

Internationale Franz Werfel-Gesellschaft

- Präsident und Herausgeber: Karlheinz F. Auckenthaler (Szeged)
- Vizepräsidenten: Michel Reffet (Dijon)
Joseph P. Strelka (Albany)
Hans Wagener (Los Angeles)
- Schriftführerin: Márta Bubik (Szeged)
- Kassier: Wynfrid Kriegleder (Wien)
- Vorstand: Norbert Abels (Frankfurt)
Knut Beck (Frankfurt)
Ingeborg Fiala-Fürst (Olmütz)
Klaus Weissenberger (Houston)
- Vorsitzender des Kuratoriums: Harry Zohn (Boston)
- Schriftleiterin: Anita Auckenthaler-Nikics (Szeged)
- Advisory Board: Donald G. Daviau (Riverside)
Lina Isakova (Wolgograd)
Helmuth Koopmann (Augsburg)
Antonin Měšťan (Prag)
Jennifer E. Michaels (Grinnel)
Wolfgang Nehring (Los Angeles)
Erich Partsch (Wien)
Wolfgang Paulsen (Menlo Park)
Medschi Pirumowa (Erewan)
Peter Rychlo (Czernowitz)
Helmuth Scheuer (Kassel)
Lionel B. Steiman (Mantoba)
Herbert Zeman (Wien)

Beitrag

für Einzelpersonen inklusive Jahrbuch: 30 US Dollar, 45 DM oder 300 ATS
für Institutionen inklusive Jahrbuch: 45 US Dollar, 65 DM oder 450 ATS

Anschrift der Redaktion: Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur
JATE
Egyetem utca 2
6720 Szeged, Ungarn

Manuskripte sind an die Redaktion zu richten. In bezug auf die Gestaltung der Manuskripte wird gebeten, das Merkblatt des Jahrbuches anzufordern.
Rezensionsexemplare werden ebenfalls an die Adresse der Redaktion erbeten.

Schriften der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft

Herausgegeben von
Karlheinz F. Auckenthaler

Band 1 1996



PETER LANG
Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Sympaion. – Bern ; Berlin ; Frankfurt a. M. ; New York ; Paris ;
Wien : Lang, 1997
(Schriften der Internationalen Franz-Werfel-Gesellschaft ; Bd. 1)
ISBN 3-906759-02-4

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs-
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

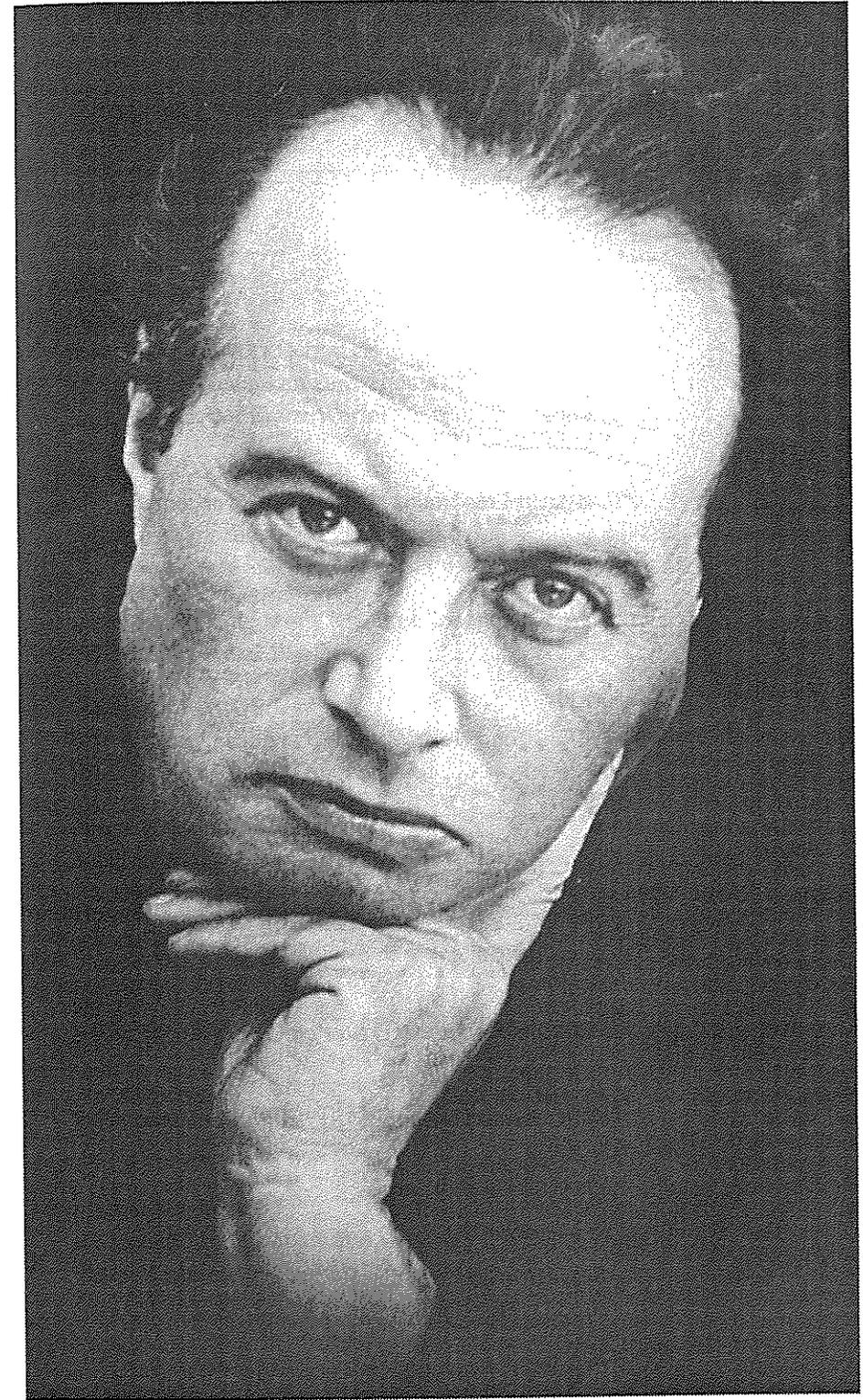
Abb. S. 5: Franz Werfel, Foto Edith Schlesinger, Amsterdam
Copyright by S. Fischer Verlag

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1997

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany



Wagners Kunst ist krank. Die Probleme, die er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme-, das Konvulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärferen Würzen verlangte, seine Instabilität, die er zu Prinzipien verkleidet, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als physiologische Typen betrachteten (– eine Kranken-Galerie! –): alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel läßt. Gerade weil nichts moderner ist als diese Gesamterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence, der Cagliostro der Modernität. (DFW III, 117)

