

Zu Robert Musils Theaterkritiken oder die Einflüsse Alfred Kerrs auf Musil

Junki HASEGAWA*

Vorwort

Die Frage, wie Alfred Kerrs Theaterkritik die von Musil beeinflusste, zu erklären ist das Ziel dieser Untersuchung. Denn wenn sie klar geworden ist, könnte man wissen, dass ihm wichtige Motive des Romans »Der Mann ohne Eigenschaften« durch diese Kritiken eingefallen sind: die Figur des Helden und die „Parallelaktion“, nämlich die Gestalt des Protagonisten und der Anlass der Handlung.

Die Schrift ist in vier Kapitel gegliedert: 1. Musils scharfe Kritik an Wiener Theater, 2. direkte Beziehung von Musils Theaterkritik mit der von Kerr, 3. indirekte Beziehung zwischen den beiden, 4. Schluss oder das Prosastück „Der Mensch ohne Charakter“ als Resultat der Theaterkritiken.

1. Musils scharfe Kritik am Wiener Theater

Hier behandeln wir zwei Rezensionen Musils und möchten seine scharfe Kritik an Wien, besonders an Wiener Theaterkritikern bestätigen.

1-1. Die Rax

Musil kritisiert ein Wiener Volksstück „Die Rax“.¹ Die Rezension „Ein Wiener Schauspiel“ hat 3 Seiten Umfang, ziemlich lang für Musils Verhältnisse. Und der Tenor? „Der Vorhang senkt sich zwischen einem begeisterten Haus und seinem Dichter. Ich wollte das nur erzählen, damit man weiß, was ein Volksstück ist, das Zeitungen eine tiefe und reine Offenbarung nennen“, so berichtet Musil am Ende der Kritik nüchtern über das enthusiasmierte Publikum. Man kann leicht eine Rezension, die das Stück bewundert, finden. P. W. fängt z. B. in der „Neuen Freien Presse“ die Rezension so an: „ein Wiener Schauspiel von Hans Stiftegger <Die Rax> setzt die Tradition des österreichischen Volksstücks in schlicht empfundener Weise fort.“² Der Kritiker P. W. schreibt weiter: „dieses Wiener Stück ist mit seinen unkomplizierten Figuren natürlich gesehen und auch im Dialog natürlich geführt“, „es ist in mancher Szene volkstümlich warmes Gefühl, auch Naturgefühl, zumal in jenem Akt, in dem die Schroffen der Rax sichtbar werden“.

Schlicht und einfach will er sagen, dieses Stück sei „natürlich“ und „warm“. Wie ist dann die Meinung Musils in seiner Rezension? Er nennt das Ganze einen „sentimentalen Schabernack“, in dem „Tränensäcke [...] gepreßt“ werden „und das Herz im Busen gemolken“. „Aber eigentlich ist Geschmacklosigkeit noch keine Quellwasserreinheit.“ Musil ist hier so sarkastisch, dass man

*人間関係学科 教授

fürchten könnte, Musil sei vielleicht wegen seiner schroffen Rezension von den begeisterten Wiener Theaterbesuchern gehasst worden.

Warum übte Musil an Wien und seinem „Symptomtheater“ eine so scharfe Kritik? Auf die Frage dürfte man zwei Antworten geben. Die eine davon bezieht sich auf Musils Absicht, aus der er damals Kritiken schrieb. Auf welchem Standpunkt Musil überhaupt beim Schreiben zu seinem Blatt, der „Prager Presse“, stand, kann man aus seinem Brief vom 23. April 1921 an Arne Laurin erfahren. Musil äußert sich darin zu der europäischen Vision, nach der man streben soll. Musil schreibt: Eine Revision der Frieden, die die Deutschen fordern, muss aus der Machtpolitik und Revanchekette hinausführen usw. Musil scheint die Leser davor zu warnen, dass sie nach dem Krieg alten Denkgewohnheiten verhaftet bleiben, auch in den Theaterverhältnissen, oder gar immer reaktionärer werden.

Die andere Antwort verbindet sich mit Kerr, Berliner Theaterkritiker. Er schrieb immer wieder über die Aufgabe der Kritik und des Kritikers, beispielsweise: „Was ist eines Kritikers Sendung? Er braucht die unwägbare Kraft, die von Vielen im Grunde gehasst wird – die Kraft: fortzureißen; zu singen; zu zünden; zu schweben. Er braucht Hände, Finger, Augen. Und die Macht, ein Dasein im Blitze zucken zu lassen... als Gegenschöpfer.“³ Mit Musils Kritik stimmt diese These sehr überein, obwohl Musil vielleicht selten „singt“, es sei denn bei Stanislawski und dem Moskauer Künstlertheater⁴.

Musil tadelt hier weniger das Wiener Publikum, vielmehr den Autor und die Kritiker, die das Stück bewundern. Nämlich sowohl den Autor Hans Stiftegger, Pseudonym von Hans Brecka, der als Sympathisant der Christlichen Partei Österreichs oft in der Zeitung „Reichspost“ schreibt, als auch die Wiener Kritiker, die das Stück „eine tiefe und reine Offenbarung nennen“.

1-2. Über die Stücke von Wildgans

Die Kritik „Kain“ von Anton Wildgans“ vom 9. Mai 1922 ist ebenfalls ziemlich lang: 4 Seiten oder 176 Zeilen. Aber nur in den letzten 6 Zeilen der Kritik erwähnt Musil das Stück „Kain“, und zwar mit den Wörtern „leer“ und „Langweile“. Was schrieb Musil sonst in dieser Kritik?

