auf archetypische und mythologische Muster zurückführen läßt und deren Elemente Musil aufgreift in den durch Märchensprache und -motive geprägten Passagen und in der magischen Dreizahl der Begegnungen. Die Literatur der Jahrhundertwende, vor allem dann des Expressionismus nimmt die Zaubermärchen nicht zuletzt wegen solcher Charakteristika zur Vorlage. In der Vorstellung einer kosmischen Einheit sucht man zusammenzubringen, was in der Wirklichkeit längst auseinandergefallen ist. Franz Werfel gibt seinem Drama *Die Mittagsgöttin* den Untertitel *Ein Zauberspiel*; Hugo von Hofmannsthal schreibt mit dem Text *Die Frau ohne Schatten* (1919) das Libretto einer Zauberoper; Paul Kornfelds Stück *Himmel und Hölle* (1919) trägt zauberspielhafte Züge. Neben diesen Anspielungen suggeriert die Vorstellung vom Tierkreis Abgeschlossenheit und Rundung – doppelt ironisch im Hinblick darauf, daß der »neue Mensch« bei Musil tot ist, bevor ein eigentliches Drama beginnt. Melodramatisch im Sinne von schauerromantisch-tränenselig ist dann schon die vermeintliche Einleitung. Entwickelt in der Empfindsamkeit, im Sturm und Drang und noch in der Romantik, steht das Melodrama als literarische Gattung in enger Verbindung zum lyrischen Drama<sup>4</sup> und zum Monodrama. Das Theater der Jahrhundertwende nimmt diese Formen wieder auf in der deutlichen Abgrenzung zum naturalistischen Drama, wobei übertriebener Subjektivismus und Ästhetizismus in ihrer bewußten Gesellschaftsferne oft genug als Realitätsflucht wirken.

Die expressionistische Dramatik übernimmt die Form des Melodramas von diesen Vorgängern, aus dem Symbolismus und aus den »Traumspielen August Strindbergs«. Sie führt das Strindberg'sche Stationendrama »nicht nur nach der Seite des epischen Dramas, sondern auch nach der des lyrischen« weiter, »wobei die lyrische Situation die dramatische Handlung zu ersetzen hatte. So stehen am Anfang der expressionistischen Dramatik zahllose lyrische Einakter, Monodramen, Dialoge und Melodramen, die ein ins Absolute und Typische gesteigertes Seelenleben in ekstatisch-abrupter Sprache und Schrei, in abstrahierendem Bühnenbild mit neuer Farb- und

Tonsymbolik darstellen. Das Streben nach umfassender dramatisch-lyrischer Spiegelung des Werdens der Seele und ihrer rauschhaften Erhebung ins Menschheitliche, Kosmische oder Religiös-Metaphysische läßt das lyrische Seelendrama des Expressionismus vielfach in visionäre Mysterien und Kultspiele einmünden.<sup>5</sup> Den Expressionisten stellt sich der Einakter als willkommenes Experimentierfeld dar entsprechend ihrer Vorliebe für kleine Formen, in denen ›Ausdruck‹ spontan und »skizzenhaft« möglich ist.<sup>6</sup> Die Tendenz der Erweiterung zum Gesamtkunstwerk läßt sich daher im Gegensatz zu dem elitären, formorientierten Gesamtkunstwerk der Jahrhundertwende bei den Expressionisten im Formalen nicht ausweisen: Auch wenn die Dramen manchmal noch äußerlich einem klassischen Aufbau folgen, steht die Vernachlässigung des Formalen, gar das Zerspielen der Form programmatisch fest. Ein Ganzheitsanspruch wird hier auf anderer Ebene erhoben in der Konzeption des beispielhaften ›Ringens eines Menschen‹, das nun keineswegs mehr wie in den Einaktern der Jahrhundertwende mit dem Augenblick vor der unabwendbaren Katastrophe eine deterministische Weltsicht illustriert,<sup>7</sup> sondern gerade die Veränderbarkeit hin zum ›neuen Menschen‹ in Aussicht stellt.

### Kein ›Übermensch‹

Den im Titel eröffneten literaturgeschichtlichen Diskurs führen die Episoden des *Vorspiels* weiter. Die Figuren ›Not‹, ›Tod‹, ›Kälte‹, ›Sturm‹, die Phantasiefiguren ›Er Flocke‹, ›Sie Flocke‹, die Mariengestalt der ›Himmlichen‹, die Erscheinungen ›ein altes Weib‹ und ›ein junges Mädchen‹ verweisen auf eine Weltspiel-Konzeption, die besonders in Österreich seit dem Barock für das Theater prägend geworden war. Die Allegorisierungen suggerieren anthropologische Konstanten, Ganzheitsvorstellungen, die eine hierarchische Weltordnung unhinterfragt lassen. Ähnlich argumentiert die mittelalterliche Konzeption des Totentanzes: Der ›große Gleichmacher Tod‹ holt jeden, vom Kaiser bis zum Bettler. Als künstlerische Ausdrucksform wirkt diese Vertröstungsstrategie weiter über Barock und Biedermeier bis in die Moderne; noch hier wird der Tod als Erlösung, als Befreiung, als Gelegenheit zur letzten und möglicherweise einmaligen Reflexion betrachtet. Beispiele für die anhaltende Popularität der mythisierenden, tendenziell unhistorischen Totentanz- und Welttheater-Konzeption sind Hofmannsthals Dramen *Der Tor und der Tod* und *Jedermann*.

Die erste Bühnenanweisung des *Vorspiels*, »Landstraße« (246), spielt auf August Strindbergs Schauspiel *Die große Landstraße* (1909) und damit auf die von Strindberg ausgehende Tradition des Stationendramas an. In Werfels Drama *Die Mittagsgöttin*, einer Folie für Musils Text, lautet die erste Bühnenanweisung: »Landstraße – Hohe Saat zur Seite – Etwas weitergerückt Vorsprung eines Waldes – Eine Linde – Sommernmittag«.<sup>8</sup> Den Mittelpunkt der Stationendramen stellt die durch das Reismotiv verbildlichte Entwicklung des Protagonisten dar, dem Menschen begegnen, die sein Leben beeinflussen haben, Konstellationen, die seine inneren Konflikte widerspiegeln.<sup>9</sup> Für das Drama der Jahrhundertwende ist dieses Programm einflußreich gewesen bis in den Expressionismus hinein, vor allem für solche Stücke, die die Wandlung eines einzigen Protagonisten entfalten<sup>10</sup> und mit dem Aufbruch der gesamten Menschheit oder auch nur des Protagonisten (und seiner Gefährtin) enden. Am Schluß von Ludwig Rubiners Drama *Die Gewaltlosen* (1919) heißt es:

ANNA Ah – niemals vergessen! Nie vergessen Trümmerwut und Mord! –  
Neue Menschheit, du hebst dein Morgengesicht aus dem Dunkel. Wis-  
send seid ihr: Verbrannt und neu gezeugt im Blut. – Eure Kraft treibt  
mich weiter. Ich gehe.

DER JUNGE MENSCH Mit uns!

ANNA Ein Zeitalter ist zu Ende.

DER JUNGE MENSCH Ich bin am Anfang. In dieser Stunde bin ich geboren.

ANNA Du hast die Welt um dich. Aber wo bleibt mein Leben?

DER JUNGE MENSCH Komm, dein Leben beginnt heute neu. Wir sind Ka-  
meraden. Und spür ich auch nie mehr deinen Arm um meinen Hals, wir  
müssen weiter! Unser Weg geht noch durch viele Länder.<sup>11</sup>

Der Beginn von Musils *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* schreibt die Fabel nach dem Happy-End weiter, liest sich wie ein ironischer Kommentar auf diese letzten Sätze. Das Paar, am Ende seines Weges angelangt, hat sich zu seinem Unglück nicht trennen können.

Ähnlich wie Rubiner gestaltet Reinhard Sorge das Ende seines Dramas *Der Bettler* (1912). Der junge »Mensch«, der im Verlauf des Spiels jeweils in den Rollen des »Dichters«, »Sohnes«, »Jünglings« und »Bruders« erscheint, ist eine Lieblingsfigur der expressionistischen Dramatiker; so treten später auch im *Vorspiel* »ein Jüngling und ein Mädchen« als »Sprecher« der »Flocken« auf (253). Am Schluß von Sorges Text wird der Protagonist zum kündenden Pilger:

DER JÜNGLING Ich will mit dir nur in die nächste Reinheit schreiten: /  
Ruhlos hebt dieser Wunsch den Pilgerstab / Zu meiner Säule innerst, die  
ich mächtig ahne. --

Und als »Dichter« schließt er:

DER DICHTER *indem er langsam die Augen schließt.* Ich küsse dich und lie-  
be dich im Opfer / Und schreite lichtwärts in den nächsten Kreis – / Oh  
reiche deine Hand – Mädchen, mich dünkt, / Ein herbes Pfand will diese  
Pilgerschaft: / Die Augen löschen --- / --- doch die Leuchte steigt!<sup>12</sup>

Wenn Naganowski die Verfahrensweisen expressionistischer Dramen auf-  
zählt, die sich auch im *Vorspiel* finden, nennt er als Beispiele für die »all-  
gemeinen Bezeichnungen«, welche die Figuren in »ihrem Geschlecht, ihrem  
Familienstand, ihrer gesellschaftlichen Stellung oder ihrem Beruf« bestim-  
men, »Mann, Frau, Sohn, Tochter, Bettler, Richter«.<sup>13</sup> Obwohl er den  
»Bettler« so ausgestellt in diese willkürliche Reihe aufnimmt, bleibt die  
Folie ungenannt: Sorges *Bettler*, das frühexpressionistische Drama, welches  
Musil 1913 rezensiert hatte (GW 9, 1444-1447). Bei Musil ist der »Mann«  
zum Bettler heruntergekommen, der nunmehr mit seinen Ideen hausieren  
geht. Diese sind ihm zu schwer geworden:

MANN (...) Mein Herz ließ aus, ich hätte die verdammte Kraxe stehn lassen  
sollen. Jeden Besitz hab ich stehn lassen, den letzten Dreck hab ich durchs  
Wetter schleppen müssen! Not, Tod! Haha, nein, ich dachte, ich muß sie  
retten!

FRAU Wir kommen um, wenn wir stehen bleiben. Hilf mir lieber vorwärts. (...)

MANN *an einen Baum gelehnt* Ich kann nicht. Ich habe mich übernommen. (246)

Auch in Werfels Text *Die Mittagsgöttin* ist ein Wanderer, der Landstreicher  
Laurentin, unterwegs. Hier fällt der Satz: »Wandernde tötet der Besitz«.<sup>14</sup>  
Im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* tötet die Wandernden  
gerade, daß sie keinen Besitz haben. Aber die expressionistischen Vor-  
bilder fordern durch ihre Protagonisten, Nachfahren von Nietzsches »frei-  
willigem Bettler«<sup>15</sup>, noch die Abwendung vom Besitz als Absetzung des »Ich«  
von den Nichtgewandelten. Vor diesem Hintergrund werden die Aussagen  
des Mannes verständlich als ironische Brechung der gegenbürgerlichen  
Gebärde. Das Leben als Einsiedler, von Werfels Laurentin am Ende ge-  
wählt, reproduziert im Ausstieg aus der Gesellschaft nur die Bürgerlichkeit.

In der Aussage der Frau: »Wir kommen um, wenn wir stehen bleiben. Hilf mir lieber vorwärts« klingt als literarische Konnotation der Satz aus dem zweiten Teil des *Faust* mit: »Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen.«<sup>16</sup> Eine Reduktion des Faust-Stoffs auf die Figur des tragischen Einzelnen kommt der Konzeption der expressionistischen Dramen entgegen, ebenso wie die so traditionelle wie problematische Interpretation des Goethe'schen Dramas als Mysterienspiel. In Walter Hasenclevers Stück *Der Sohn* (1914) wird Fausts Selbstmordabsicht imitiert; der Landstreicher Laurentin in Werfels »Zauberspiel« erkennt gleich in seinem ersten Monolog, der in seinem Gestus auf die Szene »Nacht« zu Beginn des *Faust* anspielt, daß er »nichts weiß«, daß sein bisheriges Leben falsch war.<sup>17</sup> Für die Entstehungszeit des *Vorspiels* wichtiger als diese ältere Tradition ist Nietzsche. Die von Nietzsche geforderte Selbst-Überwindung des Menschen, der sich aus den festen Ordnungsmustern lösen soll, konzentriert sich im Expressionismus in der Auffassung, daß nur die Bewegung, nicht das Ziel von Bedeutung sei. In dieser Offenheit liegen das revolutionäre Potential wie die Gefahr der ideologischen Mißdeutung begründet. Historisch führte der bloße Aufbruchswille, die drängende Forderung, es müsse etwas geschehen, in den Krieg. Man nahm Nietzsches Aufruf »lebt gefährlich« beim Wort, gerade so wie der »Mann« im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«*, der den Endpunkt der Entwicklung vorführt.

