

VIKTOR SUCHY

Wien

HERMANN BROCH UND DER MODERNE ROMAN *

„Die Krise des Romans würde es heute auch geben, wenn es gar keinen Roman gäbe“, behauptete Heimito von Doderer in seiner Rede vor der Société des Etudes Germaniques am 22 März 1958, und er setzte erläuternd fort: „Sie ist eine Krise unserer Wirklichkeit überhaupt; und der Begriff, welcher damit fragwürdig geworden, in Entzündung und Zerfall geraten ist, also seine Konturen verloren hat, ist jener der Universalität. Von ihm erst hängt das Schicksal der Gattung Roman heute ab, die ohne universalen Anspruch sofort zu einer Art «Amüsierbranche» sich spezialisiert, anders jedoch — wenn es nämlich gelänge, Universalität neu zu konstituieren — ihren Platz als die führende Kunstgattung unserer Zeit unweigerlich einnehme als deren spezifische Möglichkeit zum Gesamt-Kunstwerk...“¹ So wie Doderer hat auch ein anderer grosser Vertreter der Romankunst unserer Gegenwart, der sich sehr wohl der „Krisensituation“ der Dichtung der Zeit bewußt gewesen ist, das Gesamtkunstwerk — sei es nun in der Nachfolge Wagners²

* Die vorliegende Arbeit, ursprünglich ein Referat für die Germanistentagung von Seggau, 31. Oktober bis 2. November 1965, wurde für den Druck teilweise umgearbeitet.

¹ H. von Doderer, *Grundlagen und Funktion des Romans*, Nürnberg 1959, S. 35.

² Vgl. hierzu A. Köhne, *Stilzerfall und Problematik des Ich. Stilkritische Studie zur Sprache von Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“*, Bonn 1961, S. 69, bzw. die dazugehörige Anmerkung 126: „Zu der Beziehung Brochs zu Wagner und der Idee des Gesamtkunstwerks lässt sich sagen, daß Edouard Dujardin“ — von ihm stammt der Begriff des „Inneren Monologs“ — „einer der Hauptbeteiligten und Urheber der Pariser Wagnerbegeisterung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war“. Dieser Hinweis Köhnes scheint mir nicht ganz stichhältig, selbst wenn sich schlüssig beweisen ließe, daß die Monologtechnik Brochs von Dujardin via Joyce herkommt. Näher noch müsste ihm — bei aller Bewunderung Joyce's — Schnitzler liegen (*Leutnant Gustl*, 1901 u. *Fräulein Else*, 1924!).

oder eher noch aus der Barock-Tradition seiner österreichischen Heimat — im Roman postuliert und zu verwirklichen gesucht: Hermann Broch. Während Doderer seine „Romantheorie“ — er würde sich wahrscheinlich gegen diese Abstraktion zur Wehr setzen — ganz aus der schöpferischen Praxis entwickelt, hat Broch, der zeitlebens nach der Einheit von Dichten und Erkennen gestrebt hat eben so wie nach der Einheit von Erkennen und Handeln, seine theoretischen Ansichten über den Roman auf die schwierigsten erkenntnistheoretischen und philosophischen Überlegungen gegründet. Ja, man darf mit Richard Brinkmann sagen: „Es hat seit dem Expressionismus, ja vielleicht überhaupt in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wohl kaum einen deutschen Dichter gegeben, der die Probleme der Moderne und insbesondere der modernen Dichtung, genauer: des modernen Romans in so vielfältiger und umfassender Weise durchdacht hat wie eben Hermann Broch“³.

Es läge daher nahe, zunächst die Romantheorie unseres Dichters aus seinen zahlreichen Zeugnissen zu entwickeln und sie mit ihrer praktischen Verwirklichung in seinen einzelnen Romanen⁴ zu konfrontieren. Mit Rücksicht auf den größeren Zusammenhang der modernen Romankunst, in dem auch Brochs Werk steht, wollen wir jedoch versuchen, uns vorerst ein Bild von der allgemeinen Situation dieser Kunstform zu verschaffen, die sich nach der Meinung vieler in einer „Krise“ befinden soll. Daß wir trotz der verwirrenden Fülle der Einzelzüge, die uns im Roman der Gegenwart begegnen, dennoch zu einem ordnenden Überblick gelangen, das verdanken wir den inzwischen erarbeiteten Roman-Typologien von Stanzel, Lämmert und Kayser⁵. Herbert Seidler hat in seiner Poetik⁶ die Ergebnisse dieser typolo-

³ R. Brinkmann, *Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch. Strukturprobleme moderner Dichtung*, „Dt. Vjs.“, Jg. 31 (1951), S. 169.

⁴ H. Broch, *Die Schlafwandler*, Zürich 1931/32, jetzt: *Gesammelte Werke* (GW), Bd. 2 (1952); *Die unbekannte Größe*, Berlin 1933, GW, Bd. 10 (1961); *Der Tod des Vergil*, New York 1945, GW, Bd. 3 (1952); *Der Versucher* (eigentlich: *Demeter oder die Verzauberung*), GW, Bd. 4 (1953); *Die Schuldlosen*, München—Zürich 1950, GW, Bd. 5 (1954).

⁵ Vgl. hierzu: F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dar gestellt an „Tom Jones“, „Moby-Dick“, „The Ambassadors“, „Ulysses“ u. a.*, Wien—Stuttgart 1955 (1963) (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. LXIII); derselbe, *Typische Formen des Romans*, [in:] Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 187, Göttingen 1965; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955; W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1955; E. Muir, *The Structure of the Novel*, London 1928.

⁶ H. W. Seidler, *Die Dichtung. Wesen — Form — Dasein*, Kröners Taschenausgabe, Bd. 283, Stuttgart 1959.

logischen Forschungen über den Roman fruchtbar genützt. Wir wollen vor allem seine und Franz Stanzels Ausführungen unserem allgemeinen Einleitungsteil über die Situation des modernen Romans zugrundelegen.

Wir dürften mit der Annahme nicht fehlgehen, daß das Gerede über die Krise des Romans auf die erste Ratlosigkeit von Lesern und Kritikern zurückgeht, die sich im Roman der Gegenwart plötzlich so neuen Zügen gegenüber sahen, „daß man vielfach von etwas ganz Neuem gesprochen hat, daß man oft meint, der übliche Roman sei zu Ende, jetzt werde etwas ganz anderes geschaffen: Untergang und Übergang der epischen Kunstform, wie Kahler gesagt hat“⁷. „Das Krisenbewußtsein“ wird noch durch den äußerst scharfen Kampf zwischen Revolution und Tradition verstärkt, jedoch darf man nicht übersehen, daß vieles angeblich Neue in der modernen Romankunst schon im Barockroman und in den Romanen der deutschen Romantik zu finden ist.

Der Roman als eine Übergangs- und Spätform der Großepik gehört nach wie vor der erzählenden Kunst an, und man darf keineswegs behaupten, daß er seine Erzählhaltung in den jüngsten Spielarten preisgegeben hätte. Auch seine vielberufene Krise zeigt uns den Roman noch als „Zeugnis einer reich entfalteten, teilweise einer Spätkultur“⁸.

In Georg Lukács' Romantheorie finden sich die Sätze: „Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. Die gegebene Struktur des Gegenstandes — das Suchen ist nur der vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür, daß sowohl das objektive Lebensganze wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständlich Harmonisches an sich hat — gibt die Gesinnung zur Gestaltung an: Alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende“⁹.

Dies ist vor allem von der Welt- und Menschenbildentwicklung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts her gesehen, die selbstverständlich auch entsprechend der geschichtlichen Entwicklung auch an dem entscheidenden Formwandel des Romans mitgewirkt hat. Auch unsere

⁷ *Ebenda*, S. 533.

⁸ *Ebenda*, S. 535.

⁹ G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, 2. Auflage, Neuwied a. Rh. 1963, S. 57—58.

moderne Welt des 20. Jahrhunderts hat sich in der sich wandelnden Welt wiederum „ein anderes Menschenbild geschaffen. Ganz allgemein ist es gekennzeichnet durch die Fragwürdigkeit alles Kreatürlichen, der Welt und des Menschen im Anblick der furchtbaren Katastrophen der Zeit. Die Psychologisierung, die den Entwicklungsroman des 19. Jahrhunderts immer mehr bestimmt hat, tritt jetzt gänzlich zurück“¹⁰. Diese Psychologie des 19. Jahrhunderts, dessen Mensch noch die Bewußtseinsvorstellungen Descartes' und Kants in sich trug, Vorstellungen eines in sich abgegrenzten Individuums, ist für den Menschen unserer Tage unzureichend geworden. In zweifacher Richtung ist inzwischen ein Wandel mit diesem Menschen vor sich gegangen: einmal ist er zum Glied einer völlig unübersichtlichen Massen-Gesellschaft geworden, zum Atom in einem Kollektiv; zweitens hat dieser Mensch seine eigenen Tiefenschichten entdeckt und begonnen, das Unterbewußte ans Licht seines Bewußtseins zu heben, und auch dies blieb nicht ohne Folgen für sein Selbstverständnis und seine Wesensgestaltung! Die Entdeckungen der Tiefenpsychologie — sowohl der Psychoanalyse Freuds als auch der analytischen Psychologie C. G. Jungs, die in den „Archetypen“ das älteste Erbgut der Menschheit freigelegt hat —, die philosophischen Erkenntnisse des Existentialismus, der den Menschen in seiner tiefsten Entfremdung vor dem Nichts zur Selbstbesinnung auf sein wahres Sein aufruft, und die Anstrengung des Menschen, aus dem blossen Positivismus und seiner mit ihm verbundenen Sinnlosigkeit zu einer neuen Sinngebung vorzudringen, das sind nach Herbert Seidler die drei Hauptrichtungen, in denen der Mensch in die Seelengründe vorstößt. Sie haben das moderne Menschenbild geprägt¹¹. Gerade Hermann Broch hat mit seinem Werk als Dichter und Denker versucht, eine gewisse „innerweltliche Transzendenz“ — der Ausdruck stammt von dem Broch-Interpreten Erich Kahler — zu erreichen, und die letzten Partien seines Hauptwerkes *Der Tod des Vergil* machen dies besonders deutlich.

Daß dieses völlig neue Menschenbild auch die Romanform früherer Zeiten fragwürdig macht, ist klar. Die Verdrängung des Einzelindividuums durch das Kollektiv läßt im modernen Roman vielfach nur mehr „Gesellschaftswelten“ in all ihrer raschen Veränderlichkeit an uns vorüberwirbeln, wie etwa bei Doderer in seiner *Strudlhofstiege* oder in seinen *Dämonen*. „Der Blick in die Seelengründe aber, der nun Geheimstes ans Tageslicht zieht, führt der künstlerischen Gestaltung ganz neue Bereiche zu: die Bewußtseinsbewegungen, das Unter-

¹⁰ Seidler, a. a. O., S. 539.

¹¹ Ebenda, vgl. S. 540 f.

bewußte, den Durchstoß zu außerzeitlichen Daseinsgründen. Das ergibt neue Möglichkeiten des Aufbaus, der Zeitschichtung und Perspektiven" ¹².

Es ist also ein Kennzeichen des modernen Romans, immer neue Formen der künstlerischen Darstellung zu suchen, sei es als Einbau verschiedener Sprachdarstellungen, sei es durch neue rhythmisch-klangliche Gebilde. Der moderne Romanautor experimentiert gerne, und es besteht manchmal die „Gefahr blosser Konstruktion im Roman-schaffen" ¹³. Erinnern wir uns daran, daß eine Novelle Hermann Brochs den bezeichnenden Titel *Methodologische Novelle* trägt ¹⁴.