Musil zitiert am Anfang ein paar Verse des „Meisters“, um aber gleich ihre Mängel zu zeigen. «Es kann der Geist im Fertigen von Schuh'n / Tief'res Genügen finden und Bewenden / Als in des Denkens höchsten Gegenständen.» Musil sagt, man könne neun Zehntel vom Wesen Wildgans' aus diesen drei Zeilen ablesen, und frage sich sogleich, „was ist es für ein Mensch, dem im Augenblick höchsten Gefühls (Gedicht!) Kanzleiausdrücke“ wie <Fertigen>, <Bewenden> und <Gegenstände> „über die Lippen kommen?“ Nach gründlicher Erörterung kommt Musil zum Schluss: „Es fehlt diesem Poeten Besonderheit des Denkens. Er denkt allgemein.“ Anschließend konstatiert er nochmal den Mangel an Intelligenz und Geschmack bei Wildgans. Obwohl diese Kritik mit „Kain“ von Anton Wildgans“ betitelt ist, fängt Musil noch lange nicht an, „Kain“ zu rezensieren, sondern andere Dichtungen von Wildgans und auch „Wildgans bestes Werk <Liebe>“, um von diesem Stück zu sagen: „so sieht Zorn, so sieht Liebe, so sieht Kraft, so sieht geistreicher Übermut aus. Es sind Bilder aus Th. Th. Heines <Deutschem Familienleben>. Aber nicht als Karikatur, sondern als Altarbild geplant.“ Nachdem Musil weiter „Dies irae“ und andere Texte von Wildgans ziemlich ausführlich erwähnte, berührt er nur kurz „Kain“, um die Kritik zu schließen.

Wenn man die Kritik von Kerr über „Liebe“ von Wildgans liest, kann man die Gemeinsamkeit nicht verkennen. Kerr weist am Anfang der Kritik auf viele Ingredienzen der Marke „stimmungsvoll“ im

Stück hin: „Ein junges Ehepaar in stimmungsvoller Wohnung. An der Wand stimmungsvolle Bildnisse von Musikern. Es ist zur stimmungsvollen Abendzeit. Stimmungsvoll kommt von außen der Hall der Welt – so recht sommerlich stimmungsvolle Geräusche. Die Gattin, Frau Anna, spielt bei alledem überdies nebenher extra noch außerdem besonders ein stimmungsvolles Adaschio.“⁵ Diese Bemerkung könnte schon den Mangel an dramaturgischer Intelligenz und Geschmack zeigen. Stimmung darf nicht bloß eine Worthülse, ein Etikett sein, sie soll nur, wie es schon in der Rezension des »Törleß« von Dezember 1906 heißt, aus den Tatsachen und ihrer „Sachgestaltung“ erwachsen. Kerr zitiert auch Gedichte von Wildgans und kommentiert sehr spöttisch, sie seien eine Mischung von Gefühl und nüchternem Anordnen.⁶ Insgesamt ähneln sich die Kritiken von Musil und Kerr sehr im dem ablehnenden Ton, nur dass Musil viel schärfer als Kerr ist. Man kann vermuten, Musil hätte ohne Kerrs Kritik an „Liebe“ eine solche heftige Kritik über Wildgans nicht geschrieben.

2. Direkte Beziehung von Musils Theaterkritik mit der von Kerr

2-1. In Musils Theaterkritik über <Dantons Tod> tritt Kerr auf

In seinen Kritiken erwähnt Musil häufig den Namen Kerr oder zitiert ihn wörtlich. Zum ersten Mal nennt Musil den Namen Kerr in der eigenen Theaterkritik <Dantons Tod>⁷: „Ich muss einschalten, dass es Alfred Kerr, trotzdem nicht leicht einer an diesen Kritiker heranreicht, einmal beinahe Hals und Kopf gekostet hätte, als er aussprach, Shakespeares Werke sei in weiteren Strecken tot für uns heute.“ Wir werden diese Worte Kerrs unten in 3-2 wieder erwähnen.

2-2. <Mama> von Verneuil im „Wiener Theater“⁸

Musils Kritik vom 30. März 1922 behandelt unter dem Titel „Wiener Theater“ drei Theaterstücke. Das eine davon ist „Mama“ von Verneuil. Diese Kritik über Verneuils Stück besteht aus etwa einer Seite und ist sehr interessant, nicht weil sie elegant geschrieben ist, sondern weil man darin eine interessante Analyse von Alfred Kerr kennen lernen kann. Musil schreibt: Diese Mama ist ein Stück Ehebruchsgeometrie von Verneuil. [...] Das ist Mama, ein sechsundzwanzigjähriges Mädchen, das einen Fünfziger geheiratet hat, [...] Und der Gatte hat einen etwa achtundzwanzigjährigen Sohn! : das ist – mit Kerr zu sprechen – der <Nagel> des Stücks. Ich (d. h. Robert Musil) möchte auch weiterhin Kerr zitieren, der Unvergängliches für das Verständnis dieser Art Stücke geleistet hat: der Gatte besitzt nämlich das, was Kerr eine <Puschel> nennt.“

Insgesamt mit 38 Zeilen rezensiert Musil hier Verneuils Stück, und zwar mit der Anwendung des Kerr'schen Begriffs auf die eigene Kritik: Kerrs <Puschel> „ist nicht etwa ein Verhältnis, <Puschel> ist eine einzige komische Eigentümlichkeit einer Theaterfigur, die nicht etwa ein Mensch ist, die sich vielmehr bloß durch jene Puschel von den übrigen Bewohnern der Erde unterscheidet.“

