

【論文】

Franz Werfels *Verdi. Roman der Oper* :nicht nur ein Monument der ‚Verdi–Renaissance‘ in den 1920er Jahren⁽¹⁾

Eberhard Scheiffle

1

In zahlreichen Arbeiten über dieses Werk treffen bzw. überschneiden sich Wege der Verdi- und der Werfelforschung. Das führte häufig dazu, dass unter übergeordneten Gesichtspunkten darüber geforscht wird, etwa unter Aspekten wie: ‚Verdi und/versus/contra Wagner‘; ‚Verdis Einfluss auf Werfel‘; ‚Oper und Drama‘; ‚Geschichte der Oper‘; ‚italienische und deutsche Musik‘. Doch bei solch allgemeinen Fragestellungen kommt, wie ich meine, der *literarische Eigenwert* des Romans zu kurz. Meine Untersuchung geht daher unmittelbar von dem Werk selbst aus, von Werfels Fiktion von einem Besuch Verdis in Venedig, als dort Richard Wagner sich wirklich aufgehalten und – im Februar 1883 – verstorben ist.

Wenn man das Werk in der Gesamtheit seiner Themen und Formen im Blick hat, lässt es sich z. B. auch als *Wagner–Roman* lesen. Dem Komponisten des *Tristan* wird keineswegs „kaum Platz im Roman eingeräumt“.⁽²⁾ Gewissermaßen spielt er sogar eine zweite Hauptrolle. Was dem Verdi des Romans erst allmählich zum Bewusstsein kommt: Der Grund für die Wahl der Lagunenstadt für sein freiwilliges Asyl ist es letztlich gar nicht, in der fremden Umwelt den alten Plan seiner *King Lear–Oper* (*Il re Lear*) zu verwirklichen und so seine bereits zehn Jahre andauernde Schaffenskrise zu überwinden. Die eigentliche Motivation ist es, Wagner zu begegnen. Dabei ist diese Figur nicht „lediglich“ als „Kontrafolie zu Verdi“ angelegt.⁽³⁾ Gewiss nimmt der Leser sie „zunächst“ nur als einen „Wagner von außen“ wahr,⁽⁴⁾ dessen äußere Erscheinung, imposantes Auftreten und persönliche Ausstrahlung. Wir erfahren nicht, wie er denkt und fühlt. Einen ‚allwissenden Erzähler‘ gibt es zwar gegenüber Verdi und den fiktionalen Personen, jedoch nicht in Bezug auf die Wagner–Figur. Und doch ist Wagner in fast allen Teilen des Werkes gegenwärtig, und zwar keineswegs „fast ausschließlich durch Verdis Reflexion“, wie behauptet wurde,⁽⁵⁾ oder gar als dessen „Projektion“,⁽⁶⁾ sondern nicht weniger durch den Erzähler–Kommentar und Gespräche unter den Romanfiguren.

Ferner steht der *Verdi–Roman* in der Reihe einer spezifischen *Venedig–Literatur* deutscher Sprache, wie sie sich seit Schillers *Der Geisterseher* (1787 / 89), dem Fragment jenes wohl ersten deutschen, von

Dostojewski hochgeschätzten Kriminalromans, und Goethes *Venezianischen Epigrammen* (1796) herausgebildet hat. Für jene „Ambivalenz von Kunst und Leben, Schönheit und Verfall“,⁽⁷⁾ die sich dann in Werken von Platen, Rilke, Hofmannsthal und vor allem in Thomas Manns Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912) mit dem Namen dieser „Hauptstadt der Décadence“⁽⁸⁾ verbindet, finden sich auch hier genügend Beispiele. Doch das Neue, das Werfel diesem Bild hinzufügt, sind Szenen und Impressionen in den ärmeren Teilen jener Stadt, die ihm ja nicht nur wie einem Reisendem vertraut war. Zusammen mit seiner Frau Alma, der Witwe Gustav Mahlers, besaß er seit 1922 ein Haus im Stadtteil San Polo.⁽⁹⁾

Und vor allem ist dieses Werk ein ROMAN DER OPER. Nach dem präzisierenden *Untertitel* ist ja nicht von *einem* Roman der Oper die Rede, sondern von *dem* Roman. Gemeint ist damit also nicht die Geschichte von dem dann auch in Venedig scheiternden *König Lear*-Konzept Verdis, sondern die Geschichte der *Gattung* Oper von Monteverdi bis in Werfels Gegenwart. Der *Verdi*-Episode, die hier erzählt wird, kommt dabei gleichsam der Charakter eines *repräsentativen* Beispiels zu. Damals wurde viel mit narrativen Mitteln experimentiert. Ein solches ist hier der *Zeitsprung*. Werfel schaltet eine Monteverdi-Szene ein („Ein Zwischenspiel“), ferner die fiktionale Begegnung Verdis mit der teils imaginierten, teils historischen Figur des jungen Komponisten Mathias Fischböck, der, wie es scheint, von atonaler Musik in Theorie und Praxis einiges vorwegnimmt.⁽¹⁰⁾

2

Werfel war sich des allgemeinen Problems der „historischen Erzählung“ wohl bewusst. So heißt es im *Vorbericht*, die Geschichte spiele „auf zwei Ebenen, auf der dichterischen und auf der geschichtlichen, in einer erfabelten Welt und in der Welt erforschbarer Wirklichkeit. Dadurch schon [könne] ein Mißklang entstehn“. (S. 9) Er rechtfertigt sein Unternehmen mit einem Verdi-Zitat: „Die Wahrheit nachbilden mag gut sein, aber die Wahrheit erfinden ist besser, viel besser...“ (S. 10). Es mag dahingestellt sein, ob Werfel oder Verdi selbst damit auf die berühmte Aristotelische Regel anspielt, der Dichter solle nicht erzählen, „was geschehen ist“, sondern „was geschehen könnte“.⁽¹¹⁾ Jedenfalls trifft, wie ich meine, Dieter Borchmeyers Behauptung zu, Werfel sei mit sowohl Wagners als auch Verdis Leben und Werk derart vertraut gewesen, „[...]dass auch das frei Erfundene wie ein verbürgtes Faktum wirk[e]“.⁽¹²⁾ Auch die Gestaltung einiger anderer Figuren bildet gleichsam ein Amalgam aus historischen und fiktionalen Elementen. So wurde in der Forschung der österreichische Komponist Josef Maria Hauer als ‚Vorbild‘ des an seiner Herkunft leidenden deutschen Avantgardisten Mathias Fischböck ausgemacht⁽¹³⁾ oder ist lediglich das Treffen Verdis mit Sassaroli erfunden, einer doch historischen Person. Andererseits trägt eine fiktionale Figur wie der Marquese den Namen der Gritti, eines in der venezianischen Geschichte berühmten Geschlechts.