Um uns nun wenigstens einen annähernden Überblick über die möglichen Erscheinungsformen des Romans zu verschaffen, wollen wir uns der eingangs erwähnten Roman-Typologien erinnern. Franz Stanzel unterscheidet drei Erzählsituationen:

1. Die auktoriale Erzählsituation: Ihr auszeichnendes Merkmal „ist die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmischung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers" .

2. Die Ich-Erzählsituation: Sie „unterscheidet sich von der auktorialen Erzählsituation zunächst darin, daß hier der Erzähler zur Welt der Romancharaktere gehört. Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht" .

3. Die personale Erzählsituation: „Verzichtet der Erzähler auf seine Einmischungen in die Erzählung, tritt er so weit hinter den Charakteren des Romans zurück, daß seine Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewußt wird, dann öffnet sich dem Leser die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewußtsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird diese Romanfigur zur *persona*, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt" ¹⁵.

Von diesen drei Erzählstandpunkten aus lassen sich Roman-Typen entfalten, von denen Herbert Seidler allerdings mit Recht sagt: „Solche Typen sind ideale Formen, die in der Wirklichkeit kaum jemals rein vorkommen" ¹⁶. Gemäß dem von Stanzel vorgeschlagenen „Typen-

¹² *Ebenda*, S. 541.

¹³ *Ebenda*, S. 542.

¹⁴ Sie ist jetzt unter dem Titel *Methodisch konstruiert* in dem Roman *Die Schuldlosen* aufgenommen.

¹⁵ Stanzel, *Typische Formen des Romans*, S. 16—17.

¹⁶ Seidler, *a. a. O.*, S. 544.

kreis"¹⁷ unterscheidet Seidler — das Dreier-Schema Stanzels durch Differenzierung der Ich-Formen in ein Vierer-Schema erweiternd — folgende Formtypen:

Zwei Typen gehören den sogenannten Er-Formen an, einmal der auktoriale Roman, in dem eben ein Erzähler durchaus sichtbar das Ganze seiner Erzählung durchgestaltet. Stanzel zählt die meisten Werke der großen Tradition, die nicht in der Ich-Form geschrieben sind, zu diesem Typ, also die Werke von Cervantes, Fielding, Balzac, Goethe, Dickens, Thackeray, Raabe, Tolstoi bis zu Thomas Mann, dem größten Vertreter dieses Typs in der Gegenwart.

Die andere Er-Form stellt der personale Roman dar, in dem der Erzähler eben die „Rollenmaske“ seiner Figuren vornimmt und von diesem Standpunkt aus alles erlebt und gestaltet: „eine Möglichkeit, die besonders der moderne Roman vielfach ausnützt“.

Seidler schaltet zwischen diese beiden Möglichkeiten der Er-Form zwei Spielarten der Ich-Romane ein. Im Brief- oder Tagebuchroman steht mehr das „erlebende Ich“ im Vordergrund, während das „erzählende Ich“ in solchen Werken eine Rolle spielt, wo entweder eine Nebenfigur oder der Erzähler selbst den geschilderten Vorgang aus der Reifesituation des Rückblicks wiedergibt¹⁸.

Im Zusammenhang mit unserem Thema müssen wir uns nun besonders der Problematik des „personalen Romans“ zuwenden. Vielleicht hat Stendhal sein Wesen am treffendsten mit dem Satz charakterisiert, den wir in *Rot und Schwarz* finden: „Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route“. Während der auktoriale und der Ich-Roman schon über eine lange Vergangenheit verfügen, ist der „personale Roman“ nach Stanzel erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgetreten, dann aber rasch zu großer Bedeutung aufgestiegen. „Drei Dinge haben seinen Aufstieg gefördert: ein philosophisches Prinzip (die Forderung nach Objektivität); eine erzähltechnische Neuerung (die strenge und konsequente Einhaltung einer bestimmten Perspektive); und ein neues Thema (das Bewußtsein und das Unterbewußtsein des Menschen)“¹⁹.

Es war schon zu allen Zeiten das dramatische Stilelement, das der Objektivierung im Roman diene. Die sich steigernde Forderung nach Objektivität brachte den auktorialen Erzähler dann vollends zum Verschwinden, so daß der personale Roman zum „erzählerlosen Roman“ wurde wie bei den Romanen Jane Austins in England und

¹⁷ Stanzel, a. a. O., S. 52 ff. Vgl. auch die Diagramme in: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, S. 163, 166.

¹⁸ Seidler, a. a. O., S. 474 ff., bes. S. 475.

¹⁹ Stanzel, a. a. O., S. 39.

Flauberts in Frankreich. Aber erst Henry James hat mit seinen späten Romanen den personalen Roman mit äusserster Konsequenz ausgeformt²⁰. Für seine „szenische Gestaltung“ werden der Dialog, die „erlebte Rede“ und die „Bewußtseinspiegelung“ besonders wichtig. Ebenso spielt „die Fixierung des *point of view*, des Stand- oder Gesichtspunktes der Darstellung im Bewußtsein einer Romangestalt“²¹ eine besondere Rolle.

Nach Stanzel nehmen die Charaktere, die durch eine „Rollenmaske“ hindurch sprechen, eine „privilegierte Stellung“ im personalen Roman ein, sie werden zu „personalen Medien“, durch die „die Mittelbarkeit jedes epischen Vorgangs mit dem Anschein objektiver Unmittelbarkeit getarnt“ wird. „Aus der Persönlichkeit eines personalen Mediums wird, wie aus der Optik einer Linse, auf den Grund der Verzerrung oder Entstellung des durch sie projizierten Bildes zu schließen sein“²². Stanzel steckt die breite Skala der sich bietenden Möglichkeiten auf der einen Seite mit den Gehirnmenschen Henry James' oder Brochs Vergil, dessen Sensibilität durch die Todesnähe noch gesteigert wird, ab. An ihrem anderen Ende siedelt er die Charaktere an, „die wie matte trübe Spiegel nur ein unklares, unvollständiges, oft auch verzerrtes, weil unverstandenes, Bild ihrer Welt reflektieren“²³. Personale Medien dieser Art treffen wir in den Romanen Hemingways, Faulkners und Hermann Broch stellt uns in seiner *Schlafwandler-Trilogie* in Esch einen solchen „trüben Spiegel“ der Welt vor.

Das personale Medium wird im Laufe der weiteren Entwicklung dieses Romantyps immer mehr seines Persönlichkeitscharakters entkleidet, es wird tatsächlich immer mehr zur „bloß optischen Linse oder Kamera“. „Auf dem Weg zur Entpersönlichung des personalen Mediums, der vielleicht schon mit Josef K. in Kafkas Romanen beginnt, findet man auch die Pronominalfiguren von Nathalie Sarraute“²⁴, die Jean-Paul Sartre mit seiner Philosophie des Nichts kommentiert hat²⁵. Mit Recht bemerkt Stanzel zu dieser Entwicklung: „Damit hat sich der personale Roman schon wieder sehr weit von der ursprünglichen Absicht seiner Initiatoren, Flaubert und Henry James, entfernt, für

²⁰ *Ebenda*, S. 42. Vgl. hiezu auch die Ausführungen D. Stephans in ihrer Dissertation: *Der „Innere Monolog“ in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“*, Mainz 1957, die mehrfach auf die Bedeutung Henry James zu sprechen kommt.

²¹ Stanzel, a. a. O., S. 43.

²² *Ebenda*.

²³ *Ebenda*, S. 44.

²⁴ *Ebenda*, S. 48.

²⁵ Vgl. J. P. Sartre: *Vorwort zu Nathalie Sarrautes Portrait eines Unbekannten*, deutsch von E. Tophoven, Köln—Berlin 1962, S. 11 f.

die diese Form des Romans in erster Linie ein Mittel war, die ganze unverwechselbare Individualität des Bewußtseins ihrer Gestalten nachzuzeichnen" ²⁶.

Es ist also offensichtlich, daß sich der personale Roman immer mehr zum „Bewußtseinsdrama“ hinzuentwickeln beginnt, „zur kommentarlosen und scheinbar unredigierten Spiegelung erlebter Innenwelt“ ²⁷, zu dem, was die anglo-amerikanische Forschung „Stream-of-consciousness-novel“, „Bewußtseinsstrom-Roman“ nennt, dessen besondere Techniken wir auch im Werke Hermann Brochs finden, wie es aus den Untersuchungen von Doris Stephan hervorgeht ²⁸. Broch steht ja mit James Joyce auf einem der ersten Höhepunkte dieser Entwicklung, als deren Ahnherrn in Frankreich Dumas, Gautier, Bourget, Dujardin und Proust angesehen werden, die in Österreich bereits 1901 durch Arthur Schnitzler auf eine beachtliche Höhe gebracht worden ist. Daß diese Entwicklung einer Form gleichzeitig ein Ausdruck der geänderten Denk- und Bewußtseinslage des Menschen unseres Jahrhunderts ist, das wird aus der Urproblematik Brochs, die sich in seinem gesamten Dichten und Denken kundgibt, besonders deutlich werden.

Die besondere Problemlage Brochs tritt uns vielleicht nirgends deutlicher entgegen als in dem großen Zwiegespräch zwischen Kaiser Augustus und dem todkranken Dichter Vergil. Da fallen die entscheidenden Worte, die Broch dem Schöpfer der *Aeneis* in den Mund legt:

Ungeduldig war ich nach Erkenntnis... und darum wollte ich alles aufschreiben... denn das in Dichtung; ach, Ungeduld nach Erkenntnis ist sie, dies ist ihr Wunsch und darüber hinaus vermag sie nicht zu dringen.

Und Augustus antwortet:

Ich stimme dir bei, Vergil, das ist Dichtung; sie umfaßt alles Leben und darum ist sie göttlich.

Und nun folgen jene Sätze, die wie ein Scheinwerfer auf die innere Problemlage des Dichters Hermann Broch fallen, jene Gedanken, die er seinen Helden Vergil denken läßt:

Der Caesar begriff nicht, niemand begriff die Wahrheit, niemand wußte um die Schein-Göttlichkeit der Schönheit, um das Vor-Göttliche göttlichen Anscheins.

²⁶ Stanzel, a. a. O., S. 48.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Siehe Anm. 20.

Vergil will sein Werk, die *Aeneis*, verbrennen, denn:

Nichts vermag der Dichter, keinem Übel vermag er abzuhelpen; er wird nur dann gehört, wenn er die Welt verherrlicht, nicht jedoch, wenn er sie darstellt, wie sie ist. Bloß die Lüge ist Ruhm, nicht die Erkenntnis²⁹.