Albert, in der originalen Übersetzung 48 Jahre alt⁹, bewahrt also das junge Mädchen Jacqueline, 20, vor dem Liebesverhältnis, das wahrscheinlich, wie Albert glaubt, für sie zum Lebensunglück werden würde. Es ist vielleicht seine Einbildung, die Musil die Puschel Alberts nennt. So heiraten sie anschließend, ohne Liebe für einander. Jacqueline verweigert sich ihm immer, Albert findet daher eine neue Freundin. Jacqueline bricht beinahe mit dem Mann, den sie nicht liebt, die Ehe; da aber tritt der Schwiegersohn Georges, 22, im Namen der Familienehre auf, um die Liebesaffäre zu verhindern, doch

sein wirkliches Motiv ist die heimliche Liebe zu „Mama“. Musil schließt seine Kritik – nicht ohne die Berufung auf Kerrs witzige Formulierung (eine Kontamination von Ödipus und Puschel): „Der Kritiker gibt ihr seinen Segen durch die Formel: Jokaste mit Ödipuschel.“¹⁰

Wobei anzumerken wäre, dass Kerr in seinem kritischen Instrumentarium neben der Puschel noch den Nagel benutzt: „der Nagel gibt uns das unterscheidende Merkmal. Alle diese Schwänke (wie Bissons „Der galante Richter“) wären gleich, wenn sie nicht jedes Mal einen verschiedenen Nagel hätten“.¹¹ Puschel bedeutet wahrscheinlich Charakter, und Nagel den Aufhänger der Handlung.

2-3. <Wiener Pallenberg - Gastspiel>¹²

Diese Kritik Musils besteht aus anderthalb Seiten, in 58 Zeilen. Musil stellt in der Mitte seiner Kritik zuerst in 3 Zeilen Kerrs Kritik über Pallenberg vor und zitiert anschließend in 22 Zeilen Kerr ganz wörtlich, insgesamt 25 Zeilen. Also besteht über eine Drittel oder fast eine Hälfte von Musils Kritik aus Kerrs Kritik. Musil erwähnt sonst in dieser Kritik noch ein Buch von Alfred Polgar, das auch gut sei, um über Pallenbergs Komik oder die „Subjektivität des Kritikers“ Bescheid zu wissen. Dieses Buch, das hier von Musil für ein interessantes, aber von ihm nicht voll approbiertes Buch gehalten wird, wird nur in 4 Zeilen vorgestellt.

Wie soll man wieder über diese Kritik von Musil denken? Sie vergleichend mit Musils anderen Kritiken, in denen man oft scharfe Ironie oder offene kritische Äußerungen findet, hat man hier den Eindruck, Musil habe bedingungslos vor Kerrs Autorität kapituliert.

Wie ehrfürchtig Musil überhaupt den Namen Kerr im eigenen kritischen Schaffen nennt, scheint anhand der oben angeführten drei Beispiele klar. Wahrscheinlich war die Bedeutung von Kerr für Musil in dieser Zeit viel größer geworden als vormals. Musil scheint jetzt die Allgemeingültigkeit oder die Richtigkeit der Urteilskraft von Kerr ohne Vorbehalt anzuerkennen. Die wichtige Einschränkung, die er machte, war nicht öffentlich – sie stand in einem Brief an Kerr vom 8. Dezember 1923: „Ich verehere in Ihnen meinen größten kritischen Lehrer, dem ich aber in einer Hauptsache nicht gefolgt bin. Sie besteht, glaube ich in meiner Neigung zur Reflexion, wobei mir das Tatsachenmaterial fast nur als Mittel zum Zweck recht ist, wogegen Sie diese beiden Bestandteile im eher umgekehrten Verhältnis fordern.“

3. Indirekte Beziehung zwischen den beiden

3-1. Moskauer Künstlertheater

Kerr war der Berliner Kritiker, der 1906 die Moskauer bei ihrem ersten Besuch in der deutschen Hauptstadt mit der höchsten Bewunderung empfing. Im April 1921 sah Musil die Moskauer zum ersten Mal als Theaterkritiker, während er sie schon einmal vor dem Krieg in Berlin als Privatmann erlebt hatte.

Musil schrieb jetzt zuerst: „Da ist vor allem die Musik der Stimmen. [...] Aber nicht einmal alle Opernsänger intonieren richtig, [...]“¹³ Musil sagt dann, wenn die Moskauer einmal wirklich singen, so entsteht ein Augenblick der Stille, „während dessen man deutlich zu fühlen meint, dass einem jetzt etwas geschieht, am Rhythmus des Bluts oder noch weiter innen, aber schon haben die Stimmen nichts mehr unter sich und schweben in einem Himmel von Traurigkeit.“¹⁴ Musil betont ihre eigentümliche Musikalität. Kerr schrieb 1906, dass sie in ihren Fermaten groß seien, groß in der Art, wie sie die Stille des Daseins tönen ließen. „Groß durch das Ferne in ihrem Spiel. [...] sie sind die Künstler des verwehten,

lautlos entrinnenden Lebens; sie gestalten die große Kunst der Lebensinhaltlosigkeit; zugleich ihrer tragikomischen, verstummenden Humore.“¹⁵ Die Gemeinsamkeit zwischen den beiden ist wieder unverkennbar.

