



Bartl, Andrea

Literarische Sympaians : Musik in Franz Werfels "Stern der Ungeborenen" und "Cella oder Die Überwinder"

Datum der Zweitveröffentlichung: 31.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116489x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (1996): Literarische Sympaians : Musik in Franz Werfels "Stern der Ungeborenen" und "Cella oder Die Überwinder", in: Sympaian : Jahrbuch der Internationalen Franz-Werfel-Gesellschaft, Bern: Peter Lang, Jg. 1, S. 181–204.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Literarische Sympaians: Musik in Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* und *Cella oder Die Überwinder*

Andrea Bartl

Lange Zeit hindurch gibt es winzige Veränderungen, Unstimmigkeiten und Verunstaltungen, welche den Umschlag vorbereiten. Aber der Umschlag selber tritt mit dramatischer Plötzlichkeit ein. Die Saurier bewegen sich sozusagen noch eine geraume Zeit in der besten Gesellschaft, wenn sie auch schon etwas ins Hintertreffen geraten sind. Es steht nichts mehr hinter ihnen, aber sie werden noch begrüßt. Im Adelskalender der Tierwelt nehmen sie schon ihres Alters wegen noch einen geachteten Platz ein. Es gilt noch durchaus als gute Kinderstube, Gras zu fressen, wenngleich die besseren Tiere schon Fleisch bevorzugen. Es ist noch keine Schande, 20 Meter von Kopf bis zum Schwanz zu messen, wenn es auch schon kein Verdienst mehr darstellt. Das geht so und so lang, und dann kommt plötzlich der totale Umschwung. [...] Sie sind ausgestorben.¹

Ziffel, einer der beiden Flüchtlinge in Bertolt Brechts *Flüchtlingsgesprächen*, vergleicht in dem eben zitierten Passus sein Exil und dessen Vorgeschichte mit der langsamen Verdrängung der Dinosaurier. Auch Bodenheim mißdeutet die Zeichen der Zeit und erkennt erst am Höhepunkt des „totalen Umschwungs“, daß seine Existenz in unmittelbarer Gefahr ist.

Das Schicksal des Juden Bodenheim beschreibt Franz Werfel in seinem Fragment *Cella oder Die Überwinder. Versuch eines Romans*, ein Schicksal der zunehmenden Exilierung aus einem Land, das Bodenheim zu Beginn des Romans für seine Heimat hält und das ihm am Ende fremder als jedes andere Land der Welt geworden ist. Die Musik spielt

1 Bertolt Brecht: „Flüchtlingsgespräche“. In: Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 14. Prosa. Bd. 4. Frankfurt a.M. 1968, S. 1381-1515, S. 1399f. Im folgenden zitiert als Flüchtlingsgespräche.

in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Bevor ihre Wirkung auf Bodenheim zur Sprache kommen soll, muß zunächst auf die Katastrophe näher eingegangen werden, die sein Leben grundlegend verändert: das Exil. Bodenheim ist beileibe kein Musiker, er verdient seinen Lebensunterhalt mehr schlecht als recht als Anwalt in einer Kleinstadt bei Wien. Nur zweimal in seinem Leben hebt ihn das Schicksal über die Durchschnittlichkeit hinaus: im Ersten Weltkrieg rettet Bodenheim durch Glück einen taktisch wichtigen Stützpunkt und wird vom Kaiser belobigt, nach dem Krieg bemerkt er erstaunt die außergewöhnliche Musikalität seiner Tochter Cella, die er mit Klavierunterricht fördert. Der Roman setzt ein mit „Präludium und Fuge No. 12 aus dem Wohltemperierten Klavier“², von der etwa 15-jährigen Cella gespielt, und sollte auch mit einer ähnlichen Szene enden, zu der Werfel aber nicht mehr kam; der Roman blieb Fragment. In dieser musikalischen Klammer entwickelt sich eine Geschichte von Exil und Isolation, von Erniedrigung durch die Nazis und Erhöhung in der Musik. Cellas Vorbereitungen auf ihr erstes Konzert treten in einen tragischen Wettlauf mit der zunehmenden Machtpräsenz der Nationalsozialisten in Österreich. Bodenheim verläßt bald die Familie, um in Wien aktiv Widerstand zu leisten, muß aber ebenso bald die Sinnlosigkeit seines Tuns erkennen und wird – zu seinem „Schutz“ – inhaftiert. Ein Schulfreund, Nagy Zsoltan, der inzwischen mit den Nazis kollaboriert, verhilft ihm zur Flucht in die Schweiz. Als Bodenheim, dessen Name schon die innige Heimatliebe seines Trägers verrät, zum ersten Mal den Boden seines Exillandes betritt, bricht die Erzählung ab. Werfel plante noch weitere Kapitel, in denen auch Cella und ihre Mutter ins Exil gehen sollten. Cella sollte erfahren, daß nicht Bodenheim, sondern Nagy Zsoltan ihr Vater ist, und eine bekannte Pianistin mit Gastspielen an der Carnegie Hall werden. Die knapp 250 Seiten, die Werfel geschrieben hat, geben Zeugnis von der Exilsituation des Autors und thematisieren seine Vorstellungen von einem musischen Menschenideal, die auch in den Essays der 30er Jahre und dem *Stern der Ungeborenen* entwickelt wer-

2 Franz Werfel: *Cella oder Die Überwinder. Versuch eines Romans*. Frankfurt a.M. 1990, S. 8. Im folgenden zitiert als C mit Seitenangabe.

den. Seine Liebe zur Musik äußerte Werfel in den meisten seiner Werke; im Spätwerk, in Romanen wie *Cella* oder dem *Stern der Ungeborenen*, offenbart sich jedoch eine neue Nuance der Musikbegeisterung. Musik wird zur utopischen Gegenwelt, zur Überwinderin der beiden existentiellen Katastrophen „Nationalsozialismus“ und „Exilerfahrung“.

„*Finis Austriae*“

Wie sein Protagonist Bodenheim erlebte Franz Werfel den Anschluß Österreichs fern von Heimat und Familie. Während eines Urlaubes in Neapel und auf Capri wurden die Werfels von den Ereignissen überrascht. Alma Mahler-Werfel ließ ihren Mann in Italien zurück, um nach Wien zu reisen. Beide, der Autor und seine Figur, vertrauten zunächst auf die Vernunft des österreichischen Volkes und schoben die Flucht, die einige Freunde bereits als letzten Ausweg sahen, immer länger hinaus. Im Februar 1938 schrieb er an Alma: „Bezüglich Österreichs habe ich, soweit ich mir's aus den Zeitungen kombinieren kann, kein schlechtes Gefühl. Die Welt scheint über die Massenreaktion in Wien und in gewissen andern Teil [sic!] ziemlich erstaunt zu sein. Man hätte Österr. für nazistischer gehalten.“³ Ein „Zustand absoluter Entschlußunfähigkeit und geistiger Lähmung“⁴ ergriff Werfel; er erkannte die Gefahr, wählte aber nicht die, wie sich später herausstellen sollte, einzig sinnvolle Alternative: die Emigration. Werfel beobachtete die Ereignisse in Österreich und Deutschland zunächst von Zürich, London und Paris aus, bevor er sich endgültig zum Exil in Sanary-sur-mer entschloß. Schließlich waren zwei Jahre vergangen, in denen eine Emigration nach Amerika problemloser möglich gewesen wäre; die USA-Visa der Werfels waren abgelaufen. Werfel läßt seinen Prot-

3 Bislang unveröffentlicht. Zitiert nach *Das Franz Werfel Buch*. Hrsg. v. Peter Stephan Jungk. Frankfurt a.M. 1986, S. 434.