Was Broch hier durch den Mund Vergils verkündet, das entsprang seinem eigenen Wissen um die Fragwürdigkeit allen dichterischen Tuns, um die sich ins Böse verkehrende Manipulierbarkeit der Schönheit, die damit zum Kitsch wird, um die Gefahren, die in der durchaus möglichen Verschwisterung von Ästhetik und Barbarei liegen. Darauf hatte ja schon Karl Muth hingewiesen, als er vom „ästhetischen Willen zur Macht“ bei Stefan George sprach. Die Erkenntnis dieser Gefahren, die Broch mit Karl Kraus, den Vertretern des Brennerkreises und vielen anderen teilt, die besorgt den Kulturverfall beobachteten, ließ ihn zum Ethiker werden, der der reinen Dichtung immer mehr mißtraute und die Erlösung nur noch in einer reinen Opferhaltung gegeben sah. Dabei dachte er keineswegs gering von der Dichtung. Noch in seiner späten Studie über *Hugo von Hofmannsthal und seine Zeit*, die schon während seiner Emigrationszeit in Amerika geschrieben worden ist, finden sich die Sätze:

Alles Prophetische zielt aufs Sittliche, zeigend, daß dieses gleichfalls Realität mit zeitlosem Symbolisierungsanspruch ist, ja wenn irgendwo überhaupt Ur-Realität vom Menschen selber geschaffen und gehoben wird, so ist es das Sittliche geboren aus der Propheten Mythos-Gewalt, die Realität der Menschenseele. Die Dichtung eben darum so viel kleiner als die Prophetie erschafft keine Realität, erschafft keine Sittlichkeit, indes, sie muß, für ihren eigenen Bestand im ewigen Wechselspiel mit beiden und an ihnen sich entzündend, dem Symbolisierungsanspruch genügen. Wo Dichtung nicht am Werke bleibt, da degeneriert das Menschliche, da degeneriert das Sittliche, da degeneriert das Symbol, da degeneriert die Sprache —, da degeneriert die Realität. Selbst wo der Ritus des Sittlichkeitssymbol zu vollendeter, erhabener Institution geworden ist, so im Kaisertum, so in der Kirche, selbst da hat Dichtung mitzuwirken, daß es am Leben erhalten bleibe, denn der Dichtung Aufgabe ist die ständige Neuschöpfung der Welt. Und das ist das Geheimnis des an sie ergangenen Urauftrages, um dessentwillen sie da ist, das Geheimnis der Neuschaffung, und es vollzieht sich als Gestaltwerdung und Sichtbarwerden des Symbols, als Symbol-Ordnung, als „Bild“ der Symbol-Essentialität³⁰.

Der eine so hohe Meinung von der Dichtung besaß, war aber selber ein „Dichter wider Willen“, der sich in der zweiten Hälfte seiner Schaffenszeit fast gegen den Ruhm zur Wehr setzte, der vor allem auf seinen Romanen beruhte, einem Werk, das immerhin so

²⁹ GW, Bd. 3, S. 352 ff.

³⁰ GW, Bd. 6, S. 140.

bedeutend war, daß sein Autor 1950 und 1951 für den Nobelpreis vorgeschlagen worden war.

„Daß Hermann Broch ein Dichter war und ein Dichter nicht sein wollte, war“ — nach Hannah Arendts treffender Feststellung — „der Grundzug seines Wesens, inspirierte die dramatische Handlung seines größten Werkes und wurde der Grundkonflikt seines Lebens“³¹.

Vielleicht hat Erich Kahler am tiefsten in das zwiespältige Wesen des Dichters Hermann Broch hineingesehen, wenn er ausführt:

„Wenn wir den Ursprung von Hermann Brochs Wesen erfassen wollen, so finden wir ihn, scheint es mir, in der Grunderfahrung von der Flüssigkeit, Ambivalenz, Paradoxie der menschlichen Existenz. Diese Erfahrung ist, zumindest in ihrer ganz säkularisierten Form, ein Ergebnis der neuesten Zeit. Sie war vorausgenommen von Goethe, der überhaupt nicht wenig unserer geistigen und künstlerischen Entwicklungen eingeleitet hat, sie war vorgespürt von Lawrence Sterne, Jean Paul, Kleist, den Romantikern und auch von Kierkegaard. Aber erst in unserem kritischen Zeitalter konnte es dazu kommen, daß sie die bahnbrechenden Geister, die am weitesten vorgedrungene Front unseres Bewußtseins, in wachsendem Maße beherrscht. So ist Hermann Broch wohl nur einer unter anderen, die von dieser tief beunruhigenden Erkenntnis mannigfaches Zeugnis gegeben haben; er teilt sie mit Rilke, Kafka, Joyce, André Gide, Virginia Woolf, Paul Valéry, Thomas Mann. Aber in kaum einem dieser Autoren hat die Erfahrung einen so radikalen, so allumfassend akuten Ausdruck gefunden, in keinem von ihnen hat sie eine so überwältigende Vordringlichkeit und Eindringlichkeit gewonnen wie in Hermann Broch, dessen ganzes Leben davon erfüllt und bestimmt erscheint. Er war, er lebte die Paradoxie, und wiewohl sie ihn zerriss, zog er Früchte daraus. Unter einem unwiderstehlichen Bann voll heillosen Leidens, mit verzweifelter Anstrengung, suchte er die Antinomien des Daseins unverfälscht zu bewahren und dennoch zu versöhnen, suchte es in all seiner Äußerung, von den höchsten Entwürfen bis zu den geringsten Einzelheiten seiner Sprache und seines täglichen Verhaltens, die *coincidentia oppositorum*“³².

Wenn Kahler das Lebensziel des Österreicher Hermann Broch mit jenem Begriff des Brixener Bischofs und Kardinals Nikolaus von Cues umschreibt, dessen Geschichte zurück zu Dionysius von Areopagita reicht, so dürfen wir uns daran erinnern, daß dieser Denker des humanistischen Zeitalters mit der „*coincidentia oppositorum*“ die zer-

³¹ H. Arendt, Einleitung zu GW, Bd. 6, S. 5.

³² E. Kahler, Einleitung zu GW, Bd. 1, S. 11 f.

fallenden, Teile der geistigen Welt des Mittelalters zu einer neuen harmonischen Einheit binden wollte. Das Wirken des Cusaners scheint geradezu symbolisch für die Bestrebungen des österreichischen Geistes durch die Jahrhunderte zu sein. Wenn man den Positivismus, in dessen geistigem Klima der Mathematiker und Erkenntnistheoretiker Broch so gar nicht heimisch werden konnte, als ein Spätprodukt des mittelalterlichen Nominalismus begreift, dann erhalten Brochs lebenslange Bemühungen um die Koinzidenz der Gegensätze erst ihre ganze geistige und historische Tiefendimension.

Wir können hier nun nicht Leben und Gesamtwerk dieses Dichterphilosophen, bei dem sich allerdings Dichten und Erkennen ständig durchdringen und wechselseitig bedingen, entfalten. Leben und Werk hat Thomas Koebner und Manfred Durzak in ihren jüngst erschienenen Arbeiten³³ dargestellt. Koebner arbeitet dabei im Werk die starken autobiographischen Züge heraus, ein weiteres Indiz dafür, daß Broch zu den Vertretern des „personalen Romans“ zählt, wie es auch die Arbeit von Doris Stephan erweist. Die „Philosophie Hermann Brochs“ haben sowohl Erich Kahler³⁴ als auch Hannah Arendt in ihrer Einleitung zu den Essaybänden Brochs interpretiert. Wir aber wollen uns nun Hermann Brochs Romantheorie zuwenden, wie sie sich uns in seinen Essays und Briefen, die sein Werk kommentieren, darbietet.

In seinem 42. Lebensjahr, 1928, begann Broch mit der Arbeit an seinem ersten Romanwerk, der Trilogie *Die Schlafwandler*. Am 10. April 1930 liefert der Dichter dem Lektor des Rhein-Verlages in Zürich, Dr. G. H. Meyer, die methodologischen Grundlagen seines Buches, sozusagen den erkenntnistheoretischen Kommentar zur Dichtung, von der er allerdings behauptet, daß diese

als Gestaltung sich allen theoretischen Formulierungen immer wieder entzieht und deshalb unbefangen und ohne Kommentar gelesen werden soll. Die Theorie kann daher nur eine Seite des methodologischen Aufbaus klären, allerdings jene, die mir persönlich die wichtigste ist³⁵.

Wir finden in diesen theoretischen Äusserungen des Dichters bereits die Zentralproblematik des personalen Romans hinsichtlich seines Vorstoßes in die Bereiche der Tiefenpsychologie. Ist doch für Broch

³³ Th. Koebner, *Hermann Broch. Leben und Werk*, Dalp-Taschenbücher, Bd. 380 D, Bern und München 1965; M. Durzak, *Hermann Broch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlts monographien, Bd. 118, Hamburg 1966; Derselbe, *Hermann Broch*, [in:] Sammlung Metzler, Realienbücher für Germanisten, Abteilung Literaturgeschichte, Bd. M 58, Stuttgart 1967.

³⁴ E. Kahler, *Die Philosophie Hermann Brochs*, Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck-Instituts, Tübingen 1962.

³⁵ GW, Bd. 8, S. 17.

„das autonome und unantastbare Reservatgebiet des Dichterischen in jener tiefsten irrationalen Schichte“ zu suchen, „in der der Mensch bloß gesteuert von Uraffekten, kindlichen Haltungen, Erinnerungen, erotischen Wünschen tierhaft und zeitlos dahintreibt“³⁶. Broch weist in diesem Zusammenhang auf das Versagen des Wortes in diesen Regionen hin und betont andererseits:

Unverloren und nicht minder schlafwandlerisch aber wirkt im Traumhaften die Sehnsucht nach Erweckung ... aus dem Schlaf, je nach dem subjektiven Vokabular „Erlösung“, „Rettung“, „Lebenssinn“, „Gnade“ genannt³⁷.

Diese Polarität ist nach Ansicht Brochs in Zeiten starker religiöser Bindung durch bestimmte Werthaltungen weitgehend gelöst. Im Zeichen des allgemeinen Wertzerfalls, wie ihn Broch in seiner durch das hierarchisch geordnete Lebens- und Denksystem des Mittelalters bestimmten Wertlehre darstellt, wird sie zum Problem, das er in seiner Romantrilogie anschaulich machen will. Es geht dabei um den Weg von der Romantik über die Anarchie zur modernen Sachlichkeit, der durch die sprechenden Jahreszahlen 1888—1903—1918 markiert wird, denn 1918 tritt der allgemeine Wertzerfall offen zu Tage. „Die drei Helden der Trilogie, Pasenow, Esch und Huguenau, stehen für die Phasen eines Prozesses, der mit der totalen Liquidierung endet“³⁸.

„Teil I ist eine möglichst harmlose Erzählung von gleichmäßigem Tempogefälle und fast ungebrochener naturalistischer Färbung“³⁹. Paul Fechter hat daher den Roman *Pasenow oder die Romantik* als blosse Fontane-Nachahmung mißverstanden. Was bedeutet aber für Broch im Rahmen dieser „naturalistischen Erzählung“ eigentlich Romantik? In einem Brief vom 19. Juli 1930 an den Rhein-Verlag entwickelt der Dichter — und das ist bezeichnend für den Ethiker Broch! — die „ethische Konstruktion in den *Schlafwandlern*“, aus der eindeutig hervorgeht, daß Broch zunächst von dem Begriff der „autonomen Freiheit“ bei Kant ausgeht. Wer an überlebten, traditionsgebundenen Wertgefügen wie an einem Idol festhält, der ist für ihn ein Romantiker. Jede dogmatische Erstarrung in irgendeinem Moralsystem, so lehrt er, wird zur Romantik. Aus dieser Diastase zwischen Ethisch-Autonomem und Moralisch-Dogmatischem erklärt er auch die Hauptfiguren seiner *Schlafwandler*:

Pasenow und Esch, beide moralische Typen, wenn auch verschiedenen Moral-Dogmen unterworfen ... Bertrand ist dagegen der spezifisch ästhetische

³⁶ Ebenda.