Franz Werfel, wie seine Freunde Max Brod und Franz Kafka ein deutsch schreibender jüdischer Autor aus Prag, hatte sich schon lange mit Verdis Zeit- und Lebensgeschichte befasst, ja sich leidenschaftlich für eine neue Wertschätzung von dessen Werk eingesetzt, sei es mit seiner deutschen Übersetzung der Libretti von *Die Macht des Schicksals* (*La forza del Destino*), *Simone Boccanegra* und *Don Carlos*, sei es in Aufsätzen oder mit der Edition einer Auswahl von Verdi-Briefen (1926). Was aber zum Fanal dieser ganzen Bewegung wurde, war eben „his first, bestselling novel“, *Verdi. Roman der Oper*.⁽¹⁴⁾

Sehen wir einmal von der Mehrsträhnigkeit des Geschehens ab, so können wir die unmittelbare Verdi-Handlung kurz zusammenfassen. Verdi möchte also dem großen Rivalen begegnen. Doch regelmäßig kommt etwas dazwischen. Vor allem macht seine Arbeit am *Lear*-Konzept keine Fortschritte. Tatsächlich stellte sich dem *historischen* Verdi das *Lear*-Problem weit früher, in den 50er und 60er Jahren, hatte es also keinerlei Beziehung zu einer möglichen Rivalität mit Wagner.⁽¹⁵⁾ Doch hat Werfel das Problem der damaligen Schaffenskrise nicht – etwa zugunsten eines stärkeren narrativen Effekts – besonders aufgebauscht. Tatsächlich heißt es in *The Cambridge Verdi Encyclopedia*: „No potential operatic project was more significant to Verdi than Shakespeare’s *King Lear*.“⁽¹⁶⁾ Fünfzehn Jahre lang hat er sich darum bemüht.⁽¹⁷⁾ Auch ist der Zusammenhang der geplanten Oper mit Venedig nicht Werfels Erfindung. Der Maestro dachte bereits 1843 an eine mögliche Uraufführung in der Lagunenstadt.

Der Verdi des Romans kommt mit seinem *Lear*-Projekt nicht voran, weil er fürchtet, immer nur Formen seiner Erfolgsopern wiederholen zu können oder zurückzubleiben hinter dem *Tristan*-Komponisten, dessen Kunst damals auch in Italien als progressiver galt. In einem Akt der Verzweiflung verbrennt er sämtliche *Lear*-Entwürfe. Damit hat er sich von jener „schweren Selbstbewusstseins-Erkrankung“ befreit, die „der Senator“, sein alter venezianischer Freund, mit Besorgnis an ihm wahrgenommen hat (S. 265). Erst mit dem Zerstören des *Lear*-Manuskripts, in dem er versucht hat, Züge des Wagnerschen ‚Modernismus‘ zu übernehmen, wozu, wie er sich nun sagen muss, die Kritiker gewiss schon das Etikett ‚mäßiger Wagnerepigone‘ parat haben würden (S. 23), sieht er sich erneut zu großer *eigener* Musik befähigt.⁽¹⁸⁾ Nun fühlt er sich frei, ganz gelassen den ‚Rivalen‘ im Vendramin-Palast, dessen zeitweiligem Wohnsitz, zu besuchen. Da erfährt er an der Pforte, der Meister sei soeben verschieden. In echter Trauer – nach der Vernichtung der *Lear*-Partitur hat er Wagner als „Kameraden“ geschätzt, gar als „Freund“ – verlässt er Venedig, offen für die Arbeit an seinem neuen großen Werk, der Oper *Otello*.

3

Anders als die unmittelbare Verdi-Handlung läßt sich das ganze *Geflecht* des Geschehens nicht so einfach wiedergeben. Verdis beabsichtigtes Inkognito läßt sich nicht erhalten. Die Romanfiguren, die in der fremden Umgebung in Beziehung mit ihm treten, ziehen immer weitere Kreise. Und selbst da, wo sich

einige narrative Partien zu verselbständigen scheinen, besteht irgendeine Beziehung zur Person oder zum Werk des Maestro. So erkennt ihn im Teatro la Fenice zufällig ein alter Bekannter wieder, der Pförtner Dario. Dieser spielt am Romangeschehen lediglich insofern mit, als er seinen verkrüppelten Sohn vor dem verehrten Maestro vorsingen lässt. Der wunderbare Gesang des Jungen verstärkt Verdis Glauben an die Zukunft der italienischen Oper, mit dem Vorrang der *Stimme* vor der *symphonischen* Tendenz eines Wagner-Orchesters.

Doch den „Senator“ möchte er in Venedig treffen. Der nur mit diesem Titel genannte ehemalige Abgeordnete im neu gegründeten Königreich Italien ist ein wirklicher Verdi-Enthusiast. Die ‚Modernen‘, vor allem Wagner und seine Anhänger, sind für ihn nichts als krankhafte Luxusgeschöpfe, *décadents* (S. 418 f.). Verdi bittet ihn, er möge ihm in einem abgelegenen Hotel ein Zimmer besorgen. Obwohl vom Maestro zu strengster Verschwiegenheit verpflichtet, teilt der Senator die Anwesenheit des berühmten Gastes seinem Sohn Italo mit und beauftragt ihn mit der Einrichtung des Hotelzimmers. Italo ist aber ein ausgesprochener Wagner-Fan. Das Verhältnis zu seinem Vater ist auch aus diesem Grund sehr gespannt.

Einfluss auf das Romangeschehen haben aber auch Italos beide Liebesgeschichten. Bianca, die Frau des Arztes Carvagno, erwartet ein Kind von Italo, der sie aber gleichzeitig mit der Sängerin Margherita Dezorzi betrügt. Diese Geschichte liegt dem Hauptgeschehen etwas fern. Doch hat sie in motivlicher Hinsicht eine enge Beziehung zu der Gestaltung weiblicher Charaktere in Verdis Opernwelt: Doktor Carvagno spricht gelegentlich mit dem Komponisten über die Frage, weshalb dieser in seinem Werk die Frauen so oft als Leidende darstelle, häufig als Opfer. Und gerade Carvagno, Biancas Ehemann, veranlasst Italo schließlich dazu, bei Biancas äußerst schwieriger Geburt von dessen, Italos, Kind anwesend zu sein. Durch Carvagnos Vermittlung lernt Verdi dessen Patienten Fischböck kennen, der mit seiner kleinen Familie in ärmlichen Verhältnissen in Venedig lebt. Diese Beziehung ist für das Werk als einen „Roman der Oper“ insofern von Gewicht, als Fischböcks Theorie und eigene Kompositionen über das Verständnis des Maestro weit hinausgehen.

Von außen gesehen, ist die Beziehung zwischen Verdi und Wagner recht oberflächlich. Das erste Mal begegnen sie sich zufällig, ohne dass Wagner den Kollegen erkennt. Das zweite Mal möchte Verdi ihn ansprechen; doch hindern ihn daran seine Scheu und vor allem sein Stolz. Der Tod des Meisters verhindert dann ein drittes Treffen. Werfel konnte mit seiner Fiktion von einer möglichen und schließlich doch noch verhinderten Begegnung dieser wohl markantesten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts gewiss mit einem großem Leserinteresse rechnen. Von einem Verhältnis beider war ja fast nichts bekannt. Von Wagner gibt es kaum Äußerungen über Verdi. Und von den wenigen, meist despektierlichen Stellen in Cosima Wagners Tagebüchern konnte Werfel nichts wissen (sie blieben übrigens bis 1971 unter Verschluss). Auch die Bemerkungen *Verdis* über Wagners „symphonische“ Musikdramen sind recht spärlich. Immerhin hat er die italienische Erstaufführung des um 1880 auch in Italien sehr erfolgreichen *Lohengrin* gehört. Bekannt sind von ihm sowohl kritische als auch anerkennende Äußerungen über Wagnersche Musik. Er bewunderte

die *Liebesnacht*-Partie im 2. Akt von *Tristan und Isolde*,⁽¹⁹⁾ besaß Wagnersche Partituren, auch die des *Parsifal*. Bekannt wurde seine Reaktion auf die Nachricht von Wagners Tod in einem Brief: „Traurig! Traurig! Traurig! [...] Ein Name, der gewaltige Spuren in der Geschichte [unserer] Kunst hinterlässt!!!“⁽²⁰⁾