Und Werfels letzte Worte über Wagner? Sie finden sich im *Stern der Ungeborenen* und sind, im Gegensatz zum Portrait des Philosophen Nietzsche im selben Buch, höchst ungnädig. F.W., der Held, befindet sich während einer Planetenexkursion, auch auf dem Apostel-Petrus Stern (dem Jupiter), wo ganz andere Schwerkraftverhältnisse herrschen. Ein ungeheurer Sog herrscht. Das Körpergewicht ist vervielfacht. F. W. berichtet:

Da hocke ich nun mit einem viel zu großen, plattgepreßten und doch krummen Buckel, von der ungemäßer Schwerkraft gleichsam zertreten. Ich hockte und schaute. Das hätte ich mir niemals ausgesucht, dachte ich, als ich mich schon etwas gefaßt hatte. Ich dachte diese Worte, und vielleicht habe ich sie sogar laut ausgesprochen und hinzugefügt: „Das wäre eher etwas für einen Wagnerianer.“ Diese Objektivität inmitten meines kosmischen Schiffbruchs ist nur dadurch zu erklären, daß mein irdisches Bewußtsein es ablehnte, das großartige Drama der wogenden Moorlandschaft vor mir für gemäß, das heißt für wirklich zu halten. In einem Winkel meiner fürchterschütterten Seele langweilte mich dieses Drama sogar. Daher die Worte: ich hätte es mir niemals ausgesucht. (SW 359)

Und was ist im Jahre 101943 aus der großen Idee des Gesamtkunstwerkes geworden? Auch hier soll F.W. das letzte Wort, das auch das letzte dieses Beitrags ist, haben: „Gesamtkunstwerk [...] Es dauert meist fünf Stunden. Dampf steigt aus der Tiefe und herrliche Musik, die nicht beginnt und nicht endet, und der bärtige Sänger im Wolfspepelz wechselt nervös seinen langen Speer von einer Hand in die andere...“ (SU 467)

Handwritten note: *Handwritten note: J. - Fieber, weiches
Körnung (Kop.) Rezipienten*

Das lyrische Frühwerk Franz Werfels und seine musikalischen Qualitäten

Ingeborg Fiala-Fürst

Wenn sich die Proponenten der IFWG entschließen, das Jahrbuch ›Symposion‹ unter das Thema „Musikalität bei Werfel“ zu stellen, gilt es wohl als ausgemacht und als unumstrittene Tatsache, daß das Werk Franz Werfels „musikalisch“ ist.

Tatsächlich beschäftigt sich bereits eine der frühesten wissenschaftlichen Arbeiten über den damals noch lebenden Autor mit diesem Merkmal seines Werkes, nämlich die Dissertation Adolf D. Klarmanns aus dem Jahre 1931, die den Titel *Musikalität bei Werfel* trägt. Klarmann ist auch der Autor des Beitrags über Franz Werfel in einem der Standardwerke zum deutschen literarischen Expressionismus, in dem 1969 von Wolfgang Rothe herausgegebenen Sammelband *Expressionismus als Literatur*. Diesen Aufsatz beginnt Klarmann mit einer musikalischen Geschichte um Franz Werfel, die fast schon legendenhafte Züge trägt.

„Vor fast einem Vierteljahrhundert,“ schreibt Klarman, „ist Franz Werfel beim Lesen der Korrekturen seiner Anthologie letzter Hand einem Herzschlag erlegen, als er bei dem Gedicht ‘Der Dirigent’ angelangt war.“¹

Über die Musikalität im Werfelschen Werk schreibt Klarmann im Folgenden Eindeutiges:

Werfels Lyrik und nicht nur sie allein, ist zuallererst akustisch erlebt. Werfel hört die Stimme, die aus ihm spricht, er erfährt sie nicht visuell. Der Klang des Wortes, der Rhythmus der Zeile, die Musik des Reims diktieren, wie er selbst zugibt, die Logik des Ganzen.“ und „Das primär

1 Adolf D. Klarmann: „Franz Werfel“. In: *Expressionismus als Literatur*. Hrsg. v. Wolfgang Rothe. Bern, München, 1969, S. 410.

formgebende musikalische Grunderlebnis, das uns bei E.T.A. Hoffmann, Kleist, Grillparzer und anderen geläufig ist, ist bei ihm Ereignis.²

Weiterhin führt Klarmann „äußerliche“ Beweise von Werfels Musikalität an, die „vielen Gedichte, die im Titel Wörter wie Lied, Ode, Hymnus, Gesang, Stimme, Solo usw. tragen“³, erwähnt die Beziehung Werfels zu Verdi und zu Wagner und erklärt schließlich Werfels Absage an den Expressionismus mit musikalischen Gründen, die ihm Werfel in einem Interview der Wiener *Mittagspost* selbst lieferte. In Klarmanns Text sagt Werfel:

Ich stelle mich in bewußten Gegensatz zum dramatischen Expressionismus, der ja nichts anderes als eine haltlose Verbeugung vor der Sketsch- und Kinotechnik der Zeit ist. Wenn auch das Wort in unseren Zuschaueräumen in dem, was es bedeutet, meist untergeht, so hat es doch noch immer eine große ariose, eine musikalische Macht und es hieße das Drama noch weiter von seinem Ursprung wegpervertieren, wollte man diesen Rest von Musik, die dramatische Rede vernichten. Wir müssen die Kraft haben, zu dieser Mode, die sämtliche literarische Theater bald ergriffen haben wird, Nein zu sagen! Unser Herz hängt mehr denn je an der Musik der großen Bögen, der Stretti, Finali, an den großartigen, atembeschwingenden Unsinnigkeiten des Theaters – kurz, es ist beim göttlichen Verdi.⁴

Demnach könnte Klarmann Schirmherr dieses Jahrbuchs sein, und die ausgemachte Tatsache, Werfels Werk sei in hohem Grade musikalisch, wäre von den Beiträgern höchstens zu begrüßen, zu unterstützen und zu belegen.

Es ist aber interessant, daß Klarmann selbst aus einer gewissen – von ihm redlich zugegebenen – Defensive argumentiert: der einführende Satz zu seiner „akustischen Analyse“ der Texte Werfels währt sich gegen kritische Stimmen, die Werfel vor allem „mangelnden Formsinne“ vorwerfen. Klarmann nimmt seinen Dichter in Schutz, indem er eben auf die primären akustischen Qualitäten der Werke hinweist; auch Klarmanns schöne akustische Metapher „[Werfel] spricht in so natür-

2 Ebenda S. 412f.

3 Ebenda S. 412.

4 Ebenda S. 414.

licher Sprache [...], daß man das gelegentliche pubertäre Überschnappen der Stimme nicht hört oder gerne überhört“⁵ gilt als Schutzschild für den musikbesessenen Jüngling Franz Werfel.