Auf die Bildlichkeit in Nietzsches Philosophie spielt auch die Szenerie des Winters an. Winter, Kälte, Frost stehen für die »Erstarrung des Lebens, die Bewegungslosigkeit und Unfruchtbarkeit«. Jedoch trifft »die für Nietzsche so typische Ambivalenz der Begriffe und Bilder (...) auch auf den Bildbereich des Winters« zu; »ähnlich wie die Krankheit, die Einsamkeit, die Wüste ist ihm die Kälte nicht nur Ausdruck der Lebensarmut, des Absterbens, sondern zugleich auch die Zone der Klarheit, ein Stimulans für die Freiheit des Lebens.«<sup>18</sup> Zarathustra hebt sich wie der »Mann« im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* von den »Schwachen« ab, wenn er über den Winter sagt: »Ein harter Gast ist er, – aber ich ehre ihn, und nicht bete ich, gleich den Zärtlingen, zum dickbäuchichten Feuer-Götzen. Lieber noch ein Wenig zähneklappern als Götzen anbeten! – so will's meine Art. (...) Ein geringes Bett wärmt mich mehr als ein reiches, denn ich bin eifersüchtig auf meine Armuth. Und im Winter ist sie mir am treuesten.«<sup>19</sup> Der »Mann« dagegen ist kein »Übermensch« – der »Winter« bringt ihn um.

Die Figuren ›Not‹ und ›Tod‹, »mittelgroße Gestalten in dunklen Kapuzenmänteln« (247), erscheinen zunächst als abstrakte, zeitlose Allegorien, auch durch die Worte des Mannes: »Not, Tod!« (246), die auf Verse aus Goethes *Faust* anspielen.<sup>20</sup> Eingeführt werden die beiden Figuren mit Hilfe der Lichttechnik: Der Mann »wirft, ohne zu trinken, die Flasche in den Schnee. (...) Ein schwacher, sich ausbreitender Lichtschimmer wird von der Flasche ausgegossen und in dem stehn plötzlich die zwei Worte da.« (246f.) Die Entdeckung neuer Bühnentechnik ist bestimmend für das expressionistische Theater wie für seine unmittelbaren Vorgänger. Etwa der Einsatz des Verfolgungsscheinwerfers war auf Varieté und Zirkus beschränkt, bis er besonders im »einpoligen Wandlungsdrama« die herausgehobene Stellung der Protagonisten unterstrich.<sup>21</sup> Ausgehend von Dramen wie Wassily Kandinskys *Der gelbe Klang* (1912) und Oskar Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1910), die eine neue Licht- und Farbmetaphorik begründen, läßt sich die Entwicklung und Etablierung neuer Ausdrucksformen über das Ende der expressionistischen Epoche hinaus verfolgen. Die sich auf die Lichttechnik beziehenden Bühnenanweisungen bei Musil nehmen die expressionistischen Vorgaben auf, malen sie zugleich aber ironisch aus. Das zeigt besonders diese erste Stelle über den Lichtschein aus der Schnapsflasche. Der Satz »Not, Tod, bin ich das Weib los, brauch ich den Schnaps nicht; das Trinken kommt nur von der Sprache« zitiert die Sprachkrise, die im Expressionismus immer noch diskutiert wurde, obwohl sie literarisch bereits überwunden war.<sup>22</sup> Hermann Kasacks Drama *Die tragische Sendung* (1920), ein Beispiel für das beschriebene Mißverständnis, spiegelt die Verfahrensweisen und die Programmatik des expressionistischen Dramas. Noch zu seiner Entstehungszeit 1917 thematisiert es in der Anfangsszene »vor dem Vorhang«, die »Quasi ein Prolog« überschrieben ist und einen explizit Literatur reflektierenden Text darstellt, überwältigend eindeutig den Aufbruch um jeden Preis. Um dem nur mehr diffusen Mißbehagen an der Sprache zu entgehen, wird eine emotional bestimmte, mystische Sprachlosigkeit erhoben, die Sehnsucht nach Erlösung durch »einen Mund, der Märchen erzählt«. Am Ende des Stücks heißt es zwischen dem ›Jüngling‹ und der ›Stimme des abendlichen Gottes‹:

DIE STIMME *sehr nahe* Alle großen Einsamen müssen einmal in Müdigkeit sinken. / Dann gehen sie zur Frau und sagen: gib uns zu trinken.

DER JÜNGLING Immer taucht uns Musik in Schlaf und Nacht. / Und der  
Morgen, der Jahre vielleicht, sieht uns verwirrt erwacht.

DIE STIMME Händedruck, Kuß und Traum hebt über Lügen uns fort. /  
Schön ist Herbst; feierlich, ohne Grimasse und Wort.

DER JÜNGLING Schlimmer als Wahnsinn und Schwachheit Warten quält ... /  
Wann wieder erlöst uns ein Mund, der Märchen erzählt?

DIE STIMME Aber der furchtbare Kreis zwingt uns zum Weitergehn. / Milde  
müssen wir werden – und lächelnd verstehn. *Schweigen.*

DER JÜNGLING Siehe: ich wachse in meinen Untergang!<sup>23</sup>

Traditionell kündigt sich in der »Todtentanzcomödie«<sup>24</sup> der Tod an, um dem Menschen in seiner letzten Stunde die Reflexion auf sein Leben zu ermöglichen. Was jedoch im ästhetizistischen Drama rein geistig motiviert erscheint, wird bei Musil materiell wie ironisch gefüllt: ›Not‹ und ›Mann‹ unterhalten sich darüber, wie sie ihn durch die Jahre heimsuchte, um ihrem »Herrn Zuhälter«, dem ›Tod‹, in die Hände zu arbeiten (247f.). Die reale Not ist durch Märchensprache und -motive nur scheinbar ästhetisiert:

MANN Hast mir die Polster verkauft und das Leintuch weggezogen. Mußtest  
dann selbst auf barem Stroh liegen!

NOT Und kein Nachthemd mehr und bald überhaupt nur ein Hemd. Und  
kein Bad und kein warmes Wasser und bald keine Seife mehr. Wie hast  
Du zum Schluß schon gestunken, mein Junge, bei lebendigem Leib; wie  
Wildpret. Und warst doch früher in Batist gegangen.

Die Anspielung auf das Grimm'sche Märchen *Das arme Mädchen* schlägt eine Brücke zu den Geldgesprächen in der Szene mit den »Feinden«. Dort geht es dann um »lauter harte, blanke Thaler«,<sup>25</sup> die den einen in den Schoß fallen und den anderen genommen werden. Zeiterfahrungen wie die Umbruchssituation des Kriegsendes sind schon in dieser Episode als realer Hintergrund greifbar.

Der ›Mann‹ vertritt im Spiel mit »philosophischen Einfällen« (247) eine an Nietzsche orientierte vitalistische Position in der Hinwendung zum Häßlichen, wenn es nur ›kraftvoll‹ und ›gesund‹ sei. Wenn der ›Mann‹ die Schwachen und die Armen verachtet, wird diese Einstellung radikalisiert und persifliert. Noch als er selbst in dieser Lage ist, setzt er ihr seine Ideologie der Stärke entgegen: »Als ich dem Hund das stehengelassene Futter aus der Schüssel fraß, das richtete mich wieder auf. Welch ein Genie ist der Mensch doch auch nach unten! Können ruhig andre meine Seidenhemden

tragen.« Dazu gibt die ›Not‹ den Kommentar: »Genug, Lieblich; damit langweilst Du mich schon, ich war Dir zu lange treu wegen Deiner philosophischen Einfälle.« Mit Nietzsches radikaler Ablehnung des Christentums geht die Verwerfung der christlichen Morallehre einher, welcher keine anders begründete Ethik entgegengesetzt wird, sondern die Absage an jede Unterstützung von ›Schwäche‹, damit sich die ›Vitalität‹ frei entfalten könne. Man müsse »den Menschen nämlich zurückübersetzen in die Natur; über die vielen eitlen und schwärmerischen Deutungen und Nebensinne Herr werden, welche bisher über jenen ewigen«, »schrecklichen« »Grundtext homo natura gekritzelt und gemalt wurden«.<sup>26</sup>

MANN (...) Verfluchte Worte! Ihr wart der Wurm im Apfel meines Lebens!

Wie schön war trotzdem der Apfel.

NOT Hast Du nicht gelacht, wenn alte Leute zitterten?

MANN *von der Vorstellung erheitert* Ja, ja.

NOT Wenn Du ein Gesicht sahst, das von Kummer und Krankheit entstellt war?

MANN Ja, ja. Und ich lache noch, wenn ich dran denke. Das ist eine dumme Wichtigtuerei mit dem Leiden, man soll davor das Gesicht ziehn wie man den Hut zieht.

Die Konkretisierung im *Vorspiel* deckt die Doppelgesichtigkeit dieser Forderungen auf:

NOT Hast Du je etwas verdient?

MANN Aber dann doch auch nicht einen so stattlichen, kühnen Tod wie Deinen Herrn Zuhälter?

NOT Solang es Dir gut ging, hast Du den Armen in die hingehaltene Hand gespuckt und als Du selbst den Bettlerhut hinhalten mußtest, hast Du ihn rasch aufgesetzt, wenn ein Reicher vorbeikam. Darum mach nicht so langsam, es hilft Dir doch keiner.

Das Wortspiel zeigt, wie Nietzsches Thesen selbst mit ihrer revolutionären, antibürgerlichen Stoßrichtung den ›Kampf aller gegen alle‹ stützen, die bürgerliche Leistungsgesellschaft, in der man noch seinen Tod sich verdienen muß. Der ist gerade nicht wie bei Hofmannsthal der Gleichmacher und Erlöser.

### Drei Mütter

Der ›Mann‹ im Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis« begegnet nacheinander drei Frauengestalten, eine Anspielung auf die Tradition des Stationendramas und des ›modernen Totentanzes‹. Psychologisierung und Schock-Sprache prägen diese Szenen: wenn der ›Mann‹ und seine Frau streiten und er sie brutal wegjagt, wenn die ›Frau‹ davon spricht, »wie ein Roß« zu »verrecken«, und den ›Mann‹ als »Tier« beschimpft (246) – »Wer ist die, die wie ein Tier stolz unter den Ihren weidet?« lautet angelehnt an Nietzsches Raubtier- und Raubmenschmetaphorik ein Satz in Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen*<sup>27</sup> – und wenn der ›Mann‹ in frauenfeindliche Tiraden ausbricht: »Wie scheußlich waren die Frauen. Die Schwestern wie nackter Kuchenteig. Und die mir amtlich zugebilligte Eva sah nach dem zweiten Kind ums Becken herum aus wie der Hintern einer Ziege. Untreue? Wozu? Es ist ja doch immer derselbe weiche Seelenknödel, in den man mit der Gabel sticht.« (248) Der ›Mann‹ greift die bürgerliche Familie und Ehe als inhaltslos und ekelerregend an; als Gegenbild entwickelt sich im Stück die Vision der idealisierten Frau, der ›Muttergöttin‹ und ›ewigen Geliebten‹. Die drei Dialoge eröffnen in äußerster Konzentration einen Anspielungskontext, der die zeitgenössische Diskussion der Familien- und Geschlechterproblematik abrufte: die Unterteilung des Frauenbildes in die Stereotypen »Mutter, Dime, Hexe, Sirene, Heilige, Jungfrau«.<sup>28</sup> Nicht biographische Zufälligkeiten prägen die Darstellung, sondern neben den historischen Einflüssen auch literarische Folien. Als Sujet reichen das Leiden an der familiären Situation und die Klage über die seelische Grausamkeit der Vätergeneration von den naturalistischen Dramen bis zum Expressionismus. Als gesellschaftlicher Diskurs sind sie Ausdruck krisenhafter Erfahrungen von Anfechtungen der bürgerlichen Identität auf privater Ebene. Man hat den Eindruck, das Bürgertum zerfalle, es fordert aber nur seine Opfer ›in den eigenen Reihen‹ und bleibt als gesellschaftliches System unangetastet. In Sorges *Bettler*, Vorbild der vielen folgenden Schülerdramen mit ihren kränklichen, sensiblen Protagonisten, heißt es:

DER FREUND Wie geht es eigentlich zu Haus?