4 Peter Stephan Jungk: *Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte*. Frankfurt a.M. 1987, S. 252. Im folgenden zitiert als Peter Jungk: *Lebensgeschichte*.

agonisten verwandte, wenn auch noch schlimmere Ereignisse durchleben. Bodenheim selbst wird zur Auslöschung der alten österreichischen Tradition gezwungen: zur Belustigung der Nationalsozialisten muß er das zweite „r“ in einem Österreich-Schriftzug entfernen. Bodenheims Zögern vor dem Schritt ins Exil, sein illusionärer Widerstandsversuch bringen den jüdischen Anwalt ins Gefängnis. Eine Flucht scheint nun bis zum Eingreifen des ironisierten Deus ex machina Nagy Zsoltan unmöglich.

Zwei Tage nach Hitlers Rede auf dem Wiener Heldenplatz stürzte sich Werfels Freund Egon Friedell aus dem Fenster seiner Wohnung. Werfel verarbeitete diese Nachricht unmittelbar im *Cella*-Fragment: Cellas Musiklehrer Scherber wählt die gleiche Art der Selbsttötung. Werfels 1934 verstorbene Stieftochter Manon gilt als Vorbild für Bodenheims Stieftochter Cella; seinem wenige Tage nach der Geburt verstorbenen Sohn setzte Werfel in der Figur des Io-Knirps im *Stern der Ungeborenen* ein Denkmal. Der Autor baute autobiographische Schilderungen und Erzählungen anderer Exulanten in sein *Cella*-Fragment ein und reagierte prompt auf erlittene und berichtete Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus und der Exilierung. Bodenheim vertritt, trotz der Ironisierung seines Standpunktes, zentrale Positionen Franz Werfels. Wie Heinrich Mann sind auch Bodenheim und Werfel der Überzeugung, daß Haß, der Haß auf die ihm weit überlegenen Intellektuellen, der charakteristische Motor für die Untaten des Feindes sei. Demgegenüber stehe die grenzenlose Verachtung und emotionale Kälte der Opfer, denn Hitler zu hassen hieße, ihm Respekt entgegenzubringen:

Haßt man einen Brand, ein Erdbeben, eine Typhusepidemie? Nichts war für mich persönlichkeits- und daher verantwortungsloser als diese Gesellen in weißen Strümpfen, mit Wind- oder Lederjacken. Auch der Haß braucht Berührungspunkte, um sich zu entladen. Zwischen mir und jenen aber gab es keinen Berührungspunkt.⁵

5 C, S. 136. – So unterschiedlicher Meinung Werfel und Heinrich Mann in politischer Hinsicht auch waren, eben skizzierte Parallelen zeigen doch die vergleichbaren existentiellen Erfahrungen beider Exulanten – über tagespolitische Lager hinweg.

Wie illusionär diese Haltung war, muß hier nicht betont werden. Werfels und Heinrich Manns Texte über Adolf Hitler sind – trotz aller gegenteiliger Beteuerungen – nie wirklich frei von Haß. Die Nationalsozialisten im *Cella*-Fragment sind keine ausgestalteten Charaktere, keine ambivalenten Figuren. Die Frage nach den Motiven für ihr Handeln wird, mit der Ausnahme des Nagy Zsoltan, nicht gestellt. Sie sind Monstren, Analphabeten, gefühllos, geistig minderbemittelt und – wie wir später noch hören werden – „unmusikalisch“. Schon ihre physiognomische Beschreibung bedient sich einfachster Klischees: „flachgequetschte Nasen, Pockennarben, Stirnwülste und rote, aus den Ärmeln pendelnde Pranken. Sie sahen aus wie Mörder in Zivil, die im Spitzeldienst der Kriminalpolizei stehn.“⁶

In den Bereich der Kunst sollte Adolf Hitler jedoch nicht eingreifen können. Sein Name war für die meisten Exulanten ein Tabu. Brecht nennt den Widersacher in seinen künstlerischen Werken nur den „Anstreicher“, den „Wieheiðterdochgleich“,⁷ Franz Werfel war der Meinung: „Der Feind kann mich in meiner freien Wahl und in meiner Bequemlichkeit treffen, dort aber, wo ich *wirklich* bin, [und Werfel meint hier die Sphäre der Kunst, besonders der Prosa und der Musik, A. B.] da kommt er gar nicht hin, da *reicht* er gar nicht hin“⁸. Im Romanfragment wie auch im *Stern der Ungeborenen* fällt kein einziges Mal der Name Adolf Hitler. Seine Macht ist allgegenwärtig, seine Person wird jedoch nie benannt: er ist der „Unvorstellbare“⁹, „der Antichrist“¹⁰, der „größte Niemand aller Niemande“¹¹, er ist der Diktator, „dessen Name nicht über meine Lippen kommen soll, solange ich lebe. Das ist eine kleine Rache, die ich meiner Menschenwürde schuldig bin.“¹² Durch die Abneigung, den Feind beim Namen zu nennen,

6 C, S. 132.

7 Bertolt Brecht: „Svendborger Gedichte“. In: Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Bd. 9. Gedichte. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1968, S. 631-725, S. 634. Dort in Versalien. Und: Flüchtlingsgespräche, S. 1418.

8 Bislang unveröffentlicht. Zitiert nach Peter Jungk: *Lebensgeschichte*, S. 256.

9 C, S. 44.

10 C, S. 86.

11 C, S. 87.

12 C, S. 57.

sicherte sich der von der Macht der Nationalsozialisten auf Schritt und Tritt bedrängte Intellektuelle den psychologisch notwendigen Freiraum, zu dem Irrationalität und brutale Intoleranz keinen Zugang finden sollten. Selbst politisch so unvereinbare Autoren wie Werfel, Mann und Brecht führte das Exil in diesem Punkt zu ähnlichen Ansichten.

Das *Cella*-Fragment gibt unmittelbar und ohne zeitliche Distanz Aufschluß über ganz alltägliche Probleme der Verfolgten, über die Verzweiflung bei immer neuen Gerüchten, daß dieser oder jener Grenzübergang geschlossen sei, über die zermürbende Wartezeit auf Ausreisepapiere, über die Erniedrigungen, denen Vertreter des jüdischen Glaubens täglich ausgesetzt waren. Wie später im *Stern der Ungeborenen* zeigt Werfel bereits in *Cella* die unterschiedlichen Standpunkte, die Juden in Zeiten der Verfolgung zu ihrer Religion einnehmen können: die Figuren des Bankiers Freudenreich (*Cella*) und Joel-Hainz (*Stern*) zeigen die Ausweglosigkeit der versuchten Assimilation, Rabbi Alador Fürst (*Cella*) und Minjonmann (*Stern*) stehen für die tragischen Erfahrungen der Juden, die sich, so Franz Werfel, bewußt ihrer von Geburt an zu tragenden Bürde ewiger Verfolgung stellen. Das *Cella*-Fragment ist Werfels Requiem für Österreich, wie es einmal ein Interpret genannt hat,¹³ es ist darüber hinaus das beeindruckende, weil unmittelbare Zeugnis einer zunehmenden Exilierung.

„Die Brücke zwischen Nirgendwo und Irgendwo“
– Bodenheims Weg ins Exil

Mehrfach versuchten Exilforscher, eine Typologie der Exilliteratur aufzustellen – mit einer Auswahl der charakteristischen Struktur- und Stilmerkmale, Themen und Topoi.¹⁴ Selten gibt es jedoch einen Text,

13 Henry A. Lea: „Werfels Unfinished Novel. Saga of the Marginal Jew“. In: *The Germanic Review*. Bd. 45 (1970), S. 105-114, S. 109.