³⁷ Ebenda.

³⁸ K. A. Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, München 1957, S. 70.

³⁹ GW, Bd. 8, S. 19.

Mensch; er weiß vom ethischen Wertzerfall und versucht, sein Leben, unter weitgehender moralischer (nicht-ethischer) Autonomie ins rein Ästhetische zu retten. [An dieser Figur läßt sich zweifellos der Einfluß der ästhetischen Existenz, wie sie Kierkegaard beschrieben hat, nachweisen! V. S.] Bloß Huguenu ist der wahrhaft „wertfreie“ Mensch und damit das adäquate Kind seiner Zeit. Er allein kann daher fortbestehen, er allein ist in der „Autonomie dieser Zeit“, in der sich ein revolutionäres Ringen nach Freiheit ausdrückt⁴⁰.

Broch überträgt vielleicht in die Figur des Huguenu etwas von der wertfreien Wissenschaftslehre Max Webers, der damals die Geister im Banne hielt. Der Sinnverlust von Konvention und Zeremoniell wird in Preussen anders erlebt als in Österreich, wo ein epikuräischer Bürger diese längst überfällig gewordene Lebensordnung immer noch ästhetisch, eben als „fröhliche Apokalypsen“, wie es Broch in seinem Hofmannsthal-Essay nennt, genießt.

„Teil II. Esch oder die Anarchie“. Auch mit dem Begriff der Anarchie will Broch einen Gesamtzustand der Gesellschaft treffen, wie mit jenem der Romantik. Karl August Horst hat in seiner Strukturanalyse der deutschen Literatur der Gegenwart anlässlich der Betrachtung von Thomas Manns *Zauberberg*, Hermann Hesses *Steppenwolf* und Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* auf die gemeinsamen Symptome dieser Anarchie hingewiesen. „Ohne Anarchie — worunter Broch im wesentlichen die Aufhebung eines bis dahin geltenden Wertbildes versteht — hätte die Psychoanalyse, hätte die Mythenforschung die Entwicklung schwerlich so tiefgreifend beeinflusst. Diese Tendenzen brachen innerhalb der Neuromantik auf, die im Bereich des Seelischen nach Bürgschaften fahndete, um die sie sich durch den Rationalismus gebracht sah. Kehrseite der Anarchie ist mithin das Trachten nach echter Verbindlichkeit, nach der Aussöhnung von Ratio und Seele, nach einer Kommunikation von Wirklichkeit und Traum“⁴¹. Darum gerät Esch, der Held des Romans, in den Bann der Mutter Hentjen, die ihm Mutter und Geliebte zugleich ist. „Das ist“, nach Horst, „die urbildliche Folie hinter der objektiven Wirklichkeit dieses Romans. Die anarchische Gleichgültigkeit von Eschens Existenz tritt vor den Hintergrund einer Gefühlswelt von strenger, nahezu archaischer Bildung“. Broch selbst spricht davon, daß sich Esch in einen „erotischen Mystizismus rettet“⁴².

⁴⁰ GW, Bd. 8, S. 25 f.

⁴¹ Horst, a. a. O., S. 71 f.

⁴² GW, Bd. 8, S. 18.

Stilistisch interpretiert Broch den zweiten Teil mit folgenden Hinweisen:

Stil und Rhythmus werden explosivartig fortbewegt, aber immer wieder reflexiv gestaut (womit auch die architektonische Statik gegenüber den beiden Eckteilen betont werden konnte). Die Gestalten, manchmal überscharfkantig, werden manchmal ins Undeutliche abgeschliffen... Die äußere Form naturalistischer Erzählung wird zwar noch beibehalten, aber die innere Bewegtheit spiegelt das Anarchische⁴³.

Schon in dieser Charakterisierung des Dichters werden wir auf jene „trüben Spiegel“, von denen Stanzel beim personalen Roman sprach, hingewiesen.

Teil III: „Huguenau oder die Sachlichkeit“. Von der Romantik führt der Weg über den Übergangszustand der Anarchie zur Sachlichkeit. In ihr ist jene Absolutsetzung der Teilwertgebiete vollzogen, die nun jedes für sich ein Sonderleben führen und gegeneinander streiten. Das muß zu einem Krisenzustand innerhalb der Werthierarchie führen und eben dies bezeichnete Broch als „Sachlichkeit“. Broch hat darüber als Wertphilosoph und Theoretiker des Romans 1933 ausführlich gehandelt. In dieser Sachlichkeit gibt es kein „Umgreifendes“ mehr, wie es etwa Karl Jaspers denkt.

Bei dieser Trilogie handelt es sich keineswegs um einen realistischen Gesellschaftsroman Fontanescher Prägung noch um einen Generationsroman im Sinne einer Familiengeschichte, sondern in menscheitsgeschichtlichem Sinn um eine Darstellung der geistes- und seelengeschichtlichen Situation, die die Menschheit zu einem bestimmten Zeitpunkt durchlaufen hat. Broch stützt sich dabei auch auf eine wissenschaftlich neue, von ihm geschaffene Geschichtsphilosophie, deren Extrakt wir unter dem Titel „der Zerfall der Werte“ kennen. Ihr Urmanuskript ist leider verloren gegangen. Broch hatte sie seinerzeit als Ganzes bereits angekündigt, dann Teile, davon in der „Summa“ von Franz Blei veröffentlicht und sie als philosophischen Kontrapunkt und Kommentar zwischen die erzählenden Partien des dritten Teiles der *Schlafwandler* gestellt. Da diese Wertphilosophie auch einen wesentlichen Teil von Brochs Romantheorie bildet, da man seine Dichtungen nur in Korrespondenz mit ihr wirklich verstehen kann, müssen wir uns doch fragen, was der Dichter unter dem „Wertzerfall“ versteht. Er geht in seinen werttheoretischen Überlegungen — wie schon erwähnt — von einem Idealbild eines geschlossenen Welt- und Wertbildes aus, für das ihm das Mittelalter als Beispiel dient:

⁴³ *Ebenda*, S. 19.

Das Mittelalter besaß das ideale Wertzentrum, auf das es ankommt, besaß einen obersten Wert, dem alle anderen Werte untertan waren: den Glauben an den christlichen Gott. Der Mensch, mitsamt seinem Tun, bildete einen Teil jener Weltordnung, die bloß Spiegelbild war, in sich geschlossenes und endliches Abbild einer ewigen und unendlichen Harmonie. Für den mittelalterlichen Kaufmann galt kein „Geschäft ist Geschäft“, der Konkurrenzkampf war ihm etwas Verpöntes, der mittelalterliche Künstler kannte kein „l'art pour l'art“, sondern bloß den Dienst am Glauben⁴⁴.

Wir wissen alle, daß sich dieses Weltbild seit dem Ende des Mittelalters immer mehr und mehr aufgelöst hat. Dieser Prozeß schreitet noch fort und nähert sich einer Art Nullpunkt oder jener Grenzlinie des Nihilismus, über die wir nach Ernst Jünger mit dem Kopf wenigstens schon gekommen sein sollen. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß Arno Köhne in seiner stilkritischen Studie zur Sprache des *Tod des Vergil* diese Werttheorie anzweifelt, indem er behauptet: „...daß der Begriff des 'Wertsystems' ein Produkt des kaiserlichen Deutschland ist und keine Tradition besitzt, die über die Marke 1881 zurückreicht. Daß er insbesondere zur Interpretation des mittelalterlichen Weltbildes und des thomistischen *bonum* nicht herangezogen werden darf, ist nicht nur gesichertes Resultat der heutigen philosophiegeschichtlichen Forschung, sondern wäre auch von den Wertphilosophen der wilhelminischen Ära mit Entschiedenheit verfochten worden“⁴⁵. Die einzelnen Belege zu dieser Behauptung bleibt uns Köhne allerdings schuldig wie zu so manch anderen abweichenden Meinung auch, die ihn zu einer völligen Verurteilung des Brochschen Werkes führt.

Kehren wir wieder zu Brochs Stil-Interpretation des dritten Teiles seiner Trilogie zurück:

Der völlige Niederbruch der alten Werthaltungen erlaubt hier die Sprengung der reinen Erzählung... [Die Einheit des Ganzen soll] durch die einheitliche psychologische Methode, durch die konsequente Durchführung der Assoziations- und Symbolreihen..., durch die regelmäßige Wiederkehr der Hauptstrukturen und Grundmotive in den einzelnen Teilen... zu erreichen versucht [werden]⁴⁶.

Schon in diesen knappen Äusserungen offenbart sich das theoretische und praktische Grundgesetz des Brochschen Romanschaffens, das

⁴⁴ H. Broch, *Nur das Herz ist das Wirkliche*, eingeleitet und ausgewählt von E. Schönwiese, Stiasny-Bücherei, Bd. 42, Graz 1959, S. 8. — Das Zitat wurde von Schönwiese etwas verkürzt. Vgl. hierzu die Originalstelle, *Schlafwandler III*, GW, Bd. 2, S. 475 f.

⁴⁵ A. Köhne, *Stilzerfall und Problematik des Ich. Stilkritische Studie zur Sprache von Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“*, Diss., Bonn 1961, Anmerkung 240, S. 211.

⁴⁶ GW, Bd. 8, S. 19.

er in allen seinen Büchern befolgen wird. Ein Jahr nach dem Erscheinen des letzten Bandes der *Schlafwandler-Trilogie*, im Jahre 1933, hielt Broch einen Vortrag: *Das Weltbild des Romans*, in dem sich der Dichter über die Krisensituation dieser Gattung sehr klar geworden ist, über jene Krisensituation, die durch die großen Namen James Joyce und Marcel Proust gekennzeichnet ist. In diesem Essay finden sich die erhellenden Sätze:

Der moderne Roman ist polyhistorisch geworden. Seine Realitätsvokabeln sind die großen Weltbilder der Zeit.

Und er verweist in einem historischen Überblick, von Goethe ausgehend, auf

den, der die neue dichterische Aufgabe am umfassendsten und am tiefsten begriffen hat — ...James Joyce.

An ihm erweise sich die Traum- und Wunschwelt als Aufgabe des Dichterischen.

Das unendliche, niemals erreichte Ziel der Wissenschaft, ein Totalitätsbild der Erkenntnis zu gewinnen, der unendliche in der Realität niemals erfüllte Wunsch der Einzelwertsysteme, zur Absolutheit zu gelangen und eine Vereinigung zwischen allen rationalen und irrationalen Elementen des Lebens zu erzielen, das findet in der Kosmogonie und der einheitsstiftenden Syntax des Dichterischen zwar keine reale, wohl aber eine symbolhafte Erfüllung... Immer ist Dichten eine Ungeduld der Erkenntnis —, wird es auch zum Symbol des Schöpferischen. Denn das Schöpferische liegt nicht im Drauf-los-Fabulieren, [Broch hat zeitlebens das bloße „Geschichtel-Erzählen“ ironisiert] sondern in der Geschlossenheit und in einer Einheit, die seine ewige Neuheit darstellt, und in der das Irrationale und Dunkle in stets neuer Form zum Lichte aufbricht⁴⁷.