Tatsächlich waren nicht immer alle Werfel-Forscher und -Kritiker felsenfest überzeugt davon, daß der Prager Musenfreund ein Paradebeispiel für literarische Musikalität wäre:

Werfels Dichtungen verlangen einen aufmerksamen Leser; oft hat man das Gefühl, er liebe es, wie mancher moderner Dichter, durch Unverständlichkeit zu wirken. Ihm steht nicht wie Rilke das Wort und die Sprache ganz zu Gebote, und von Musik und melodischem Klang seiner Verse ist wenig zu spüren. Hart ist oft seine Sprache, un gelenk schließt sich Wort an Wort, und unvermittelt reihen sich die Gedanken aneinander; manches Wort ist trivial oder zu deutlich als Flickwort zu erkennen, mancher Gedanke wird, trotzdem er arg gegen jeden guten Geschmack verstößt, ruhig, fast naiv ausgesprochen, verletzt, zerreißt die Stimmung und zerstört die Freude am sonstigen Inhalt des Gedichtes; aber wenn man trotz allem zu dem Dichter zurückkehrt, ist es ein Beweis, daß er wirklich etwas zu sagen hat, das über alle Mängel der Form wegzusehen zwingt; nur begreift man nicht immer, warum er zum Ausdruck seiner Gedanken sich der Verse bedient.⁶

Soviel der Wiener Literaturhistoriker Rudolf Wolkán, der 1925 eine hervorragende *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen und den Sudetenländern* herausgab. Sein barsches Urteil, das sich auf die ersten Gedichtsammlungen des jungen Werfel bezieht, begeht an dem Dichter eine ziemliche Ungerechtigkeit, indem es ihn mit dem unerreichbaren Wortkünstler Rilke vergleicht und außerdem, aus klassisch-modernistischer Perspektive gefällt, die Formerneuerungstendenzen der expressionistischen Avantgarde (die Werfel stilkonform mitgemacht und mitgestaltet hat) nicht wahrnimmt. Andererseits ist Wolkans Barschheit nur eine lebenswürdige Noblesse gegenüber Urteilen, die Karl Kraus an die Adresse seines ehemaligen Prager Schützlings abgefeuert hat. In seinem berühmten Aufsatz „Ich und

5 Ebenda S. 410.

6 Rudolf Wolkán: *Geschichte der deutschen Literatur in Böhmen und in den Sudetenländern*. Augsburg, 1925, S. 121.

das Ichbin“ (dessen Entstehung wiederum Werfel mit seiner „Metaphysik des Drehs“ provozierte), in dem Kraus Werfel „einen Voyeur der Menschenliebe, einen Literaturjournalisten und Allerweltsfreund“ nennt, ihm „metaphysische Blähungen und Hysterie“ vorwirft und seine Gedichte „Gebrauchsanweisungen für Nächstenliebe“ nennt, äußert er sich u.a. auch zu Worfels Stilkunst und zu seinem Formsinn:

Nun sind diese unvergeßlichen Verse zwar um keinen Hauch mehr deutsche Dichtung als ein Bericht, dessen die in Mitleidenschaft gezogene Hausfrau selbst fähig wäre, und nichts anderes als die nebenbei gereimte psychologisch-adjektivische Prosa jedes beliebigen kleinen Literaten, wie sie heute für jede Buchkritik, Schmucknotiz, Gerichtssaalschilderung in jeder Wiener, Berliner und vor allem Prager Redaktion verlangt wird, lyrischer Feuilletonismus, an die Lyrik zurückgegeben, die wieder mit gewollten, weil nicht anders gekonnten Prosaismen die Fülle der leersten Gesichte aufreißt, ein sprachliches Nebenher, das nun einmal die neue Art des Sehens und des Fühlens darstellen soll...⁷.

Zwei gewichtige Stimmen der Zeitgenossen Worfels deuten darauf hin, daß die gepriesene Musikalität seiner Werke (zumindest seines Frühwerks) doch keine so völlig unumstrittene Tatsache ist, so daß sich ein Raum zur Diskussion gegensätzlicher Meinungen bietet.

Was ist aber eigentlich Musikalität in der Literatur? Wie äußert sie sich, welche Aspekte weist sie auf? Mehrere Antworten auf diese Frage bieten sich an:

Die nächstliegende Antwort liefert zunächst die biographische Forschung. Von Franz Werfel ist es allzugut bekannt, daß er seit seiner Jugend ein „fanatischer Opernfreund“ war, die Memoiren und Erinnerungen seiner Prager Freunde führen diese augenfällige Liebhaberei sofort als das markanteste Charakteristikum des Dichters auf, sobald sie nur auf Werfel zu sprechen kommen: Brod, Haas, Urzidil, Torberg, Bondy. Nicht viel anders ist es in biographischen und monographischen Abhandlungen zu Franz Werfel. Doch dieses Feld überlasse ich Berufeneren.

⁷ Karl Kraus: „Ich und das Ichbin“. In: *Die Fackel*, 484-498 (1918) 20. Jg., S. 95.

Die zweite mögliche Antwort auf die oben gestellte Frage wäre der Hinweis auf die Zusammenhänge des literarischen Werkes mit der Musik und deren Formen und Ausdrucksmitteln. Bereits Klarmann macht auf die vielen musikalischen Termini in den Überschriften zu Worfels Gedichten aufmerksam, er weist auf die Entstehung des *Spiegel-menschen* und der *Troerinnen* aus der ursprünglichen Idee eines Baletts und eines Singspiels, zur Ergänzung könnte noch z.B. auf die musikalische Umgebung der ersten öffentlichen Lesung der Worfelschen Gedichte hingedeutet werden, als nämlich am 16.12.1911, am zweiten Autorenabend der „Aktion“, Max Brod seine und Worfels Werke vorlas und vorher seine Klavierkompositionen spielte. Ähnliche Verbindungen zwischen Literatur und realer Musik würden sich in Worfels Frühphase sicher beliebig viele finden lassen, im Verlauf der späteren Jahre würden sich die Beispiele sogar noch häufen.

Die dritte mögliche Antwort führt endlich zur Literatur selbst: die Musikalität kann in der Thematik des Werkes festgelegt und festgestellt werden.

Will man sich zur thematisch verankerten Musikalität in Worfels Frühwerk äußern, kommt man zunächst an seiner Legende „Die Erschaffung der Musik“ aus dem Jahre 1913 nicht herum: Werfel hebt hier die Musik in transzendente Sphären, die Musik ist die flüchtige Erinnerung Gottes an seine Schöpfung, die ihm inzwischen „unter seinen Händen wie ein rasendes Räderwerk davongelaufen“ war, als sie noch gut, ohne Schuld, Sünde, Bosheit und Mord war.