14 Beispielsweise: Hilde Spiel: „Psychologie des Exils“. In: *Neue Rundschau Berlin* u.a. Jg. 86. H. 3. (1975), S. 424-439. / Guy Stern: „Prolegomena zu einer Typologie der Exilliteratur“. In: Ders.: *Literatur im Exil. Gesammelte*

der eine solche Fülle an Exilmerkmalen aufweist wie Franz Werfels *Cella*-Fragment. Bodenheims Weg ins Exil wird beschrieben vom Beginn der unmerklich fortschreitenden Isolation bis zur endgültigen Emigration in die Schweiz über die „Brücke zwischen Nirgendwo und Irgendwo“¹⁵ – insofern ist *Cella* durchaus eine abgeschlossene Einheit, auch wenn nicht alle geplanten Kapitel geschrieben worden sind. Bodenheims Patriotismus widerlegt die Vorstellung vom ewigen, nicht seßhaft werdenden und wandernden Juden, er widerlegt aber auch das von den Nazis benutzte Vorurteil, daß „der“ Jude an seinem Heimatland höchstens pekuniär interessiert sei. Bodenheim liebt seine Heimat, patriotisch engagiert er sich im Kriegerverein „Eiserner Ring“ und setzt auf eine neue Monarchie als Gegengewicht zum falschen Führertum Adolf Hitlers. Übrigens glaubte auch Franz Werfel, zumindest Ende der 30er Jahre, an eine neue Monarchie. In seinem 1938, also genau in der Arbeitsphase an *Cella*, entstandenen Staatsentwurf „Das Ostreich“ schreibt er: „5.) Das Haupt des Ostreiches ist der Kaiser. 6.) Der Kaiser präsidiert dem hohen Rat der versammelten Staatsoberhäupter.“ Um der Vormachtstellung eines Staates und daraus resultierendem Nationalismus vorzubeugen, nahm Werfel noch zwei weitere Paragraphen in seinen politischen Entwurf auf: „7.) Der Kaiser besitzt eine Residenz nur insofern, als er in eigener Person Staatsoberhaupt einer der Reichsteile ist und wäre. 8.) Der Kaiser verlegt seine Pfalz, sein Hoflager nach einem zu bestimmenden Turnus von Staat zu Staat.“¹⁶

Das Exil erscheint Bodenheim zunächst wie ein noch schlimmeres Schicksal als ein Leben im nationalsozialistischen Österreich. Seine Frau Gretl ist keine Jüdin. Sie wirft ihrem Ehemann Instinktlosigkeit

Aufsätze 1959-1989. Ismaning 1989, S. 37-52. / Werner Vortriede: „Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur“. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. v. Hans Bender. Jg. 15 (1968), S. 556-575. Auch abgedruckt in: *Exilliteratur 1933-1945*. Hrsg. v. Wulf Koepke und Michael Winkler. Darmstadt 1989 (= Wege der Forschung. Bd. 647.), S. 23-43. und andere.

15 C, S. 221.

16 Franz Werfel: *Zwischen Oben und Unten. Prosa. Tagebücher. Aphorismen. Literarische Nachträge*. Hrsg. v. Adolf D. Klarmann. München, Wien 1975, S. 305. Im folgenden zitiert als OU mit Seitenangabe.

vor, er erkenne die Lebensgefahr, Exilierung sei die einzige Alternative. Bodenheim vermag nicht, mit seiner Heimat zu brechen, mit seinem bisherigen Leben Schluß zu machen. Er klammert sich an die scheinbaren Konstanten Heimat, Familie, Beruf. Daß Nationalsozialismus und Exil die existentiellen Erfahrungen sind, die eine – so Werfel – „völlige Verkehrung der Werte“¹⁷ bedeuten, weiß er noch nicht. Der Autor hat diese Erfahrung kurz vor und während der Niederschrift machen müssen, sein Protagonist tappt noch im Dunkeln. Am Ende wird er nicht nur fremd in seiner Heimat sein, er wird seinen Beruf als Rechtsanwalt, ja mehr noch: seinen Glauben an das bestehende Rechtssystem überhaupt verloren haben und erfahren, daß auch seine familiäre Situation komplizierter ist als jahrelang angenommen: Cella ist Nagys Tochter. Mit verbissenem Optimismus glaubt Bodenheim an Österreich, an die Gerechtigkeit und an seine eigene Kraft im Kampf gegen den übermächtigen Feind. Am Ende wird er erkennen: „Warum heiße ich Bodenheim? Es ist wie ein Hohn... Denn gerade Boden und Heim hab ich nicht mehr...“¹⁸

Das Exil und der Faschismus verkehren alles, selbst den in der Literatur gängigen Topos des Locus amoenus. Spielt sich die Handlung zunächst in kalten, düsteren Winterlandschaften ab, ein Sinnbild für die zunehmende Isolation der vom Nationalsozialismus Verfemten, so tritt Bodenheim seinen Weg in die Schweiz bei strahlendem Sonnenschein an: „Die Schönheit der Welt streifte unsre ohnmächtigen Herzen“, heißt es, und: „Somit hatten sich für unsre Seele nicht nur die Bauten der Städte verwandelt, sondern auch die himmelragenden Bauten der Natur. Der Planet selbst, auf den mich die Schwerkraft bannte, wurde plötzlich zum verbotenen Aufenthalt.“¹⁹

Hatte er noch vor wenigen Wochen „zu den Passiven gehört“²⁰, so weckt ihn der Faschismus zum aktiven Widerstand, der sich jedoch als sinnlos erweist. Ein Häuflein alter Krieger in verstaubten Uniformen wird von den Ereignissen überrollt. Bodenheims Exilierung schreitet

17 OU, S. 289.

18 C, S. 123.

19 C, S. 226 und 222.

20 C, S. 57.

fort und degradiert ihn zum einflußlosen Spielball der Mächte. Ohne sein Zutun wird er eingesperrt, befreit und emigriert; sein Leben spielt sich ab im Vakuum zwischen „Noch-nicht und Zu-spät“²¹. Wie in der eingangs zitierten Dinosaurier-„Fabel“ gerät Bodenheim langsam immer mehr an den Rand der Gesellschaft; Freundlichkeit ihm gegenüber wandelt sich zu Höflichkeit und schlägt schließlich in offene Feindseligkeit um, die bislang einklagbaren Ansprüche werden zu willkürlich gewähr- oder verweigerbaren Zugeständnissen.