In dieser modernen Wertlehre des Romans hat Broch theoretisch niedergelegt, was er dichterisch selbst verwirklicht hat. Auf die Frage, soll es wirklich die Aufgabe des Romans sein, die Welt zu schildern, wie sie ist, ist er dann nicht nur Spiegel aller übrigen Weltbilder? Hat er nicht auch in diesem Sinne seine Existenzberechtigung verloren? Darauf antwortet Broch:

Ja, der Roman hat Spiegel aller übrigen Weltbilder zu sein, aber sie sind ihm genau so Realitätsvokabeln wie jede andere Vokabel der Außenwelt. Und genau wie jede der anderen Realitätsvokabeln, die er von der Außenwelt bezieht, hat er sie in seine eigene dichterische Syntax zu setzen. Gewiß wird der Roman, wird die Dichtung damit zur soziologischen Funktion der Umwelt... Die Dichtung, oder richtiger, das Dichtwerk hat in seiner Einheit die gesamte Welt zu umfassen, sie hat... die Unendlichkeit des ethischen Wollens aufleuchten zu lassen⁴⁸.

⁴⁷ GW, Bd. 6, S. 237.

⁴⁸ *Ebenda*, S. 236.

Von der „Unendlichkeit des ethischen Wollens“ her ist allein die hervorragende Studie Hermann Brochs über den Kitsch verständlich. Auch in diesem Essay, *Das Böse im Wertsystem der Kunst*, rollt der Dichter das Gesamtproblem wiederum von seiner Wertphilosophie her auf. Für ihn ist das „Böse in der Kunst“ eben der Kitsch der manipulierbar gewordenen Schönheit.

Nirgends wohl ist die Umschichtung der Werthaltungen, die Wirksamkeit des Bösen in der Welt so ausgeprägt wie in der Existenz des Kitsches, der bezeichnenderweise ein Kind des bürgerlichen Zeitalters ist⁴⁹.

Von da her sind Brochs Karl Kraus verwandte überaus scharfe Verurteilungen der Wiener Operette des 19. Jahrhunderts verständlich. Im zweiten Kapitel dieses Essays, das in das tiefste Wesen des Dichters und Denkers Broch hineinführt, kreist er um sein Urproblem, das Phänomen des Todes, das ihn als „Bedenker des Todes“ ein Leben lang nicht losgelassen hat.

Was in den *Schlafwandlern* aus überzeitlicher Sicht dichterisch gestaltet erscheint, das hat der Dichter in direkter Zeitkritik für seine Heimat Österreich mit dem umfangreichen Essay *Hofmannsthal und seine Zeit* geleistet. Man muß ihn sowohl neben die *Schlafwandler* als auch neben das andere Hauptwerk, den *Tod des Vergil*, halten, sozusagen als den Kontrapunkt, mit dem der Denker den Dichter Broch begleitete. Wir haben bereits darauf hingewiesen, welche zentrale Bedeutung das Todesproblem für den Dichter habe. Abermals wiederholt sich bei einem Österreicher das ewige Motiv unserer Dichtung von der „Melker Totenklage“ bis zur Gegenwart: die „ars moriendi“, die Kunst des Sterbens, das uralte Thema des Bedenkens des Todes. Broch steht mit dieser Arbeit in einer Linie mit den Schilderern und Propheten des österreichischen Unterganges, Karl Kraus und Robert Musil. Was Broch an ersterem gerühmt hat, die „klare Ethik und tiefe Anständigkeit, die sich gegen die Phrase wenden muß“ — das gilt auch für ihn selbst.

Für die romantheoretischen Überlegungen des Dichters wie für seine Praxis ist die tiefe Wirkung James Joyces auf ihn, trotz mancher gegenteiliger Äußerung, von eminenter Bedeutung. Der berühmte Ire ist zweifellos der Autor unter seinen Zeitgenossen, der ihn am meisten und direktesten beeinflusst hatte, so sehr, daß sich der Dichter in der Zeit, da er noch an den *Schlafwandlern* arbeitete, gegen den Choc, den ihm die Lektüre des *Ulysses* bereitet haben muß, und die *Verführung*, die von ihm ausging, offensichtlich zur Wehr setzte. Während der Abschlußarbeiten zum dritten Band seiner Trilogie schrieb

⁴⁹ *Ebenda*, S. 315.

er an Frank Thiess, dem er nochmals das Architektur-Ideal seiner *Schlafwandler* entwickelt hatte, am 6. April 1930:

Was ich an Joyce bewundere, ist seine weitgehende Annäherung an diesen von mir geforderten Idealzustand, u.zw. in einer Fülle und Breite und Tiefe des Irrationalen, wie ich es bis dahin nicht erlebt habe. Natürlich weiß ich, daß der Weg, den ich zum Kunstwerk suche und den Joyce mit aller Dezision gegangen ist, nicht der einzige ist, der zum Ziel führt, und daß es auch andere Möglichkeiten gibt, um die Einheit und das Irrationale zu erfassen..., aber für mich ist, wahrscheinlich infolge meiner mathematisch-konstruktiven Anlage, ein anderer Weg kaum gangbar... Dies aber ist auch die Gefahr, die Joyce für mich bedeutet: seit ich den *Ulysses* gelesen habe, stocke ich mit der Arbeit an meinem zweiten Roman, den ich bereits angelegt hatte, weil ich eben eine Parallelität der Bestrebungen und einen zu großen Abstand in den Ausführungsmöglichkeiten sehe⁵⁰.

Broch hatte damals schon die ersten Ideen zu seinem „Bergroman“ skizziert, den heutigen *Versucher*⁵¹. Im gleichen Jahre 1930 akzentuiert der Dichter seine Diastase zu Joyce in einem Brief an die Gattin seines Verlegers Daniel Brody. Da heißt es:

Denn was ich anstrebe und was in den *Schlafwandlern* erst angedeutet ist, ist ja doch etwas, das nicht in der Richtung Joyce liegt (etwas, das mir im Schrecken über Joyce abhanden gekommen war), nämlich der erkenntnistheoretische Roman statt des psychologischen, d. h. der Roman, in dem hinter die psychologische Motivation auf erkenntnistheoretischen Grundhaltungen und auf die eigentliche Wertlogik und Wertplausibilität zurückgegangen wird, genau so wie es die Aufgabe der Philosophie gewesen ist, sich vom Psychologismus frei zu machen. Gelingt so etwas, so könnte man (bei aller gebotenen Einschränkung) immerhin von einer neuen Form des Literarischen sprechen⁵².

In seiner schönen Rede *James Joyce und die Gegenwart* zum fünfzigsten Geburtstag des grossen Iren im Jahre 1936 klingt schon die sich immer mehr vertiefende Problematik von der unmöglich gewordenen Dichtung in unserer Zeit an⁵³, die er dann im *Vergil* endgültig gestalten sollte, wenn er von Joyce sagt:

...es ist eine Erschütterung voll jenes tragischen Zynismus, mit dem der moderne Mensch, die Kultur wollend sie auch wieder vernichtet, und es

⁵⁰ *Ebenda*, S. 14—15.

⁵¹ Über die endgültige Titelgebung vgl. Koebner, *a. a. O.*, S. 62 ff.

⁵² GW, Bd. 8, S. 23 f.

⁵³ Koebner, *a. a. O.*, S. 60, zitiert eine Briefstelle an Frank Thiess vom 23. 5. 1933, die diese Zweifel an der Möglichkeit der Dichtung noch deutlicher macht:

Im Grunde genommen weiss ich überhaupt nicht, ob Dichten heute noch eine legitime Lebensäußerung ist, ob das, was man zu sagen hat, nicht auf ganz anderem Wege und viel lebendiger in die Zeit wirken müßte. Letzten Endes könnte man eigentlich nur mehr Bekenntnisse schreiben, ohne irgendeine Einkleidung und nur auf das Wesentliche bedacht.

ist eine Erschütterung, in der Joyce das eigene künstlerische Tun und die Kunst negiert. Sicherlich kann kein Künstler der Gegenwart diesem Dilemma sich entziehen, keiner kann diesem Pessimismus vor dem eigenen Tun entgehen, hingegen hat keiner diesen Zwiespalt zwischen Gestaltungswillen und Gestaltungsvernichtung so beispielhaft prägnant, aber auch so aggressiv herausgestellt, wie Joyce es getan hat⁵⁴.

Bedeutsam sind Brochs Hinweise in seiner Joyce-Rede auf Musik und Malerei, in denen das Gleiche geschieht wie in der Dichtung des Iren. Was er Joyce verdankt, ist der Mut, „sechzehn Lebensstunden auf eintausendzweihundert Seiten“ zu beschreiben, „das ist fünfundsiebzig Seiten pro Stunde, mehr als eine Seite für jede Minute, nahezu eine Zeile für jede Sekunde“⁵⁴. Was Joyce damit bezweckte, nämlich dem Lebensalltag sozusagen auf seine Schliche zu kommen, lag Broch völlig fern. Ihm lag, nach Hannah Arendt, nur an einer Methode, durch welche man „das Nacheinander zur Einheit bringen, den Ablauf zur Einheit des Simultanen zurückzwingen“⁵⁵ kann. Aus dem *Ulysses* des James Joyce gewann er sozusagen den Mut für den *Tod des Vergil*, in dem ebenfalls auf 533 Seiten 18 Stunden beschrieben sind, allerdings nicht der Alltag, sondern der unalltäglichsste aller menschlichen Tage, der Tag des Sterbens. In seinem Todesjahr, 1951, schrieb Broch an Karl August Horst:

Oberflächliche Beobachter glauben, daß ich Joyce nachstrebe, weil ich mich theoretisch mit ihm befaßt habe. Ich müßte, sofern ich seinen Wegen folgte, meine eigene Methode, meine eigene Technik zu einer Intensität bringen, die sich an der seinen messen ließe, doch abgesehen davon, daß meine Kräfte wahrscheinlich hierfür nicht ausreichen, es ist auch nicht mein Ehrgeiz; ich will in der mir noch verbleibenden Lebensspanne meine Erkenntnistheorie und meine sonstigen wissenschaftlichen Arbeiten fertig bringen, einfach weil ich sie für wichtiger als Literatur halte. Gewiß, wäre meine dichterische Stärke so groß, wie die Kafkasche, so würde ich vielleicht in diese sehr unjoycesche Richtung getrieben sein, aber derlei arrogiere ich nicht; in einer einzigen Generation gibt es keine zwei Kafka⁵⁶.

In Wahrheit hat ja Broch, wie Hannah Arendt schon erkannte, alle andere zeitgenössische Dichtung heimlich an Kafka gemessen.

Versuchen wir nun noch uns über die letzte Komponente in Brochs romantheoretischen Erwägungen Rechenschaft zu geben: über das Mythische. Abgesehen von den darauf Bezug nehmenden Äußerungen im Joyce-Essay und manchen Briefen, hat Broch erst spät in zwei Aufsätzen seine abschließende Meinung zum Problem der mythen-

⁵⁴ GW, Bd. 6, S. 188. *Ebenda*, S. 190.

⁵⁵ H. Arendt in ihrem Beitrag zu dem Einführungsbändchen *Dichter wider Willen*.

⁵⁶ GW, Bd. 8, S. 415 f.

schaffenden Dichtung dargelegt. Der erste ist sein Beitrag zur Sondernummer, die die „Neue Rundschau“ anlässlich des siebzigsten Geburtstages von Thomas Mann 1945 unter dem Titel *Die mythische Erbschaft der Dichtung* herausbrachte. Die zweite englisch geschriebene und bisher nicht übersetzte Arbeit bildet die Einleitung zu *On the Iliad* von Rachel Bepaloff mit dem Titel: *The Style of the Mythical Age* und ist 1947 erschienen.