DER DICHTER Mit jedem Tag umdüstert es sich dort. / Auf jeden Flecken  
Sonne speit die Not. / Der Vater schreckt uns mit der furchtbaren Krank-  
heit.<sup>29</sup>

Materielle Not wie im *Vorspiel*, das die Folgen des Krieges als Erfahrungen der Zeit eingeschrieben trägt, prägt die familiäre Situation in Sorges Stück ebenso wenig wie in Hasenclevers Drama *Der Sohn*:

DER SOHN Als ich einmal von der Leiter fiel, und mein Arm war gebrochen, da hast du für mich gesorgt. Als mein kindliches Gewissen schlug, weil ich einen Schaffner betrog, hast du ihn beschenkt und mein strömendes Weinen geheilt. Heute kam ich zu dir in größerer Not, und du hast mich geschlagen. (...)

DER VATER Du kamst nicht in Not, du kamst in Ungehorsam.<sup>30</sup>

Die Kritik an der bürgerlichen Familie, in der es keine Liebe gebe, in der die ›Zeugung ohne Liebe‹ immer wieder leidende, gebrandmarkte Kreaturen hervorbringe, findet sich in Anton Wildgans' Drama *Dies irae* (1918) oder, in märchenhaft-illusionistischer Umgebung angesiedelt, in Hofmannsthals Libretto *Die Frau ohne Schatten*. Viele Expressionisten entwerfen wie Wildgans pseudonaturalistische Milieudarstellungen zerrütteter großbürgerlicher Familien und setzen diesen die ›reine‹ Liebe zwischen Jüngling und Mädchen entgegen, aus der dann der ›neue Mensch‹ hervorgehen wird, oder die Mutter allein als ›Gebärerin‹ des ›Erlösers‹: Der ›neue Mensch‹ wird zum Topos für die Überwindung der alten familiären und gesellschaftlichen Strukturen.

Welche Formen die im naturalistischen Familiendrama aufbrechenden und im »exaltierten Erotismus«<sup>31</sup> der vitalistischen Jugendstilliteratur weitergetriebenen »Hysterisierungen und Gefühlsekstasen«<sup>32</sup> annehmen konnten, zeigen weitere beispielhafte Texte der Zeit, Otto Weiningers Abhandlung *Geschlecht und Charakter* (1903) und als literarische Auseinandersetzung damit Kokoschkas Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen*. Schon der Titel *Geschlecht und Charakter* erweist sich als falscher Ausgangspunkt: Gerade Weiningers frauenfeindliche und antisemitische Thesen verdeutlichen nur, wie sehr es nötig gewesen wäre, Klassifizierungen und Funktionalisierungen endlich aufzugeben. Kokoschka übernimmt Vorstellungen des auf antike Motive zurückgehenden ›ewigen Geschlechterkampfes‹, der Herrschaft der ›tierhaften‹ Frau über den Mann, welcher sich von dieser Herrschaft befreien müsse, und bringt diesen Stoff in eine bühnenwirksame Form. *Mörder, Hoffnung der Frauen* intendiert die Schockwirkung auf ein bürgerliches Publikum. Der Einakter gilt in seinen verschiedenen Fassungen erst als Vorläufer der expressionistischen Dramen, da hier noch nicht die

typischen Inhalte, sondern die radikal revolutionierte Form umgesetzt wird.<sup>33</sup> Die Ideen Weiningers und die dramatischen Entwürfe Kokoschkas in ihrer indifferenten Offenheit gehen als Reaktionen auf die Veränderung der gesellschaftlichen Rollenbilder auf Zarathustra zurück: »So will ich Mann und Weib: kriegstüchtig den Einen, gebärtüchtig das Andre, beide aber tanztüchtig mit Kopf und Beinen.«<sup>34</sup> Hier zeichnet sich ab, wie Nietzsches provokativ-pseudoambivalente Aussage historisch allzu eindeutig wirken würde: »Dem emphatisch gewaltsamen Männerbild« der »Autoren des soldatischen Nationalismus (...) entsprach ein noch gewalttätigeres Frauenbild in den ›Männerphantasien‹. Wurde Weiblichkeit nicht im Bild der blutlosen ›Weißen Frau‹, der Mutter und Krankenschwester sterilisiert, drohte sie im Schreckbild des proletarisch-bolschewistischen ›Flintenweibs‹, das der Freikorpsmann zum ›blutigen Brei‹ zu zerschlagen berufen und willens war. (...) Die faschistische Gegenrevolution ging über die Beschwörung des Traditionellen hinaus, sie wollte die Bedrohung des soldatischen Mannes im Wortsinne zerschlagen und die neuen Regeln einer gewaltsam zur Ordnung gebrachten Welt aufrichten. Erst dann würde wieder alles so klar sein, wie es Mussolini postulierte: ›Krieg ist für den Mann, was Mutterschaft für die Frau ist.«<sup>35</sup> Das *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* stellt im Spiel mit den Vorläufern Irrationalität und dem Publikumsinteresse zuarbeitende Effekthascherei aus. Die Konfusion der zeitgenössischen psychologischen und vulgärpsychologischen Programme erweist sich in der ironischen Zusammenstellung als Strukturelement.

Im Dialog mit »seiner alten Mutter« (249) wird der ›Mann‹ zum jugendlichen Helden des expressionistischen Dramas, der gegen die Generation seiner Eltern rebelliert. Er macht die ›Mutter‹ für alle Fehlschläge verantwortlich, obwohl sie doch immer in seinem Sinn gehandelt hat. Sie hat ihm Geld für Bücher gegeben, ihn vor seiner Frau gewarnt, die ›genauso war wie sie‹, und sich für ihn finanziell ruiniert. Sie ist gerade nicht wie die Väter der expressionistischen Helden, die ihre Söhne fallenlassen, sobald diese buchstäblich die falschen Bücher lesen. Die Anklagen des ›Mannes‹, den expressionistischen Folien getreu in biblischer Sprache vorgebracht,<sup>36</sup> werden so zur Farce. Was die ›Mutter‹ jedoch getan hat, war, den Sohn zu vereinnahmen: »Jawohl: Dein Kind. Dein Lutschmäulchen, Dein Zuckerpopotscherl, Dein Püppchen! Deine Hoffnung! Dein Wille! Deine Liebe! Dein, Dein, Dein, Dein!!!! Potz Nabelschnur, am liebsten möchtet ihr mit ihr und uns Pferdchen spielen lebenslang!« (249) Hier wird der am Ende der

expressionistischen Stücke oft noch ungeborene, mit der Hoffnung einer ganzen Generation beladene ›neue Mensch‹ auf den Boden der bürgerlichen Tatsachen zurückgeholt. Wenn sich das ›Mädchen‹ »einen guten Mann« wünscht »und ein Bübchen, ein goldenes Bübchen«, aus dem »etwas Großes«, »etwas Beglückendes und Befreiendes« werden soll (250), spiegelt dies eine narzißtische Besetzung des Kindes durch die Mutter. Die Wendung trifft die so ›reine‹, revolutionäre Geburtsmetaphorik, die mit dem Bild vom ›neuen Menschen‹ verbunden ist. Am Ende von Georg Kaisers *Gas* (1918) sagt die ›Tochter‹ über den »Menschen«: »Ich will ihn gebären!« Ernst Tollers Drama *Die Wandlung* (1919) spielt »in Europa vor Anbruch der Wiedergeburt«; in Werfels Stück *Die Mittagsgöttin* gilt ein großer Teil des dramatischen Geschehens der Geburt des Kindes; in Carl Hauptmanns Drama *Krieg* bringen drei Frauen ihre neugeborenen Kinder vor das Volk und vor eine geistliche Instanz; »Jubel« bestimmt dieses Schlußbild.<sup>37</sup> Keine Rede ist im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* davon, daß die Mutter eine Gegenfigur zur zerstörerischen Männerwelt sei wie in den expressionistischen ›Soldatenstücken‹, in denen die jungen Soldaten die Verbindung mit der Mutter beschwören und die Trennung von Müttern und Söhnen zur Metapher für die Barbarei des Krieges wird.<sup>38</sup> Auch fühlt sich der ›Mann‹ seiner Mutter keineswegs so innig verbunden wie Enoch Kail in Carl Hauptmanns *Krieg*: »Heute mag ich nicht mehr vor meinen Vater treten ... ich bin rüdig und beschmutzt ... dir allein kann ich es immer wieder bekennen ... denn du bist meine Mutter ... eine Mutter ist immer leidenschaftlich daran, die Schandflecken wegzuküssen von ihrer Kinder Leibe ...«<sup>39</sup> In einigen expressionistischen Dramen allerdings fühlen sich die Protagonisten von ihren Müttern seelisch betrogen und vernachlässigt. Toller läßt in seinem Drama *Die Wandlung* die Hauptfigur Friedrich sagen: »Bin ich undankbarer, missratener Sohn? Nein, Mutter, nein. Du hast für mich gesorgt mit Geld, willst mir meine Wege ebnen um Geld zu erwerben ... ja, mein wirtschaftliches Fortkommen ist gesichert. Was aber tatest du für meine Seele? Lehrtest mich Hass gegen die Fremden. Warum? (...) Mutter nannte ich dich, weil du mich gebarst. Kann ich dich heute noch Mutter heißen, da du meine Seele aussetztest, wie törichte Mütter ihr nacktes Kind?«<sup>40</sup> Bei Musil fühlt sich der ›Mann‹ materiell von der ›Mutter‹ betrogen und hereingelegt: »Und das traust Du Dich zu sagen?! Eine Mutter, die kein Geld hat, eine Mutter, die nicht Steine aus dem Weg räumen kann, Daunen schneien lassen, Sterne herunter holen, ist eine Prellerei!« (249) Der

zentrale Satz des ersten Bildes, »Wir kommen um, wenn wir stehen bleiben«, wird noch einmal gewendet, wenn der ›Mann‹ zu seiner Mutter sagt: »Ein Glück, daß Du Dich doch nicht vom Fleck rührst.« Wehrt der Ausspruch des ›Mannes‹ hier konkret die Peinlichkeit ab, kommentiert er zugleich das besitzergreifende Pathos der ›Mutter‹, das bis zum Schluß erhalten bleibt: Noch nach dem Tod des ›Mannes‹ streckt die ›Mutter‹ »schmerzlich« die Arme nach ihm aus, eine Pose, in der sich diese Figur erschöpft.