Die vielleicht weniger bekannten lyrischen Pendanten zu seiner Legende, die ebenfalls Musik mit Transzendenz vermengen, sind die zwei Gedichte aus der Sammlung *Einander*, „Das Jenseits“ und „Menschheit, Gottes Musikantin“⁸. Im „Jenseits“ kehren die Sterbenden als „selige Arien“ ins Reich der Musik heim, die „stärker als Tod

⁸ Alle zitierten Gedichte Worfels stammen aus den folgenden Ausgaben der Sammlungen *Weltfreund* (Franz Werfel: *Das lyrische Werk*, Gesammelte Werke. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann. Frankfurt a.M. 1967, S. 13-70); *Wir sind*. Leipzig 1914²; *Einander* (Franz Werfel: *Das lyrische Werk*, Gesammelte Werke. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann. Frankfurt a.M. 1967, S. 140-196). Die Seitenangaben erfolgen direkt im Text unter Verwendung von Kürzeln: *Weltfreund* = LW, *Wir sind* = Wir, *Einander* = LW.

ist“ (LW 145), im zweiten Gedicht wird in durchgehenden musikalischen Metaphern das kommende utopische goldene Zeitalter gepriesen, „wenn sich die Welt zur Fuge bindet“ und „die Menschheit Gottes Musikantin“ nach dem Taktstock ihres Schöpfers lebt, denn „sein Takt ist die Gerechtigkeit, sein Ton ist die Barmherzigkeit“ (LW 155).

In seinen ersten drei Gedichtsammlungen *Weltfreund*, *Wir sind* und *Einander* beschreibt Werfel zum einen verschiedene Begebenheiten aus dem Musik-Leben. So wird im „Konzert einer Klavierlehrerin“ (LW 39), die da „fett und hingegossen“ am Flügel sitzt und deren überdimensionale Brüste „im Takte wackeln“, der braver Bürger auf gut expressionistische Art gehänselt und schockiert; das Gedicht „Die Damenkapelle“ (Wir 84) wird vom typischen werfelschen Mitleid mit den kleinsten und unbedeutendsten Menschen getragen, hier mit Mädchen, die nur eine schemenhafte Nachtidentität besitzen; das Gedicht „Die Heilige im Theaterskandal“ (Wir 82) ist primär eigentlich eine lustige, auch wenn tragikomische Geschichte einer mißglückten Opernpremiere. Werfel biegt sie allerdings zu einem seiner symptomatischen Brüderlichkeit-Hymnen und erzeugt dadurch ein Gebilde, das vielen Kritikern als „unfreiwillig komisch“ erscheinen mag, da die „Diskrepanz zwischen gewaltigem Ausdruckswollen – der Leser selbst soll gleichsam zum Beben gebracht werden – und den sprachlichen Bildern“⁹ allzu groß ist. Diese Charakteristik von Silvio Vietta gilt zwar einem anderen Gedicht, nämlich dem Gedicht „Die Träne“ aus der Sammlung *Einander*, der Stilbruch im „Theaterskandal“ ist jedoch dem im Gedicht „Die Träne“ durchaus verwandt: Texte mit gewaltigen Stilbrüchen und gewagter Vermengung verschiedener Stilebenen finden sich im Werfelschen Frühwerk viele – wir werden auf sie im Folgenden noch zurückkommen.

Eine andere Gestaltung erfährt die Musik in der thematischen Ebene z.B. im Sonett „Große Oper“ (LW 38), wo sich Werfel bemüht, das musikalische Erlebnis in Worte zu kleiden: das Gedicht endet mit einem originellen Bild, das des Finales einer guten Oper durchaus würdig ist:

9 Silvio Vietta/Hans-Georg Kemper: *Expressionismus*. Fink, München, 1983, S. 191.

Und jetzo, wie durchschauert's meine Nerven....

Steh' ich aufschaukelnd, Arme ausgespannt,
Bereit, vom himmelhohem Trampolin
In das Finale mich hinabzuwerfen.

Kalel - Einfluss
ant. Jan. 1914

Vielleicht hatte Franz Werfel bei seinen Versuchen um einen adäquaten sprachlichen Ausdruck eines musikalischen Erlebnisses als Vorbild Max Brod vor Augen, der in seinen ersten Erzählungen „Tod den Toten“ (u.a. in der Erzählung „Giulietta“, in der sein blutleerer Held das pulsierende Leben sucht, es allerdings nur in Offenbachs Musik zu Hoffmanns Erzählungen platonisch verwirklichen kann) und in seinem hinreißenden Roman *Schloß Nornenpygge* Vergleichbares versuchte – allerdings in Prosa.

Ein ähnliches „vielleicht“ gilt der Patenschaft Brods bei der dritten Gestaltung der musikalischen Idee in Werfels Frühgedichten, nämlich beim Thema des einsamen Künstlers. Musik – und jegliche Kunst – macht einsam, schließt den Künstler aus dem Kreis der Mitmenschen aus – das ist das Thema von Werfels Gedicht „Das Wunderkind“ (Wir 71) und ebenfalls von Brods gleichnamiger Prosa aus der Sammlung „Über die Schönheit häßlicher Bilder“ (1913). Die Einsamkeit des Künstlers ist allerdings an sich ein expressionistisches Motiv par excellence, bei Werfel erscheint es in mehreren Texten des Frühwerks, am deutlichsten wohl in der Kurzprosa „Die Riesin“ aus den Herder-Blättern. Nicht immer wird dieses Motiv unbedingt in Verbindung mit Musik gestaltet.

Den vierten Komplex bei der Untersuchung der Gestaltung von musikalischen Ideen in der thematischen Ebene des werfelschen lyrischen Frühwerks bildet schließlich die Überlegung, inwieweit Werfel selbst seine Gedichte als musikalische und akustische Kompositionen fühlt und inwieweit ihm die Musik Metaphernmaterial liefert.

In mehreren Gedichten bezeichnet Werfel sein literarisches Schaffen als „Gesang“, so wiederholt sich im Gedicht „Näher mein Gott“ (LW 146) die klangvolle Anapher „wie sang ich...“ (wohl in Nachfolgerschaft Vergils und Klopstocks) nicht weniger als siebenmal:

Wie sang ich die kleinen Wege im April!...
 Wie sang ich die schwarze Allee...
 Wie sang ich die Angst des Kinderballs!
 Wie sang ich Glück der unermeßlichen Oper!
 Wie sang ich die Sängerin Farrar...