Die Frage nach der „mythischen Erbschaft der Dichtung“, nach der Funktion des Mythos in unserer Zeit hängt für Broch eng mit dem Problem der Erkenntnisfunktion des Kunstwerks zusammen, die eine Totalität der Epoche darstellen sollte. Abgesehen davon, daß in einer Welt des „Wertzerfalls“, wie sie Broch sieht, eine solche Totalität kaum darstellbar sein dürfte, war das Problem, durch Dichtung einen Mythos neu zu stiften, für Broch dennoch wichtig. Im Joyce-Essay war Dichtung immerhin noch als „mythische Aufgabe und mythisches Tun“⁵⁷ charakterisiert worden. Zwölf Jahre später stellt er selbst die Dichtung Dantes als eine mythische in Zweifel, wie aus seinem Hofmannsthal-Essay hervorgeht⁵⁸. Trotz des Wunsches, daß alle große Kunst — also auch die große Romankunst — nochmals Mythos werden dürfe, muß er erkennen:

...der Roman jagt mit unzulänglichen Mitteln, nämlich denen des Naturalismus, einem unerreichbaren Ziel nach, nämlich dem Mythischen⁵⁹.

Allerdings sieht der Dichter — eben im Gegensatz zum Naturalismus! — von Dostojewskis ersten prophetischen und mythischen Ansätzen ausgehend, auch noch in seinen späten Betrachtungen über den Mythos einen möglichen Gestaltwandel desselben in der modernen Dichtung heraufkommen, nämlich im Gefolge der Grauensgeschehnisse des 20. Jahrhunderts:

...so wurde es auch erst dem Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts wahrhaft klar, daß er mit bloßen Erzählen von belehrenden und unterhaltenden Geschichten nicht imstande ist, eine Totalität zu schaffen, welche der Welttotalität die Waage halten kann, und daß er, wenn er hiezu nicht fähig ist, überhaupt nichts geschaffen hat... Eine Welt, die sich selbst zersprengt, läßt sich nicht mehr abkonterfeien, aber da ihre Verwüstung aus den tiefsten Wurzeln der Menschennatur stammt, ist es diese, welche in all ihrer Nackt-

⁵⁷ GW, Bd. 6, S. 184. Vgl. auch: *ebenda*, S. 65.

⁵⁸ Dennoch wäre es einmal lohnenswert, die motivische Verknüpfung gerade zwischen den Dichtungen des historischen Vergil, Dantes und Brochs speziell zu untersuchen, wie es W. E. Wolfram in ihrer Freiburger Dissertation *Der Stil Hermann Brochs* bereits 1958 angeregt hat. Vgl. *a. a. O.*, S. 113.

⁵⁹ GW, Bd. 6, S. 62. Übrigens sieht auch Koebner Zusammenhänge mit mythischen und religiösen Vorstellungen der Inder (*a. a. O.*, S. 82).

heit, in ihrer Größe wie in ihrer Erbärmlichkeit dargestellt werden muß —, und das eben ist eine bereits mythische Aufgabe⁶⁰.

Obwohl Broch selbst im *Tod des Vergil*, im *Versucher* und noch in den *Schuldlosen* mythische Gestalten wie die Knabenfigur des Lysanias, die Plotia, die Mutter Gisson und den Imker zu schaffen versucht hat, obwohl der *Versucher* selber als Teil einer religiösen Trilogie⁶¹ geplant war, wußte Broch doch — entgegen der Meinung Arno Köhnes, der Brochs religiöse und mythische Welt bei den Indern suchen will⁶², daß man mit Dichtung weder eine Religion stiften kann noch darf.

Als eines der besonderen Zeichen der Krisenhaftigkeit des modernen Romans hat die Kritik immer wieder den sogenannten „Essayismus“, wie er besonders deutlich im Werke Musils, aber auch in den *Schlafwandlern* Brochs zutage tritt, bezeichnet. Das Eindringen wissenschaftlicher und philosophischer Elemente in die reine Erzählkunst wird von der konservativen Ästhetik besonders gerügt und als dichtungsfeindlich bezeichnet. Auch mit dieser Problematik hat sich Broch eingehend befaßt und schon in den Dreissigerjahren in seinen Briefen an Willa Muir, seine Übersetzerin, zu solchen und ähnlichen Vorwürfen Stellung genommen. Er verteidigt den Einbau seiner Geschichtsphilosophie in den dritten Teil der *Schlafwandler* damit, daß viele Gründe dafür sprechen, „daß der Polyhistorismus, der bis jetzt das Reservat einer anscheinend wissenschaftlichen Philosophie gewesen ist, zur Domäne des Romans geworden ist“. Dann fährt er fort: „Die Polyhistorisierung des Romans macht allenthalben Fortschritte (Joyce, Gide, Thomas Mann, in letzter Derivation Aldous Huxley)“. Allen diesen Autoren, Joyce ausgenommen, macht er den Vorwurf, nur „Bildungselemente“ im Roman unterzubringen, während er das „Wagnis“ unternimmt, „lebendige Wissenschaft im Roman... einesteils immanent in eine Handlung und in Figuren“ unterzubringen, andererseits, indem er sie „nackt und geradeaus und eben nicht als Gesprächsfüllsel zum Ausdruck“ bringt⁶³. Wenn Koebner im Anschluß an den oben zitierten Brief der Meinung ist, daß Broch bereits im *Versucher* den „polyhistorischen Roman und den allwissenden Blick“ aufgegeben habe, da in diesem Roman nur mehr „ein Ich“ erzähle, so muß doch mit W. E. Wolfram darauf hingewiesen werden, daß

⁶⁰ *Ebenda*, S. 246 f.

⁶¹ Vgl. Koebner, *a. a. O.*, S. 60.

⁶² Köhne, *a. a. O.*, S. 146 ff.

⁶³ GW, Bd. 10, S. 349 f. Vgl. hierzu auch Brief an Burgmüller vom 13. 7. 1935: „Und ebenso muß ich den ganzen Begriff des polyhistorischen Romans für mich in Anspruch nehmen“. GW, Bd. 8, S. 130.

Broch selbst noch in dem, einen „Bewußtseinsstrom“ darstellenden, „Inneren Monolog“ seines *Tod des Vergil* den polyhistorischen Blick keineswegs verleugnet: „In dem Gespräch mit Augustus findet sich in einer Art »phänomenologischer Reduktion« eine ganze Zeit- und Geschichtstheorie vorgebracht, die die Gedankengänge Brochs resümiert und über das im Werk direkt Dargestellte begrifflich hinausgeht“⁶⁴.

Die *Schlafwandler* und der *Tod des Vergil* dürfen mit Fug und Recht als die Zentralwerke des Dichters bezeichnet werden, in denen sich seine Romantheorie am reinsten in die Praxis umgesetzt hat. Die beiden anderen Werke, *Der Versucher* und *Die Schuldlosen*, leben ganz im Bannkreis der beiden Hauptwerke, das eine mehr den Innenwelten des *Vergil*, das andere, schon im Alterstil verfaßt, mehr den *Schlafwandlern* zugewandt, die es in gewisser Weise fortsetzt.

Nach dem Erscheinen des *Tod des Vergil*, 1945, hat Broch, vor allem für seine Übersetzer, versucht, Erläuterungen zu diesem Riesenswerk zu geben. Es sind dies seine drei *Bemerkungen zum „Tod des Vergil“*⁶⁵. Broch bezeichnet darin selbst sein Buch als einen „inneren Monolog“, obwohl es in der dritten Person geschrieben ist, wobei er natürlich seinen „indirekten inneren Monolog“ vom „direkten“ des James Joyce abhebt. An dieser Stelle wird es nun nötig, das Hauptwerk des Dichters im Hinblick auf die Ergebnisse der anglo-amerikanischen Forschungen zur Technik des Bewußtseinsstrom-Romanes, der ja eine besonders ausgeprägte Form des „personalen Romans“ ist, auch von der formalen Seite her zu betrachten und von James Joyce und anderen Vertretern des Bewußtseinsstrom-Romanes zu unterscheiden. In seiner Tradition bildet der „Monologroman“ eine besondere Form. Von ihm sagt Humphrey⁶⁶, daß das „chaotische Material des menschlichen Bewußtseins, welches sein eigentlicher Gegenstand ist, und welches als solches keinerlei räumliche, zeitliche oder thematische Grenzen kennt, künstlerisch nur dann bewältigt werden kann, wenn ihm von außen eine ähnlich strenge Form aufgezwungen wird, wie dies in der klassischen Tragödie der Fall ist..., so daß man unter Anlehnung an die Terminologie der Tragödie von der Einheit des Ortes und der Zeit sprechen kann“⁶⁷. Schon bei Dujardin und Joyce, auf die die Gattung des Monologromans zurückgeführt wird, beträgt die Erzählzeit nicht mehr als maximal 24 Stunden und spielt in einem

⁶⁴ Vgl. Koebner, a. a. O., S. 60 f., bzw. Wolfram, a. a. O., S. 179.

⁶⁵ GW, Bd. 6, S. 265 ff.

⁶⁶ R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (University of California Press, 1954, Perspectives of Criticism 3), S. 85—112.

⁶⁷ Stephan, a. a. O., S. 54.

genau bestimmten Raum. Sei dies nun im Paris von Dujardins *Les Lauriers sont coupés*, im Dublin des *Ulysses* oder von *Finnegans Wake* von James Joyce, im London der *Mrs. Dalloway* von Virginia Woolf oder im Brundisium des sterbenden Vergil bei Broch. Als formale Gestaltungsprinzipien des Zeitablaufs in diesem festumgrenzten Ort hebt Doris Stephan die Leitmotivik und die musikalischen Strukturen dieser Romane besonders hervor und verweist nochmals darauf, daß der Monologroman „sich als die am strengsten gebaute Form des Romans überhaupt“ zeigt, „er ähnelt darin als einziger Vertreter dieser Gattung den strengen Formen der Tragödie und der Novelle“⁶⁸. Hier erweist sich nun die Urfassung vom *Tod des Vergil*, die 1937 für Radio Wien geschriebene Novelle *Die Heimkehr des Vergil*⁶⁹ als logische Voraussetzung für den daraus entstandenen Monologroman, der allerdings nicht — wie schon oben bemerkt — den alltäglichsten Alltag, wie ihn Joyce und Virginia Woolf schildern, sondern eben die extremste Krisensituation, die des sterbenden Menschen, zu seinen Gegenstand macht. Mit dem *Tod des Vergil* zählt Broch neben Dujardin und Arthur Schnitzler zu den typischen Vertretern des „einsträhnigen Bewußtseinsstrom-Romans“, während Joyce, Woolf und Faulkner den „mehrsträhnigen Bewußtseinsstrom“ kultivieren, indem sie ihren verschiedenen Figuren auch verschiedene Techniken der Wiedergabe zuweisen. Zu diesen Techniken gehören eben: der direkte und indirekte Innere Monolog sowie die „innere Analyse“. Doris Stephan unterscheidet auch bei Broch verschiedene Möglichkeiten der Monologform: echt monologische Meditation, dialogisch aufgespaltene Monologe und pseudomonologische Darstellung von Bewußtseinschichten, die jenseits des Sprachvermögens des Helden liegen⁷⁰.