Innerhalb des *Vorspiels* stehen die beiden Gedichte hervor, die als isolierte unter dem Titel *Tanz im Freien* und *An ein Zimmer* veröffentlicht wurden, wie auch der Rätselreim »Was ist das Schönste im ganzen Land?« Naganowski beschreibt »Lyrik und erotische Mystik« als »mit ungewöhnlich brutalen Akzenten durchsetzt« und wertet die Gedichte als »zum Teil geradezu unbeholfene Einschübe«. <sup>41</sup> Die Irritation wird hingegen als Strukturelement verständlich, wenn man die Konstruktion der Gedichte und die Figuren Schieber, Richter, Professor, Diener, General, Politiker, Prostituierte und Zuhälter mit der Programmatik der Veristen vergleicht, mit ihren Verfahrensweisen und ihrer Thematik. Die Gruppierung bildender Künstler der frühen zwanziger Jahre, mit den bekanntesten Vertretern George Grosz und Otto Dix, steht für einen »sozialkritischen Realismus mit gewissen expressionistisch-dadaistischen Restelementen«: Neben Motiven aus Halbwelt und Unterwelt in ihrer Grellheit stellen die Künstler »auch und vor allem die Welt der militaristischen, kapitalistischen und chauvinistischen Reaktion« dar, »die Welt der brutalen Raffkes, Schieber, Superpatrioten und Kriegsgewinnler, die rücksichtslos prassen, während auf den Straßen die Kriegskrüppel noch immer frieren«. Die Verfahrensweise der Montage verletzt bewußt konventionelles ästhetisches Empfinden. ›Profane‹ Elemente, Fetzen von Reklameanzeigen, Eintrittskarten, Fahrscheinen oder Zeitungsausschnitten, führen »geradezu altmeisterlich gemalte Partien« zurück auf die häßliche Realität, ebenso wie »jene Stilmittel, die der Verismus der Schauerreportage, den Kitschpostkarten, dem grotesk verzerrenden Stummfilm oder der Welt des Zirkus entlehnt.« <sup>42</sup> Die Gedichte im *Vorspiel zu dem Melodrama* »Der Tierkreis« geben sich gefühlsbetont, entsprechen hier den besonders sorgfältig gemalten Partien der bildenden Kunst und rühren damit noch einmal an ein ästhetizistisches Verständnis von Lyrik als etwas Persönlichem, künstlerisch Ursprünglichem. Die fühllose Zusammenstellung bricht die Illusion der Autonomie, welche die Gedichte in ihrem jugendstilhaften Gestus noch aufzubauen suchen.

Im *Vorspiel* erscheint eine Mariengestalt in einem »blau-weißen barocken Seidengewand, Goldkrone auf dem Haar« (248). Die Beschreibung liest sich als ironischer Verweis auf Werfels *Mittagsgöttin*. Dort stellt sich der Hauptfigur Laurentin eine Frau in den Weg, die zwar in der Zeichnung als Flora von der eher konventionellen ›Himmlischen‹ abweicht, aber ebenfalls marienhafte Züge trägt.<sup>43</sup> Auch die ›Mittagsgöttin‹ Mara zaubert für den Protagonisten, ist seine Geliebte und seine Mutter zugleich, »nimmt ihn in ihren Mantel auf«, der später »dunkles mattes Gold« ist, und dort verliert Laurentin sich in auffällig ähnlicher Sprache wie der ›Mann‹ im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* – bis hin zum Motiv der Nabelschnur – in seinen Kindheitserinnerungen. Das Beispiel zeigt, wie es ›lyrisch‹ wird, wenn in expressionistischen Dramen Kindheitserinnerungen aufbereitet werden sollen:

LAURENTIN (...) Fern rollt Eisenbahn. / Viele Kinder sind da, pflücken Löwenzahn. / Gelb ist von hohem Tag das Tal. / (...) / Wie heißt nur dieses weite Licht? / Weiß ist es nicht. / Weiß ist allein der Weg. / Ist das ein Schwesterchen? Springt / Über eine Schnur. / Wer singt? / Ein altes Weib ... / O knüpfe nur / Die Schnur um meinen kleinen Leib.<sup>44</sup>

In der Szene zwischen dem ›Mann‹ und der ›Himmlischen‹ (248f.) reden beide zunächst aneinander vorbei. Im expressionistischen Drama finden sich Scheindialoge, die in der starken Orientierung der Dramen an der Programmatik, nicht in »Forderungen der Bühne« begründet liegen.<sup>45</sup> Ein leerer, unvermittelter Argumentationsaustausch, der nur die Thesen des Protagonisten verdeutlichen soll, scheint imitiert in den Dialogen des ›Mannes‹ mit der ›Himmlischen‹, mit seiner ›Mutter‹ und auch mit dem ›Mädchen‹. Der ›Mann‹ antwortet nicht auf die Fragen der ›Himmlischen‹: »Halt an, mein Kind, wo gehst Du hin? / Weißt Du nicht, daß ich Deine Mutter bin?«, die ihrerseits kaum an einer Antwort interessiert klingen, sondern er stellt ihr die Gegenfrage: »Aus welcher Truhe bist Du ausgekrochen?« und gibt sich seinen Erinnerungen hin. Diese Rede des ›Mannes‹ unterbricht unmotiviert und mechanisch die Variation: »Halt an, mein Kind. Wo gehst Du hin?«, worauf er antwortet: »Oh, Du hast recht. Es war gar nicht Winter.« Die dritte Variante wirkt noch unpassender. Die ›Himmlische‹ zeigt sich unbeeindruckt von den Ausbrüchen des ›Mannes‹, kann dem aggressiven Bild des »weichen Seelenknödels, in den man mit der Gabel sticht«, nur wieder ihr aufreizend friedfertiges »Halt ein, mein Liebster« entgegensetzen, wobei die

veränderte Attribuierung das Unverständnis und die Beziehungslosigkeit um so deutlicher hervortreten läßt. Der ›Mann‹ reagiert darauf wieder zusammenhanglos: »Ja leuchte Du nur.« Das darauf Folgende, der Text des Gedichts *Tanz im Freien*, scheint einen Dialog zu ermöglichen, eingeleitet durch die Veränderung der Szenerie. Die Bühnenanweisung stellt dem »Schneetreiben« den Anblick einer »blühenden Landschaft« gegenüber. Der ›Mann‹ und die ›Himmliche‹ verschmelzen im Liebesdialog; hier endlich kann jeder an das vom anderen Gesagte anknüpfen. Vorbereitung und ›Ausführung‹ des Gedichts entsprechen den »Blühszenen« in expressionistischen Dramen, die die Veränderung der Protagonisten zum ›neuen Menschen‹ illustrieren. Die Verformung wird aufgehoben; bisher unterdrückte Möglichkeiten und Fähigkeiten entfalten sich in visionären Szenen.<sup>46</sup> Doch das Bild stellt sich als ›Zauberei‹ heraus. Schon während die beiden sprechen, führt der ›Mann‹ »einen spukhaften einsamen Tanz« auf, »plötzlich sinkt er um und im Fall erlischt das Bild«. Die Bühnenanweisung bricht die im gesprochenen Text entworfene Vorstellung des Aufgehobenseins, auch das jugendstilhafte Bild »An tausend Stellen trunken uns verwebend / Im Dreh«. Im Kontext der anderen Szenen wirkt das Gedicht als Illusion; so liest sich der Satz »Geliebter, diese Welt ist Dein und mein!« wie ein Zitat der Selbstüberschätzung expressionistischer Protagonisten. Dem ›Mann‹ gehört die Welt eben nicht, und sie ist nicht »wie ein Tanz durch einen sanften Wiesenhang«. Der Bildbereich der Liebe kann nicht einmal mehr einer eskapistischen Strategie dienen, ebensowenig wie der des Tanzes, so sehr diese ›Räume‹ tatsächlich von der zeitgenössischen Literatur in Anspruch genommen wurden. Die von Nietzsche vorgegebene Form der Mythisierung jener Vorstellungen von Befreiung läßt in ihrer Offenheit puren Eskapismus zu, eine Haltung, die das Gedicht zitiert und im Bruch kritisiert.<sup>47</sup>

Auch das zweite Gedicht, »Wie einer toten Großvaterkusine Kleid« (250), ist bestimmt durch den Gegensatz zur Rahmenepisode mit ihren Albernheiten und ihrer Verkehrung der expressionistischen Ideologie von der Geburt des ›neuen Menschen‹. Der Ausspruch des ›Mannes‹: »Deine Erfindung ist nicht besonders reich, aber wie Deine Beine entzücken!« (250) schlägt einen Bogen zur theaterpraktischen Diskussion der Zeit: »Kaiser läßt kalt bis ans Herz hinan. Er gibt Nervenwirkungen. Nicht mal technisch überraschende Geistigkeit. Sondern Gbumms: eine Explosion, zwei Revolver, aufgefahrenes Maschinengewehr. Chorwirkungen ohne viel Inhalt. Und (am Schicksal des einzelnen, zum Schluß) die Pose. Ja, *der Verfasser*

ist reich an Einfällen, doch seine Einfälle sind nicht reich«. Diese Kritik Alfred Kerrs an Georg Kaisers *Gas*<sup>48</sup> scheint Musil im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* und 1924 in seinem Aufsatz *Der »Untergang« des Theaters* wieder aufgenommen zu haben, wenn er dort dem zeitgenössischen Theater »ein Maximum unbedeutender Einfälle bei einem Minimum bedeutender« bescheinigt (GW 8, 1119). Wie die Effekthascherei produziert wird, kann man in der Szene zwischen dem ›Mann‹ und dem ›Mädchen‹ verfolgen. Das Rätsel, das der ›Mann‹ dem ›Mädchen‹ vorträgt, dieser ausgestellt peinliche Kinderreim, der in die Namensraterei übergeht, muß den Vergleich mit ähnlichen Einlagen in expressionistischen Dramen nicht scheuen. Eine Negativfolie für die ästhetische Entgleisung liefert wiederum Werfels *Mittagsgöttin*:

LAURENTIN Und ich – ich kenne dich nicht.

MARA Mara bin ich.

LAURENTIN Mara! In deinem Namen ist viel A.

MARA So stimm dein Instrument an mir.

LAURENTIN Wie nah / Bist du! Ein schmeichlerischer Schwall / Von warmem Brothauch hüllt mich überall.<sup>49</sup>

Aufschlußreich ist auch der Vergleich mit dem Wiegenlied in Hermann Kasacks Drama *Die tragische Sendung*. In der ganz ähnlichen Verbindung von Lyrik und Tanz führt das *Vorspiel* die oft funktionslose Experimentierwut in ihrer unfreiwilligen Komik vor:

DER JÜNGLING (...) *Singt und beginnt Tanz in Händen und Füßen*: Schlafe, mein Liebchen, du hartes Herz, / Ich singe dich ein – und tanze! / Morgen wird vieles anders sein, / Schlafe, mein Liebchen – ich tanze. // Gestern fiel deine Hand zum Kuß, / Weißt du, mein Liebchen – ich tanze! / Heute fällt mir dein Mund zum Kuß – / Träume, mein Liebchen – ich tanze! // Schlafe, mein Liebchen, du hartes Herz, / Ich bin ja bei dir – und tanze! / Warte ein Kleines, dann hole ich dich / – Schläfst du, mein Liebchen? – zum Tanze.<sup>50</sup>

Auch die Verwechslung der Geliebten mit der Mutter ist nicht ungewöhnlich; solche psychologisierenden Elemente finden sich in Werfels ›Zauber-spiel‹; in Carl Hauptmanns Drama *Krieg* sagt das ›Mädchen‹ Gruschka: »ich bin dein Weib und deine Mutter« und will seinen Geliebten, der in den Krieg zieht, ›neu gebären‹.<sup>51</sup> Diese Gemeinplätze der expressionistischen

Metaphorik erscheinen bei Musil wieder ironisch gewendet. Der ›Mann‹ begegnet als »alter Onkel« seiner eigenen Mutter als jungem Mädchen, das ihm begehrenswert erscheint, bis es ihn über seine Identität aufklärt und damit den Kreis schließt: »Weißt Du nicht, daß ich Deine Mutter bin?« (250)

### Politik der Nachkriegszeit

Typen, die nur durch ihre Berufsbezeichnung definiert sind, als Vertreter des Bestehenden erscheinen zu lassen, ist im expressionistischen Drama ein geläufiges Element der Fabel. Der Protagonist sieht sich in einigen Stücken mit Gegenfiguren konfrontiert, die ihn zur Sammlung seiner Energien bringen, damit er am Ende ›triumphieren‹ kann. In anderen Dramen werden diese Gegenspieler, die immer ihre berufstypische Sprache sprechen, vom ›neuen Menschen‹ zunächst angeklagt und dann zur Wendung ›zu den Menschen‹ bekehrt, wie der ›Gouverneur‹ in Rubiners Drama *Die Gewaltlosen*.<sup>52</sup> Programmgemäß gelingt hier die Wandlung durch die ›Anrufung‹ einzelner; am Ende steht die Änderung der ganzen Gesellschaft. Aus gutem Grund übernehmen die Expressionisten die Feind-Bilder auch noch nach dem Krieg aus der wilhelminischen Zeit, denn die gesellschaftlichen Strukturen und das Bewußtsein haben sich mit der Einführung der Republik nicht geändert. Anders als in den meisten expressionistischen Dramen erweist sich jedoch im *Vorspiel* die Auswahl als historisch präzise. ›Richter‹, ›Politiker‹, ›Schieber‹, ›General‹ und ›Professor‹ sind schon 1920 die »bedeutenden Männer«, »Stützen der Gesellschaft«, wie George Grosz sie 1926 malte. Zwischen dem Mann und den »Feinden« (250) spiegelt sich die Spannung zwischen dem Vergangenen und der Gegenwart, in der sich bereits die Veränderung des mit der Revolution gerade Erreichten, seine historische Un-Haltbarkeit, abzeichnet. Die gesellschaftlichen Bereiche, Justiz, Universitäten, Wirtschaft und Militär stellten sich als republikfeindliche Kräfte heraus; ihr Zusammenspiel trug zum Scheitern der Republik bei.<sup>53</sup>