Die Peripetie der Erzählung, der Höhepunkt der zunehmenden Exilierung zeigt sich kurz nach dem Scheitern aller Widerstandsversuche: Österreich, „Autriche, martyrée mais immortelle“²², liegt in der Hand der Gegner. Bodenheim begibt sich wie unter Zwang zu einem Hauptquartier der Nationalsozialisten und wird vom Sieges-
taumel der Weißstrümpfe angesteckt. Für Momente erliegt er der Massenhysterie und identifiziert sich mit dem Nationalsozialismus. In diesem Augenblick völliger Besinnungslosigkeit schlägt die illusionäre Idee von Rationalität, von Widerstand, schlägt das vermeintliche „Wir“-Gefühl um in die Vereinzelung des jüdischen Exulanten:

Der Sturz aus diesen Sekunden der Kommunion mit dem Todfeind war wie eine Gehirnerschütterung. Brechreiz würgte mich. Wenn ich, der reine Fall des Gegners, der ganz und gar „immun“ dieses unaussprechliche Erlebnis soeben hatte bestehn müssen, was konnte ich von allen andern verlangen, die doch nur in der Mitte standen zwischen mir und dem Todfeind? In diesem Augenblick begann mein Exil. Um mich war Fremde, eisiger als Grönland. Die vertrauten Straßen, Plätze, Gebäude starben für mich. Von nun an war jeder Schritt, den ich tat, ein verbotener Schritt inmitten eines mir untersagten Mekkas.²³

Obwohl noch nicht außer Landes, wird Bodenheim plötzlich bewußt, was er vorher so lange verdrängt hatte: das Exil beginnt nicht mit den ersten Schritten auf fremdem Boden. Die Ausbürgerung findet vielmehr bereits vorher statt, in vielen kleinen Ausgrenzungen, im immer mächtiger werdenden Irrationalismus in der „Heimat“. Der Weg ins

21 C, S. 65.

22 OU, S. 304.

23 C, S. 114.

Ausland ist nur noch eine Äußerlichkeit, eine Folgeerscheinung der im Inneren des Menschen und des Heimatlandes erlittenen Isolation.

Bodenheim wird unmittelbar nach dem Moment der völligen Entwurzelung „ins Gefängnis ‘gerettet’“²⁴ – schon diese Formulierung trägt die existentielle Umwertung aller Werte im Exil in sich. Bodenheims Gefängnisaufenthalt in einer hermetisch abgeschlossenen Zelle zusammen mit einem Kleinkriminellen, einem Prinzen, einem Priester und einem atheistischen Wissenschaftler wird zur Metonymie für das Exil. Nach der geistigen Exilierung kommt der Flüchtling in ein künstlich erzwungenes und ihm unbekanntes System. Er muß in enger Symbiose mit ihm völlig fremden Mitexulanten leben, er wird von der Gesellschaft, der Tagespolitik, von jeglicher Einflußnahme ausgeschlossen und von Machtmechanismen abhängig, deren Regeln ihm uneinsichtig bleiben. Sein Schicksal hängt an willkürlich reagierenden Behördenapparaten. Der Exulant hofft zwar, den Gefängnisaufenthalt zu beenden und in das Leben in der verlorenen Heimat wieder integriert zu werden, aus eigener Kraft kann er dies aber nicht erreichen. In der Zwangsgemeinschaft der Gefängniszelle hält man an Traditionen fest, die längst überkommen und nur mehr grotesk zu sein scheinen: ein entmachteter Adelige wird weiterhin als Prinz betitelt und darf den Toiletteneimer standesgemäß zuerst benutzen. Welcher Häftling in welchem Bett schläft, mag, weltpolitisch betrachtet, völlig nebensächlich sein; die Insassen der Zelle halten auch in dieser Frage an den Rangordnungen fest, die von den Nazis außer Kraft gesetzt wurden. Die Streiterei mutet lächerlich an und ist, objektiv gesehen, längst relativiert worden, sie wird für die Exulanten aber zum Ausdruck des Widerstandes. Die alte Ordnung revoltiert gegen die neue. Welcher Häftling in welchem Bett schläft, wird in dieser exulanten Lebenssituation zum Politikum. Der Protest der Exulanten kann – in dieser symbolischen Szene zumindest – keinerlei konstruktive Wirkung zeigen.

Die Regeln der alten Ordnung werden für den Exulanten zur notwendigen Stütze. Weitere Hilfe bietet die Phantasie: Bodenheims Mit-

24 C, S. 138.

häftlinge vertreiben sich die Zeit und die Verzweiflung mit Vorträgen und Erzählungen. Boccaccios Adelige bannen nur die Langeweile mit ihren Geschichten; Werfels Häftlinge bannen auch psychische Folgen des Exils wie Identitätsverlust, Angst vor geistigem Verfall, vor Ohnmacht und Wirkungslosigkeit. Im Erzählprozeß schafft sich jeder Häftling seine von ihm kontrollierte Heimat, er versucht, die letztlich unbewältigbaren Leiderfahrungen zu verarbeiten, und nutzt mit absurd anmutendem Eifer die Mitexulanten als Publikum. Das Exil zwingt – in *Cella* wie in *Jacobowsky und der Oberst* – völlig unterschiedliche Menschen zur gemeinsam gespielten Farce, die für das seelische Überleben der Emigranten so wichtig ist – in einer Welt, in der Rechtskonfusionen und Paradoxa alltäglich geworden sind, in der Verbrecher an der Macht und Unschuldige im Gefängnis sitzen. Haß empfindet Bodenheim jedoch nur gegenüber seinen Mithäftlingen, deren Existenz ihn in seinen Lebensbedürfnissen und Schamgrenzen verletzt. Der Haß wird fast zur Auszeichnung und Respektbekundung, eine irrationale Macht wie das Exil oder eine verachtenswerte Kreatur wie Adolf Hitler will Bodenheim nicht hassen.

Werfel benutzt die für die Exilliteratur typischen Metaphern für seine Emigration: das Exil ist – wie eben dargestellt – ein Gefängnis, aber auch eine dantesche²⁵ Hölle und eine Krankheit: „Nein, ich als Einzelwesen war nicht krank, [...] nicht ich war krank, sondern die Welt um mich und in mir war krank, und ich selbst war nur das betroffene Organ, das Zentrum, der neuralgische Punkt dieser Krankheit“²⁶. Und: „Schon war die Heimat, gestern noch die selbstverständliche Stätte des trauten Lebens von Anbeginn, zu einer Hölle geworden, nach der man sich nicht umblickt.“²⁷ Die Auflistung der exilbedingten Stilmittel, der literarischen Bewältigungsversuche ließe sich für das *Cella*-Fragment noch fortsetzen. Bodenheim verliert durch Nationalsozialismus und Exil alles, was in seinem Leben bisher Wert und Konstanz hatte – mit einer Ausnahme, und hier kommt die Musik ins Spiel.

25 Vgl. C, S. 223f.

26 C, S. 104.

27 C, S. 170f.

Der Untertitel lautet „Die Überwinder“ – es muß im *Cella*-Roman folglich eine Macht geben, die unbeschadet durch die tagespolitischen Ereignisse dem Menschen in seiner exilbedingten Deformation Hilfe anbieten kann.

Die Musik in Franz Werfels Exilwerk

Die Musik bestimmte schon seit dem Frühwerk Franz Werfels Schreiben, das er selbst, so erinnerte sich Alma Mahler-Werfel²⁸, als „Komponieren“ bezeichnete. Für Werfel war Schreiben ein Komponieren mit Sprache, das ist bis hinein in die Struktur, bei der Lyrik bis hinein in die Klangassoziationen zu beobachten. Das literarische Musizieren verdrängte schon bald eigene Tonschöpfungen: „Habe auch versucht (hie und da) zu komponieren, doch Alma sagt, gänzlich natur- und talentlos. Meiner Meinung nach, ohne jegliches Wissen, mit zu später Erziehung. – Aber ich habe oft Heißhunger nach von mir geschriebenen Noten“²⁹, notierte der Autor 1922 in sein Tagebuch. Der *Verdi*-Roman zeigt Werfels Auseinandersetzung mit der Musik vielleicht am deutlichsten; in den 30er Jahren entwarf der Autor dann eine utopische Gegenwelt der Musik. Die von ihm in seinen Essays *Realismus und Innerlichkeit*, *Können wir ohne Gottesglauben leben?* und *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* verurteilten Tendenzen des radikalen Realismus, des naturalistischen Nihilismus hätten weitreichende Folgen: Nationalsozialismus, Entindividualisierung, nur mehr positivistisch betriebene Wissenschaft, Intoleranz und Technisierung – eben eine Unterdrückung der „Innerlichkeit“ des Menschen. Die einzigen Medien, mit deren Hilfe der sich selbst entfremdete Mensch für Augenblicke zurückfinde zur religiösen Unio mystica, zur (im Schillerschen Sinne) naiven Einheit, seien die richtig betriebene Wissenschaft, die Kunst – und, wie immer bei Werfel, die Religion. Die Kunst, besonders Lyrik und Musik, beinhalte noch beinahe un-

28 Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*. Frankfurt a.M. 1963, S. 73.