Lange vor der wissenschaftlichen Formulierung dieser Probleme hat Broch bereits in seinen *Schlafwandlern* unter dem Eindruck von Joyce die Thematik des „Bewußtseinsstroms“ denkerisch und gestaltend ergriffen. Sie wird ihn von da an nicht mehr loslassen und scheint ihn besonders während der Arbeit am *Vergil* auch von der theoretischen Seite her immer mehr beschäftigt zu haben, wie aus einem Brief an einen unbekanntem Adressaten aus den Vierzigerjahren besonders schön hervorgeht; er betont hier ausdrücklich, „daß wir in einem unausgesetzten Strom fluktuierender Erlebnis-Atome leben“, daß der Künstler „die Welt in jeden Augenblick... als fluktuierendes Ur-Chaos“ erlebt. „Genau das Nämliche vollzieht sich in der Realitäts-

⁶⁸ *Ebenda*.

⁶⁹ Zur Entstehungsgeschichte der Novelle vgl. GW, Bd. 8, S. 242 ff., Brief an Hermann Weigand vom 12. 2. 1946.

⁷⁰ Stephan, a. a. O., S. 74.

sphäre der eigenen Ich-Erfassung. Auch hier haben wir den Strom fluktuierender Erlebnis-Atome, einen Strom, vom dem wir bloß wissen, daß er in den Tod mündet" ⁷¹.

In seinen eben zitierten *Bemerkungen zum „Tod des Vergil“* verweist Broch darauf, daß „nur wenige Werke der Weltliteratur“ es gewagt haben, „sich... so nahe an das Todesphänomen heranzupirschen" ⁷², wie dies eben dieses Werk tut.

Wir wissen, wie in Krisenzeiten das Problem des Todes immer wieder von den Dichtern und Denkern umkreist wurde. Das war so in der Barockdichtung während des dreißigjährigen Krieges, ebenso von der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bei Kierkegaard, Schopenhauer, Richard Wagner, Baudelaire, desgleichen wird das Problem von den Dichtern unseres Jahrhunderts aufgegriffen, von Beer-Hofmann, Rilke, Hofmannsthal, Kafka und Thomas Mann. „Aber niemand von allen diesen“, schreibt Erich Kahler, „niemand vor allem, der das Leben so liebte, wie Hermann Broch, hat seine Forschung, seine blasphemische Neugier, ja, seine Lebensliebe selbst so weit getrieben wie dieser Dichter, der versucht hat, in den Tod hinab zu rühren mitten im Leben, den Tod zu leben mit Hilfe einer Imagination, die an den äußersten Rand, fast über die Ränder des menschlich Vorstellbaren gedrungen ist. Wer sonst hat den orpheischen Abstieg zu den Schatten so schonungslos wirklich, so lebenssüchtig verfolgt, und so tief über den menschenseelischen Bereich hinaus in eine kosmische Sphäre, eine Sphäre der Gemeinschaft alles Geschaffenen, dorthin, wo die Quelle der Kreatur erscheint, wo Tod Lebensverwandlung wird und Schöpfung! ...Und was Vergil in seinem Sterben vollzieht, jener Abstieg in die Schöpfung durch ein umgekehrtes Zurücklegen der biblischen Schöpfungstage, durch ein stufenweises Ent-Werden, «Ent-Tun» der Schöpfung, diese Umkehrung der Schöpfung mündet in Wiederschöpfung und bedeutet daher den Ursprung der Schöpfung" ⁷³.

Wer den Tod bedenkt wie Hermann Broch, der kommt notwendig zum mystischen Erlebnis. Bei Broch hat uralte mystische Erfahrung eine neue Wendung und Tragweite erhalten. In dem Gedicht *Stimmen 1933* läßt er Gott es geradezu selbst sagen, daß es keine Kommunion mehr mit ihm gibt. Das war nur der lyrische Ausdruck für eine philosophische Erkenntnis des Dichters, nach der

das Denken den Schritt vom Monotheistischen ins Abstrakte gewagt [und der] sichtbare und persönliche Gott wurde zu dem, dessem Name nicht mehr

⁷¹ GW, Bd. 8, S. 177 f.

⁷² GW, Bd. 6, S. 265.

⁷³ GW, Bd. 1, S. 14.

auszusprechen und von dem kein Bild mehr zu machen ist, aufgestiegen und versunken in die unendliche Neutralität des Absoluten, verschwunden in einem grausamen Sein, das nicht mehr ruht, sondern unerreichbar ist⁷⁴.

Im Zusammenhang mit diesem mystischen Erlebnis steht für Broch auch das „Mythische“ in der Kunst, das von ihm ständig mit dem Todeserlebnis in Zusammenhang gebracht wird. Unter den vielen Briefen, die dieses Problem umkreisen, ist vielleicht der Brief vom 10. April 1943 an Friedrich Torberg der aufschlußreichste. Auch er spricht wiederum von dem „Schritt ins Abstrakte“, den nicht nur das Denken, die Wissenschaft, sondern auch die Kunst gemacht hat, und er geht dabei wiederum von James Joyce und seinem völlig esoterisch gewordenen Roman *Finnegans Wake* aus und ergänzt seine frühere Joyce-These:

Ich möchte jetzt noch hinzufügen, daß jede reife Kunst abstrakt wird, daß sie sich bemüht, nicht mehr das Lächeln des Herrn Schulze, nicht mehr das Sonnenlicht über Pötzleinsdorf, sondern «das» Lächeln schlechthin, «das» Sonnenlicht zu zeigen — betrachten Sie hiezu Joycens Geistesbruder Picasso, aber auch sogar Strawinsky —, daß in diesem Abstraktismus die Größe und die Unverständlichkeit eines jeden Altersstiles liegt (das große Glück eines jeden Künstlertums), und daß in diesem Sinne das Werk Joyces, aber auch das Picassos und Strawinskys alle Merkmale des Altersstiles trägt. Nur ist es nicht mehr der persönliche Altersstil des Künstlers selber, sondern der des Zeitalters schlechthin — es ist der grösste und schärfste Einschnitt der Kunstgeschichte seit der Antike.

Die Kunst ist aber für Broch kein blosser „Spiegel“ der revolutionären Veränderungen in Wissenschaft und Politik.

Nein, die Kunst vollzieht ihre — allerdings parallele — Revolution nach ihren eigenen Gesetzen, und diese sind lediglich an der Kunstentwicklung und an der Entwicklung ihrer Technik, respektive an deren Trägern (Joyce, Strawinsky, Picasso) abzulesen.

Und nun folgt die entscheidende Stelle des ganzen Briefes:

Das Geschwafel von der Darstellung des „Lebens“ durch die Kunst ist auf einmal in der Kunst selber seines Sinns entkleidet worden (sic Picasso), denn zur Darstellung des „Lebens“ braucht man keine Kunst mehr, weil diese Aufgabe viel eindringlicher, korrekter und sauberer von der Wissenschaft übernommen worden ist; die Kunst ist dorthin verwiesen worden, wo ihr eigentlichster Stoff ruht, auf jenen Stoff, um den sich alle Kunst seit jeher bemüht hat, nämlich auf den Tod an sich, den großen *pacemaker* aller metaphysischen Erkenntnis. — Auch dies läßt sich beweisen. Denn Zeiten des Kulturbruches sind mythenräftig. Und von hier aus ist das unbewußte Tasten nach dem Mythenstoff zu verstehen, Joyces *Ulysses*, Manns

⁷⁴ GW, Bd. 6, S. 14. Die Parallele zu Kafka ist offensichtlich!

Joseph-Mythos. Denn der Mythos ist immer noch die engste Annäherung des Menschen an die Todeserkenntnis gewesen⁷⁵.

Von katholischer Sicht her erscheint Brochs Mystik in einem seltsamen Zwielficht. Sie ist wohl noch keine Mystik ohne Gott wie bei Camus etwa, zu dem wohl manche Parallelen in Brochs Denken hinzuführen scheinen, aber eben eine Mystik des „schweigenden Gottes“. Wieslawa Erna Wolfram sieht Broch bereits völlig in einer Tradition der „säkularisierten Mystik“ stehn, scheint aber die Lebenssituation Brochs um der merkwürdigen Parallele zur modernen Kunst des Surrealismus mit seinen mythisch-magischen Motiven doch allzu einseitig zu interpretieren⁷⁶. Da es mit diesem „Schweigenden Gott“ — der alte „deus absconditus“ der Juden, zu dem Broch in seinen letzten Lebensjahren offensichtlich hinstrebte, wie seine Bemühungen um die Rückkehr zum alten jüdischen Glauben eindeutig beweisen⁷⁷ — keine „unio mystica“ gab, verblieb hier der Mensch in der „mystischen Nacht“. Hier stellt sich uns allerdings sofort die Frage, ob dieser mystische Nacht-Raum trotz allen Transzendierens im Niederstieg zu sich selbst eben nicht doch die alte Immanenzsphäre — wenn auch in eine unendliche Tiefe des eigenen Selbst erweitert — geblieben ist, in die die Philosophie des 18. und 19. Jahrhunderts den Menschen gebannt hat. In dieser Sicht gewinnt eine Beobachtung W. E. Wolframs besondere Bebeutung: „Doch das Moment, das die dargestellte Versenkung Vergils von einer mystischen *ascensio* und *elevatio* grundsätzlich unterscheidet, ist der negative Erlebniswert ihrer einzelnen Ekstasen. Was dem Mystiker Erfüllung und Bestätigung bedeutet, ist für Vergil Erlebnis höchster Panik... Der mystische Initiationsweg, ursprünglich ein Weg der Läuterung, Erhebung und Vollendung, ist somit im Vergil als ein Weg der schärfsten Destruktion, als eine Art «Höllenfahrt» des modernen autarken Bewußtseins gestaltet“⁷⁸.

Wenn man mit Hamann die Selbsterkenntnis als „Höllenfahrt“ auffaßt und die moderne Psychoanalyse als einen wissenschaftlichen

⁷⁵ GW, Bd. 8, S. 184 ff.

⁷⁶ Vgl. hierzu bei W. E. Wolfram die Kapitel „Frage nach der Mystik“, S. 103 ff., und „Surrealismus und Mangel an Zeit als Genese“, S. 212 ff. Die kenntnisreiche Arbeit wirft eine Fülle von Problemen auf, die noch einer Spezialuntersuchung bedürfen, wie Brochs Verhältnis zur Tiefenpsychologie, zur Gnosis, zur mystischen Tradition und zum Surrealismus, der sich ja außer einigen Hinweisen nur sehr schwer exakt belegen läßt.

⁷⁷ Vgl. hierzu Koebner, a. a. O., S. 126: „Jan 1950 H. B. entschließt sich zum jüdischen Glauben zu konvertieren“. Siehe auch S. 115 und die Interpretation von Brochs spätem Gottesbild, S. 111.

⁷⁸ Wolfram, a. a. O., S. 120.

Weg der Selbsterkenntnis interpretieren will, dann trifft Erich Kahlers Feststellung tatsächlich zu: „Hier in Hermann Brochs entscheidendem Erlebnis“ — nämlich in dem in einer Art „Selbsthypnose“ vorweggenommenen Todeserlebnis — „ist die Psychoanalyse mystisch geworden, hat sie einen mystischen Charakter angenommen“⁷⁹.