Die Behauptung, in diesem Roman werde Wagner ausschließlich in der Perspektive Verdis gesehen, trifft also in keiner Weise zu. Nicht weniger gewichtig sind Beobachtungen, Kommentare und Urteile eines Erzählers, der den Zeitabstand zwischen den 1920er Jahren und der Verdi-Zeit meistens wahrt. Von Werfels *persönlicher* Aversion gegen Wagner, wie sie sich in einigen seiner außerliterarischen Texte zu erkennen gibt, ist im Roman wenig zu spüren. Hier erscheint der Bayreuther Meister als ein zwar allzu extrovertierter, ständig redender, jedoch auch liebenswert humorvoller Greis, ja gar als eine „weiblich“ werbende Natur, sehr im Unterschied zu dem eher ‚männlich‘ verschlossenen Charakter des Maestro (S. 21, 295). Auch werden sie, der eine wie der andere, dem Leser durchaus in ihrer altersbedingten Gebrechlichkeit vorgeführt. Als Wagner einmal Italo der Unterhaltung würdigt, muss der mitansetzen, wie sich das Gesicht des verehrten Meisters bei einem Herzkrampf verzerrt (S. 89). Und wir sind Zeugen, als Verdi einen Ohnmachtsanfall erleidet (S. 376). Wie sehr der *Autor* sich in die Psyche seines Helden eingefühlt hat, zeigt jenes meisterhafte „imaginäre Gespräch“ mit Wagner, das er Verdi vor dem geplanten Besuch sich ausdenken lässt.⁽²¹⁾

In einzelnen Episoden sowie in Gesprächen der Romanfiguren kommt *dieselbe* Problematik zur Sprache, in immer neuer Sicht und Akzentuierung. Wie Werfel selbst vertritt der Verdi des Romans die Form der *Gesangso*per. Hauptsache ist für diese die menschliche *Stimme*, während dem Orchester eine eher begleitende Funktion zukommt. Es ist die klassische Form der *Nummern*-Oper mit ihrer Einteilung oft nur lose verbundener Formelemente der Vokalmusik wie etwa Rezitativ, Arie, Duett, Chor, wobei die Handlung auch durch Beifall unterbrochen werden kann. „Der Verzicht auf eine stringente Handlungsstruktur steht damit im Gegensatz zu Wagners Musikdrama, das eine Prozessualität anstrebt“.⁽²²⁾ Eben daher lehnte Wagner die von ihm so bezeichnete „Unnatur und Nichtigkeit“ der Oper ab.⁽²³⁾ Worte wie Töne sollten sich jeweils aus dem notwendigen Konnex der äußeren sowie der inneren *Handlung* ergeben und sich nicht nach vorgegebenen musikalischen Mustern richten. Wagner nannte seinen *Tristan* daher nicht „Oper“, sondern einfach „Handlung“. Das bedeutete einen immer diffizileren Ausbau des Orchesters, wobei die menschliche Stimme ihren Vorrang verlieren musste.⁽²⁴⁾ Werfel hat dieses „symphonische[] Drama[]“ strikt von der italienischen ‚Gesangso

per‘ unterschieden.⁽²⁵⁾

Im Gegensatz zu den musikgeschichtlichen *Erklärungen* des Erzählers, die sich ab und zu fast zu regelrechten Essays ausweiten, sind es einige *Schlüsselszenen*, die den *narrativen* Rahmen, also den *Roman der Oper*, ausmachen.⁽²⁶⁾ Da ist erstens des schon erwähnten 101-jährigen Marquese Gritti, ebenfalls eines Patienten von Dr. Carvagno, riesige Sammlung von Memorabilien aus der früheren italienischen Opernwelt, in der sich „das ganze musikalische Ancien régime[...] des 18. Jahrhunderts“, „repräsentiert“.⁽²⁷⁾ Hier darf nichts mehr geändert werden, jeden Tag geht der Besitzer in diesen Räumen auf und ab. Es ist, könnte man sagen, ein Beispiel für die von Nietzsche so genannte „antiquarische“ Verehrung des geschichtlich

Gewordenen.⁽²⁸⁾ Zweitens: Eines der wichtigsten Ereignisse ist die große Karneval-Szene, übrigens auch dies ein zentraler Topos der traditionellen Venedig-Literatur. In dem großen Umzug erscheinen Italo und die Sängerin Margherita Dezorzi, in die er unglücklich verliebt ist, in den Rollen von Orpheus und Eurydike. Dieses achte Kapitel beginnt mit einem „Zwischenspiel“, das sich fast zweieinhalb Jahrhunderte früher an demselben „Karnevalsdienstag“ (S. 289) abgespielt haben soll, und zwar in Anwesenheit von Claudio Monteverdi, dem ersten Meister dieser „opera“ genannten neuen Form des Musiktheaters. Die mythischen Gestalten, die bei dem Umzug im Februar 1883 von Italo und Margherita gespielt werden, sind gerade auch die Hauptfiguren in *Orfeo*, Monteverdis frühester Oper (1607).

Neben der „antiquarischen“ Gedenkstätte des Gritti-Museums und dem Zeitsprung zurück zu Monteverdis Schaffen bildet gleichsam den dritten Pfeiler in der Handlung dieses „Romans der Oper“ das fundamentale Gespräch über Musik und Moderne zwischen dem Maestro und dem sowohl von Verdi als auch von Wagner unabhängigen Fischböck.⁽²⁹⁾ „Werfel sucht also wirklich drei Jahrhunderte der Opernentwicklung in Romangestalten – von Marchese Gritti bis Fischböck – zu vergegenwärtigen.“⁽³⁰⁾ Der von Verdi erneuerte Eigenwert der vor allem durch den *bel canto* bestimmten italienischen Oper sollte – das war Werfels eindeutige wirkungsästhetische Absicht – in dem Roman eine überzeugende Darstellung finden. So erklärt sein Erzähler: „Die Sendung Verdis war es, die traditionelle Oper, die Oper an sich, das Werk des Gesanges zu retten und ihre Entwicklung für die Zukunft zu sichern“ (S. 92).

4

Nach John Rosselli war Verdi um 1860 der „erfolgreichste Opernkomponist der Welt“.⁽³¹⁾ Es wäre also möglich, in vielen Ländern über die eigene nationale Verdi-Rezeption zu berichten. Doch offenbar war, wie Gundula Kreuzer in ihrem Buch *Verdi and the Germans* ausführt, in den deutschsprachigen Ländern die Aufnahme seiner Opern ein *besonderer* Fall. Dort wurden sie von der Musikkritik schon früh an Wagners Musikdramen gemessen und bald als allzu populär oder gar als Unterhaltungsmusik abgewertet. Ein Grund dafür war auch, dass Verdi so gar nicht dem entsprach, was man sich gemäß der deutschen *Genieästhetik* unter einem *genialen* Künstler vorstellte. Diesem Bild schien Wagners unbürgerlich ‚romantische‘ Erscheinung weit mehr gerecht zu werden als das von dem „Gutsbesitzer“ (S. 222) Giuseppe Verdi in dem bei Parma gelegenen Ort Sant’Agata.⁽³²⁾ Der damals vieldiskutierte italienische Anthropologe Cesare Lombroso nannte ihn ein „utterly normal talent, in contrast to Wagner“.⁽³³⁾

Das änderte sich nach der sich etwa zur selben Zeit abspielenden deutschen und italienischen Einigung. Jetzt wurde Verdis Stellung im eigenen Land mit der Position Wagners in Deutschland verglichen.⁽³⁴⁾ Und nach der Gründung des *Dreibunds* zwischen dem Deutschen Reich, Italien und Österreich-Ungarn (1887) konnte der berühmte Pianist und Dirigent Hans von Bülow schreiben: „Lang lebe Verdi, der Wagner unserer werten Verbündeten!“⁽³⁵⁾ 1901 blickte man in deutschen Nachrufen mit

Wehmut auf Verdi als einen ‚alten Meister‘ einer großen musikalischen Ära zurück.⁽³⁶⁾ Und 1913, im ‚Dramatikerjahr‘ (1813 war das Geburtsjahr von Wagner, Verdi, Büchner, Hebbel und Otto Ludwig), stellte sich heraus, dass das Publikum inzwischen gewohnt war, den „ganzen Verdi“ zu schätzen, nicht nur die Werke seiner frühen und mittleren Schaffenszeit.