29 OU, S. 678f.

verfälschte Innerlichkeit; Werfels utopischer Idealmensch ist folglich der musische Mensch: „...ich meine den seelisch-geistig bewegten, den erschütterlichen, den rauschfähigen, den phantasievollen, den welt-offenen, den sympathiedurchströmten, den charismatischen, den im weitesten Sinne musikalischen Menschen“³⁰. Dieser konstituiert erst die Wirklichkeit, denn: „Ohne Innerlichkeit gibt es keine äußere Welt, ohne Phantasie keine Realität.“ Musikalisch sei jeder Mensch von Geburt an, in jedem Wesen, in jeder Erscheinung der Welt schlummernde Musik. Im *Stern der Ungeborenen* lauscht F. W. bei einer Reise zu den Sternen der natürlichen Sphärenmusik des Weltalls, mit einem stimmenden Orchester vergleichbar, einem Tonchaos, das dennoch einer höheren Ordnung obliegt:

Ein stimmendes Orchester ist das Chaos, das der Erlösung wartet. Es gibt nichts Spannenderes. Wie aber wenn die Erlösung ins Chaos eingesprengt ist, die unbegreifliche Ordnung in die scheinbare Unordnung? Wie, wenn das stimmende Weltenorchester nach Noten spielt, und zwar Hunderttausende von Symphonien gleichzeitig und gleichräumig?³¹

„Alle Menschen besitzen einen musikalischen Kern. Bei der Mehrzahl ist er nur durch Sorge und Realgesinnung verschüttet“, schreibt Werfel zu Beginn der 30er Jahre: „Denn alles Böse und Dumme auf Erden ist nicht übermenschliches Schicksal, sondern eine tödliche Form der Phantasielosigkeit und Unmusikalität.“ Die Kunst überwinde den Tod. Nicht zuletzt ist es im *Stern der Ungeborenen* ein Knabe, der durch einen messianischen Opfertod den Neuanfang für seine Zeitgenossen ermöglicht. Io-Knirps ist das fiktive Idealbild eines solchen musikalischen Menschen; seine Kunst ist „das Gegenteil von Zeitvertreib. Sie ist Zeit-Verhaftung. Sie ist *Tod-Vertreib*.“³² Die Musik allein, als Sinnbild der Innerlichkeit und ursprünglichen Einheit, sei imstande, die „realistische“ Wirklichkeit, die Barbarei des Nationalsozialismus und das Leiden am Exil zu überwinden.

30 OU, S. 32.

31 Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman*. Frankfurt a.M. 1990, S. 324. Im folgenden zitiert als SU

32 OU, S. 88.

Cella Bodenheim, Io-Knirps und Hanno Buddenbrook

Cella und die Musik, „das wäre das eigentliche Thema des Romans gewesen. Doch schon bald und über weite Strecken verlor Franz Werfel es aus den Augen“, urteilte Dietmar Grieser³³ über die seltsame Abwesenheit der Titelheldin in Werfels Erzählung. Cella ist körperlich nur in zwei oder drei Szenen im Roman zugegen, am Ende erscheint sie ihrem Stiefvater im Traum. Auch Io-Knirps und Hanno Buddenbrook haben ihr erstes Auftreten im letzten Drittel der jeweiligen Romane. Die drei musisch begabten Kinder sind dennoch die zentralen Figuren ihrer fiktiven Romanwelt. Franz Werfel las im Exil Thomas Manns Romane erneut mit Begeisterung. In den *Stern der Ungeborenen* floß seine *Zauberberg*-Lektüre in vielen Einzelheiten ein, im *Cella*-Fragment erinnert so manches an die *Buddenbrooks*, genauer gesagt an Hannos Schwierigkeiten mit dem Leben und die versuchte Überwindung seiner Außenseiterstellung in der Musik, obwohl Thomas Manns Roman in einer anderen Zeit und mit anderen philosophischen Voraussetzungen geschrieben worden war. Hanno trägt die Auseinandersetzung mit dem Lebensbegriff der Jahrhundertwende in sich, er ist ein Décadent, dessen Individualität in der Schule völlig unterdrückt wird. Durch die Vermittlung der Musik kann der kleine Buddenbrook am Leben teilhaben, hier findet er, der aus der Gesellschaft aufgrund seiner bürgerlichen und körperlichen Schwäche ausgegrenzt ist, individuelle Erfüllung – wenn auch nur für kurze Zeit. Für Hanno stellt die Beschäftigung mit der Musik keine konstruktive Alternative dar, in einen Dialog mit der Außenwelt kommt er immer seltener, am Ende spielt er seine Phantasien nur noch für sich allein. Er bildet den Schlußpunkt des linear voranschreitenden Verfalls, dem die Familie Buddenbrook unterworfen ist. Auf direktem Wege geht es „abwärts“, wie der Roman ursprünglich heißen sollte. Sowohl *Cella* als auch der *Stern der Ungeborenen* schließen mit einer Replik auf ihren Anfang; schon in der Kreisform wird ersichtlich, daß für Cella und Io-Knirps die Musik tatsächlich eine sinnvolle, konstruktive Alternative darstellt.

33 Dietmar Grieser: *Schauplätze österreichischer Dichtung. Ein literarischer Reiseführer*. München u.a. 1974², S. 145.

Und dennoch ist die Musik für Hanno, zumindest in seinen ersten Phantasien, Überwinderin der bedrückenden Wirklichkeit. Hier hat er teil an einer überindividuellen Geistigkeit; die Musik erlöst ihn von der als bedrückend und einengend empfundenen Realität. Die Musik in Werfels *Cella*-Roman leistet im Grunde nichts anderes, nur daß die Wirklichkeit durch Nationalsozialismus und Exilierung noch bedrückender gewesen sein dürfte als Hannos Schulalltag. Cella hat, im Gegensatz zu dem deutlich an Hanno Buddenbrook angelehnten Io-Knirps, keine Schulsorgen, jedenfalls erfahren wir nichts darüber. Nie referiert Werfel direkt die Gedanken seiner Titelheldin. Cella ist – natürlich – weniger degeneriert, weniger verschreckt als Hanno, die Einflüsse der *Décadence* waren in der Literatur längst überwunden.