Musil und Kerr können beide nicht Russisch. Daher schrieb Kerr am 25. Februar 1906: „Man hat keine Ahnung von dem gesprochenen russischen Wort; keine Ahnung von den Einzelheiten der Handlung und weiß nach zwei Minuten: das ist ersten Ranges“¹⁶, während Musil ähnlich formulierte, dass er ohne Verständnis eines einzigen Wortes auf Russisch das Moskauer Theater verstehen konnte: „es handelt sich um Wunder!“, „es ist die Vollkommenheit des Schauspiels“.

Und wie schätzen sie die Moskauer im Allgemeinen? Kerr bildete eine Reihenfolge: an die erste Stelle setzte er Brahm, der für Seele stehe, dahinter mit kleinem Abstand die Russen, mit ihrer Verkörperung der „Stimmung“, und an dritter Stelle Max Reinhardt als Regisseur des Malerischen. Für Musil dagegen ist das Moskauer Theater das ideale. Hier könnte man also auch sagen, dass Musils Ton stärker als der Kerrs sei, wenn die beiden sich in der gleichen Richtung orientieren.

3-2. Shakespeare

Musil schätzt Shakespeare mit Maßen. Kerr nähert sich ihm auf Umwegen. Bei Kerr ist es schwer, das positive Urteil, das er im Allgemeinen über Shakespeare abgab, zu bemerken, weil in seinen Kritiken über Shakespeare oft Max Reinhardt gleichzeitig rezensiert wurde.

Wenn man wissen möchte, wie Kerr Shakespeare schätzt oder vielleicht nicht schätzt, ist vielleicht Kerrs frühes Buch »Das neue Drama« am nützlichsten. Denn Reinhardt als Regisseur kam darin noch nicht vor. Man sieht darin zwar kein Kapitel, noch einen Abschnitt über Shakespeare, doch an einigen Stellen erwähnt Kerr ihn. Kerr meint, Autoren wie Hauptmann, Heibel und D’Annunzio könnten von Shakespeare sehr beeinflusst sein, und Flaubert verehere ihn ebenfalls sehr. Und wie beurteilt Kerr den Einfluss Shakespeares auf sie? Bevor wir auf die Frage eine Antwort geben, möchten wir uns daran erinnern, wie Kerr ganz besonders Lessing und Ibsen liebt und schätzt. In der „Gedenkrede“ über Ibsen sagt Kerr: „Sollen wir ihm eine Stellung zuweisen, so dürfen wir seinen Namen nur an Menschheitskundler besonderen Schlages knüpfen. Die nach uns Kommenden werden entscheiden, welches sein Verhältnis zu Dante, zu Shakespeare ist. Wir aber sind glücklich, zur gleichen Zeit mit ihm zu leben.“¹⁷ Unverkennbar meint Kerr hier, Ibsen gehöre zur Gruppe von Menschheitskundern wie Dante und Shakespeare. Für Kerr ist Shakespeare doch einer von den höchsten Autoren. Und über Lessing als Kritiker schrieb Kerr einmal: „Man kann nicht im Gegensatz zu etwas stehn, das man von ganzer Seele, von ganzem Gemüt aufs tiefste bewundert – und immer lieben wird.“¹⁸ Lessing schrieb einmal in seiner Kritik:

„Vorausgesetzt, dass man eines (ein Plagium) an ihm (Shakespeare) begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das lässt sich vollkommen auch von Shakespeare sagen. [...] Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein.“¹⁹

Gehen wir zur oberen Frage zurück. Wenn Kerr Einflüsse von Shakespeare auf die Autoren bemerkt, hat er keine Absicht, sie deswegen zu tadeln, denn er kennt die Meinung Lessings über Shakespeare gut genug. Warum Kerr seiner Bewunderung Shakespeares niemals mit deutlichen Worten Ausdruck verlieh, ist zwar nicht einfach zu erklären, aber dass er ihn insgeheim doch bewunderte, ist nicht zu leugnen.

Wie denkt Musil dann über Shakespeare? Musil behandelt Shakespeare zwar insgesamt sechsmal,

aber er widmet den meisten Platz den Schauspielern, Regisseuren oder Theater-direktoren. Man findet Musils offenerherzige Meinung über Shakespeare nicht in seinen Shakespeare-Rezensionen, sondern in den sonstigen. Wir möchten hier die Kritik über Büchner näher betrachten und wundern uns sehr, wenn wir feststellen, dass eine der eindrucksvollsten Äußerungen Musils über Shakespeare sich wieder auf ein Zitat aus Kerr stützt. Musil veröffentlicht am 22. Mai 1921 die Kritik über „Dantons Tod“ von Georg Büchner. Diese Kritik besteht aus 5 Seiten, ist also eine große Kritik, und schon ganz am Anfang begegnet man dem Namen Kerr. Musil bestreitet fast die ganze erste Seite dieser Kritik mit der Meinung Kerrs, obwohl man darin auch Musils eigenen Schreibstil erkennen kann. Nochmals zitieren wir Musils Worte:

„Im Anfang war das Wort: das gilt von der ganzen Epoche. Und vor dem Wort war Shakespeare. Ich muss einschalten, dass es Alfred Kerr, trotzdem nicht leicht einer an diesen Kritiker heranreicht, einmal beinahe Hals und Kragen gekostet hätte, als er aussprach, Shakespeares Werk sei in weiten Strecken tot für uns heute. Ich muss wiederholen: in weiten Strecken tot für uns heute. [...] Zur Sache gehört, dass von den burlesken Figuren, die dieser Vulkan Shakespeare gebar (mehr als von den großen) eine barocke Suada ausgeht, die von unerhörter Ansteckungsfähigkeit ist.“²⁰ Musil behauptet hier, Shakespeare sei der Ahn für alle literarischen Autoren, sei aber schon von den Abkömmlingen übertroffen worden, obwohl seine ungeheure kreative Kraft zur Wortschöpfung noch bei Autoren wie z. B. Hauptmann und Büchner aufs verblüffendste wirke. Aber von der Beziehung zwischen Hauptmann und Shakespeare sprach Kerr schon manchmal, auch von der „Sprachflut“ Shakespeares.²¹ Und in der Rezension des 3. Januar 1922 über „Coriolanus“ sagt Musil: „die Hauptsachen jedoch sind lang vermodert und von späteren Gebilden aufgezogen“. Die ursprünglich von Kerr stammende These hat Musil sich hier anverwandelt.