Freilich war diese Wertschätzung des italienischen Meisters nicht gleichmäßig auf die verschiedenen deutschsprachigen Länder bzw. Gebiete verteilt. Als Werfel 1904 in Prag mit *Rigoletto* zum ersten Mal eine Verdi-Oper hörte, wurden dort die Werke dieses Komponisten „[...]in musikalischen Kreisen weitgehend als anachronistisch und altmodisch angesehen und nur als Unterhaltung für die Masse verachtet, während Wagners Musik als die Verkörperung des Modernen gefeiert wurde.“⁽³⁷⁾ Werfel jedenfalls nahm von Anfang an Partei für Verdi, weshalb es zu mancher Auseinandersetzung mit dem Freund Max Brod gekommen ist, dann später auch mit seiner Frau Alma. Beide schätzten Wagners Kunst weit höher ein.

Bei dem *deutschen* Publikum am Anfang des letzten Jahrhunderts hatte Verdis Werk jedenfalls Anklang und Anerkennung gefunden. Was ihm bei diesem einmal geschadet hatte, das ‚Unromantische‘ an ihm, wurde inzwischen gerade geschätzt. Nun sah man in ihm einen Vertreter bürgerlicher Werte.⁽³⁸⁾ Doch warum kam es dann überhaupt zu einer ‚Verdi-Renaissance‘? Nach Kreuzer erschien sie völlig unerwartet und ist vor allem mit den besonderen Umständen der 20er Jahre zu erklären, etwa mit dem Umstand, dass das Erscheinen des *Verdi*-Buchs in die Zeit des „shift with artistic ideals from expressionism to *Neue Sachlichkeit*“⁽³⁹⁾ fiel, jener Kunstrichtung, die sich programmatisch als anti-expressionistisch profilierte. Werfel, der in den Jahren vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs selbst ein namhafter expressionistischer Lyriker gewesen war, hatte sich 1920 „bewusst“ gegen den „dramatischen Expressionismus“ gestellt.⁽⁴⁰⁾

Die *Neue Sachlichkeit* bezeichnete nicht nur für Architektur (*Bauhaus*) und Literatur eine neue Stilepoche, sondern auch für die musikalische Moderne und damit für das Bestreben einer Reform des Musiktheaters.⁽⁴¹⁾ Vor allem in Berlin und Wien suchte man auch hier nach neuen Wegen. Radikaler als in Wien, wo man trotz aller Neuerungen doch versuchte, „Wagners Erbe kompositorisch“ weiterzuführen (Schönberg, Zemlinsky, Korngold), bildete sich in Berlin eine klare „Anti-Wagner-Fraktion“ (Weill, Krenek, Hindemith). Vor allem von diesem Kreis wurde Wagners Musiktheater als bombastisch oder aber zu elitär abgelehnt, während Verdis Opern der Form der nun geforderten *Volksoper* eher nahekamen. Werfel hat vor allem auf die Theater-Theorie von Weill eingewirkt, dessen Schrift *Die neue Oper* 1926 erschien, zwei Jahre nach dem *Verdi*-Roman.

So wurden und werden der Maestro und der Meister, die sich als Zeitgenossen höchstwahrscheinlich nur in der Fiktion dieses einen Werkes begegnet sind, von Mit- und Nachwelt ständig miteinander verglichen. In der Gunst der Musikkritiker und der Opernbesucher nahm und nimmt bald der eine und bald der andere den höheren Rang ein. Relativ selten wurden und werden beide gleich hochgeschätzt, wobei die Gründe für das Urteil der Kenner und das der Liebhaber keineswegs immer übereinstimmen.

Norbert Abels bedauert, dass Werfel „die fortgesetzten didaktischen Interpolationen des Erzählers, langgestreckte essayistische Passagen“, „nicht in den ästhetischen Debatten der Figuren untergebracht ha[be]“.⁽⁴²⁾ Im Gegenteil ist es ein Glück, dass der Autor, wenn nicht dem Erzähler, so doch den *handelnden* Figuren dieses imaginären Geschehens genug freien Raum gelassen hat. Sonst wäre aus dem Roman kein *selbstbezüglicher literarischer* Text geworden, sondern lediglich ein Text mit einem außerliterarischen Werbezweck, wie es Sachtexte jeder Art sind. Um zu zeigen, was das vielgestaltige Werk *thematisch* zusammenhält, nahmen wir Bezug auf die Einbeziehung der fiktionalen Verdi-Episode in die Geschichte der Oper von Monteverdi bis hin zu Werfels eigener Zeit sowie auf die Darstellung von Wagners damaligem Auftreten in Venedig.

Wie wir sahen, diente das letztere Phänomen dem Autor nicht einfach dazu, etwa durch den Vergleich mit dem *Tristan*-Komponisten Verdi schärfer zu profilieren. Selbst solche Teile des Romans, die formal nicht direkt mit der *Haupt*handlung verknüpft sind, hängen im engeren oder weiteren Sinn, dennoch mit ihr zusammen. So ist etwa der schon erwähnten Beschreibung des venezianischen Karnevals, den beide Komponisten, jeder für sich, miterleben, die Erzählung von demselben Ereignis 240 Jahre früher, in Anwesenheit Monteverdis, als *Zwischenspiel* parallelgesetzt und behauptet der Erzähler in demselben – dem achten – Kapitel sogar, Wagner sei „der Rächer Monteverdis“. Denn der habe „[...]das Prinzip des [...] Musikdramas in ungeahnter Weise wiederhergestellt und zum Siege geführt“ (S. 289).

Auch die Wahl von Venedig als dem Ort des Geschehens trägt nicht nur in thematischer Hinsicht zum inneren Zusammenhalt des Werkganzen bei. Es stellt ja weit mehr als nur einen Schauplatz dar. Nur Italo Bruder Renzo sieht die Stadt von außen, besser: von oben, wenn er sie, nach seiner Rückkehr aus Padua, gleichsam in der Perspektive des Touristen überblickt, von der Glockengalerie des Campanile aus (S. 379 f.). Jede der anderen Figuren, die außer Verdi und Wagner am Romangeschehen teilhaben, ist auf individuell ganz unterschiedliche Weise mit dieser *einen* Stadt verbunden, der Senator, sein Sohn Italo, die Sängerin Dezorzi, der Marchese Gritti, Doktor Carvagno und Fischböck. Freilich: Wie im Fall des Protagonisten einer anderen großen, in Venedig spielenden Künstlergeschichte, der des Schriftstellers Aschenbach in Thomas Manns Erzählung *Der Tod in Venedig*, hat der nur als vorübergehend geplante Aufenthalt auch bei dem Verdi des Romans weniger mit den Reizen dieser „gefährliche[n]“, weil zu bedenkenloser *Ablenkung* verlockenden Stadt (S. 248) zu tun. Bei beiden ist das entscheidende Motiv für ihren Venedig-Besuch die künstlerische Arbeit. Aschenbach sucht Entspannung von seinem Bemühen, durch rigide Selbstdisziplinierung ständig nur Mustergültiges zu schaffen. Verdi dagegen entscheidet sich für diesen Zufluchtsort, um sich gerade darauf *konzentrieren* zu können, „das Unmögliche zu vollbringen, um noch einmal sein allerletztes Werk zu versuchen [...]“ (S. 248). Nach dem Verbrennen der *Lear*-Partitur fühlt er sich von diesem selbstaufgelegten Zwang befreit. Jetzt kann er sich endlich zur Abreise entschließen:

Der Zweck war erreicht. [...] [D]ie Erkenntnis des Endes, in der fremden Stadt hatte er sie errungen. Der Mord an ‚Lear‘ war geschehn. Nun blieb nichts anderes hier zu tun übrig (S. 352).