Die Musik macht Cella und Hanno sogar erwachsener. Cellas Reifung vom Mädchen zur Frau spiegelt darüber hinaus den Paradigmenwechsel der im Roman beschriebenen Gesellschaft. Sie lebt zum Zeitpunkt der Erzählung im Niemandsland zwischen unschuldiger Kindheit und Erwachsenenwelt, ihre Umwelt steht zwischen dem alten und dem neuen, faschistischen Österreich. Die Musik öffnet beiden, Cella und Hanno, eine Tür hinein in die eigene Identität. Beim Spiel versinken die Protagonisten völlig in ihr Inneres; besonders Bachs Kompositionen lösen solche Reaktionen aus. Hannos Wagner-Begeisterung teilt Cella jedoch nicht; im *Stern der Ungeborenen* greift Werfel die Wagner-Kritik erneut auf, wie später noch zu zeigen sein wird. Hannos Eigenart, mit der Zunge an einem Backenzahn zu scheuern, spiegelt ironisch die Degeneration der Familie (sein Vater stirbt an einem vereiterten Zahn). Cella und Io-Knirps haben sich ähnliche Gesten angewöhnt, bei ihnen zeugt das Reiben der Zunge aber von völliger Versunkenheit in jener Sphäre der Innerlichkeit, die die Musik ihnen eröffnet. Das Glück ist nur für Augenblicke der Entrückung, der völligen Versenkung in die Musik möglich. Die Musik überwindet für Momente das Schweigen ringsum. Cellas Vater hat davon zunächst nur eine vage Ahnung; die Musikalität Cellas ist ihm fremd, obwohl er stolz auf seine begabte Tochter ist. Für Hanno münden seine letzten Phantasien in Wehmut und noch stärkere Schwäche, Bodenheim verliert durch das Exil alles für ihn Lebenswerte, er gewinnt durch diese Erfahrung jedoch die Sphäre der Musik.

Bodenheim und die Musik

Cella hat, wie wir schon gehört haben, keine Schul- oder anderen Alltagssorgen; forscht man im *Cella*-Fragment nach einer Beschreibung ihres Aussehens, so sucht man vergebens. In der Erzählung bleibt Cella seltsam körperlos, der Leser kann sich kein genaues Bild von ihr machen. Er bekommt nur einige lapidare Informationen über sie von dem Erzähler, ihrem Vater, und diesem ist das Phänomen „Cella“ ebenfalls unbegreiflich. Cella ist mehr als ein künstlerisch begabter, aber ansonsten ganz normaler Backfisch. Sie bleibt ein Rätsel, sie wird zur Chiffre für eine Macht, die das Schicksal des eigentlich unmusikalischen Exulanten Bodenheim bestimmen wird: für die Macht der Innerlichkeit und Phantasie, die in der Musik ihre unmittelbarste Ausprägung findet. Schon von ihrem Namen her erinnert Cella an Cäcilia, die Patronin der Musik. Cella ist Vertreterin des musikalischen Menschen, wie ihn Werfel in seinen Essays der 30er Jahre fordert: „Er begegnet uns hundertmal. An seinem Blick erkennt man ihn, mit dem er irgendeinen Vorgang auf der Straße beobachtet, an seiner Versunkenheit im Kino zum Beispiel, oder an der Neigung seines Kopfes, wenn er Musik hört.“³⁴ Cella steht im Roman für diese die Wirklichkeit in ihre Schrankenweisende Musik. Und somit verliert sie Werfel auch nicht überraschend nach wenigen Seiten aus den Augen, nur um sie am Ende in Bodenheims Tagtraum wieder auftreten zu lassen: Cella ist immer präsent. Der Roman *Cella oder Die Überwinder* erzählt nicht nur die Geschichte von Bodenheims Weg ins Exil, er beschreibt gleichzeitig Bodenheims Weg zur Innerlichkeit, seine Überwindung der leidvollen Gegenwart nicht durch Politik oder Agitation, sondern durch Musik. Cella, die Musik, wird zum eigentlichen und konstruktiven Widerstand, den Bodenheim dem Naziregime und seinem Exil entgegensetzen hat. Werfels Ansicht, daß die wirkliche Wirklichkeit im Innern des Menschen liege und daß die Musik diese innere Realität am besten zum Ausdruck bringe, ist in seinem Werk schon früh zu finden. Im Exil bzw. in der Zeit des Nationalsozialismus ver-

34 OU, S. 32.

größert sich jedoch die Macht der Musik. Sie wird zur psychologisch wichtigen Stütze, zur einzigen Waffe im Kampf mit der feindlichen Gegenwart. In der ersten Szene der Handlung lauscht Bodenheim dem Spiel seiner Tochter. Er beobachtet das Mädchen mit „ein[em] Teil Schreck und ein[em] Teil Erstaunen“³⁵. Sie ist ihm fremd, er spürt instinktiv, daß in ihrem Spiel eine erstaunliche Kraft und Phantasie liegt, die er nicht begreift. Durch Cellas Spiel regt sich in ihm jene durch alltägliche Belange verschüttete Musikalität, die in jedem Menschen schlummert. Dennoch ist ihm Bach „zu hoch“ und Wagner „zu lang“, erst bei Puccini wird ihm „richtig warm“.³⁶ Musik ist für ihn wie eine „äußerst lebhafte Unterhaltung in einer wildfremden Sprache“³⁷, deren Wortschatz und Grammatik er nicht versteht. Und doch: Cellas Spiel weckt in ihm Erinnerungen aus fernen Zeiten; Gedanken an seine eigene Vergangenheit mischen sich in die Musik, er reflektiert seine Herkunft, er gerät ins Erzählen und bekennt: „Sonderbare Wirkungen der Musik auf einen Unmusikalischen!“³⁸ Nicht nur Cella reift im Spiel vom Kind zur erwachsenen „Prophetin“³⁹, auch in ihrem Vater löst die Musik einen Bewußtwerdungsprozeß aus. Kurz nach dieser Szene verläßt Bodenheim seine Tochter und sieht sie in natura bis zum Romanende nicht wieder. Während seiner Odyssee des Widerstands, der Inhaftierung und Exilierung rückt sie ihm jedoch geistig näher, sie erscheint ihm mehrmals im Traum. Ihre Musik ist es, die das Donnern der Züge auf dem Weg ins Exil übertönt. Ihre Musik wird ihm zur einzigen Konstante inmitten des Chaos und der sich ständig relativierenden und überschlagenden Ereignisse. Im Gefängnis schließlich rettet ihn wieder die Phantasie bzw. die Musik vor dem psychischen Untergang: Styxi, der inhaftierte Prinz, hält einen Vortrag über Musik, über ihre Strukturen und kompositorischen Regeln. Zum ersten Mal versteht Bodenheim grammatische Konstanten und Vokabeln dieser bislang unbekannten Sprache. Er setzt sich mit Styxis

35 C, S. 9.

36 C, S. 11f.

37 C, S. 12.

38 C, S. 14.

39 C, S. 17.

These auseinander, die Zwölftonmusik habe den Faschismus vorbereitet und dem Chaos gegenüber der althergebrachten Ordnung Bahn gebrochen. Auch anderen Häftlingen bietet die Musik Schutz vor der Entwürdigung durch das Exil: Herr Stich besitzt eine alte Mundharmonika; die unzulänglichen Töne, die er ihr entlockt, schaffen eine eigene heimatliche Welt, in die er sich immer weiter zurückzieht. Selbst in ihrer trivialsten Form vermag die Musik die Wirklichkeit zu transzendieren. Bodenheim vernichtet in einem Anflug von Haß das Instrument, weil Herrn Stichts klägliche Interpretation von „Wien, Wien, nur du allein“ sein inzwischen nicht mehr laienhaftes Musikverständnis beleidigt, denn „die Musik war für mich heilig“⁴⁰. Zu Beginn der Erzählung wäre ein solches Bekenntnis nicht über seine Lippen gekommen. Nach der Affekthandlung erkennt Bodenheim selbst die Grausamkeit seines Tuns; längst hat er die wichtige Hilfe der Musik schätzen gelernt. Immer wieder, in den verzweifeltsten Situationen seines Exils, findet Bodenheim Stärke in der Musik – in keinem Konzert oder bei keiner Plattenaufnahme. Anders als Hans Castorp hört Bodenheim die „Fülle des Wohllauts“ in seinem Herzen, er lauscht Cellas Spiel in seinen Träumen. Cella, die allegorische Figur für die Musik, ist bei ihm und unterstützt seinen Kampf um Selbstachtung. Am Ende lockt sie ihn gar – eine Umkehrung des Hermes-Motivs – über den Totenfluß hinein ins Exil, ob in den Tod oder in ein neues Leben bleibt fraglich. Mit der Musik im Inneren haben weder die Nazis noch die Emigration Macht über Bodenheim. Franz Werfel, der selbst gerade auf dem Weg ins Exil war, als er das Buch schrieb, versicherte sich gegen den drohenden Identitätsverlust durch die Glorifizierung der Musik und Kunst.