3-3. Max Reinhardt

Sowohl Kerrs wie auch Musils Einstellung gegenüber Max Reinhardt waren im Allgemeinen recht negativ, obwohl Musil in seinen Kritiken Reinhardt jedesmal vor dem Wiener Rassismus verteidigte. Über Reinhardt gab es damals in Wien die dauernde Diskussion, ob man ihn als Theaterdirektor ans Burgtheater holen solle oder nicht. Aber dies war immer wieder gescheitert, so dass die Erwartungen Reinhardts unerfüllt blieben, – wahrscheinlich wegen des Wiener Judenhasses.

Zuerst schrieb Musil am 16. September 1922 „Reinhardts Einzug in Wien“²², ein Titel übrigens, der die Vorstellung Musils impliziert haben könnte, dass Reinhardt als halb ungeladener Gast nach Wien habe kommen müssen. Reinhardt inszenierte Goethes „Clavigo“. Musil war mit der Inszenierung unzufrieden, und vom Publikum, das umgekehrt mit diesem „Clavigo“ zufrieden war, distanzierte sich Musil. Musil meinte, dass Reinhardt dieses alte Theaterstück „ohne mit der Wimper zu zucken spielen ließ“, als läge nichts zwischen heute und Goethes Zeit.

Als die zweite Reinhardt-Rezension schrieb Musil über Goethes „Stella“, ein Stück, an dem er großes Interesse fand. Die „Stella“, die jetzt gespielt wurde, war die erste Fassung, in der die beiden Frauen, Cäcilie und Stella, beim Mann bleiben. Musil schrieb mit Genugtuung, diese „Stella“ sei ein Ärgernis nicht nur den guten Christen, sondern auch den Libertins in den Kaffeehäusern, welche über die einfache Division eines Herzens durch zwei längst hinaus seien.²³ Dass Reinhardt die erste Fassung spielen ließ, könnte ihn für den Posten des Direktors am Burgtheater disqualifiziert haben.

Musil schreibt daher: Wohl ein genügender Grund für die derzeit regierende, an moralischen

Entscheidungen besonders interessierte christlich-soziale Partei, ihr Organ *«Die Reichspost»*, während der jüngsten Burgtheaterkrise verkünden zu lassen, dass gar nicht daran zu denken sei, Reinhardt an die Spitze dieses künstlerischen Staatsinstituts zu rufen.

Auch Kerr rezensierte diese Reinhardtsche „Stella“ schon am 14. April 1920, anderthalb Jahre vor Musil, im Berliner Tageblatt. In Berlin wurde gleichfalls die erste Fassung gespielt wie jetzt in Wien. Und Kerr schrieb über diese Reinhardt-Inszenierung ausnahmsweise nicht negativ: nüchtern, aber nicht negativ. Die erste Fassung sei, wie Kerr meint, besser, kühner und menschlicher. Diese lobenden Töne Kerrs für die richtige Wahl des Textes durch Reinhardt waren wirklich sehr selten, denn wir wissen genug über die Situation: die Polemik Kerrs gegen Reinhardt war, wie Günther Rühle sagt, einst so heftig, dass es etwa 1909-1910 öffentlich erhobene Vorwürfe gab, Kerr hasse Reinhardt. Kerr antwortete zwar kurz danach in einer Kritik, er habe seine Vorbehalte gegen Reinhardt nicht aus *«Haß»*, sondern es gebe objektive Gründe,²⁴ aber ob man ihm glaubte? Auffallend bleibt, dass Musil und Kerr gemeinsam Reinhardts Inszenierung der ersten Fassung von „Stella“ schätzen. Das erotische Dreieck – ein Mann und zwei Frauen – galt ihnen in einer offiziell monogamen Welt als kühnes moralisches Experiment Goethes.

3-4. Moissi

Hier kann man die Übereinstimmung zwischen dem Lehrmeister Kerr und dem Meisterschüler Musil an zwei Worten festmachen. Das erste ist „Hamletino“.

Kerr nannte Moissis Hamlet in der Rezension des 19. Dezember 1909 „Hamletino“: „Ich brauchte das Wort »Hamletino«, als Moissi bei Wedekind einen jungen Lebensproblematiker gab. Er war es auch diesmal.“²⁵ Kerr sagt anschließend, dass Moissi kein idealer Hamlet war, „keine von der Sucht nach letzten Fragen durchsetzte Kreatur“. Er sei „ein rührendes Hamletche, – ja. Gut im Darstellen der Kraftlosigkeit.“

Musil schrieb etwa 12 Jahre nach Kerrs Kritik über Moissi: „Als Romeo. Das Natürliche trat ein, er gefiel nicht; aber dieses Natürliche war merkwürdig geworden, erklärungsbedürftig – so sehr bezwang er dennoch die Figur. Er spielte einen südlicheren Bruder seines Hamlet, einen unbesonnenen, mehr selbstsicheren, erotischeren, der ihm trotzdem aus dem Gesicht geschnitten war.“ Uns ist aber wichtig, dass Musil hier in seiner Kritik Moissis Romeo einen südlicheren Bruder seines Hamlet nennt. Mit anderen Worten: einen Hamletino.