Auch die Beibehaltung des *historischen* Aspekts trägt dazu bei, die zahlreichen Nebenhandlungen mit der Haupthandlung zu verklammern. Im Rahmen eines *Romans der Oper* ist es der Blick auf die Geschichte der musikalischen Großform Oper von Monteverdi bis hin zu Werfels eigener Zeit. Im Hinblick auf die Fiktion der Haupthandlung hat es Werfel ähnlich wie Thomas Mann im *Zauberberg* oder in den *Joseph*-Romanen unternommen, historisch Verbürgtes und Fiktionales derart zu mischen bzw. zu verschmelzen, dass die vom Erzähler behauptete Authentizität dem allgemeinen Leser als zumindest möglich erscheinen kann.⁽⁴³⁾ So ist Verdis jahrelange Mühe mit dem *Lear*-Plan eine historische Tatsache. Der ‚Normalleser‘ wird auch die von Werfel erfundene „Verbrennung der *Lear*-Noten“⁽⁴⁴⁾ ebenso als ein mögliches Faktum hinnehmen wie etwa die fiktionale Streitszene zwischen Verdi und Vincenzo Sassaroli, einem zwar historisch nachweisbaren, aber schon zu Lebzeiten kaum beachteten Komponisten.⁽⁴⁵⁾

Die Vielheit der Themen und der Formenreichtum dieses Werks fügen sich freilich nicht den Regeln des auf erzählerische Stringenz erpichten realistischen Romans, wie er sich nach der romantischen Epoche in mehreren europäischen Nationalliteraturen entwickelt hat. Hingegen besteht hinsichtlich der erzählerischen Mittel nach Amanda Baghdassarians eine gewisse Ähnlichkeit zwischen dem *Verdi*-Roman und Alessandro Manzonis *Die Verlobten (I Promessi Sposi, 1825 / 26)*.⁽⁴⁶⁾ Das ist wohl kein Zufall. Werfel war mit diesem klassischen Werk der italienischen Romanliteratur vertraut. Und Verdi, zu dessen Lieblingslektüre es gehörte,⁽⁴⁷⁾ hat zum Gedächtnis des mit ihm befreundeten Autors sein gewaltiges *Requiem* geschaffen. Baghdassarians Behauptung, im Unterschied zu *I Promessi Sposi* bestehe im *Verdi*-Roman eine „dominante auktoriale Erzählinstanz, welche sehr wohl allwissend“ sei, „das Geschehen überblick[e] und die Figuren kommentier[e]“,⁽⁴⁸⁾ ist allerdings falsch. Der Erzähler weiß zwar über das Denken und Fühlen seines Verdi und der meisten anderen Romanfiguren Bescheid, doch eben nicht über Wagners Innenleben. Z. B. bleibt es auch für den Erzähler eine offene Frage, ob Verdi die Bedeutung einer Gebärde, die Wagner beim Anhören von Melodien aus *Aida* gemacht und die der Maestro als „sehr abfällig“ empfunden hatte (S. 298), „vielleicht mißdeutet habe“ (S. 382). Dagegen zeigt die häufige Verwendung der *erlebten Rede*⁽⁴⁹⁾ sowie die sporadische des *inneren Monologs*, dass sich der Erzähler in Verdis Gefühlswelt gut auskennen muss. Beispiele auch für diese beiden Erzählmittel gab es schon in Manzonis Roman.⁽⁵⁰⁾ Außer den Erzähltechniken, die Franca Janowski bei Manzoni festgestellt und zu denen Baghdassarians Parallelbeispiele in Werfels Roman entdeckt hat, wären weitere Formen zu nennen, welche die Vermutung nahelegen, dass sich der Prager Autor in der Tat von dem italienischen Werk hat anregen lassen. So sind z. B. beide Werke auch reich an mitunter recht ausführlichen Exkursen⁽⁵¹⁾ sowie an

allgemeinen Betrachtungen des Erzählers, die sich von ihrem jeweiligen Kontext ablösen ließen, etwa an Maximen, Aphorismen, Bonmots.⁽⁵²⁾ Freilich besteht in Hinsicht der Komposition ein großer Unterschied zwischen beiden Werken. Was im Fall von Manzoni den überwiegenden Teil der Handlung einnimmt, ist die immer größere Verzögerung der Heirat der Verlobten Lucia und Renzo durch familiäre Probleme, feudale Willkür, kirchliche Machenschaften, durch Krieg und eine Pestepidemie. Dagegen dreht sich im *Verdi*-Roman letztlich doch alles um die beiden Hauptgestalten und Verdis *Lear*-Projekt.

6

Die Vergleichbarkeit einiger der in beiden Werken verwendeten Erzählformen ist offenkundig. Dass der Verfasser des *Verdi*-Romans sich dessen bewusst war, ist allerdings bloß wahrscheinlich. *Sicher* dagegen ist, dass er sich für einen ausgesprochen *modernen* Schriftsteller hielt und als ein solcher verstanden sein wollte. Das erweisen nicht nur seine Äußerungen dazu in Aufsätzen und Briefen, sondern auch seine bisherigen Dichtungen. Hatte er sich seit seinem ersten Gedichtband, *Der Weltfreund* (1911), als Lyriker und dann als Dramatiker schon einen Namen gemacht, so war er auch als Erzähler kein Anfänger mehr, wie die damals vieldiskutierte Erzählung *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920) verrät. Auch Franz Kafka, gewiss ein anspruchsvoller Leser, hat es bestätigt. Kurz vor dessen Tod hatte ihm Werfel den Roman zugeschickt. Kafka schrieb dann an Max Brod, er sei „gräßlich hungrig“ nach einem solchen „Buch“, das für ihn „in Betracht kam[...]“.⁽⁵³⁾

Schrieb Manzoni seinen Roman vor dem Siegeszug des Realismus, in einer Zeit, die dem romantischen Roman, z. B. dem „verwilderten“ Roman *Gräfin Dolores* (1810) von Achim v. Arnim, noch sehr nahestand, so gehörte Werfel (1890–1945) zu jenen Autoren, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit neuen Formen des Romans ihre narrativen Experimente anstellten. Dem *Verdi*-Roman waren bereits so kühne Versuche vorausgegangen wie Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), *Die kleine Stadt* (1909) von Heinrich Mann, Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Alfred Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* (1913) oder Kafkas *Die Verwandlung* (1916).