Das Wort „singen“ kommt gut fünfzehnmal vor – es handelt sich um ein programmatisches Gedicht, das die narrativen oder Objekt-Inhalte hinter der Tat des „literarischen Singens“ verblässen läßt. Gleichzeitig markiert dieses Gedicht eine gewisse thematische Umorientierung des Dichters: Werfel faßt die Themen zusammen, denen seine Frühgedichte gewidmet waren und entfernt sich gleichzeitig von ihnen – hin zur transzendentalen Mystik. Auch im *Techno-Gedicht* „Das interurbane Gespräch“ (Wir 67), das ein Telefongerät zum lyrischen Objekt erhöht, wird die akustische Qualität als wichtiger empfunden als die semantische, denn der Laut eröffnet die Erinnerung an die Welt der Kindheit, die wiederum erst akustisch Gestalt annimmt – erst im zweiten Teil des Gedichtes treten auch visuelle Bilder hinzu:

Alles kam. Die Wohnung dehnte sich aus den Fugen,
 Vergangene Worte sprangen auf, erloschene Gelächter schlugen.
 Versunkene Stimmen von Dienstmädchen und Kohlenmännern kamen,
 und ganz verwehte Violinstunden nannten mich schüchtern beim Namen.
 Die oftbetretene Treppe tappte treuherzig heran,
 Und alle Türen ächzten im Zauberbann.
 Auch die Reden der Mutter, der Schwestern waren nicht weit,
 Und wandelten doch in der lange verlorenen Zeit...

Ein weiteres Beispiel dafür, wie sich die semantische Funktion des Wortes hinter der akustischen verliert, ist das Gedicht (mit dem symptomatischen Titel) „Das Lied vom himmlischen Wort“ (LW 34 f.), das die Suche nach dem dichterischen Ausdruck beschreibt: Ein Wort soll gefunden werden – doch

frei vom Gegenstand.
 Nicht Birke, Villa, Kahn, Frühjahrskostüm, Aprilenbäume.
 Doch auch nicht eines, fern von Aug und Hand,
 Nicht Sehnsucht, Schüchternheit und Treue.

Ein Wort – und so von ganzer Welt durchtönt!

Werfel hat sogar versucht, sein akustisches Ideal der dichterischen Sprache theoretisch zu fundieren im Aufsatz „Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik“. Hier schlägt er vor, die Lyrik solle vor dem Substantiv dem Verbum Vorrang geben, denn „Das Verbum des Verses ist im Tun ein *verbum militans*, im Leiden ein *verbum martyre*, immer aber *cantabile* oder *furioso*.“ Und außerdem ist das Verbum „das dynamische Regulativ, Zeitmaß und Manometer des Verses“, außer der Melodie also auch Träger des Taktes. Im Aufsatz kreiert Werfel weiterhin den Begriff des „dichterischen Raumes“: „Der dichterische Raum ist zu vergleichen mit großem hallendem Hausflur, mit dem Inneren eines Domes, wo jedes Lispeln, jeder Schatten, jedes Bild und Gerät sein Echo hat.“ Schließlich entzückt er sich über eine wohlklingende Zeile mit E-Laut-Häufungen der Else Lasker-Schüler. Werfel kommentiert den Vers „Und meine Sehnsucht, hingegebene“ wie folgt:

Der E-Laut bedeutet alles Ebene, alles unendlich als Fläche in die Ferne Gestreckte. Das E hat den sehnsüchtig starren Blick einer liebenden Fürstin, die ihr Herz verschließt: Ebene, Nebel, ewig, elend, Schnee, Leere, Sehnsucht, Seele. Wie ist dies alles ins Unendliche gerichtet.¹⁰

Georg Davidsohn, der Werfel in der nächsten Nummer der *Aktion* auf seine Ausführungen folgerichtig antwortete: „Lieber Franz Werfel! Deine Dichtung und Dich beachte und achte ich. Darum bitte ich dich, schreibe keine Poetik...“, enthüllte zwar in Werfel einen von jeglicher literaturwissenschaftlicher, semantischer und phonetischer Theorie so gut wie Unberührten¹¹, tut dem Dichter aber trotzdem Unrecht, denn in Wirklichkeit ist Werfels Text keine Poetik, auch wenn er seinen Aufsatz so nannte, es ist eine Huldigung der Musikalität der Sprache, ein Manifest. (Und gerade bei expressionistischen Manifesten

10 Franz Werfel: „Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik.“ In: *Aktion*, 7, 1917, S. 3-8.

11 Werfels Analyse des Verses Else Lasker-Schülers kommentiert er folgendermaßen: „Den schönen Vers der Else Lasker bewundern wir gemeinsam... [aber] wenn ich sage ‘ich saß im Café und trank zehn Glas Tee’ – wo lieber Franz Werfel, ist in den 3 E-Lauten dieses Satzes ‘der sehnsüchtig starre Blick einer liebenden Fürstin, die ihr Herz verschließt?’“ Zitat aus Georg Davidsohn: „Brief an Franz Werfel“. In: *Aktion*, 7 (1917), S. 37-41.

dürfte die Abwesenheit ernstzunehmender Theorie ja nicht allzu überraschen.)

Überraschender ist vielleicht die Tatsache, daß Werfel nicht unbedingt viele Metaphern aus dem musikalischen Reservoir bezieht. Ein Paradebeispiel ist allerdings (neben dem bereits genannten „Menschheit Gottes Musikantin“) das Gedicht „Der Krieg“ (LW 162 f.) vom August 1914, das für die Beschreibung der wildgewordenen Zeit durchgehend Metaphern aus der Ton-Welt benutzt.¹² Andererseits ist z.B. das berühmte Gedicht „Der Dichter“ (LW 53), das ich neben der „Triumph-Ode“ und „An den Leser“ für das zentrale Gedicht des *Weltfreunds* halte, auf einer visuellen Metapher aufgebaut („Ich, nur ich bin wie Glas...“), die nachfolgende „Triumph-Ode“ (LW 53 f.) legt wiederum die elitäre Position des Dichters in Klang-Metaphern fest:

*Meine Stimme ist gewaltig,
Edel und hoch!
Wie steigt sie schon
Über eure schmutzige Mittellage.*

12 Auf einem Sturm von falschen Worten,
umkränzt vom leeren Donner das Haupt,
Schlaflos vor Lüge,
mit Taten, die sich selbst nur tun, gegürtet,
Prahmend von Opfern,
Ungefällig scheußlich für den Himmel,–
So fährst du hin,
Zeit,
In den lärmenden Traum,
Den Gott mit schrecklichen Händen,
aus seinem Schlaf reißt
und verwirrt.

Höhnisch, erbarmungslos,
Gnadenlos starren die Wände der Welt!
Und deine Trompeten,
Und trostlosen Trommeln,
Und Wut deiner Märsche,
und Brut seines Grauens,
Branden kindisch und tonlos
Ans unerbittliche Blau ...

Wie weiße Raubvögel
Über krächzendem Dachvolk
Leuchten meine hohen Cs und Ds.