Das zweite Wort ist „Gorilla“. Hier kann man sich vielleicht einfacher vom Einfluss Kerrs auf Musil überzeugen. Im „Moissi-Gastspiel“²⁶ nennt Musil Moissi, der jetzt Othello spielte, einen Affen. Einmal bezeichnete Kerr Alfred Bassermann, der auch Othello spielte, als „einen Bananenfresser“ oder verglich ihn einem „Gorilla“.²⁷ Die gemeinsame Affen-Metaphorik ist frappierend, und die Affinitäten gehen über die einzelne Wortwahl weit hinaus.

3-5. Jessner, Kortner, Fräulein Bergner und andere

Über Jessner und Kortner schreibt Musil in der Kritik „Jessner und Brand“ vom 28. Dezember 1921: „Insgesamt ist das Stärkste dieser Regie so etwas wie eine absolute Musik. [...] Es kommt dabei etwas heraus wie Tanz von Medizinmännern, Rausch, Kult, über der Wirklichkeit stehende Unwirklichkeit. So spielt auch Kortner, er und Regie waren eins.“²⁸ Kerr schrieb in seiner Rezension des 1. Oktober 1919

zum ersten Mal über Kortner: „ihm (d. h. Karlheinz Martin) half der Schauspieler Fritz Kortner vor allem. Da ist Sprachwucht; verschleißt mit Gefühl. Ein neuer Mann, ein neuer Wert. Weiter!“²⁹ Seitdem schätzt er ihn immer hoch, auch bewunderte er Jessner immer seit seiner Rezension über Schillers „Wilhelm Tell“ vom 13. Dezember 1919: „Warum Treppen? [...] Hier wird ja das Rütli zum Kapitol. Hier erlebt man eine stilisierte Schweiz; eine naturlose Schweiz; eine begriffliche Schweiz.“³⁰ Kerr schrieb unverändert mit dem höchsten Lob über die beiden Personen.

Von Fräulein Bergner schrieb Kerr am 15. Dezember 1922 in der Rezension über Strindbergs (Christine von Schweden): „Der Abend hieß demnach: Bergner. Mit Vornamen Elisabeth. Denn das gleichgültige Stück verblaßt hierneben. Die Triesch hat vor einem Jahrzehnt mehr Tragik herausgeholt; Fräulein Bergner (man hat nun zu sagen: die Bergner) hundert Mannigfaltigkeiten.“³¹ Und Musil schrieb von ihr 6 Monate danach in der Rezension „Zum Gastspiel des Lessing-Theaters im Neuen Deutschen Theater“: „Eine Aufführung solcher Art ist nur möglich, wenn die Darstellerin der Rosalinde ein Springbrunnen des Übermutes ist; der Wiener Erfolg hieß Fräulein Bergner. [...] Man konnte sie seit zwei Jahren in Berlin im Aufstieg beobachten, während sie zuvor in Wien unbemerkt geblieben war.“³²

In derselben Kritik schrieb Musil sonst noch vom Regisseur Viktor Barnowsky: „Ich habe stets beobachtet, daß die Wiener Kritik ein wenig eifersüchtig auf das ist, was aus Berlin kommt, und fürchte bloß, sie wird nicht mehr viel Anlaß dazu finden, wenn sich in Berlin die Theaterverhältnisse weiter so verschlimmern wie in den letzten zwei Jahren. Was Barnowsky mit seinen Schauspielern zeigt, ist aber noch ein Stück des alten Unternehmungsgesistes dieser Theaterstadt, der lieber zu weit ging als zu kurz; es ist nach meinem Gefühl eine reizende und geistvolle Aufführung.“³³ Der Name Barnowsky war doch Musil ziemlich vertraut, denn Barnowsky hatte 1913 die Absicht verkündet, am Berliner Lessing-Theater Musils „Schwärmer“ aufzuführen, obwohl das Stück damals noch längst nicht fertig war und nur als vielversprechendes Gerücht durch die Szene geisterte.³⁴

Und Kerr schätzte immer Barnowsky seit dem 27. November 1906. Er schrieb in der Rezension: „In Barnowskys Hause wird jetzt glänzend gespielt...Complimenti, signori! [...] Ich will Herrn Abel, Fr. Elise Hoffmann, Herrn Lichow, die Olly nicht herausheben, obschon sie es wert sind. Die Regie war alles.“³⁵ Beim Schreiben über Barnowsky könnte Musil wieder Kerrs Worte in Betracht gezogen haben.

4. Schluss oder das Prosastück „Der Mensch ohne Charakter“

Bis hierher haben wir gesehen, dass Musil seine Theaterkritiken nicht selten unter dem Einfluss von Kerr schrieb. Da sollte man nochmals fragen, ob Musil auch sonst nur ein treuer Schüler Kerrs war.

Damals scheint Musil doch langsam bei der Verfassung seiner Kritiken und journalistischen Schriften aus dem Einfluss von Kerr herausgekommen zu sein. Jene Theaterkritiken, wie z. B. „«Die Rote Mühle» von Franz Molnár“ (2. Februar 1924) oder „Das neue Theater Reinhardts in Wien“ (9. April 1924), haben solch keinen kritischen Willen mehr, den wir an seinen Kritiken von 1921 oder 1922 bemerkten. Man könnte wohl sagen, an Musils Kritiken sei Jahr zu Jahr ihr Charakter verlorengegangen. Auf den Namen Kerr treffen wir nämlich immer weniger in Musils Kritiken. Dann veröffentlichte Musil am 10. Juli 1927 in der „Vossischen Zeitung“ das Prosastück „Der Mensch ohne Charakter“³⁶.