Die »Moral, besser noch: die Amoral des Schiebertums« breitete sich »in weiten Kreisen aus, die zuvor auf ihre korrekten Ehrbegriffe stolz gewesen waren. (...) In gewissem Sinne kehrten sich die Werte um: der Erfolg heiligte das Mittel des Rechtsbruchs, während Ehrbarkeit schändete, weil sie die Wolfsgesetze der Inflationsgesellschaft nicht beherrschte.«<sup>54</sup> Die Reaktion des ›Mannes‹ auf die Erscheinung des ›Schiebers‹ und des ›Dieners‹ zeigt, wie wenig er den Wandel vollzogen hat. Doch das ›Recht des Stärkeren‹, festge-

schrieben im Bildmaterial von Kleidung und Nahrung, ist zur Erfahrung am eigenen Leib geworden. Wenn der ›Mann‹ zum ›Richter‹ mit Blick auf den ›Schieber‹ sagt: »Komm ich zu Recht, kommst Du zurecht« (251), klingt wieder der zweite Teil des *Faust* an, wo Mephistopheles resümiert: »Man hat Gewalt, so hat man Recht.«<sup>55</sup> Der ›Richter‹ hat für den ›Mann‹ das Recht und die Gewalt, wie es gleich darauf augenfällig wird: »Bind ihn fest, hasple ihm die Blutegeldärme aus dem Bauch, brenn ihm Eisen der Gerechtigkeit ins Fell! Wie Du's bei mir gekonnt hast!« Der ›Schieber‹ ist nicht bloß der ›Blutegel‹ der Gesellschaft, bei dem die »Eisen der Gerechtigkeit« nicht greifen. Er hat längst Geld und damit Recht.<sup>56</sup> Die tragikomische Situation des Stücks läßt den ›Mann‹ die bittere Erkenntnis, daß man zum ›Geld-Tier‹ werden muß, lachend vorbringen, wenn er zum ›Diener‹ sagt: »Schuft! Schurke! Am hellen Tag geschant wie ein Maulwurf und den Mond für einen Goldgulden gehalten! Du Kreuzotter, Du Hellerassel! Du Beutelratte, Du Goldfaßan, Du Geldmaus, Du – Blindwühle!« (251f.) Der ›Haß auf das Geld‹ bildet eine bezeichnende Haltung der expressionistischen Protagonisten. So heißt es in der Abschlußrede des Protagonisten Friedrich in Tollers Drama *Die Wandlung*: »Ich weiss um (...) dich, du Reicher, der du Geld anhäufst, und alle verachtest, die andern und dich selbst. (...) Ihr pflastert eure Wege mit Goldstücken und redet euch ein, ihr ginget über Wiesen von bunten Blumen überwachsen.«<sup>57</sup> Indem bei Musil die historische Konkretion gewahrt bleibt, verdeutlicht die Textstelle aus dem *Vorspiel* nur die Naivität und den inhaltslosen antikapitalistischen Affekt der expressionistischen Folien, auch eines sozialistisch-aktivistischen Dramas wie der *Wandlung*.

›Schieber‹ und ehemaliger ›Diener‹ bringen es weit. Sie vertreten zwar nicht die Großindustrie, aber eindeutig die Schicht der Unternehmer. Der ›Diener‹ sagt über das Geld: »ich habe mein Geschäft damit begonnen, habe es in die allgemeine Güterzirkulation fließen lassen, dem Volkswohlstand zugeführt! Meine Herren, ich rufe Sie zu Zeugen!« (251) Wenn das Großkapital später im Hinblick auf die bevorstehende Weltwirtschaftskrise zur Zersetzung der Republik beitrug mit seinen Bestrebungen, soziale Leistungen des Staates abzubauen und die Arbeit der Gewerkschaften massiv zu erschweren,<sup>58</sup> so ist diese Entwicklung im *Vorspiel* vorweggenommen in der typischen Haltung der Arrivierten, die von Anfang an als undemokratische, unsoziale Gegenkraft besteht. Während der ›Schieber‹ als Vertreter der bestimmenden Wirtschaftsweise, als »eine übereifrige Übertreibung einer an sich unentbehrlichen Grundlage der Ordnung, des Sinns für Erwerb

und Zusammenhalt« (251), durchkommt, wird der ›Mann‹ als Außenseiter in der bürgerlichen Gesellschaft zum Verbrecher: »wen die Gesellschaft in keiner Rubrik unterbringen kann, den bringt sie schließlich sicher in der Gerichtssaalrubrik unter«, sagt der ›Richter‹. In der Schilderung des »Querulanten« klingen wiederum Nietzsches Thesen vom Raubmenschen an, der innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zum Außenseiter, gar zum Verbrecher wird: »Wenn das Heerdenthier im Glanze der reinsten Tugend strahlt, so muss der Ausnahme-Mensch zum Bösen heruntergewerthet sein. Wenn die Verlogenheit um jeden Preis das Wort ›Wahrheit‹ für ihre Optik in Anspruch nimmt, so muss der eigentlich Wahrhaftige unter den schlimmsten Namen wiederzufinden sein.«<sup>59</sup> Auch in Werfels *Mittagsgöttin* ist der Protagonist ein Außenseiter der Gesellschaft, der als Verbrecher von der Polizei gesucht wird. Dabei wird der ›Gendarm‹ als »der erste Feind« bezeichnet: »Das war der erste Feind! Nun ist die Feindschaft groß / Und muß ertragen sein. Der Kampf bricht los / Um unser Heil.«<sup>60</sup> In dem ›Fall‹ des ›Mannes‹ im *Vorspiel* spiegelt sich anders als bei Werfel die historische Rolle der Justiz in der Weimarer Republik wider. Der ›Mann‹ wurde von der Justiz ›hart angefaßt‹ »wegen unzüchtiger, wegen revolutionärer, wegen subversiver, wegen malkontenter Gesinnung«. Die ironisch-unpassende Zusammenstellung zeigt, wie der ›Mann‹ in die Gruppe derjenigen gehört, die sich mit dem Bestehenden nicht einverstanden erklären, die sich alles auch anders vorstellen können. Bereits in der Zeit der Unruhen und Aufstände zwischen 1919 und 1923 wurden solche politischen Urteile gefällt, die republikfeindliche Angriffe aus dem nationalistischen, völkischen Lager deutlich weniger hart bestrafen als solche ›von links‹.<sup>61</sup> Der ›Richter‹ im *Vorspiel*, staatstreu wie buchstabentreu, hat sich arrangiert.

In der Auseinandersetzung mit dem ›Professor‹ klingt noch einmal der Weg der Protagonisten im expressionistischen Drama an, die sich durch die Abgrenzung vom Bürgertum aus ihrer eigenen Bürgerlichkeit zu befreien suchen. In Werfels Drama *Die Mittagsgöttin* heißt es: »Doch du, Landstreicher, bist gewiß / Ein Doktor oder Kandidat. / Schade um guter Eltern Sohn!«<sup>62</sup> Im *Vorspiel* begegnet so ein Aussteiger seinem Gegenspieler, einem Vertreter des lebensfeindlichen Bestehenden, wie Nietzsche ihn beschrieben hat. Zarathustra sagt über die ›Gelehrten‹: »Geschickt sind sie, sie haben kluge Finger: was will meine Einfalt bei ihrer Vielfalt! Alles Fädeln und Knüpfen und Weben verstehn ihre Finger: also wirken sie die Strümpfe des Geistes! Gute Uhrwerke sind sie: nur Sorge man, sie richtig aufzuziehn!

Dann zeigen sie ohne Falsch die Stunde an und machen einen bescheidenen Lärm dabei. Gleich Mühlenwerken arbeiten sie und Stampfen: man werfe ihnen nur seine Fruchtkörner zu! – sie wissen schon, Korn klein zu mahlen und weissen Staub daraus zu machen. (...) Auch mit falschen Würfeln wissen sie zu spielen; und so eifrig fand ich sie spielen, dass sie dabei schwitzten. Wir sind einander fremd, und ihre Tugenden gehn mir noch mehr wider den Geschmack, als ihre Falschheiten und falschen Würfel.«<sup>63</sup> Mit dieser Kritik bleibt es bei einem geschmäckerischen Irgendwie-Unbehagen an der Zivilisation; was ihr entgegengesetzt wird, ist einmal mehr Zarathustras »Wille zur Macht«, der dann in seiner historischen Konkretion eben diese Gelehrten mit ihrer »weltabgewandten Machtausübung des Geistes« (251) so gut gebrauchen konnte. Doch der »Mann« redet noch wie Zarathustra: »Im Winkel eines Winkels der Kustode sein, Leuchtturm für den Schiffsverkehr auf einem Wassertropfen, jahrzehntelang an einem kleinen Knoten im Gürtelband des Lebens lösen, dieweil andre es sich samt den Kleidern ins Bett holen: welch Ausbund von menschlichem Ehrgeiz!« Neben dieser anspielungsreichen Spiegelung der Vitalismus-Diskussion zeichnet sich in Musils Text auch die historische Entwicklung der Universitäten ab, die seit 1919 die »Hochburgen der Republikfeinde« waren. Gerade die Vorstellung der »weltabgewandten Machtausübung des Geistes« oder das halboffizielle, dem Totalitarismus zuträgliche Leitbild des Ingenieurs als »unermüdlichen Wohltäters der Menschheit, als Erfinders genialer Technik, die uralte Menschheitsträume verwirklichen werde«, beförderten eine unpolitische Haltung, die doch eine höchst politische war. Auch für antisemitische Ressentiments waren gerade die Universitäten anfällig, ebenso wie für Propaganda, die die schlechte wirtschaftliche Situation, unter der die Akademiker besonders stark zu leiden hatten, nicht auf das »wilhelminische Kriegsabenteuer«, sondern auf die Republik zurückführte.<sup>64</sup> Dieser in vielen Bereichen so grundsätzlichen antidemokratischen Auffassung konnte auch die Politik nicht viel entgegenhalten. Im Gegenteil fanden sich hier Einstellungen, die nicht nur in die Hierarchie des Kaiserreichs, sondern gar in den Absolutismus zurückwiesen. So sagt der »Politiker« im *Vorspiel* als einzelner Sprecher nur den Satz »L'état c'est moi« (252), rationalistische Staatsvergottung nicht einmal verschleiern.

Der »General« steht für eine weitere gesellschaftliche Elite, die aus dem Kaiserreich überkommen war und in der Republik weiter großen Einfluß nahm: die Reichswehrführung. Hatte das Militär vor dem Krieg und wäh-

rend  
Iden  
mili  
der  
der  
>mil  
früh  
Ma  
schü  
der  
  
Ein  
Im  
an:  
wie  
Rec  
Tol  
  
Im  
>W  
im  
On  
mi  
  
hir  
die  
>M

rend des Krieges identitätsstiftend gewirkt, hatte gar »eine Nation (...) ihre Identität in Krieg und Vorkriegszeit aus der militärischen Stärke und der militaristischen Gebärde gezogen«, so war das Empfinden des Verlusts und der ›Schande‹ nach der drastischen Reduzierung der Armee für weite Teile der Bevölkerung bestimmend geworden.<sup>65</sup> An diese Einstellung konnte die ›militärische Verführung‹ anknüpfen, und daß der »Wille zur Macht« sehr früh wieder vorhanden war, gibt das *Vorspiel* zu verstehen: »Ich bin die Macht«, sagt der ›General‹. Sein »Geschnarrt! Geschnarrt!«, das sich so schön auf das »Gespart! Gespart!« des ›Dieners‹ reimt (252), wird im Zuge der massenhaften Militarisierung der Gesellschaft allgegenwärtig werden.