Sprechen wir nun zuletzt den vielleicht wichtigsten Themenkomplex an, indem wir zu entscheiden versuchen, inwieweit Werfel sein musikalisches Sprachideal in eigenen Gedichten verwirklichen vermochte, inwieweit seine dichterische Sprache von musikalischem Klang geprägt ist. Es ist sicher legitim, sich zunächst die Frage zu stellen, inwieweit sich die frühen Gedichte Werfels vertonen lassen oder inwieweit sie bereits vertont sind. Ein professioneller Nicht-Musikwissenschaftler und professioneller Nicht-Musiker (der ich bin – mit einer äußerst schwachen und laienhaften Urteilskraft ausgerüstet) könnte meinen, daß z.B. die „Nächtliche Kahnfahrt“ (LW 44) mit ihren schlagenden Trochäen und dem lustig-heiterem Inhalt („Tschibuktürke überm Ladenschild,/ was verbeugt sich dein verstorbnos Bild?/ Mit dem Nacht- und Wassergang im Mund/ Grüßt dein pfiffig zugespitzter Mund...“), sowie das „Schlafengehen“ (LW 20) mit überdeutlichen lautmalerischen Figuren („Es schlägt schon zwölf, – so spät, so spät.../ Im Nebenzimmer tappt und schlapp/ die Dunkelheit und knackt und schnappt/ in Tisch und Kastem Stuhl und Schrank;...“), für einen modernen Kinderchor mit Vorteil arrangiert werden könnten, genauso wie weitere zwei Gedichte aus dem *Weltfreund* „Der Wanderer wirft sich ins Gras“ (LW 46) und „Tropfen“ (LW 66), die an sich schon kleine Liedchen sind und zum Mitsummen reizen und daß der „Revolutionsaufruf“ aus *Einander* (LW 165) mit der berühmten aktivistischen Endzeile „renne renne renne gegen die alte, die elende Zeit!“ wiederum ein schönes Revolutionslied abgeben könnte. Doch es sind nur wenig Vertonungen von werfelschen Gedichten bekannt (Ernst Krenek, Hans Weil), was allerdings eher für die Musikalität der werfelschen dichterischen Sprache sprechen würde als gegen sie, denn Gedichte, die an sich schon musikalisch sind, lassen sich bekanntlich schlechter vertonen als „musikneutrale“ Gedichte und Libretti, die dem autonomen Komponisten Deutungs- und Phantasiefreiheit gewähren.

Bei der Analyse der dichterischen Sprache in den Frühgedichten Werfels sieht man sich zuerst vor ein organisatorisches Problem ge-

stellt, da sich eindeutige Aussagen zu Werfels dichterischer Sprache scheinbar nicht machen lassen, denn wie in einem Lehrbuch der Poetik sind in den ersten Gedichtsammlungen alle Formen und alle poetischen Figuren vertreten. So stehen neben- und gegeneinander Gedichte mit sehr langen hymnischen Versen und freien oder undeutlichen Rhythmen und Gedichte mit kurzen Vierzeilern und schlagenden Trochäen oder walzerartigen Daktylen.¹³

Lange Verse wechseln mit Einheiten von kurzen, deutlich rhythmisierten Gebilden sogar innerhalb eines Gedichtes ab, so im Gedicht „Im winterlichen Hospital“ (LW 22) oder im Hymnus an die Kindheit „Der dicke Mann im Spiegel“ (LW 19), wobei die kurzzeiligen Einschübe natürlich das Tempo beschleunigen und außerdem den Aussagekern tragen.

Ähnlich stehen Gedichten ohne kenntliche strophische Ordnung kunstvoll gereimte Sonette gegenüber, vor allem in der Sammlung *Wir sind* findet sich eine große Zahl von Sonetten, die vielleicht im bildstürmerischen, form- und traditionzersetzenden expressionistischen Zeitalter überraschen könnte. *- Kap. Expressionismus*

Gedichten, die nach dem Motto „reim dich oder ich freß dich“ gereimt sind, vor gewollten Inversionen, falschen Betonungen infolge des Reimzwanges und vor wenig kunstvollen identischen Reimen strotzen¹⁴, konkurrieren Gedichte mit originellen Endreimen. Die

13 Als Beispiele für lange Zeilen könnten die Gedichte „Der Patriarch“ (LW 45), „Das Malheur“ (LW 42) „Erzherzogin und Bürgermeister“ (LW 43), „An den Leser“ (LW 62) und viele andere gelten; für kurze, deutlich rhythmisierte kann die bereits erwähnte „Nächtliche Kahnfahrt“ (LW 44) stellvertretend stehen. Vom daktylischen Gedicht „Armer Student, süße vornehme Frauen anbetend“ (LW 25) („Wenn ihr vorüberzieht/Leicht und erhaben./ senkt sich das Augenlied/ schüchternem Knaben...“) behauptet Klarmann sogar, es sei vom „Rigoletto-Dreivierteltakt“ inspiriert. (Siehe Anm. 1, S. 414).

14 Als abschreckendes Beispiel könnte das Gedicht „Amore“ (Wir 89) dienen, das in der Reimstruktur so schlecht ist, daß man fast den Verdacht schöpfen könnte, Werfel hat damit etwas bezwecken wollen:

Wenn noch die Eitelkeit
das Auge dir entweicht,
Ist kommen nicht die Zeit

Originalität der Reime ist freilich in erster Linie Geschmacksache, die Gedichte „Spaziergangs-Lied“ (LW 33) und „Rache“ (Wir 59), wo Werfel „Entzücken“ auf „Hügelrücken“, „Abenteuer“ auf „Höllenerfeuer“, „Schubkarren“ auf „winterstarren“ und „Genüge“ auf „Flaschenzüge“ reimt, könnten aber, so glaube ich, vor jedem Kritiker bestehen.

Reimlosen Gedichten sind Gedichte mit reimlichen Sonderarten und gar mit ausgeklügelten Reimspielen entgegenzusetzen; es lassen sich Binnenreime, Kehrreime, erweiterte und gebrochene Reime auffinden; Werfel hatte eindeutig Vorliebe für identische Reime, die häufig das Zentrale Wort des Gedichtes wiederholen, so wie im Gedicht „Du braver Mensch“ (LW 58), die jedoch häufig auch unbeholfen, fast kindlich wirken. Das Gedicht „Ein Sonntagslied“ (Wir 25) entwickelt sich kunstvoll von sporadischen Reimen des ersten Teiles über Assonanzen zu reimlosem Gebilde; im Gedicht „Eine alte Frau, die beim Dinner servierte“ (Wir 41) werden durch Anwesenheit bzw. Absenz des Reimes die Sympathien des Dichters ausgedrückt: die kalt erhabene Gesellschaft einer Party wird in gereimten Vierzeilern dargestellt, sobald eine alte Dienerin eintritt (die bei Werfel bekannterweise der Inbegriff der Menschlichkeit, Liebesfähigkeit und Frömmigkeit ist), verlängern sich die Verse hymnisch und verlieren ihre Endreime.

In Gedichten, die keine deutliche rhythmische oder reimliche Struktur haben, behilft sich Werfel mit anderen poetischen Mitteln, mit Worthäufungen, Anaphern, klingenden Neologismen, Onomatopoiias, Assonanzen, Alliterationen usw. Das Gedicht „Ein anderes [Lebens-

Solang du noch willst stehn
Auf Podien, gesehn,
Kann Glück's dir nicht geschehen.