Wer zum ersten Mal aber den Menschen ohne Charakter, und zwar als Helden, beschrieb, ist nicht Musil, sondern wieder Kerr. Der Mensch ohne Charakter sei in Bissons Theaterstück „Der galante Richter“³⁷ aufgetreten, schrieb Kerr in seiner Rezension: „Ein Richter hat die Puschel, hinter jeder Frau

her zu sein, das Amt zu mißbrauchen; dies ist sein Charakter. Ein Gefangener hat die Puschel, falsche Obligationen irrtümlich gekauft zu haben; dies ist sein Charakter. Eine Frau hat die Puschel, Verbrecher anzubeten; dies ist ihr Charakter. Ein Mann aus dem Volke hat die Puschel, Hunden Klystiere zu geben und Wein abzuziehen; dies ist sein Charakter. Und ein Sekretär hat die Puschel, Kolik zu bekommen; sein Charakter ist dies. Der Zeitungsmann endlich hat nicht mal die kleinste Puschel. Er ist Held; Einrenker; Impresario der Begebenheiten; Allesmacher; Liebling.“³⁸

Da Musil als Theaterkritiker immer wieder die Bücher Kerrs las, besonders »Das neue Drama« mit der darin häufig wiederkehrenden Erörterung der Charakter-Thematik, hat er sich vielleicht seinen eigenen Helden, den „Menschen ohne Charakter“ und schließlich den »Mann ohne Eigenschaften«, ausdenken können. Während die von Kerr skizzierten Charaktere qua Puschel alle eindimensional sind, ist der Charakter für Musil doch ein multifaktorielles Produkt:

„Wenn man ein Mann wird, bekommt man [...] einen Geschlechts-, einen National-, einen Staats-, einen Klassen-, einen geographischen Charakter dazu, man hat einen Charakter der Handschrift, der Handlinien, der Schädelform und womöglich noch einen, der aus der Konstellation der Gestirne im Augenblick der Geburt folgt.“³⁹

So das Feuilleton von 1927, das Musil 1935 in seinen »Nachlass zu Lebzeiten« unter dem Titel „Ein Mensch ohne Charakter“ aufnahm. Das Konzept einer Überlagerung der Partial-Charaktere übernahm er indes in den ersten Band des »Mannes ohne Eigenschaften« von 1930. In dem berühmten Kapitel Nr. 8 über Kakanien kehrt es fast unverändert und erweitert wieder: „ein Landesbewohner hat mindestens neun Charaktere, einen Berufs-, einen National-, einen Staats-, einen klassen-, einen geographischen, einen Geschlechts-, einen bewußten, einen unbewußten und vielleicht auch noch einen privaten Charakter. Er vereinigt sie in sich, aber sie lösen ihn auf, und er ist eigentlich nichts als eine kleine, von diesen vielen Rinnsalen ausgewaschene Mulde, in die sie hineinsickern und aus der sie wieder austreten, um mit andern Bächlein eine andre Mulde zu füllen. Deshalb hat jeder Erdbewohner auch noch einen zehnten Charakter, und dieser ist nichts als die passive Phantasie unausgefüllter Räume.“

Möglicherweise hat Musil diese Passage bei seiner ersten öffentlichen Lesung aus dem »Mann ohne Eigenschaften« im Berliner Radio des 6. Februar 1927⁴⁰ vorgetragen. Da Kerr diese „Stunde der Lebenden“ für die Hörer eingeleitet hat, war er auch, sozusagen, der akustische Pate.⁴¹

Kerr wird häufig die Hebamme von Musil genannt, da er den »Törleß« korrigierte, die Publikation im Wiener Verlag vermittelte und das Buch dann fulminant, mit geheuchelter Neutralität, im Berliner „Tag“ rezensierte. Seine Rolle beim »Mann ohne Eigenschaften« war geringer. Aber was hindert, die Figuren Musils rings um Ulrich als Kerrsche Puschel-Menschen aufzufassen und den Aufhänger der Handlung, die Idee der Wiener „Parallelaktion“ zu Berlin, als Kerrschen Nagel einzuschlagen!

In seinem Nachruf auf Musil⁴², gehalten 1942 im Londoner PEN-Club, sagte Kerr, einfach bewundernd, ohne eigene Anteile an diesem „Riesenroman“ zu reklamieren: „Musils »Mittelstück« (nach dem »Törleß«) war nicht sein Bestes. Das Hervorragende kam 1930 wieder. »Der Mann ohne Eigenschaften«. Ein Riesenroman. Riesig nicht wegen seines riesigen Umfangs, sondern wegen seiner riesigen Fülle. Es ist: die kulturpolitische Betrachtung einer Epoche (in Deutschland), einer Gesellschaft (ebendort), vermengt mit der Spiegelung eines Ichs; seines Ichs; eines wertvollen Ichs. Das sein abgeschiedenes Ich überlebt“, und Kerr sagte dabei auch, „ich liebte Musil.“⁴³

Während dessen schrieb Musil in den Schweizer Exiljahren in seinem Tagebuch, die Bekanntschaft

mit Kerr geschlossen zu haben sei einer von „den beiden schönsten Augenblicken in meiner Schriftstellerbahn“⁴⁴, obwohl Musil dabei versäumt, den anderen schönsten Augenblick zu erwähnen.

