

Partialität oder Totalität?
Zur Frage der Modernität von Brochs Romantheorie

von

Marina Polunic

Philosophische Dissertation
angenommen von der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

am 29. Juli 2004

Tübingen

2004

Gedruckt mit Genehmigung der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Jürgen Wertheimer

Mitberichterstatter: Prof. Dr. Dorothee Kimmich

Dekan: Prof. Dr. Tilman Berger

Inhaltsverzeichnis

Zur Einleitung	11
Teil I	23
Philosophisch-poetologische Voraussetzungen der Diskussion um Moderne und Postmoderne	25
I. Moderne als Zeitalter der Entzweiung: Hegel	25
II. Hegels Bestimmung der Kunst als Erkenntnisform der absoluten Wahrheit	26
III. Die Abgrenzung der Kunst der Moderne von der Tradition der Antike und die Lehre vom Ende der Kunstperiode	29
IV. Der Verlust der epischen Totalität und die Suche nach einer neuen poetologischen Einheit: Lukacs	31
V. Der Abschied vom Ganzen und der Übergang zur Pluralität: Adorno	35
VI. Vom Ende der Kunst des Erzählens	36
VII. Negative Ästhetik	38
Postmoderne: Ein Plädoyer für Pluralität	40
I. Die Aufhebung des narrativen Meta-Diskurses: Lyotard und Welsch	42
II. Pluralität versus Indifferenz: Jean Baudrillard	45
III. Vom Ende des Subjektbegriffes und Antizipation der Sprachspiele: Foucault und Derrida	47
IV. Zur Theorie der Dialogizität und Intertextualität: Bachtin und Kristeva	51
V. Moderne und Postmoderne: Ein Versuch der Differenzbestimmung	55

Hermann Brochs Standpunkt zwischen Moderne und Postmoderne: Eine Einleitung zur Diskussion.....	57
I. Broch und Lukacs: Ein Akzent auf den Differenzen	57
II. Von den Signaturen der Postmoderne bei Hermann Broch	62
III. Hermann Broch und Jean Baudrillard	67
 Teil II.....	 73
 Hermann Brochs Romantheorie: Eine Poetik der abgeschlossenen Einheit oder des offenen Kunstwerkes?	 75
Die Aporien des polyhistorischen Romans.....	76
I. Der moderne Roman im Kontext der Geschichtsphilosophie	77
II. Die Erzählproblematik des modernen Romans.....	80
III. Die Infragestellung der Kunst des Romans	82
 Die Frage nach der Bedeutung des Erzählers als Beobachter: Eine Konzeption des Erzählers oder das Spiel mit Bedeutungen	 85
I. Der Erzähler als Beobachter zwischen Naturalismus und Moderne.....	87
II. Der umstrittene Erzähler Eduard von Bertrand im Fokus der Foucaultschen Diskursanalyse.....	92
III. Der Erzähler als Beobachter im Lichte einer fragmentarischen und enttotalisierten Weltdeutung: Heisenberg und Luhmann	96
 Die Frage nach dem Topos des Helden	 100
I. Die Spiegelmetaphern	102
II. Die Stimmen.....	105
III. Der Protagonist des Romans im Kontext der Diskussion über Moderne und Postmoderne	111
 Die Rolle der Sprache: Von der Sprachskepsis zur Affirmation des mystischen Wortes	 113
I. Die epistemologische Dimension der Sprachkrise.....	115
II. Der Zweifel an der kommunikativen Potenz der Sprache	117
III. Die mystische Bedeutung der Sprache	120
IV. Hermann Brochs Auffassung der Sprachkrise: Ein Diskurs zwischen Moderne und Postmoderne	122