### Ein expressionistischer Held

Im Sinne eines expressionistischen Helden setzt der ›Mann‹ zu einer Rede an: »Oh, nur einmal hätte ich die Macht haben sollen! Hört, hört« (252) – wie der ›Sohn‹ in Walter Hasenclevers Stück, der eine große revolutionäre Rede hält, wie Werfels gesprächige Helden oder wie die Figur Friedrich in Tollers *Wandlung*:

FRIEDRICH Nun, ihr Brüder, rufe ich euch zu: Marschier! Marschier am lichten Tag! Nun geht hin zu den Machhabern und kündet ihnen mit brausenden Orgelstimmen, dass ihre Macht ein Truggebilde sei. Geht hin zu den Soldaten, sie sollen ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden. Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, das ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme, Verirrte. Aber zertrümmert die Burgen, zertrümmert lachend die falschen Burgen, gebaut aus Schlacke, aus ausgedörrter Schlacke. Marschier – marschier am lichten Tag. Brüder, recket zermarterte Hand, / Flammender freudiger Ton! / Schreite durch unser freies Land / Revolution! Revolution!<sup>66</sup>

Im *Vorspiel* läßt die ›Reaktion‹ der anderen eine solche Rede nicht mehr zu: »Wir haben keine Zeit.« Der Vorwurf des ›Dieners‹: »Geredet hast Du immer; und gearbeitet nie!« gilt dem ›geistigen Arbeiter‹, der gegen die Ordnung und ihre Vertreter anschreibt und sich doch nicht aus den ökonomischen Verstrickungen lösen kann.<sup>67</sup>

In expressionistischen Dramen verdeutlicht sich oft zum Ende der Stücke hin die »Eintracht der Figuren im sprachlichen Unisono«. Dieses Stilmittel soll die Aufhebung der Konflikte und der Vereinzelung, die Überzeugung der ›Masse‹ durch den ›neuen Menschen‹ auch in »Gebärde und Aktion« bestäti-

gen; »Gleichstimmigkeit« wird geradezu »als Wandlungsziel« gepriesen.<sup>68</sup> Genau umgekehrt ist diese Übereinstimmung bei Musil eingesetzt. Den Chor bilden jetzt die »Feinde«, die sich zwar untereinander mit berufs- und standesgebundenen Vorbehalten begegen: Der ›Richter‹ und der ›Professor‹ gehen nicht so ungeniert vom Geld aus wie der ›Schieber‹ und der ›Diener‹, sondern schieben positivistische Rechtsbegriffe und bürgerliche Karrierevorstellungen vor; der ›General‹ kann keine dieser beiden Grundlagen erfüllen: »Er hat kein Geld« und »er achtet nicht das Recht«. In dem Ziel jedoch, den ›Mann‹ ›unter die Erde zu bringen‹, stimmen sie überein. In den Ausbrüchen »Es ist Zeit, daß Leute wie Du verschwinden«, »es wird Zeit, daß Du umkommst!« und »er soll sich endlich niederlegen und sterben!« ist der Haß festgeschrieben gegen den, der nicht in die Ordnung paßt und für das Bestehende nutzlos ist.

Dem Unisono steht die in dieser Konstellation komisch wirkende Selbstüberschätzung des ›Mannes‹ gegenüber. Die Schilderung der bedrohlich aufgebauten schwarzen Figuren mit den märchenhaft anmutenden »Stadtpelzen« (250) – die, in die Realität übersetzt, das Statussymbol derjenigen abgeben, die es geschafft haben, die nicht mehr frieren müssen – wird entschärft durch die Phrasendrescherei der »Feinde« und die Wortspiele des ›Mannes‹. Die »Feinde« wiederholen singend ihre Phrasen, bis diese sich am Schluß der Episode zu reinen Schlagworten verkürzt haben; die »Feinde« und der ›Mann‹ versuchen, sich gegenseitig niederzubrüllen. Das Bild »Ihre Haare stehen unter den Hüten zu Berge, sie zerrn wie wütende Kettenhunde an ihren Bäumen« zitiert die Verselbständigung der Gegenstände nur mehr aus dem Materialfundus des Expressionismus. Als ähnlich verfügbare Ausdrucksmöglichkeit erweisen sich Gesangspartien: »Auffallend ist die Geburt dieses Dramas aus dem Geist der Musik. Dialoge verwandeln sich in Gesänge, Prosa schlägt um in Lyrik – bis zum Hymnus. Musik wird zum Symbol künftiger gesellschaftlicher Harmonie und gehört damit ins ideologische Instrumentarium dieses Dramas.«<sup>69</sup> Musil schreibt an anderer Stelle über den funktionslosen und ästhetisch mißlingenden Gebrauch dieses Stilmittels: »als ob man mir Tintenpatzen ins Ohr machte, ist mir das Chorgeplär der modischen Bühne, diese Verarmung des Geistigen zu Gesang« (GW 9, 1477). Wie schon die exzessive Lichtmetaphorik kann auch der Einsatz der Musik in Werfels *Mittagsgöttin* als Negativfolie für das *Vorspiel* gelten.<sup>70</sup> Die Kennzeichen der Folien werden im *Vorspiel* mit dadaistischer Deutlichkeit überspitzt, wenn auch noch der Wind »dazwischen vergnügt-schauerliche Huhu-Töne« »heult« (252).

In  
schor  
nifest  
stisch  
dicht  
entsc  
droht  
selte  
derer  
der F  
Dran  
D  
E  
E  
E  
I  
I  
Die  
Text  
mit  
den  
falle  
»Sir  
»Ich  
hast



Den Anspielungshorizont bildet auch für Goll das in expressionistischen Dramen oft reißerisch eingesetzte Sujet der Sexualität; eine Bühnenanweisung in Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* beschreibt die ›Frau‹: »rote Kleider, offene gelbe Haare, groß«. <sup>75</sup> Weiter heißt es bei Goll:

VON KÄSE (...) Oder noch eine Idee: sterben Sie doch gleich heut abend. Das vertausendfacht Ihren Ruhm. (...) Ihr Name wird unsterblich. Was ist ein Menschenleben heutzutage ohne den dazugehörigen Todesfall! Kein Mensch glaubt an Sie, wenn Sie nicht dafür sterben können. Die Welt reklamiert Helden. Ich rate Ihnen freundschaftlich: sterben Sie! Herr Publikum ist noch da. Er kann beiwohnen. Ein Schlaganfall mitten im Trancezustand. Sie rufen: Menschheit! Das genügt. Man wird Ihnen Statuen setzen. <sup>76</sup>

Anders als bei Musil läßt sich in Golls Text jeder Satz mit den expressionistischen Elementen verrechnen, gegen die er angeschrieben ist. Das *Vorspiel* verfährt subtiler, da der ›Mann‹ weder die Vorstellung des ›neuen Menschen‹ noch die Entwicklung des Expressionismus unmittelbar vertritt. Mit seiner innerexpressionistischen Kritik jedoch steht Goll nicht allein. Als Umschlag innerhalb der expressionistischen Bewegung läßt sich beobachten, wie die Dramen immer ›un-idealistischer‹ werden. Schon die Helden bei Georg Kaiser sind sich ihrer Sache nicht mehr sicher, müssen sich verteidigen. <sup>77</sup> Die expressionistischen Dramen produzieren also selbst das Scheitern der Helden, die an der feindlichen Realität zerbrechen. Das Scheitern erhält dabei in der Negativität die notwendige Wandlung aufrecht. Bei Musil hingegen findet sich die Problematisierung, schließlich die genaue Umkehrung des Entwurfs vom ›neuen Menschen‹. In ihrer Kritik näher am *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* liegen die zeitgleich oder etwas später schreibenden Vertreter des ›schwarzen Expressionismus‹ wie Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen: »Die Ich-Sucht ist nicht mehr idealistisch verkleidet. Versuchte der Expressionismus, die Bürgerlichkeit zu überwinden und alle Menschen zu gewinnen, so war nicht zu verhehlen, daß sein Idealismus sogar von der Bourgeoisie noch zu akzeptieren war, weil er sie nicht verletzte.« <sup>78</sup> Daß »sichs« »als Märtyrer (...) recht querfeld-einträglich leben« läßt (251), zeigte die Entwicklung des Expressionismus. Auch der ließ sich vermarkten, solange er das Bedürfnis des Bürgertums nach moralischer und metaphysischer Erbauung, das durch die Kriegserfahrungen hervorgerufen war, und das Bedürfnis nach Pathos und exotischen

Sujets befriedigte. Nur »zum Weltverbessern« hatte er kein »Recht«. Was das Publikum für kurze Zeit begierig rezipierte, war ein Expressionismus, der in seinen »positiven Zielsetzungen (...) im Bereich des Unklaren, Verschwommenen oder Romantisch-Utopischen« blieb und sich kommerziell instrumentalisieren ließ. »Praktiker unter den Expressionisten«, Vertreter der »angewandten oder kollektiven Künste«, wurden nach Kriegsende auch aus materiellen Gründen von den Ekstatikern und Mystikern in den Hintergrund oder zu ebenso »schreienden« Aussagen und Ausdrucksformen gedrängt.<sup>79</sup> Wie die erhabene Gebärde die Spießigkeit potenziert, beweist Werfels Einakter *Die Versuchung* (1913). Der »Dichter«, dessen messianischer Anspruch schon in der biblischen Folie grundgelegt ist, sagt nach seiner »Wandlung« zu den »Menschen«:

DER DICHTER (...) Kennt ihr euch denn, ihr Menschen? / Ihr Armen, Armen, einfältig Schlaun! / Und du, überlegener Herr Professor, wackerer Monist, was weißt du denn von dir und Welt? Armer, einfältig Schlauner! / Nur ich, nur ich verstehe euch! / Nur ich schöpfe von eurem Antlitz die Grimasse ab und habe ein Stück flatternde Seele in der Hand. Ihr seid Handelnde, Mitwirkende dieses großen Balletts, – ich bin der ferne, der schmerzliche Outsider. (...) / Engel, mein Engel, jetzt fühle ich, daß ich von deinem Geschlechte bin. Ich bewundere mich. Ich bin groß. (...) / Mögen sie nur rufen und achselzucken: Schwächling, Weichtier! / Ich führe und leite sie doch. / Die ganze grüne Erde liegt da und schweigt. / Ich werde sie ihnen schenken, und sie werden reich von meiner Armut sein. / Denn siehe, ich bin die Verkündigung!<sup>80</sup>

Ein weiterer Rollentausch im *Vorspiel* läßt historische Konkretion an die Stelle der unkonkret und pauschal vorgetragenen Einsichten und Urteile der sich selbst überschätzenden »neuen Menschen« treten. In Kaisers Drama *Gas* sagt der Protagonist schon nicht mehr: »Der Mensch ist gut«, sondern: »Ich habe den Menschen gesehen – – ich muß ihn vor sich selbst schützen!«<sup>81</sup> Dennoch wird die Hoffnung immer noch in den »neuen Menschen« gesetzt. Im *Vorspiel* ist es dagegen der »General«, der weiß, wie es um »den Menschen« bestellt ist: »Sie alle kennen den Menschen nicht. Wenn er nicht immerzu gezwungen wird, sich zu waschen, Ordnung zu halten, mit Messer und Gabel zu essen, so läuft er gleich wieder auf allen Vieren.« (252)

### »Manchmal hat der Meister gewaltsame Einfälle«

Auf den Zusammenbruch folgt ein ›Nachspiel‹, ein zauberspielhaftes Ballett, in dem der Tod des ›Mannes‹ erst inszeniert werden soll als Tat ›übermenschlicher‹ Kräfte (253). Den auf den ersten Blick gelangweilten, müden, prosaischen Figuren ist der ›Mann‹ die Mühe nicht wert: Er stirbt nicht theatralisch-triumphierend oder opernhaft-ästhetisiert, sondern nebenbei, sang- und klanglos. Die Feststellung »Ist schon geschehn« liest sich wie ein entschärftes »Es ist vollbracht!«<sup>82</sup> Hier schließt sich der Kreis, den der Titel aufmacht mit der Perspektivierung, die Hoffnung auf ›Erlösung‹ vorgibt.