In sprachlicher Hinsicht finden sich vereinzelt noch Spuren seines früheren expressionistischen Stils, Formulierungen wie „gierig geöffnetes Ohr“ (S. 14), „laute Sonne“ (S. 300), oder das Bild von der Verwandlung Venedigs in einen weiblichen Drachen (S. 379 f.), ferner Beispiele für die im Expressionismus modische Untergangsmetaphorik (S. 311, 313). Das satirische Moment, etwa die Darstellung des 101jährigen Marquese Andrea Geminiano Maria Arcangelo Gitti, jenes „Weltmeister[s] des Alterns“ (S. 320), oder der Spott über Sassarolis Anti-Verdi-Ressentiment (S. 153, 159 ff., 181) und den „ästhetischen Grafen Balbi“ (S. 229) erinnern an Romanfiguren des frühen Heinrich Mann. Der *innere Monolog* und die *erlebte Rede* werden jetzt *gezielt* eingesetzt, der eine in der Absicht, dass sich die jeweilige Figur auf diese Weise unbewusst selbst charakterisiert.⁽⁵⁴⁾ Bei der anderen versetzt sich der Erzähler in die Figur hinein,

was ihm eine paradoxe Zwischenposition verschafft: einerseits wird dadurch seine ‚Allwissenheit‘ bestätigt; andererseits mangelt es ihm nun an der diesem Begriff eigentlich inhärenten Distanz. Er schreibt zwar in der dritten grammatischen Person („er“, „sie“), doch mit deutlicher Empathie mit der Figur. So heißt es z. B. (ohne einführende Bemerkung wie: „er dachte...“ oder „er fühlte...“): „Nun ja, Deutsche, Abtrünnige, Protestanten!“–: aus dem Kontext wird klar, dass diese Äußerung nicht der Meinung des Erzählers entspricht, sondern einer Überlegung Verdis in Bezug auf Fischböcks asketischen Radikalismus (S. 400).

Dass Werfel bei der Gestaltung seiner Wagnerfigur auf das Mittel der *erlebten Rede* völlig verzichtet, ist nur konsequent: Der Erzähler kann ja in diesem Fall überhaupt nicht ‚allwissend‘ sein. Dem entspricht, dass beim Leser im Verlauf der Lektüre zwar ein recht klares Charakterbild Verdis zustande kommt,⁽⁵⁵⁾ aber nicht allein des Erzählers Meinungen über Wagner oft weit auseinandergehen. Je nach Situation wechselt die Perspektive. Bald erscheint er als betont männlich („breit ausschreitend, das Bild eines alten Seemanns oder Schiffsreeders“ (S. 337), bald ist von Wagners *werbender* „Weiblichkeit“ die Rede (S. 295 f.). Einerseits ist Wagner in Venedig umgeben von einem international gesinnten Kreis italienischer „Aristokraten, Künstler, vornehme[r] Dilettanten“ (S. 191), andererseits ist es ausgerechnet er, der dem Wagnerianer Italo gegenüber seine Hochachtung vor Meistern der italienischen Oper wie Rossini und Spontini erklärt (S. 338 f.).⁽⁵⁶⁾ Dass diese Figur dennoch nicht den Eindruck eines zerrissenen Charakters macht, verdankt sie gewiss auch der kurzen, ausgewogenen Wagner–Biografie des Erzählers (S. 398 f.) und Verdis gerechtem Urteil. Z. B. memoriert dieser vor dem geplanten Treffen, was er Wagner über dessen Leistung sagen möchte: „[...]die Stimme der Welt, die Stimme der besten Freunde bestätigt es, dass dieses Werk in der Geschichte der Kunst nicht seinesgleichen hat“ (S. 383).

Wurfels Verwendung von *Leitmotiven* erinnert an eine Erzähltechnik Thomas Manns,⁽⁵⁷⁾ der sich bekanntlich seinerseits von Wagners musikalischer Leitmotivik hat anregen lassen. Ich nenne nur das Motiv *Tristan* und das Motiv *Einäscherung*. Der Wagnerfan Italo hat im Hotelzimmer zwischen die Arbeitspapiere des Maestro die Partitur von *Tristan und Isolde* gesteckt. Allein die materiale Nähe dieses Werkes versetzt den Maestro in Unruhe. Um sich ganz auf die Arbeit an seinem *Lear* konzentrieren zu können, verschließt er das Werk des ‚Gegners‘ im Safe seines Hotelzimmers. Erst nach der „Einäscherung“ der *Lear*-Notate nimmt er es wieder heraus. Nun kann er sich gelassen darin vertiefen. Parallel zu dieser Verbrennung wird erzählt von der „Einäscherung eines Teils der Grittischen Sammlung“ (S. 313) und der *Verbrennung des Karnevals* (Titel von Kap. 8). In der weiteren Perspektive eines *Romans der Oper* bekommen diese beiden Leitmotive einen symbolischen Sinn. Nach den drei „Einäscherungen“ sieht Verdi die Möglichkeit einer Wiedergeburt der italienischen Oper. Die ‚antiquarische‘ Verehrung der großen Operntradition, wie die behutsame Pflege der Grittischen Sammlung sie demonstrierte, bot ihm da keine Lösung. Und eine fortgesetzte Konkurrenz mit Wagner hätte ihn von seinem eigenen Weg nur immer weiter weggeführt. Nun kann er Venedig verlassen: „Der Aufenthalt in Venedig hatte ihm die Augen geöffnet. Der Zweck war erreicht“ (S. 352). Er „tat“ „die Stadt Venedig von sich und alles, was ihr angehörte“ (S. 426).

Zur ‚offenen‘ Form des Romans sowohl bei Manzoni als auch bei den Neuerern im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts gehörte es, dass sie neben der weiterhin selbstverständlichen Dominanz des *Narrativen* auch Beispiele für andere literarische *genres* aufgenommen hat. In Bezug auf den *Verdi*-Roman nannten wir bereits Formen wie Exkurs, Essai oder Aphorismus. Zu ergänzen wäre noch ein Hinweis auf die Teile II und III des *Nachspiels*. Sie sind in zusammenhängender Erzählprosa gehalten, doch unter so häufiger Verwendung der direkten Rede, dass sie einen ausgesprochen dialogischen Charakter annehmen. In Teil II unterhalten sich Arrigo Boito, der Librettist der Oper *Otello*, und Verdis Musikverleger Giulio Ricordi über ihren verehrten Maestro. Und in Teil III besucht Boito Verdi in dessen Haus in Sant’Agata. Durch diese beiden neuen Stimmen von zwei historischen Personen, die in Verdis Leben eine bedeutende Rolle gespielt haben, wird die Sicht des Erzählers noch einmal, sogar am Romanschluss, relativiert.

7

Was die Funktion des Erzählers im *Verdi*-Roman betrifft, so stimmen in diesem Fall die Begriffe vom *auktorialen* und vom *allwissenden* Erzähler nicht schon eo ipso überein. *Auktorial* ist er insofern, als er in der Tat „nicht nur die Ereignisse [schildert], sondern [...] sich durch Einmischungen und moralische Urteile als Person [...] darstellt“.⁽⁵⁸⁾ Er kommentiert, kritisiert, ironisiert (z. B. Italos Wagnerkult [S. 205]), gibt sein Werturteil ab über Musik oder das Zeitalter Verdis bzw. – indirekt – das des Autors ([S. 31 f.]). Doch ist er auch „*allwissender*“ Erzähler? Berichtet er wirklich „in panoramischer Weise über die Ereignisse in der dargestellten Welt“?⁽⁵⁹⁾ Gewiss überblickt er das Geschehen, sogar noch über die Zeit, in welcher der Roman spielt, hinaus, etwa wenn er trotz Verdis Selbstvorwurf, mit der Einäscherung seiner *Lear*-Partitur „den künstlerischen Selbstmord verübt“ zu haben, dem Leser versichert: „Aber die eudämonische Macht, die über den schöpferischen Geist herrscht, um das Geschichtlich–Notwendige zu vollbringen, wollte es anders“ (S. 330). Doch in Hinblick auf Werfels Wagnerfigur ist der Erzähler eben nicht „allwissend“. Was in *seinem* Wagner hier vorgeht, muss er irgendwie erschließen, aus dessen äußerer Erscheinung, seiner Gangart, Miene, Gestik, Art zu reden. In der Form der *erlebten Rede* teilt er uns mit, wie die *anderen Personen*, vor allem Verdi, Wagner beurteilen. Mehr als durch „Verdis Reflexion“⁽⁶⁰⁾ erfahren wir über Wagner durch den Erzähler selbst. Bleibt Verdis Sicht hauptsächlich im Horizont persönlicher Erfahrung und Denkweise sowie des Zeitgeists befangen, so hat der Erzähler darüber hinaus auch die Stellung Wagners im Rahmen der Geschichte des Musiktheaters im Blick. Jedenfalls ist hier wie bei Manzonis Roman die Formulierung von einer „mehrmals gebrochenen Rolle der Erzählinstanz“⁽⁶¹⁾ eher angemessen als die Gleichsetzung von ‚auktorial‘ und ‚allwissend‘.