Teil III	125
Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ im Kontext seiner Theorie des modernen Romans	127
I. Intertextuelle Voraussetzungen der Interpretation des Romans: Bachtin und Kristeva	129
Die Entstehungsgeschichte des Romans im Kontext des intertextuellen Lesens	132
I. Der Zerfall des römischen Reiches als geschichtsphilosophisches Motiv des Romans.....	134
II. Das Motiv des Todes.....	137
III. Die Legende von der Verbrennung der „Äneis“	139
Die intertextuelle Stellung der Vergilischen Motive	142
I. Elendsgasse und Hades.....	142
II. Die Topographie des Hades im Spiegelbild der Sinne.....	143
III. Vergils Reise durch die Unterwelt im Kontext zweier Motti des Romans	147
IV. Zum Motiv des <i>fato profugus</i>	149
V. Orpheus zwischen Dante und Vergil	151
VI. Die Rolle der Erinnerung im Kontext der Orpheus-Geschichte.....	155
VII. Der Aufstieg und Niedergang des römischen Dichters: Eine Reise durch die Unterwelt oder Karneval	158
VIII. Von der subversiven Kraft des Lachens	164
IX. Die literarische Bedeutung des Motivs der Elendsgasse in Bezug auf die intertextuelle Konzeption des Romans:.....	168
Die Dekonstruktion der Romanfiguren in Bezug auf Bachtins Poetik des Doppelgängers	170
I. Vergils polyphone Stimme	171
II. Lysanias' literarische Doppelgänger.....	176
III. Plotias Spiegelbilder	180
IV. Die Bedeutung des Doppelgängermotivs für die erzählerische Struktur des Romans und für Brochs Konzeption des Helden	182

Der Standort des Erzählers	185
I. Die Frage nach der Bedeutung des inneren Monologs.....	185
II. Chronotopos der Erzählperspektive	189
III. Die Funktion des Dialogs im Roman.....	192
IV. Das Wort des Erzählers:	
Eine Zusammenfassung	194
 Vergils Dichtung:	
Ein Sprachzerfall oder Gegendiskurs?	196
I. Sprachskepsis	196
II. Die Suche nach dem Gegendiskurs.....	199
 Hermann Brochs Todesarten	
zwischen Moderne und Postmoderne	205
I. Die Darstellung des Todes in den Romanen	
„Die Schlafwandler“ und „Die Schuldlosen“	206
II. Vergils Tod als Schrift des Körpers.....	212
 Resümee:	
Hermann Brochs Stellung zwischen Moderne und Postmoderne	219
 Literaturverzeichnis:	227
 Primärquellen:	227
Sekundärliteratur zum Werk Hermann Brochs:	228
Sekundärliteratur zu allgemeinen Fragen:	237

Zur Einleitung

Ich habe eine tiefe Abneigung gegen alles,
was Literatur heißt, mehr noch, ich wünsche,
nicht zu ihr gezählt zu werden, denn sie ist
das Gebiet der Eitelkeit und der Lüge schlechthin.

Hermann Broch

Betrachtet man die Ergebnisse der Broch-Forschung, so mag die Frage nach der Spätmodernität oder sogar Postmodernität dieses Autors als völlig umstritten oder vielleicht überflüssig erscheinen. Als „Poeta Doctus“ der Moderne – wie ihn Walter Jens nennt – gilt Broch für die meisten seiner Interpreten nicht nur als Nachfolger von Georg Lukacs, sondern als ein Romancier des 20. Jahrhunderts, dessen literarisches Werk, sowie seine Poetologie des modernen Romans, für die Epoche der literarischen Moderne von prägender Bedeutung sind. Hermann Brochs Idee des polyhistorischen Romans als Verkörperung und Synthese des Zeitgeistes, als Ausdruck der Suche nach der Wahrheit und des „Erkenntniswillens“¹ war immer wieder ein Anlaß dazu, nach wesentlichen Aspekten der Brochschen Modernität zu fragen und gerade die geschichtsphilosophischen Elemente seiner Poetik des modernen Romans in den Vordergrund der literaturwissenschaftlichen Darstellungen zu stellen. Es ist in der Tat nicht zu bestreiten, daß sich in Brochs Einschätzung der gegenwärtigen Lage der modernen Kunst eine für Lukacs' Theorie des Romans charakteristische Argumentationsweise erkennen läßt, nämlich die, daß man im Zeitalter der „transzendentalen Obdachlosigkeit“² des modernen Menschen und des Verlusts eines einheitlichen Weltbildes für die Kunst des Romans eine ganz neue Legitimierung finden muß. In seinen frühen Essays aus den Jahren 1931–1933 gibt Broch immer wieder zu bedenken, daß das Streben nach der „Totalitätserfassung der Welt“³ untrennbar zum Menschenwesen gehört, daß sie sozusagen als *conditio sine*

¹ Hermann Broch: KW 9/1, S. 89.

² Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Frankfurt/M., 1965, S. 35.