Die in dieser Szene wieder beherrschende Bildlichkeit des Winters weist noch einmal auf die Metaphorik Nietzsches. Für Nietzsche gehört zum Prozeß des Werdens und Vergehens die Überwindung, die er mit verschiedenen Bildern der Zerstörung beschreibt, so im *Zarathustra* mit dem des Tauwinds: »Im Grunde steht Alles still –: dagegen aber predigt der Thauwind! Der Thauwind, ein Stier, der kein pflügender Stier ist, – ein wüthender Stier, ein Zerstörer, der mit zornigen Hörnern Eis bricht! Eis aber – – bricht Stege! Oh meine Brüder, ist jetzt nicht Alles im Flusse? Sind nicht alle Geländer und Stege in's Wasser gefallen? Wer hielte sich noch an ›Gut‹ und ›Böse‹?«<sup>83</sup> Musils müde ›Flocken‹, der ›Sturm‹, »ein zottliger Alter in der Tracht eines Maschinisten«, der »sich behaglich die Stummelpfeife« anzündet, und die ›Kälte‹, »eine häßliche alte Vettel«, lesen sich als Persiflage dieser Zerstörungswut. Nietzsches energiegeladene Bilder haben sich auf verhinderte Zauberspielfiguren reduziert.

Doch die zunächst so komisch-absurde Szene stellt nicht mehr nur die philosophisch-metaphorische, sondern die institutionalisierte Zerstörungswut vor. Die ›Flocken‹ bilden die Maschinerie ab. Nur den Befehl kennend – »Mach, wir haben Befehl!« –, wissen sie nicht einmal, wer sie selbst sind, wenn eine ›Flocke‹ zur anderen sagt: »Sei doch nett, tu's schnell. (...) Bitte, liebe Flocke!« Die ästhetisierende Bemerkung der ›Sie Flocke‹ ist nur eine Station auf dem Weg zum instrumentellen Zynismus: »Jedes Tier mag ich mehr. Sie machen so hübsche, saubere Figuren mit den Füßen.« Auch der uniformierte ›Sturm‹, der von der »zivilisierten Gegend« spricht, in der »doch überhaupt kein Mensch mehr auf der Landstraße« stirbt, »außer durch ein Automobil«, steht für die Barbarei innerhalb der Zivilisation. Die Belohnung für die Handlanger, die die »gewaltsamen Einfälle« des »Meisters« ausführen sollen, besteht im buchstäblichen Zerschmelzen im Liebestod, über den es heißt: »Die Menschen behaupten, das sei das Höchste,

Parodie zu einem der beliebtesten Trauermärsche bei Leichenbegängnissen gesungen«. <sup>88</sup> Die Information bestätigt die zitierte Konventionalität, die den Schluß des Stücks beherrscht in der Pose der ›Mutter‹ und in der Aussage des ›Schiebers‹: »Meine Herren, ich glaube Ihnen allen aus dem Herzen zu sprechen, wenn ich sage: Über einen Toten kein böses Wort weiter!« Was Adorno über Wagners Werk *Der Ring des Nibelungen* schreibt, trifft auch auf die am Ende des *Vorspiels* ausgestellte Haltung des Vergessens zu: »Unterm Namen Erlösung wird die Negativität und die Negation der bürgerlichen Welt unterschiedslos für positiv ausgegeben. Der Weltuntergang am Ende des Rings ist zugleich ein Happy-End. Er bequemt sich dem Schema von Tod und Verklärung an, das in der Phraseologie der Todesanzeigen, Zeitungsnachrufe und Grabinschriften seinen Warencharakter enthüllt: noch die Unausdenkbarkeit des Todes wird zum Mittel, das schlechte Leben zu vergolden. Die Kategorie der Erlösung, der ihr theologischer Sinn entzogen ist, wird Trostfunktion zugeschrieben, ohne daß ihr irgend fester Inhalt mehr zukommt: es ist der Heimgang ohne Heimat, die ewige Ruhe ohne Ewigkeit, das Trugbild des Friedens ohne Substrat dessen, der am Frieden teilhätte.« <sup>89</sup>

In Musils Erzählung *Denkmale* aus dem *Nachlaß zu Lebzeiten* heißt es über die »großen Männer«: »Da man ihnen im Leben nicht mehr schaden kann, stürzt man sie gleichsam mit einem Gedenkstein um den Hals, ins Meer des Vergessens.« (GW 7, 509) Mit der Begräbnisszene des *Vorspiels* läßt sich die Entwicklung des Expressionismus assoziieren, dessen Ende die Arrivierten, die Vertreter des Status quo, forciert hatten und nun als Ereignis goutieren konnten: »Ich wollte Dich mir ansehen«, sagt der ›Schieber‹ zum Erfrierenden (251). Die expressionistische Bewegung erschien spätestens zu Beginn der Zwanziger Jahre als Episode: dem Vergessen preisgegeben oder integrierbar in die Massenkultur. Wenn sich der Expressionismus besonders in seinen konstruktiven Produktionen als Avantgardebewegung verstanden hatte, die den Ästhetizismus sprengen, die Kunst ins Leben hineinholen wollte, so zeigen sich am Beispiel der Dramen die Grenzen der Konzeption: in den Schwächen gerade des Theaters als einer öffentlichen Ausdrucksform, die, wie das *Vorspiel* demonstriert, früh und äußerst deutlich die Ambivalenz der Programmatik wie die gesellschaftliche Folgenlosigkeit zutage treten ließ. Der Expressionismus als Gegenbewegung zum Bestehenden konnte dann, abgelöst von der Neuen Sachlichkeit oder überdeckt durch noch immer ästhetizistische Richtungen, dem Vergessen, dem Totschweigen anheimfallen.

Wenn die »Funktion des Zerspielens von etablierten Formen«<sup>90</sup> für den Dadaismus konstitutiv ist, so gilt dies auch als Strukturmerkmal des *Vorspiels*, dieses manchmal aggressiven Späßes, der sich, wie Musil es als notwendige literarische Ausdrucksform angesprochen hat, aus Zitaten zusammensetzt.<sup>91</sup> Im Zerspielen bleibt die Dialektik der expressionistischen Epoche bestehen. Die geschichtliche Perspektive wird nicht verhängt wie durch die zeitgenössischen Gegenbewegungen, sondern erst aufgemacht.

---

Zitiert wird nach dem Erstdruck (Robert Musil, *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«*, *Der Merker* 11 (9), 1. Mai 1920, 246-253), da der Druck in den *Gesammelten Werken* in neun Bänden (hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 6, S. 453 bis 462), der nach Frisés Angaben ebenfalls dem Erstdruck folgt (siehe *Gesammelte Werke*, Bd. 9, S. 1741), nicht zuverlässig ist. Die in Klammern angegebenen Zahlen beziehen sich auf die Seiten des Erstdrucks; die *Gesammelten Werke* werden im folgenden abgekürzt: GW, Band- und Seitenzahl.

Robert Musils *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* ist in der Musil-Forschung bisher unberücksichtigt geblieben. Entweder wird das *Vorspiel* gar nicht neben Robert Musils anderen Bühnentexten *Die Schwärmer* und *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* wahrgenommen, oder es wird als Fragment betrachtet im Sinne des nicht zu Ende Gebrachten: Der Autor habe das Stück nicht fertigstellen wollen oder können, da er von dessen Mängeln überzeugt gewesen sei; das eigentliche Melodrama fehle. Siehe Paul Stefanek, *Musils Posse Vinzenz und das Theater der Zwischenkriegszeit*, *Maske und Kothurn* 26, 1980, 264; Kurt Krolop, *Robert Musils Beiträge für Prager Blätter* (1), *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 1, *Germanistica Pragensia* 2, 1962, 55; Adolf Frisé, Vorwort, in: *Robert Musil, Tagebücher*, hg. von A. F., Reinbek bei Hamburg 1976, S. VII; Helmut Arntzen, *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienener Schriften außer dem Roman Der Mann ohne Eigenschaften*, München 1980, S. 183f. Die skizzierte Haltung der Forschung mißt das *Vorspiel*, dem augenscheinlich etwas fehlt – in diese Richtung führt der Titel –, an der Vorstellung eines Abgeschlossenen und würde ihm daher selbst dann nicht gerecht, wenn es tatsächlich ein Fragment wäre. Egon Naganowski kennzeichnet das *Vorspiel* als ein expressionistisch beeinflusstes Stück, das sich diese geistigen und formalen Ursprünge jedoch nicht eingestehen könne: Musil habe sich trotz der

zuweilen »antiexpressionistischen Ausfälle« seiner theoretischen Schriften nicht dagegen wehren können, mit dem *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* selbst zum Expressionisten zu werden. Der Expressionismus ist Naganowski zufolge »im *Tierkreis* (...) zweifellos und in jeder Hinsicht bestimmend. Er rächte sich gleichsam an seinem Widersacher, der so viel Schlimmes über ihn schrieb!« (Egon Naganowski, *Drei Versuche, Literatur und Kritik* 66/67, 1972, 328) Naganowski bemerkt neben den expressionistischen Elementen nicht die Komik und Ironie, nimmt die Fabel des Stücks »ernst« und leitet daraus die Bedeutung her. So muß er die Annahme konstruieren, Musils »produktives Unterbewußtsein« habe ihm einen Streich gespielt.

- 2 Robert Musil, *Vorspiel zu einem Melodrama*, in: *Deutsche Erzähler aus der Tschechoslowakei. Ein Sammelbuch*, hg. und eingeleitet von Otto Pick, Reichenberg/Prag/Leipzig/Wien 1922, S. 186-204.
- 3 Franz Werfel, *Die Mittagsgöttin. Ein Zauberspiel*, in: F. W., *Gesammelte Werke, Die Dramen*, Bd. 1, hg. von Adolf D. Klarmann, Frankfurt am Main 1959, S. 102; Carl Hauptmann, *Krieg. Ein Tedeum*, in: *Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater*, hg. und eingeleitet von Karl Otten, Darmstadt/Berlin-Spandau/Neuwied am Rhein 1959, S. 132; Reinhard Sorge, *Der Bettler. Eine dramatische Sendung. Fünf Aufzüge*, 4. und 5. Aufl. Berlin 1919, S. 28, 95.
- 4 Siehe Friedrich Wilhelm Wodtke, *Lyrisches Drama*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler, Bd. 2, hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, 2. Aufl. Berlin 1965, S. 252.
- 5 Wodtke, *Lyrisches Drama*, S. 256f.
- 6 *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1968, S. 11.
- 7 Zu den Einaktern aus der Zeit der Jahrhundertwende siehe Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas. 1880-1950*, Frankfurt am Main 1963, S. 92f.
- 8 Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 93.
- 9 Siehe Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 46-50.
- 10 Denkler faßt diese Dramen als große Gruppe der »einpoligen Wandlungsdramen« zusammen (Horst Denkler, *Drama des Expressionismus. Programm. Spieltext. Theater*, 2. Aufl. München 1979, S. 173-252, besonders S. 175-177, 205f.). Siehe auch Günther Rühle, *Zeit und Theater*, Bd. 1: *Vom Kaiserreich zur Republik. 1913-1925*, Berlin 1973, S. 24f.; Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, S. 106f.
- 11 Ludwig Rubiner, *Die Gewaltlosen. Drama in vier Akten*, Postdam 1919, S. 126.