So wird der *Tod des Vergil* in einem noch weit stärkerem Ausmaß zum „religiösen Roman“, als es der vom Dichter unvollendet zurückgelassene „Bergroman“ war⁸⁰. Die Probleme, die im „inneren Monolog“ des Vergil zur Sprache kommen, waren im Grunde Brochs eigene Probleme. Über seine stilistische Gestaltung hat der Dichter noch selbst Auskunft gegeben. Eben weil der *Tod des Vergil* ein „innerer Monolog“ ist, darum bezeichnet der Dichter selbst sein Werk als ein durchaus lyrisches, „als ein einziges Gedicht“, das musikalisch durchkomponiert ist, „...durchaus nach den Prinzipien eines Quartettsatzes oder, vielleicht noch richtiger, nach denen einer Symphonie gebaut ist“⁸¹. Tatsächlich sind die vier Kapitel („Wasser“, „Feuer“, „Luft“, „Erde“ — die vier antiken Urelemente!) die Sätze einer Symphonie, mehr noch, sie streben im Sinne des österreichischen Barock oder Richard Wagners das „Gesamtkunstwerk“ an. Erinnern wir uns daran, dass auch Heimito von Doderer den Roman nach den Gesetzen einer Symphonie aufbauen will⁸².

Der Stil des Werkes ist nach Brochs eigener Aussage von folgenden Elementen bestimmt:

- a) er trachtet in jedem Darstellungsmoment das Kontradiktorische der Seele zur Einheit zu bringen;
- b) er trachtet unaufhörlich, die gesamte (musikalische) Motivenfülle in Bewegung zu erhalten;
- c) er trachtet eben hiedurch, die Simultaneität des Geschehens allüberall festzuhalten⁸³.

Dies versucht der Dichter durch eine Sprache zu erreichen, die

⁷⁹ GW, Bd. 1, S. 15. — Zu Brochs Beziehungen zur analytischen Psychologie C. G. Jungs in Verbindung mit der Mythenforschung (Daniela Jaffé) vgl. Wolfram, *a. a. O.*, S. 123 ff.

⁸⁰ Zum Bergroman *Der Versucher* und seine religiöse Problematik vgl. Koebner, *a. a. O.*, S. 60 ff.

⁸¹ GW, Bd. 6, S. 265 ff.

⁸² Zu der merkwürdigen Verbindung Brochs mit der Welt des Barock hat Wolfram entscheidende Beobachtungen beigetragen, bes. bezüglich der Bedeutung des Makabren für Broch im Zusammenhang mit dem Surrealismus (*a. a. O.*, S. 153 ff.). — Wenn Köhne seinerseits Brochs Verbindung mit der Leitmotivik Richard Wagners so sehr akzentuiert, so sei hier nochmals darauf hingewiesen, daß Broch seit seiner frühesten Jugend Wagner intensiv abgelehnt hat.

⁸³ GW, Bd. 6, S. 267.

immer mehr zu einem Nominalstil hindrängt, indem sie dem oft abstrakten Substantiv den Vorrang vor dem Verbum gibt, einem Stilzug, den sie mit der modernen Lyrik teilt. Durch eine Leitmotivtechnik, durch die der Leser für die „längsten Sätze der Weltliteratur“ einen Halt gewinnen soll, um sich im Bewußtseinsstrom des Helden Vergil zurechtfinden zu können. Durch eine „additive Kombinatorik“ der Syntax, die durch die Kombination der Parataxen und der ihnen innewohnenden Lyrismen zur Simultaneität und Totalität des Geschehens kommen will.

Wenn wir nun noch einmal Brochs theoretische und praktische Bemühungen um den Roman betrachten, so können wir feststellen, daß er genau den drei Antrieben folgte, die den „personalen Roman“ hervorgebracht haben:

1. Der Forderung nach Objektivität kommt er in einer Weise nach, die die gesamten Ergebnisse seiner Wertlehre und Erkenntnistheorie für die Perspektiven seiner Figuren fruchtbar macht. Sein Ziel ist ja der „erkenntnistheoretische Roman“. In Übereinstimmung mit seiner Auffassung, daß „Dichten der Drang nach Erkenntnis sei“, will er der Romandichtung eben jene Aufgaben übertragen, die zuvor die Philosophie und Erkenntnistheorie sowie andere Wissenschaften geleistet haben. In diesem Sinn fordert er den „polyhistorischen“ Roman, in dem die Realitäts- und Welttotalität erreicht werden soll. Da die autonomen Wertgebiete im allgemeinen Wertzerfall nichts als „Pseudoreligionen“ geworden sind, gleichgültig, ob es sich um ästhetische, politische oder wirtschaftliche Werte handelt, ist Broch überzeugt, daß sich die Menschheit nach einer religiösen Erneuerung sehnt, und er tendiert daher über den polyhistorischen Roman hinaus zum neuen „religiösen Roman“, der allerdings immer einfacher und schlichter werden müßte. Dabei weiß er wohl, daß jene Schlichtheit, die sich dekretieren läßt, zum Kitsch wird.

2. Der neuen Erzähltechnik entspricht er in mehrfacher Weise:

a) durch die Auflösung der überkommenen Romanformen eben durch die polyhistorische Essayistik;

b) durch die Anwendung aller Techniken des Bewußtseinsstrom-Romans. Er vollzieht damit die esoterische Hinwendung zum eigenen Ich und seinen Bewußtseinsströmen unter Einschluß aller Ergebnisse der analytischen Psychologie, der poetologischen Forderungen des Surrealismus und der modernen Lyrik, wie Assoziationstechnik, automatisches Schreiben, tiefenpsychologische Traumgestaltung.

3. Gerade das neue Thema der Tiefenpsychologie ist in diesem Werk, wie wir sahen, bis ins Mystische vorgetrieben worden und hat die Psychoanalyse damit schon wieder transzendiert. Broch erstrebt

trotz seines Wissens um die Unmöglichkeit, mit der Dichtung einen neuen Mythos oder gar eine neue Religion stiften zu können, dennoch eine neue Psychosynthese und damit eine neue Mythologie und Kosmologie. Im Geheimen glaubt er doch an die mythische Aufgabe und Erbschaft der Dichtung. Vergil-Broch erhielt ja nach seiner orphischen Reise in die Todeswelten geradezu den, das Verbot für Orpheus aufhebenden, Befehl, sich umzuwenden, hinzuwenden zu einer neuen Schöpfung, die uns am Schluß der Apokalypse des Apostels Johannes prophezeit ist. Wenn er auch den unendlich-fernen Gott in seiner „mystischen Nacht“, dem alten Immanenzraum der kantianischen und nachkantianischen Philosophie, noch nicht sieht, er ahnt doch schon sein neues Schöpfungs-Wort, eben jenes von allen Dichtern vergeblich gesuchte Wort, das jenseits aller Worte ist.

Brochs Romantheorie — sie ist nur ein Glied in dem größeren Ganzen des modernen „Experimentalromans“ mit allen seinen Spielarten der Entwicklung vom Naturalismus bis zur krisenhaften Gegenwart —, so könnte man abschließend sagen, spiegelt nicht nur den beständigen Kampf zwischen „Dichten und Erkennen“, zwischen „Erkennen und Handeln“, als einem ethisch verantwortlichen Tun in einer Zeit des totalen Wortzerfalls, sondern sie spiegelt auch etwas, das nach Brochs eigenen Worten

eigentlich nicht geschehen darf, nämlich daß der Künstler, der die Krise darstellen will, selber von ihr erfaßt worden ist, also sie statt im Werk, das er vorhat, am Werksprozeß, also an sich selber darstellt; das soll nicht geschehen, ist aber in der Situation, in der wir uns befinden, unvermeidlich⁸⁴.

Broch war sich der Schwächen seines Werkes, die eine wachsende Kritik jetzt mehr und mehr aufzudecken unternimmt, wobei sie oft mit ästhetischen Vorstellungen einer längst ungültig gewordenen Vergangenheit oder dogmatischen Vorstellungen philosophischer oder religiöser Systeme arbeitet, durchaus bewußt. Seine Sehnsucht war der große religiöse Roman, der — an kein konfessionelles Dogma gebunden — berufen sein sollte, eine neue verbindliche, aber doch autonome Ethik des Menschen, eine Ethik des Humanen zu verkünden. Damit bleibt er noch immer in der grossen Tradition der abendländischen Aufklärung von Kant bis Karl Marx und ihren Schülern, so wie er mit seiner „lyrischen Sprache“ trotz der von mancher Seite gerügten „Zerfallerscheinungen“ noch in der Welt Hugo von Hofmannsthals, die er gar nicht schätzte, geblieben ist. Bei allen Mängeln, die man seinem Werk auch vorwerfen kann, bei allem „Manierismus“, den W. E. Wolfram darin zu erkennen glaubt, meinen wir doch sagen zu

⁸⁴ GW, Bd. 8, S. 268.

dürfen, daß Broch mit seinem Werk auf redliche Weise verwirklicht hat, was er am Ende seines Essays über das *Weltbild des Romans* als Hoffnung für die Dichtung ausgesprochen hatte:

Die dichterische Aufgabe als solche ist nicht neu, sie ist ein ewiges und unverlierbares Wunschbild in der Seele des Menschen, sie hat in all ihrer Polyphonie seit je bestanden, aber das Instrument, das sich die Dichtung im neuen Roman geschaffen hat, ist von so orgelhaften Dimensionen, der neue Roman in seiner rational-irrationalen Polyphonie ist ein so herrliches symphonisches Instrument, daß in seinem Orgelton für jeden, der hören will, auch das Rauschen der Zukunft mitschwingt⁸⁵.

HERMAN BROCH A POWIEŚĆ WSPÓŁCZESNA

STRESZCZENIE

W pierwszej części artykułu autor omówił problem tzw. kryzysu powieści współczesnej i dał ogólny zarys teorii tej formy wypowiedzi autorskiej (poglądy Stanzla, Lukácsa, Lämmerta, Kaysera, Seidlera, Brinkmanna). Druga część poświęcona jest rozważaniom nad powieścią „personalną” (*der personale Roman*), jak również omówieniu teoretycznych poglądów wielkiego austriackiego pisarza Hermana Brocha, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tego typu powieści.

Psychologizacja w powieści XIX wieku (w rozumieniu Descartesa i Kanta) uległa głębokim przemianom dzięki psychoanalizie Freuda i analizie psychologicznej C. G. Junga (archetypy). Ta psychologia głębi wydobyła na światło dzienne nowe dziedziny życia ludzkiego (podświadomość, ponadczasowe formy bytu ludzkiego), stworzyła nowy obraz człowieka. Postaci powieści „personalnej” (Stanzel) stają się „osobowymi mediami” — ze względu na ich „uprzywilejowaną pozycję”. Media owe ulegają w dalszym rozwoju tego typu powieści demaskacji ich cech charakteru.

Teoria powieści Brocha, stanowiąca jedno z ogniw łańcucha współczesnej powieści eksperymentalnej, zakładała nieustanną walkę między procesem poznania a procesem tworzenia. Według tej teorii każdy artysta usiłujący przedstawić sytuację kryzysową ulega jej i sam jest pod jej przemożnym działaniem.

Trzy aspekty teoretycznych poglądów Brocha miały wpływ na ukształtowanie jego dzieła: 1. obiektywne spojrzenie na świat osiągnięte dzięki temu, że integrował wyniki nauki o wartości i teorii literatury; 2. nowa technika pisania realizowana za pomocą: a) rozbicia form powieści tradycyjnej i zastąpienia ich nową formą eseju „prehistorycznego”; b) stosowania wszystkich znanych technik powieści zbudowanych na zasadzie strumienia świadomości; 3. nowy kompleks zagadnień psychologii głębi (mitologizujący i usiłujący stworzyć nowy mit lub nową religię).

Przełożyła Maria Kofta

⁸⁵ GW, Bd. 6, S. 238.