Ein weiterer Grund, weshalb der Erzähler in diesem Roman besondere Beachtung verdient, ist seine Nähe zum Autor, eine weit komplexere Beziehung als die zu den Romanfiguren. Es ist fast selbstverständlich, nicht „Worte, die einer Figur in den Mund gelegt sind, gegen den Autor auszuspielen“,

wie Werfel in einem Briefentwurf bemerkt.⁽⁶²⁾ Und Worte des Erzählers in der *erlebten Rede*, bei der er in der Sicht der jeweiligen Romanfigur zu urteilen scheint, halten sich meist an die Grenzen, die von der *erzählten Zeit* gezogen sind. So bleibt z. B. die Diskussion der Figuren über Musik innerhalb des allgemeinen Zeithorizonts. Fischböcks diesen Kreis überschreitende Theorie muss selbst dem großzügig denkenden Maestro als absurd erscheinen (S. 342). Der „verweist[...], weitab von jedem ästhetischen Kosmopolitismus, deutsche und italienische Musik in ihre nationalen Grenzen“.⁽⁶³⁾

Anders verhält es sich, wenn sich der Erzähler kommentierend und urteilend an seine *Leser* wendet. Dass er ihr *Zeitgenosse* ist, macht er an einigen Stellen deutlich. Er klagt z. B., „der Norden“ „drück[e] der Erde das harte Zeichen seiner Satansmoral auf. Die [...] Kaserne in tausend Formen“ oder auch die „amerikanische Hatz der sinnlos Einsamen [...]“ (S. 198). Wagener behauptet zu Recht, mit „Norden“ gemeint sei hier der europäische – v. a. deutsche – Militarismus (Erster Weltkrieg!) und mit dem Ausdruck „amerikanische Hatz“ der enorme kulturelle Einfluss Amerikas in der mittleren Phase der Weimarer Republik, als der Roman erschien.⁽⁶⁴⁾ Dem Verdi des Romans ist der „Widerwille[]“ unbegreiflich, mit dem Fischböck „von seinem Vaterland sprechen konnte“. Der Erzähler erklärt dieses Unverständnis so: dem Maestro fehle jede „Vorstellung vom „deutschen Philisterium und seiner unerfreulichen Entwicklung seit 1870“ (S. 239). Die Tatsache, dass der Erzähler sich von diesem – sich an Nietzsches berühmte Kulturkritik am Kaiserreich⁽⁶⁵⁾ anschließenden – Urteil nicht distanziert (etwa durch Anführungszeichen oder durch Bezeichnungen wie „angeblich“ oder „sogenannt“), macht deutlich, dass er Fischböcks Ansicht teilt.

Offenkundig steht dem Erzähler der Senator mit seinen musikalischen und allgemein kulturkritischen Urteilen noch näher (wird uns dessen Name etwa deshalb verschwiegen?). Zwischen ihren Stellungnahmen bestehen sogar direkte Parallelen, nicht nur im Hinblick auf die Wagnersche Musik, sondern allgemein auf die behauptete *décadence* der europäischen Kultur durch den „böse[n] Geist der Romantik, [...] diese Pest Europas [...]“ (so der Erzähler [S. 32], vgl. S. 230), oder, wie der Senator es ausdrückt, durch „die Verehrung des Bösen! Die Anbetung des Widerwärtigen!“ (S. 419).

Spielen an solchen Stellen nicht der Erzähler und der Senator die Rolle eines Sprachrohrs ihres Erfinders? Und ist dies womöglich ein Grund, weshalb das Werk oft vorwiegend unter dem Aspekt der ‚Verdi–Renaissance‘ gesehen wird, zum Nachteil für eine ausgewogene Beurteilung seines *dichterischen* Wertes? Es ist ja kein Zufall, dass ein Autor wie Thomas Mann, der sich beständig mit Wagner auseinandergesetzt hat, in seinem Nachruf auf Werfel (1945) den *Verdi*–Roman zwar als das ihm „teuerste“ von dessen Werken bezeichnet, doch weniger aus literarischen als aus Gründen der Thematik und der Interpretation: das Werk sei, so schreibt er an Werfels Gemahlin, ein „durch Kunstwissen und Künstlerpsychologie unbändig interessanter Roman europäischer Kultur–Dialektik, die sich in den gleich groß und mit tiefer Genauigkeit gesehenen Gestalten Verdi’s [sic] und Wagners verkörper[e]“.⁽⁶⁶⁾

Gewiss: Kennern von Werfels Essays und Briefen ist klar, dass der Autor hier auf der theoretischen Ebene oft nur programmatisch wiederholt, was sie im Roman vom Erzähler und dem Senator bereits

erfahren haben.⁽⁶⁷⁾ Aber braucht der Leser für die Lektüre überhaupt dieses Vorherwissen? Zu zeigen war, dass dieses Buch, das so gut für *sich selber* stehen kann, nicht allein im Hinblick auf die deutsche *Verdi-Renaissance* ein *Monument* darstellt.

Anmerkungen:

- 1) Benutzte Ausgabe des erstmals 1924 erschienenen Werkes: Franz Werfel: *Verdi. Roman der Oper*, in: Ders., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Knut Beck. 11. Aufl. Frankfurt a. M. 2017. Angabe der Belegstellen im fortlaufenden Text (Seitenzahl).
- 2) Amanda Baghdassarians: *Franz Werfels andere Moderne. Musikästhetische und kunstsoziologische Konzepte in Franz Werfels „Verdi. Roman der Oper“*. Würzburg 2019; S. 154
- 3) Hans Wagener: Werfel contra Wagner. In: *Schriften der Internationalen Franz Werfel-Gesellschaft*, hrsg. von Karlheinz F. Auckenthaler. Bd. 1. Bern u.a. 1996, S. 77–104; S. 86.
- 4) Gábor Kerekes: Zwischen Leidenschaft und Leitmotiv? – Franz Werfels *Verdi. Roman der Oper* als Roman der Musik. In: wie Anmerkung 3, S. 133–146; S. 137.
- 5) Baghdassarians (wie Anm. 2), ebd., S. 154.
- 6) Wagener, ebd., S. 86.
- 7) Norbert Abels: „Die Wahrheit erfinden“. Über Franz Werfels „Verdi. Roman der Oper“. In: Albert Gier / Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Frankfurt a. M. u.a. 2. Aufl. 1997, S. 215–236; S. 227.
- 8) Dieter Borchmeyer: Verdi contra Wagner – Franz Werfels „Roman der Oper“. In: Ders.: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M. 2002, S. 502–522; S. 515.
- 9) Abels, ebd., S. 228.
- 10) S. dazu Thorsten Valk: Die Geburt der Zwölftonmusik aus dem Geist der Spätromantik. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 49. Jahrgang (2005), S. 328–350.
- 11) Aristoteles: *Poetik*. Übers. und eingeleitet von Olof Gigon. Stuttgart 1962, S. 39.
- 12) Borchmeyer, ebd., S. 510.
- 13) S. dazu Baghdassarians, ebd., S. 169–175; Borchmeyer, ebd., S. 516.
- 14) Gundula Kreuzer: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge 2010, S. 139.
- 15) Borchmeyer: ebd., S. 509.
- 16) In: Roberta Montemorra Marvin (Hrsg.). Cambridge University Press 2013, S. 357.
- 17) John Rosselli: *Giuseppe Verdi. Genie der Oper. Eine Biographie*. München 2013, S. 84 (vgl. S. 133). (Original: *The Life of Verdi*. Cambridge University Press 2000).
- 18) Kreuzer, ebd., S. 151.
- 19) Rosselli, ebd., S. 242.
- 20) Ebd., S. 231. Borchmeyer gibt den Ausruf auf Italienisch wieder: „Triste Triste Triste! Wagner è morto!!“ (ebd., S. 505).
- 21) Borchmeyer, ebd., S. 510.
- 22) Baghdassarians, ebd., S. 113.
- 23) Richard Wagner: *Oper und Drama*. In: Ders.: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Bd. 7. Frankfurt a. M. 1983, S. 13.
- 24) Abels, ebd., S. 223.
- 25) Zitiert nach Wagener, ebd., S. 101.