40 C, S. 181.

Die „unmusikalischen“ Nazis

Nicht nur Bodenheim geht ins Exil, auch Cella wird ihm folgen. Obwohl sie gefahrlos in Deutschland bleiben könnte (dafür würde eine Ehescheidung der Eltern sorgen), ist in diesem Land der „Schwerhörig[keit]“⁴¹ und Unmusikalität kein Platz für die wahre, die innerliche Musik.

Die Musik ist die individualisierende Gegenkraft zum Kollektivismus der Nazis, Cella „hat durchaus keine Lust auf irgendein Reih und Glied“⁴². Das alte, noch nicht vom Faschismus bestimmte Österreich war das Land der Musik: „Österreich [...] das ist das wahre dritte Reich, das dritte Reich der Musik, Sie verstehn mich, bitteschön... Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Johann Strauß“, schwärmt der Prinz, und sein Zuhörer kommentiert lakonisch: „No servus!“⁴³ Die Vormachtstellung der Musik wird zunehmend bedrängt von den Nazis; Cellas Konzert findet schließlich doch nicht statt, der „Anschluß“ Österreichs kommt dem zuvor. Faschismus und Musik, das sind im Roman zwei unvereinbare Gegensätze. Der Faschismus bedrängt die Musik, Musik ist die Waffe der Verfolgten im Kampf gegen den Faschismus. Musik begleitet dann auch den Untergang Österreichs, Haydn verabschiedet bei der Radiosendung die alten Machthaber, und: „In diese Musik Haydns war sein altes Kaiserlied mit einverwoben.“⁴⁴ Die neuen Machthaber haben kein Gespür für Musik: „War das österreichische Jugend, die da stampfte? Den Stolz unsrer Regimenter bildete einst der leichte federnde Tritt, selbst im Parademarsch noch schwingend, nicht dieses kniesteife tödliche Hämmern ohne Musik.“⁴⁵

Wie der Realismus in Werfels *Realismus und Innerlichkeit*, so ist auch der Nationalsozialismus von Haß auf die Innerlichkeit, die Musik, erfüllt. Ein Opfer schreit seinen Mördern entgegen:

41 C, S. 20.

42 C, S. 99.

43 C, S. 82f.

44 C, S. 112.

45 C, S. 115.

Ich Untermensch bekomme heut noch Herzklopfen beim Fünfvierteltakt im dritten Akt Tristan... Ich Untermensch werd verrückt vor Freud', weil der Anfangsakkord im Falstaff fortissimo auf den zweiten, schwachen Takteil einsetzt... Verstehts ihr das, Übermenschen!?!...Also los, schießt, Feuer, damit der letzte tot ist, der diese Freuden kennt...⁴⁶

Die Nazis versuchen im Roman mehrfach, die Musik für ihre Zwecke zu mißbrauchen: Hitlers Gefolgschaft wird mit einem Opernchor verglichen, deren maschinenhaftes „Sieg-Heil!“ zwar an Musik erinnern soll, aber letztlich nur barbarische Unmusikalität verrät. In solchen Szenen zeigt Werfel, daß die wahre Musik von der Macht nicht korumpiert werden kann. Bei der Deportation wird ein jüdischer Synagogensänger von den Peinigern gezwungen, seine Liturgien vorzutragen. Nach anfänglichem „Angstgekreisch“ hört sich die Musik jedoch an wie „ein stolzer fülliger Ruf zum Himmel“⁴⁷. Die Musik hilft dem Gequälten, sie bewahrt seine Würde, die sonst durch den Kontakt mit den Nationalsozialisten unweigerlich befleckt würde – in vielen Szenen zeigt Franz Werfel solche Herabwürdigungen. Die Musik vermag sie zu lindern.

Und doch – nicht allen kann die Musik psychisch und physisch das Leben retten. Cellas Musiklehrer Scherber stürzt sich hinab auf das Pflaster, „weil mir die Stadt jetzt zu geräuschvoll ist, und ich hab so empfindliche Ohren für falsche Tön...“⁴⁸

Warum blieb der Cella-Roman Fragment?

In einem halben Jahr, von September 1938 bis März 1939, schrieb Werfel fast 250 Seiten seines *Cella*-Romans. Warum der Autor sein schon so weit fortgeschrittenes Werk schließlich doch nicht fertigstellte, darüber hat die, leider sehr spärliche, Sekundärliteratur unterschiedliche Antworten gefunden. Das Erscheinen von Lion Feucht-

46 C, S. 234f.

47 C, S. 195.

48 C, S. 130.

wangers *Exil*, einem Roman mit recht ähnlichem Thema, habe einen zweiten Exilroman unnötig gemacht, spekulierte man, außerdem sei das Thema zu politisch für einen religiösen Autor. Alma habe Bodenheims „Aktivismus“ kritisiert, hieß es, denn *Cella* ist ohne Zweifel das tagespolitisch relevanteste Buch des Schriftstellers. Bodenheims politischer Widerstand scheitere, deshalb müsse auch der unpolitische Franz Werfel mit dem Roman letztlich scheitern. Werfel selbst gab als Grund für den Abbruch der Arbeit an, die Zeit habe den Roman überholt. Im Nachwort der DDR-Ausgabe heißt es gar, die Handlung scheitere unweigerlich an der Vernachlässigung der Arbeiterschaft als „geschichtsgestaltender Kraft“⁴⁹. Mit seinen naiven und zu summarischen Schemata komme Werfel dem komplexen Phänomen „Faschismus“ nicht bei. Werfel hat seiner und Bodenheims Exilierung tatsächlich wenig Intellektuelles entgegenzusetzen. Eine Faschismustheorie konnte der Exulant, wie die meisten anderen Exulanten, nicht leisten. Für heutige Ohren mag Werfels Erklärung des Nationalsozialismus recht naiv anmuten: der Realismus, der die Innerlichkeit zerstören wolle, die Glorifizierung der Musik und Phantasie als einzige Waffen im Kampf gegen den Faschismus etc. Diese einfache Grundformel zeugt auch von der Hilflosigkeit des Verfolgten, mit der Naturgewalt „Faschismus“ umzugehen.

Die Entstehungsgeschichte des *Cella*-Fragmentes erzählt wie keine andere von großer Überwindung, die jede Seite den Autor kostete, aber auch von Depressionen nach dem endgültigen Abbruch des Projektes. Im *Veruntreuten Himmel* berichtet der Ich-Erzähler, ein Schriftsteller, von der Verzweiflung, die ihm das Scheitern eines sehr wichtigen Prosawerkes bereite.⁵⁰ Wenn ein Plan, den man einige Monate mit Energie verfolgt hat, zu keinem Ergebnis führt, dann hinterläßt diese Tatsache natürlich ein emotionales Loch. Der tägliche Kampf mit dem Stoff und das Gefühl der Niederlage zeigen aber deutlich,

49 Richard Christ: „Nachwort“. In: Franz Werfel: *Cella oder Die Überwinder. Versuch eines Romans*. Berlin u.a. 1970, S. 313-332, S. 325. Im folgenden zitiert als Christ.