Musil schrieb schon am 30. Januar 1911 über Kerr: „Er ist für mich eine schicksalsvolle Persönlichkeit. Der einzige Antipode, vor dem ich manchmal Angst für meine Richtigkeit habe.“⁴⁵ Ab die erste Begegnung 1905 bis zur Exilzeit, der letzten Stufe Musils Leben, dauerte die Beziehung zwischen den beiden also sehr fest. Aber nur über die Zeit Musils als Theaterkritiker, wo er Kerr wieder neu erkannte, konnte die lebensdauernde Beziehung möglich sein, wie auch die Entstehung des Romans »Der Mann ohne Eigenschaften«.

Anmerkungen

Bei Zitaten aus Robert Musils Werken und denen Alfred Kerrs werden unter Angabe folgender Siglen, gegebenenfalls mit Bandnummer nachgewiesen:

Musil PS: *Prosa und Stücke, kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978

Musil Tb: *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1983

Musil Th: *Theater. Kritisches und Theoretisches. Mit Vorwort, Erläuterungen und einem Essay „Zum Verständnis der Texte“, Zeittafel und Biographie*. Hrsg. von Marie-Louise Roth. Leck/Schleswig (Rowohlt) 1965

Kerr ND: *Das neue Drama*. Berlin (S. Fischer) 1905

Kerr WiD: *Gesammelte Schriften in zwei Reihen. Erste Reihe in fünf Bänden. Die Welt im Drama*. Berlin (S. Fischer) 1917

Kerr Eb: *Werke in Einzelbänden*. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1991-2013

1. Musil PS, S. 1491-1494

2. P. W.: Deutsches Volkstheater. In: Neue Freie Presse. Morgenblatt, 7. Juni 1921, S. 8

3. Kerr WiD, I, S. VII

4. Vgl. Musil Th, S. 223. Da schreibt Marie-Louise Roth, dass Musil Stanislawski „unumschränkt“ bewundert.

5. Kerr Eb, VII-1, S. 710

6. Ebd., S. 713f.

7. Musil PS, „Dantons Tod von Georg Büchner. Zur Aufführung im Deutschen Volkstheater, Wien“ (22. Mai 1921), S. 1485-1490

8. Musil PS, „Wiener Theater“ (30. März 1922), S.1564-1567

9. „Aber Mama!“ (Mlle ma mère). Lustspiel in drei Aufzügen von Louis Verneuil. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Rudolf Lothar. Berlin (Drei Masken Verl.) 1921

10. Kerr ND, S. 273

11. Ebd.

12. Musil PS, „Wiener Pallenberg-Gastspiel“ (10. Mai 1922), S. 1580-1582

13. Musil PS, „Moskauer Künstlertheater“ (24. April 1921), S. 1476-1480

14. Ebd., S. 1477

15. Kerr WiD, V, S. 231

Zu Robert Musils Theaterkritiken oder die Einflüsse Alfred Kerrs auf Musil

16. Ebd., S. 224
 17. Kerr ND, S. 7
 18. Kerr Eb, III, S. 326
 19. Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Karl Lachmann, Stuttgart (G. J. Göschen'sche Verlagshandlungen) 1894: Hamburgische Dramaturgie, 73. Stück des 12. Januar 1768, S. 95
 20. Musil PS, S. 1485
 21. Kerr ND, S. 887f.
 22. Musil PS, „Das Reinhardt Einzug in Wien“ (16. September 1922), S. 1599f.
 23. Musil PS, „Das Reinhardt-Gastspiel in Wien“ (14. November 1922), 1609f.
 24. Kerr ND, S. 887f.
 25. Kerr Eb, VII-1, S. 385
 26. Musil PS, „Moissi-Gastspiel“ (5. Oktober 1921), S. 1509-1514
 27. Kerr Eb, VII-1, S. 434
 28. Musil PS, „Jessner und Brand“ (28. Dezember 1921), S. 1533-1537
 29. Kerr Eb, VII-2, S. 34
 30. Ebd., S. 50f.
 31. Ebd., S. 168f.
 32. Musil PS, „Zum Gastspiel des Lessing-Theaters im Neuen Deutschen Theater“ (13. Juni 1923), S. 1618
 33. Ebd., S. 1617
 34. Karl Corino: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2003, S. 439, 467 und 1651f.
 35. Kerr Eb, VII-1, S. 308
 36. Musil PS, S. 595-600
 37. Alexander Bisson: Der brave Richter. Schwank in 3 Akten. Deutsch von Max Schönau, als Manuskript um 1900
 38. Kerr ND, S. 274
 39. Musil PS, S. 537
 40. Karl Corino: Robert Musil, S. 836f.
 41. Berliner konnten nämlich in der Radiosendung des 6. Februar 1927 etwas aus dem „Törleß“, den „Schwärmern“ und dem Roman hören, obwohl der Einleitende Kerr dabei den Eingeleiteten Musil überragt habe. Vgl. „Funkball“ in Berliner Tageblatt, 12. Februar 1927, 56 Jg. Nr. 23, S. 6
 42. Karl Corino: Robert Musil und Alfred Kerr. In: Karl Dinklage u.a. (Hrsg.): Robert Musil. Studien zu seinem Werk. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1970, S.276f.
 43. Ebd., S.276f.
 44. Musil Tb, S.912
 45. Ebd., S. 235
- (Diese Forschung wurde finanziell von JSPS KAKENHI Grant Number 40198718 unterstützt.)