- 26) Vgl Kerekes, ebd., S. 134 f.
- 27) Borchmeyer, ebd., S. 510.
- 28) Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Frankfurt a. M. 1980. Bd.1, S. 243–334; S. 258 f.
- 29) Borchmeyer, ebd., S. 516.
- 30) Ebd.
- 31) Ebd., S. 56.
- 32) Borchmeyer, ebd., S. 519; Rosselli, S. 185, S. 238.
- 33) Zitiert nach: Kreuzer, ebd., S. 90.
- 34) Kreuzer, ebd., S. 78.
- 35) *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, S. 74.
- 36) Kreuzer, ebd., S. 138.
- 37) Jennifer F. Michaels: Franz Werfel, die Oper und Giuseppe Verdi. In: wie Anm. 3, S. 105–120; S. 106.
- 38) Kreuzer, ebd., S. 103.
- 39) Ebd., S. 139.
- 40) Baghdassarians, ebd., S. 116.
- 41) S. dazu Baghdassarians, ebd., S. 105 ff.
- 42) Abels, ebd., S. 225.
- 43) Baghdassarians, ebd., S. 134.
- 44) Ebd., S. 134. Dagegen haben sich die beiden Libretto-Fassungen von Antonio Somma erhalten (*The Cambridge Verdi Encyclopedia*, S. 357).
- 45) Baghdassarians, ebd.
- 46) Alessandro Manzoni: *Die Verlobten. Eine Mailändische Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhundert, entdeckt und neu gestaltet von Alessandro Manzoni*. Übertragen von Ernst Wiegand Junker (= Die Fischer Bibliothek der hundert Bücher). Frankfurt a. M. und Hamburg 1962. Baghdassarians (ebd., S. 132 f.) stützt sich bei ihrem Vergleich auf : Franca Janowski: Alessandro Manzoni. In: Volker Kapp (Hrsg.), *Italienische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 2007. 3. Aufl., S. 264–269.
- 47) S. dazu Baghdassarians, ebd., S. 131. Werfel las das Buch 1921, das zweite Mal erst nach dem Erscheinen seines *Verdi*.
- 48) Baghdassarians, ebd., S. 132 f.
- 49) Z. B. auf den Seiten 27, 85, 99, 113, 145, 264, 330, 400.
- 50) *Erlebte Rede* und *innerer Monolog* gelten als typisch für die Erzählkunst der Moderne. Doch heißt das nicht, dass Autoren sie nicht auch früher verwendet hätten, wenn auch ohne sie eigens als spezifische Erzählmittel zu klassifizieren. An der folgenden Stelle in Manzonis Roman geht z. B. die *erlebte Rede* in den *inneren Monolog* über: [Vorstellungen, die den „schwachen Kopf“ des Don Abbondio „durchschwirren“:] „Wenn man diesen Renzo einfach mit einem Nein abspeisen könnte! Immerhin! Aber er wird nach Gründen fragen. Und was kann ich ihm sagen? Um Gottes willen! Und dann?[...]Ach, ich Ärmster!“ (S. 22).
- 51) Bei Manzoni etwa die Biografie des Kardinals Fedderigo Borromeo, bei Werfel die Kurzbiografien von Verdi (S. 123–126) oder Monteverdi (S. 274–276); Betrachtungen über die Geschichte der Oper bzw. allgemein über die Musik: etwa S. 91–94, S. 287–290.
- 52) Im *Verdi*-Roman etwa auf den Seiten 55, 71, 114, 126 f., 202, 213, 266, 404.
- 53) Brief an Max Brod, vermutlich vom 20. 4. 1924. In: Franz Kafka: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Max Brod. Taschenbuchausg. in 8 Bden. Briefe 1902–1924. Frankfurt a. M. 1989, S. 481 f. S. dazu auch Borchmeyer, ebd., S. 508.
- 54) Beispiele für den *inneren Monolog* im *Verdi*-Roman: S.87, 150, 169, 274, 423 f.. Werfel hebt dabei den Text der Ich-Aussage durch einfache Anführungszeichen (>[...]<) vom Kontext ab.

- 55) S. dazu Beispiele auf den Seiten 119, 143, 145, 149, 292 f., 296–298, 323, 365 f., 383.
- 56) S. dazu das Motto des Abschnitts II von Kap. 9 (S. 336).
- 57) Ein Vergleich mit Manns Schreibart liegt außerhalb dieser Untersuchung. Nur noch ein Beispiel: auch Werfel gleicht häufig Fremdzitate seiner eigenen Diktion bis zur Ununterscheidbarkeit an. Z. B. lässt er Verdi im Gespräch mit Boito am Ende des Romans behaupten: „Das Geheimnis der Kunst ist die Langeweile“ (S. 436); in Nr. 27 von Goethes *Venezianischen Epigrammen* wird die Langeweile begrüßt als „Mutter der Musen“.
- 58) *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur: Autoren – Werke – Begriffe*. 5 Bde. Dortmund 1989. Bd. 2, Stichwort „Erzählhaltung“ (S. 882).
- 59) Ebd.
- 60) Baghdassarians, ebd., S. 154.
- 61) Janowski, ebd., S. 268 (wie Anm. 46).
- 62) Zitiert nach Wagener, ebd., S. 95.
- 63) Borchmeyer, ebd., S. 507.
- 64) Wagener, ebd., S. 91.
- 65) S. Anm. 30.
- 66) Thomas Mann: *Rede und Antwort*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1984. S. 475.
- 67) S. dazu Wagener, ebd., S. 97 ff.

Franz Werfel's *Verdi — Roman der Oper (Verdi — Novel of the Opera)* —
Not Only a Monument to the “Verdi–Renaissance” of the 1920s

Eberhard SCHEIFFELE

To begin with, I researched into some reasons for this novel's initiative effects to the so-called German ‘Verdi–Renaissance’; and I attempted to show that it also could be read as a kind of Wagner-novel or, as a representative of one of the group of other famous works in German literature concerning Venice. But seen mainly from such more thematical viewpoints, its real literary rank remains overlooked. Therefore I also turned my attention to its style and composition. As I emphasize, Werfel's Verdi-novel brings about the same drive towards a pronounced modernity, as seen in other important authors writing in German at the time of H. Mann, A. Schnitzler, R. Musil, A. Döblin and F. Kafka.