50 Vgl. Franz Werfel: *Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd*. Roman. Frankfurt a.M. 1989, S. 13f.

wie wichtig Werfel in dieser Lebensphase gerade das „Cella“-Fragment war. Den „Anschluß“ Österreichs thematisierte der Autor in mehreren Werken, die er vollendete; sogar zwei Sketches („Der Arzt von Wien“, „Die Schauspielerin“) schrieb er über die politische Entwicklung, wenngleich *Cella* als Einschnitt in Werfels Spätwerk bezeichnet wurde. Danach habe er sich von der Schilderung konkreter zeitgeschichtlicher Phänomene ab- und religiös-mystischeren Themen zugewandt. Im *Stern der Ungeborenen* reiße die Verbindung zur damaligen Gegenwart endgültig ab. Diese These zu widerlegen, ist hier nicht der Raum; auch im *Stern der Ungeborenen* berichtet Werfel deutlich von seinen Exilerfahrungen.

Der Grund für die Reise in eine ferne Zukunft, für die angebliche Flucht ins Mystische ist ebenfalls mitverantwortlich für den Abbruch der Arbeit am *Cella*-Roman. Es gibt vor *Cella* kein Werk Franz Werfels, das unmittelbarer auf zeitgeschichtliche Entwicklungen reagiert. Werfel erkannte im Jahr 1939 freilich nicht, daß sein Ausflug in die Politik ein Irrweg gewesen war. Vielmehr fehlt es dem Roman an rettender Distanz, die gerade in der damaligen Situation so unerlässlich war. Nur mit diesem zeitlichen oder thematischen Abstand war es Werfel und den anderen Exulanten möglich, die unbeschreibbaren Greuel der Nazis, die bedrückenden Erfahrungen im Exil benennen zu können. Die gesamte Exilliteratur ist geprägt vom Ringen um Distanz; man schrieb historische Romane, griff fernöstliche Themen auf, verlegte die Handlung ins Jahr 101.945 und schuf sich somit den Freiraum, um das Erlittene in Worte fassen zu können. Den Protagonisten rettet in der bedrückendsten Szene des Romans nicht die Musik, sondern die Distanz:

Die Stromschnellen des qualvollen Geschehens rauschten, und mir war's, als wirbelte ich nicht in ihrer Mitte, sondern stünde am Ufer, aufmerksam und unbeteiligt. Ich war weniger das Opfer als der Zeuge dieses Geschehens. Meine Höllenfahrt vollzog sich in einem Dunst von apathischer Traumhaftigkeit, die eine der weisesten Schutzvorrichtungen des Lebens ist.⁵¹

51 C, S. 194.

Dem Autor fehlte die Distanz seiner Figur. Er selbst war zu sehr im Wirbel der Ereignisse gefangen, zu unmittelbar sollte tatsächlich Erlebtes in Literatur umgesetzt werden. Werfels Ringen mit dem Stoff, aber auch die Niedergeschlagenheit über das Scheitern des Romanprojektes zeugen von der zu großen Betroffenheit des Autors, dem dieses Mal nicht der Schauplatz, die Zeit der Handlung oder die Figurenkonstellation – so verlegte er in der *Blaßblauen Frauenschrift* den Konflikt ins Private – bei der Niederschrift helfen konnten. *Cella oder Die Überwinder* blieb der „Versuch eines Romans“, wie der Untertitel lautet.

Werfels Spätwerk ist durchwirkt von musikalischen Strukturen und Metaphern. Eine Strukturanalyse des *Cella*-Fragmentes entdeckte Fugen, ein Rondo, ein Scherzo, Partien in Dur und Moll.⁵² Literatur und Musik waren für den Autor verwandt, der Erzähler versucht mehrfach, musikalische Phänomene, seine persönlichen Hörerlebnisse, sprachlich umzusetzen. Werfel wollte mit seiner Figurenzeichnung einige Handlungsträger musikalisch rekonstruieren, wie eine Notiz zum Romanfragment beweist.⁵³ Auch im 1945 vollendeten *Stern der Ungeborenen* kommt der Musik eine zentrale Rolle im Kampf gegen den Faschismus und gegen das Exil zu. Die Sympaiaans des Elften Weltengroßjahres der Jungfrau sind oft und unterschiedlich gedeutet worden. In ihnen spiegelt sich Werfels Kunstideal, sein Verständnis von der Verinnerlichung der Musik, denn längst spielt sich das Hörerlebnis nur mehr im Geiste ab, physikalisch sind keine Töne auszumachen. Den Astromentalen geht es um „das innere Hören“, der Sympaian „war ein gewaltiger Schritt vorwärts auf dem Wege der Verinnerlichung und Vergeistigung“⁵⁴. Und auch in dieser fernen Zukunft ist die Musik nicht frei von Mißbrauchsmöglichkeiten. Die Initiatoren des Sympaiaans, wegen der fast postmodern anmutenden Kooperation des Publikums kann man eigentlich nicht mehr von Komponisten oder Librettisten sprechen, benutzen ihr reines Kunstmedium zur Dem-

52 Vgl. Christ, S. 327f

53 C, S. 240.

54 SU, S. 468.

agogie. Nicht die politische Botschaft besudelt die reine Innerlichkeit, vielmehr ist es der Mißbrauch der Musik zur irrationalen Demagogie, die den Sympaian entgleisen läßt. Der Sympaian, den F. W. miterlebt, führt nicht mehr das Publikum zur authentischen, innerlichen Wirklichkeit, sondern propagiert eine verzerrte Vision und verliert dadurch auch die von F. W. so bewunderte Fortschrittlichkeit: „Das hat man im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert bei uns besser gemacht, freilich mit Hilfe des kritischen Verstands...“⁵⁵ Eine Grenze wird überschritten: Die Musik ist nicht nur die Macht, die den Menschen zurückführt zu seinem verlorenen Ursprung, zur im Alltag verschütteten Innerlichkeit, die Musik läuft auch Gefahr, gerade wegen ihres Hangs zur Verinnerlichung, von den politischen Machthabern für demagogische Zwecke ausgebeutet zu werden. Für manche Exulanten war die Musik Richard Wagners symptomatisch für jene Verführung zur Irrationalität, von der die Nationalsozialisten profitierten. Folgende Stelle aus dem *Stern der Ungeborenen* ist mehr als eine relativ harmlose Satire, denn schließlich erschrickt der Ich-Erzähler F. W. bei dem Verweis auf Richard Wagner und scheint die verhängnisvollen Folgen der Sympaian-Musik vorauszuahnen:

„Der Sympaian“, holte der schöne Älteste geschmeichelt aus, „der Sympaian ist ein Gesamtkunstwerk...“ „Gesamtkunstwerk“, unterbrach ich ihn erschrocken, „dieses Wort habe ich früher schon gehört. Auch das Gesamtkunstwerk selbst, so kommt es mir jetzt vor, hab ich früher schon gehört. Es dauert meist fünf Stunden. Dampf steigt aus der Tiefe und herrliche Musik, die nicht beginnt und nicht endet, und der bärtige Sänger im Wolfspelz wechselt nervös seinen langen Speer von einer Hand in die andere...“⁵⁶

⁵⁵ Vgl. SU, S. 473.

⁵⁶ SU, S. 458.