- <sup>12</sup> Sorge, *Der Bettler*, S. 166f.
- <sup>13</sup> Naganowski, *Drei Versuche*, 328.
- <sup>14</sup> Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 122.
- <sup>15</sup> Zarathustra begegnet dem »freiwilligen Bettler«, einer Art geistigem Bruder, mit dem er sich auseinandersetzen muß. Der Bettler hat aus Ekel dem Reichtum abgeschworen und dennoch seinen Platz nicht bei den »Armen« gefunden, die er als »Pöbel« und »Sklaven« bezeichnet (Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, in: Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, 6. Abt., Bd. 1, Berlin 1968, S. 329-333).
- <sup>16</sup> Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 15, Weimar 1888, S. 330, V. 11936f.
- <sup>17</sup> Siehe Walter Hasenclever, *Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten*, München 1917, S. 11-13; Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 93f. Für das »liturgisch-pathetische Zeremoniell« im Schlußteil von Anton Wildgans' Drama *Dies irae* stellt Denkler eine »enge Anlehnung an den zweiten Teil des *Faust*« fest (Drama des Expressionismus, S. 102f.).
- <sup>18</sup> Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971, S. 48.
- <sup>19</sup> Nietzsche, Also sprach Zarathustra, S. 214f.
- <sup>20</sup> Siehe Goethes Werke, Bd. 15, S. 307, V. 11400f.
- <sup>21</sup> Siehe Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 181.
- <sup>22</sup> Siehe Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, 7. Aufl. Pfullingen 1978, S. 122.
- <sup>23</sup> Hermann Kasack, *Die tragische Sendung. Ein dramatisches Ereignis in zehn Szenen*, in: Schrei und Bekenntnis, *Expressionistisches Theater*, hg. und eingeleitet von Karl Otten, Darmstadt/Berlin-Spandau/Neuwied am Rhein 1959, S. 658f. An einer anderen Stelle des Dramas fällt der Begriff »Führer-Gestalt« (S. 639). Kasack schreibt 1919 den szenischen Entwurf *Vorspiel der Landschaft. Zum Tragischen Spiel: »Abrechnung«* (in: *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1968, S. 135f.). Der Titel ist auffällig ähnlich zum Titel *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«*, auch die vermeintlichen Entstehungsumstände; das *Tragische Spiel: »Abrechnung«* ist bis auf dieses Vorspiel nicht veröffentlicht worden (siehe S. 15, 279). Der Text gibt eine Szenerie und in ihr sich abspielendes symbolbeladenes Geschehen wider, lehnt sich damit an frühe Vorbilder wie Kandinskys *Der gelbe Klang* an. Zu diesem späten Entstehungszeitpunkt ist eine solche szenische Beschreibung von »menschheitlichen« Vorgängen

- allerdings genauso fragwürdig geworden wie die ungebrochene Programmatik in dem Drama *Die tragische Sendung*.
- 24 Hugo von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*. Prolog, in: H. v. H., *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hg. von Rudolf Hirsch, Clemens Köttelwesch, Heinz Rölleke, Ernst Zinn, Bd. 3: Dramen 1, hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel, Frankfurt am Main 1982, S. 246.
- 25 *Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Vollständige Ausgabe in der Urfassung, hg. von Friedrich Panzer, Wiesbaden o. J., S. 276.
- 26 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, in: Nietzsche, *Werke*, Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 6. Abt., Bd. 2, Berlin 1968, S. 175; siehe auch Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, S. 45.
- 27 Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, in: *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1968, S. 49.
- 28 Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates*. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 1994, S. 256.
- 29 *Sorge, Der Bettler*, S. 14.
- 30 *Hasenclever, Der Sohn*, S. 45.
- 31 Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, S. 98.
- 32 *Rühle, Zeit und Theater*, Bd. 1, S. 18.
- 33 Siehe Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 50-52. Zu Kokoschkas Beeinflussung vor allem durch Weiningers Thesen siehe S. 46f.
- 34 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 260.
- 35 Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik*. Krisenjahre der Klassischen Moderne, Frankfurt am Main 1987, S. 111.
- 36 Der Satz »Und als ich geächtet und ausgestoßen war, gabst Du mir Geld, um mich wieder in Ruf zu bringen?« (249) ist parallel gebaut zu Mt 25, 35f.42f.
- 37 Georg Kaiser, *Gas*. Schauspiel in fünf Akten, in: G. K., *Werke*, hg. von Walther Huder, Bd. 2: Stücke 1918-1927, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1971, S. 58; Ernst Toller, *Die Wandlung*. Das Ringen eines Menschen, Potsdam 1922, S. 9; siehe Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 107-119; Hauptmann, *Krieg*, S. 174f.
- 38 Siehe zum Beispiel Paul Zechs »dramatisches Gedicht« *Empor* (1916), in: *Schrei und Bekenntnis*. Expressionistisches Theater, hg. und eingeleitet von Karl Otten, Darmstadt/Berlin-Spandau/Neuwied am Rhein 1959, S. 238-255, besonders S. 239-243.
- 29 Hauptmann, *Krieg*, S. 128.

- <sup>40</sup> Toller, *Die Wandlung*, S. 21f.
- <sup>41</sup> Naganowski, *Drei Versuche*, 329.
- <sup>42</sup> Jost Hermand/Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, München 1978, S. 368-370.
- <sup>43</sup> Siehe Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 94f., 119.
- <sup>44</sup> Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 101f. In den *Tagebüchern* hatte Musil Bilder entworfen, die im *Vorspiel zu dem Melodrama »Der Tierkreis«* zur Illustration der Kindheitserinnerungen eingesetzt werden (siehe S. 314f.). Wenn das Drama damit auf Reflexionen zurückgreift, die ursprünglich in andere Zusammenhänge gehören, dokumentiert dies nur die Montage.
- <sup>45</sup> Denkler betont die Abwertung des Dialogs im »einpoligen Wandlungs-drama«: »Die innere Unbewegtheit der zur Disputation und zur Diskussion entspannten Dialoge (...) vergegenwärtigt symptomatisch, wie prononciert in diesen Texten geistige Inhalte vorgetragen werden ohne Rücksicht auf die Forderungen der Bühne nach ihrer Aufbereitung für das szenische Spiel« (*Drama des Expressionismus*, S. 238f.).
- <sup>46</sup> Siehe Rühle, *Zeit und Theater*, Bd. 1, S. 29f.
- <sup>47</sup> Siehe Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, S. 88.
- <sup>48</sup> Kritik vom 27. 2. 1919, in: *Der Tag*, Berlin, zitiert nach Günther Rühle, *Theater für die Republik 1917-1933*. Im *Spiegel der Kritik*, Frankfurt am Main 1967, S. 130. »Am Schicksal des einzelnen, zum Schluß« steht auch bei Musil die »Pose«: Der »neue Mensch«, den zu gebären die Tochter des Milliardärsohns bei Kaiser sich kniefällig aufschwingt (siehe Kaiser, *Gas*, S. 58), liegt tot am Boden und wird mit großen Gesten und Worten begraben; seine alte Mutter wahrt die Pose bis zuletzt.
- <sup>49</sup> Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 95.
- <sup>50</sup> Kasack, *Die tragische Sendung*, S. 654f.
- <sup>51</sup> Hauptmann, *Krieg*, S. 151.
- <sup>52</sup> Siehe Rubiner, *Die Gewaltlosen*, S. 13-21.
- <sup>53</sup> Siehe Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 219.
- <sup>54</sup> Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 76; siehe auch S. 151.
- <sup>55</sup> *Goethes Werke*, Bd. 15, S. 297, V. 11184.
- <sup>56</sup> In Musils *Tagebüchern* steht der Satz: »Ich kann nicht Brüder sagen, mir kommt statt dessen immer Schieber über die Lippen.« (S. 545)
- <sup>57</sup> Toller, *Die Wandlung*, S. 90f.
- <sup>58</sup> Siehe Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 225.

- 59 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, in: Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 6. Abt., Bd. 3, Berlin 1969, S. 367f.
- 60 Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 104.
- 61 Siehe Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 219-221.
- 62 Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 123.
- 63 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, S. 157f.
- 64 Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 222f., 238.
- 65 Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 56; siehe zur weiteren Entwicklung S. 223f.
- 66 Toller, *Die Wandlung*, S. 93f.; siehe Hasenclever, *Der Sohn*, S. 81-85.
- 67 Seine Situation spiegelt die vieler Künstler nach dem Krieg: »Die Inflation hatte diese bürgerliche Rentnerschicht insgesamt enteignet und mit ihr auch die Intellektuellen in die existenzbestimmende Abhängigkeit von einer Anstellung oder vom Verkauf ihrer Arbeiten gebracht. (...) Im Übergang zur Massenkultur vollendete sich jene Technisierung der Welt, zu der sich der Künstler bisher kritisch oder eskapistisch verhalten können, in die er jetzt aber unrettbar einbezogen schien.« (Peukert, *Die Weimarer Republik*, S. 168f.)
- 68 Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 241f.
- 69 Rühle, *Zeit und Theater*, Bd. 1, S. 49.
- 70 Siehe Werfel, *Die Mittagsgöttin*, S. 113f., 125.
- 71 Siehe aber Naganowski, *Drei Versuche*, 329.
- 72 Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, S. 135; siehe weiter S. 136; Denkler, *Drama des Expressionismus*, S. 62f.
- 73 Rubiner, *Die Gewaltlosen*, S. 12.
- 74 Iwan Goll, *Der Ungestorbene*, in: *Einakter und kleinere Dramen des Expressionismus*, hg. von Horst Denkler, Stuttgart 1968, S. 216.
- 75 Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, S. 48.
- 76 Goll, *Der Ungestorbene*, S. 217.
- 77 Siehe Rühle, *Zeit und Theater*, Bd. 1, S. 47.
- 78 Rühle, *Zeit und Theater*, Bd. 1, S. 57.
- 79 Hermand/Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, S. 36, 114f. Zur Theatergeschichte der expressionistischen Dramen siehe dort weiter S. 137-139; *Einakter und kleine Dramen des Expressionismus*, S. 7-9; Rühle, *Zeit und Theater*, Bd. 1, S. 47f., 55f.
- 80 Franz Werfel, *Die Versuchung. Ein Gespräch des Dichters mit dem Erzengel und Luzifer*, in: F. W., *Gesammelte Werke, Die Dramen*, Bd. 1, hg. von Adolf D. Klarmann, Frankfurt am Main 1959, S. 38-40.

- <sup>81</sup> Kaiser, Gas, S. 51.
- <sup>82</sup> Joh 19, 30.
- <sup>83</sup> Nietzsche, Also sprach Zarathustra, S. 248.
- <sup>84</sup> Theodor W. Adorno, Versuch über Wagner, in: Th. W. A., Die musikalischen Monographien, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1971, S. 136.
- <sup>85</sup> Rüdiger Safranski, Kunst und Mythos. Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, in: Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Rolf Grimminger, Jurij Murašov, Jörn Stückrath, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 82.
- <sup>86</sup> Frank Trommler, Theatermoderne, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. von Horst Albert Glaser, Bd. 8: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918, hg. von F. T., Reinbek bei Hamburg 1982, S. 216. Den Rausch des unreflektiert Opernhaften parodiert Musil im Kapitel *Clarisse und ihre Dämonen* im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*: »Im nächsten Augenblick waren Clarisse und Walter wie zwei nebeneinander dahinschießende Lokomotiven losgelassen. Das Stück, das sie spielten, flog wie blitzende Schienenstränge auf ihre Augen zu, verschwand in der donnernden Maschine und lag als klingende, gehörte, in wunderbarer Weise gegenwärtig bleibende Landschaft hinter ihnen. Während dieser rasenden Fahrt wurde das Gefühl dieser beiden Menschen zu einem einzigen zusammengepreßt; Gehör, Blut, Muskeln wurden willenlos von dem gleichen Erlebnis hingerissen (...). Auf den Bruchteil einer Sekunde genau, flogen Heiterkeit, Trauer, Zorn und Angst, Lieben und Hassen, Begehren und Überdruß durch Walter und Clarisse hindurch. Es war ein Einswerden (...); der Befehl der Musik vereinigte sie in höchster Leidenschaft und ließ ihnen zugleich etwas Abwesendes wie im Zwangsschlaf der Hypnose.« (GW 1, 142f.)
- <sup>87</sup> Adorno, Versuch über Wagner, S. 118.
- <sup>88</sup> Naganowski, Drei Versuche, 327.
- <sup>89</sup> Adorno, Versuch über Wagner, S. 139.
- <sup>90</sup> Frank Trommler, Theorien und Programme der literarischen Bewegungen, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hg. von Horst Albert Glaser, Bd. 8: Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. 1880-1918, hg. von F. T., Reinbek bei Hamburg 1982, S. 67.
- <sup>91</sup> Siehe etwa Musil, Tagebücher, S. 356, 443, 458f., 570.