Wer sich noch nicht zerbrach,
Sich öffnend jeder Schmach
Ist Gottes noch nicht wach.

Wer noch mit Eifer spitzt,
Daß er ein Weib besitzt,
Ist noch nicht ausgewitzt...

lied]“ (Wir 77) wäre mit seinem Geflecht von Kehrreimen eines Brentano würdig, das Gedicht „Dampferfahrt im Vorfrühling“ häuft mustergültig die Konsonanten -b- und -r- („Noch mild belebt, wie blenden sie übergrell! / An Rahen und Masten, Barren, Reck, Ring und Tau/ Turnen brennend Matrosen ins ratlose Blau...“) das Gedicht „Nachtfragment“ (Wir 52) wäre wegen der Fülle und der gelungenen Ausarbeitung von Klangfiguren in jedem Einführungskurs zu benutzen¹⁵, das bereits erwähnte Gedicht „Tropfen“ (LW 66) scheint nur um des Klanges Willen geschrieben worden sein usw.

Angesichts des Gedichtes „Nachtfragment“ drängt sich außerdem eine etwas allgemeinere Beobachtung auf: In den zwei späteren Sammlungen *Wir sind* und *Einander* schlägt Werfel offensichtlich einen neuen Ton an, er entfernt sich von dem kindhaften, einfach lyrischen Ausdruck des *Weltfreunds*, von den kleinen narrativen Kindheitserlebnissen und wortreichen Aufzählungen der liebenswürdigen Dinge und Menschen, die alle der Weltumarmung würdig sind, und bewegt sich zu großen, metaphern- und symbolbeladenen kosmischen Hymnen der Verbrüderung, der Menschenliebe und der Transzendenz hin. Das bereits zitierte Gedicht „Näher mein Gott“ markiert den thematischen Umbruch; in der formalen Ebene macht sich das Streben nach einer musikalischen Geschmeidigkeit fast rilkescher Art deutlich. Die poetischen Mittel, die Werfel benutzt, um diese Geschmeidigkeit des Ausdrucks zu erreichen, sind Assonanzen, Alliterationen, Binnenreime, Häufungen von lautmalerischen Worten, verstärkte Enjambements und gleitende Akzente. Den Höhepunkt dieser Bestrebung bilden die Sonette und Hymnen der Sammlungen *Wir sind* und *Einander*, unter ih-

¹⁵ Bald hat dies, dies alles ausgeschlagen.

Was muß ich noch im machtvoll einsamen Bahnhof stehn,
Und sehn, daß Lichter sind und Träger gehn,
Die Felsen tragen, und sehn die schon verblichenen Wagen?

So vieles weiß ich mit mir, Herz- und Atemschreiten.
– Ein Pikollo schläft, ein Schutzmann schaut in den Wind. –
Wer weiß es denn wie sehr wir alle beisammen sind!
Auch deine leichten Schlafseufzer, Fernste, fühl ich mit mir gleiten...);

nen z.B. der berühmte Hymnus „Lächeln, atmen, schreiten“¹⁶ (LW 141).

Der einführende Hymnus der Sammlung *Einander* ist eins der vielen ungereimten Gedichte dieser Sammlung, denn auch die häufigere Abwesenheit des Endreimes ist ein Merkmal des veränderten Tones in Werfels reiferen Dichtungen der Jugendzeit. Bereits im *Weltfreund* finden sich jedoch auch ungereimte Gedichte (Prozentuell ausgedrückt bewegt sich der Anteil der ungereimten Gedichte im *Weltfreund* und *Wir sind* um die 15%, in *Einander* um 30%), und es ist interessant zu beobachten, daß es vorwiegend gerade die Gedichte sind, in denen sich Werfel programmatisch zur expressionistischen Thematik und zum expressionistischen Duktus meldet: Die Gedichte „Verwandlungen“ (LW 47) und „An mein Pathos“ (LW 56) protzen mit Energie, die auf expressionistische Weise, in die Welt hinausgeschleudert werden muß:

Besser so, als daß mein Leid sich verkröche,
und das Reptil meines Hasses zutiefst mir im Inneren
Jedes Gefühl hinraffte. Ja, so ist es besser,
Daß vor dem Spiegel ich Worte und Gesten türme...

Im Gedicht „Verwandlungen“ entlädt sich die Energiespannung in einer überzeugenden Bewegungs- und Gehördynamik, der die Wortwahl

¹⁶ Schöpfe du, trage du, halte
Tausend Gewässer des Lächelns in deiner Hand!
Lächeln, selige Feuchte ist ausgespannt
All übers Antlitz.
Lächeln ist keine Falte
Lächeln ist Wesen vom Licht.
Durch die Räume bricht Licht, doch ist es noch nicht.
Nicht die Sonne ist Licht,
Erst im Menschengesicht
Wird das Licht als Lächeln geboren.
Aus den tönenden, leicht unsterblichen Toren,
Aus den Toren der Augen wallte
Frühling zum erstenmal, Himmels Gesicht,
Lächelns nieglühender Brand.
Im Regenbrand des Lächelns spüle die alte Hand,
Schöpfe du, trage du, halte!

untergeordnet ist; außerdem häuft der klangbewußte Werfel kakophonische Zisch- und r-Laute, wodurch die Gehördynamik weiter gesteigert wird:

Schmerz, Erzeuger du der Gefühle und Urgott,
Stürz herab, Erzengel mit eisernem Antlitz,
Und dein Flug zerballte des kleinern Denkens
Gleichmut und Ärger!

Wie Papier zerknittre die friedliche Ortschaft
Meiner Seelenruh, daß Dachfirst und Schornstein
Im Gewitter und Dampf des plötzlichen Bebens
Prasselt und einbricht!...

In den beiden ungereimten Oden des *Weltfreunds*, der „Ode“ (LW 47 f.) und der „Triumph-Ode“ wird erst die Geburt eines neuen, verkündenden Dichtertypus angekündigt und dann bricht das – beim Weltumarmter Werfel eher unerwartete und überraschende – elitäre Gehabe des expressionistischen Führungsanspruchs durch:

Über den Türmen trillern die Lerchen,
Über den Hügeln wandern die Falken,
Über den Gebirgen kreisen die Geier,
Über den weißen Adlern des Himalaja
Ruhe ich...

Deutlicher noch ist diese Position in der bereits zitierten „Triumph-Ode“ (Anm. 12) gekennzeichnet. Diese Beobachtung gilt sicher nicht generell, denn das im vorschriftsmäßigen expressionistischen Reihungsstil geschriebene Gedicht „Pompe funèbre“, voller ironischer Bilder, ist gereimt wie auch das berühmte Gedicht „An den Leser“, eins der einleitenden Gedichte des expressionistischen Stils. Vielleicht könnte man aber trotzdem Max Brods bissigen Ausspruch (der in seinen Memoiren dem ungeliebten Paul Kornfeld galt) „Je talentloser desto expressionistischer“¹⁷ auf Franz Werfels erste Sammlung ummünzen und ohne böartigen Beigeschmack sagen: je reimloser desto expressionistischer.

17 Max Brod: *Der Prager Kreis*. Frankfurt a.M., 1979², S. 205.

Nach der eben erfolgten Betrachtung von Werfels dichterischer Sprache müßten wir nun fähig sein, eine endgültige Aussage zu Werfels Musikalität zu treffen, wir müßten uns wohl entscheiden können, mit wem wir es halten, ob mit Adolf Klarmann, der das akustisch-musikalische Erlebnis für das Leitmotiv werfelscher Dichtung hält, oder mit Rudolf Wolkan und Karl Kraus, die den frühen werfelschen Dichtungen jegliche Musikalität absprechen und ihnen Formlosigkeit vorwerfen. Nun, wir halten es mit keinem der beiden Urteilenden, sondern wir halten es mit Pavel Trost, dem Altlehrmeister der tschechischen Germanisten, der der angeblichen Formlosigkeit, den Ausgleitungen, die Klarmann schonend „pubertäres Überschnappen der Stimme“ nennt, philologisch auf die Wurzel ging. Die Mischung von Sprachebenen, die bereits 1918 Berthold Viertel als den „neuprager Ton“ bezeichnete, der „Schiller mit Alltagsjargon, Pathetik (bis zu den Sternen) mit Rührung (über die Gewöhnlichkeit) und mit Erbarmen (mit den Menschenherzen) mischt“¹⁸, erkennt Trost als typisch werfelschen Sprachstil und als das eigentliche Geheimnis seiner Wirkung. Dem von Karl Kraus bespotteten „lyrischen Feuilletonismus“, dem „sprachlichen Nebenher“, dem „neuen Literaturjournalismus“, gar dem „Mauscheln an sich“, das „in angenehm mystischen Versen, die zwischen Berlin W und den Äonen kein Gefühl des Schauderns voneinander aufkommen lassen...“¹⁹, stellt er die folgende Analyse gegenüber: Er relativiert die von H.E. Jacob festgestellte Patenschaft Max Brods (der als erster

fand, daß auch das Nicht-Anmutige und Nicht-Würdige im Seelenleben eines Menschen ein Recht auf Ausdruck besäße. Um diesen naturalistischen Vorstoß zu fundieren, nahm er [Brod] Wortbilder, die in ihrer verstaubten Altklassik geradezu komisch wirkten, und prostituierte sie durch die Nachbarschaft der Erwähnung von Eisenbahnviadukten, Kaffeehausmusik, böhmischen Dienstmädchen und Billardpartien,

18 Berthold Viertel: „Kammerspiele“. In: *Prager Tagblatt*, 11. Juni 1918, S. 3. (Zit. nach Kurt Krolop: „Ein Manifest der ‘Prager Schule’“. In: *Philologica Pragensia*. Prag, 1964, S. 329.

19 Siehe Anm. 7, S. 94, 98.

indem er auf die unterschiedliche Funktion der „Anreihung und des Nebeneinanders des Verschiedenartigen“ bei Brod und bei Werfel hinweist, nämlich auf Werfels Absicht, „das Triviale ins Pathetische hineinzuheben“ und diese Absicht den „Grundsatz [werfelscher] Poetik“ nennt.²⁰ Trosts Ausführungen finden wir viel überzeugender als Klarmanns Erklärung, Werfels mangelnder Formsinn rühre von der Musikalität von Werfels Lyrik her.

Die vorherige Analyse hat – so hoffe ich – bewiesen, daß sich Werfel in seinen Frühgedichten der Existenz einer Klangebene wohl bewußt war; doch noch wichtiger als diese war ihm wohl die Festlegung eines neuen Tons, der am Anfang des expressionistischen Jahrzehnts Schule machte. Denn bei aller Mühe, die er sich mit der wohlklingenden Formulierung seiner Gedanken gab, erreicht er die hohe Musikalität eines Rilke nicht – „doch das“, so würde Pavel Trost wohl erwidern, „ist nur eine Selbstverständlichkeit“²¹.

20 Pavel Trost: „Die dichterische Sprache des jungen Werfel“. In: *Weltfreunde*. Prag 1967, S. 313-318.

21 Ebenda S. 318.

Musikalität im frühen Erzählwerk Werfels

Anita Auckenthaler-Nikics

Das Ziel dieser Arbeit besteht in der Auseinandersetzung mit der Musikalität der Erzählungen aus dem Band *Die schwarze Messe*¹. Die Fragestellung des Beitrags lautet folgendermaßen: Musik. Inhalt eines Lebens? Versuch einer Darstellung am Beispiel ausgewählter Erzählungen, am Beispiel der *Erschaffung der Musik* und somit am Beispiel der Erschaffung eines Kunstwerkes. Die Arbeit soll einerseits über die Realisationen der Musikalität einen kurzen Überblick geben, andererseits durch die Analyse der Erzählung „Die Erschaffung der Musik“ den Stellenwert der Musik bei Werfel und sein Erschaffen des Kunstwerks verdeutlichen. Schließlich soll sie auf die späteren Verarbeitungen der hier untersuchten *musikalischen Semantik* hinweisen.

Die Frage, ob Musik bzw. Musikalität in den frühen Erzählungen eine Rolle spielt, kann man ohne diese lange zu analysieren eindeutig mit ja beantworten. In fast allen Werken ist die Musikalität (das Wort steht sowohl für Form- als auch für Bedeutungskategorien) in irgendeiner Weise vorhanden. Es stellt sich nun die Frage, in welcher Form und wieweit das Verständnis des Prosawerkes deren Berücksichtigung voraussetzt bzw. ob die jeweilige Erscheinungsform der Musikalität für die Interpretation wichtige semantische Werte repräsentiert.

Nehmen wir einerseits die sprachliche und die thematisch-kompositorische Verwendung² der Musik und andererseits die unterschied-

1 Franz Werfel: *Die schwarze Messe. Erzählungen*. Hrsg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M. 1989, im folgenden zitiert als DsM mit Seitenangabe

2 Die Begriffe: sprachliche und thematisch-kompositorische Verwendung, motivische Verarbeitung verwende ich im Sinne von Karlheinz F. Auckenthaler. Siehe Karlheinz F. Auckenthaler: „Interpretation und Literaturgeschichtsschreibung: Das Modell der Achteck-Interpretation. Eine Hilfe für die Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Geschichte der österreichischen Literatur*. Teil 2. Hrsg. v. Herbert Arlt und Donald G. Daviau. Saarbrücken 1996. S. 377-382.