³ Hermann Broch: KW 9/1, S. 83.

qua non die künstlerische Arbeit bestimmt, und daß jeder Künstler gerade nach dieser Bestimmung seine geistige Existenz legitimiert.

Brochs literarisches Werk ist aber in seiner Struktur stark ambivalent und in seiner Gesamtheit zu komplex, als daß es sich einseitig auf ein romanpoetologisches Modell wie den polyhistorischen Roman, oder sogar auf seine geschichtsphilosophische Komponente reduzieren läßt. Denn neben einer für die Moderne charakteristischen Suche nach den philosophischen Prämissen der „Existenzberechtigung“ der modernen Erzählprosa stellt Brochs Auseinandersetzung mit dem Problem des Erzählens einen wichtigen Aspekt des polyhistorischen Roman dar. Für den Polyhistoriker Broch ist es nämlich entscheidend, daß der moderne Roman nicht nur als Ausdruck der Synthese des Weltbildes seine geschichtsphilosophische Mission zu erfüllen trachtet, sondern auf der Ebene des Erzählens – in Bezug auf die Redefinierung der Position des Erzählers, der Rolle des Helden, der Funktion der Sprache – im Vergleich zum traditionellen Roman ganz neue und innovative Elemente mit sich bringt. Brochs Überlegungen über den Erzähler als „Beobachter“⁴ – ein Begriff, der später in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Niklas Luhmann eine zentrale Bedeutung bekommt – laufen darauf hinaus, zu zeigen, daß es auf der Ebene der Konstituierung des Textes keine bevorzugten Punkte mehr gibt, sondern alle geschilderten Ereignisse im Horizont der verschiedenen Perspektiven gleichermaßen gültig und plausibel erscheinen.

Bemerkenswert ist dabei, daß der Versuch, eine relativistische Position des Erzählers im Kontext einer an die Einheit und Erkenntnis des Weltbildes orientierten Poetik des Romans zu situieren, für Brochs selbst ein offenes Problem bleibt. Gerade in dieser Doppelbödigkeit und in diesem ambivalenten Charakter der Brochschen Poetik des Romans findet die vorliegende Arbeit ihren Hauptansatz. Wenn man in erkenntnistheoretischen Prämissen des polyhistorischen Romans noch charakteristische Züge der Modernität entdeckt und Analogien mit Hegel oder Lukacs findet, dann stellt sich die Frage, inwieweit sich diese Analogien auch im Hinblick auf die narrative Komponente des polyhistorischen Romans feststellen lassen. Angesichts der Relativierung der Standpunkte, die Brochs Idee des Erzählers explizit thematisiert, angesichts der Infragestellung seiner souveränen Position im literarischen Text, seiner Austauschbarkeit mit der Rolle des Helden, läßt sich auch fragen, ob Hermann Brochs „Konzeption“ des modernen Autors bereits einen latenten Bruch mit der Modernität demonstriert und sich jenen nachmodernistischen Positionen nähert, in denen, wie dies Italo Calvino formuliert, die Idee einer „harmonischen Figur des Erzählers“ durch eine „Vielzahl von Subjekten, Stimmen, Betrachtungsweisen der Welt ersetzt“⁵ wird. Gerade eine Aktualisierung der

⁴ Ebd., S. 77 f.

⁵ Italo Calvino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen, München; Wien, 1991, S. 157.

Brochschen Beschäftigung mit den Problemen des modernen Romans, die in ihren poetologischen Aspekten nur wenige Berührungspunkte mit Lukacs Theorie des Romans aufzeigen, findet in der Forschung wenig Resonanz.

Die vorliegende Arbeit geht von der Annahme aus, daß sich Brochs literarisches Werk durch zwei entscheidende Phasen unterscheiden läßt. Mag man bei der Beurteilung seiner früheren Werke – „Die Schlafwandler“-Trilogie, Essays und Briefe zwischen 1931 und 1936 – zu Ergebnissen kommen, in denen sich Tendenzen der literarischen Modernität mehr oder weniger eindeutig erkennen lassen, so ist die Modernität seines späteren Werkes, was besonders stark mit der Veröffentlichung des „Vergil“-Romans zum Ausdruck kommt, eher problematisch und umstritten. Eine durchaus skeptische Einstellung zu den erkenntnisethischen Möglichkeiten des modernen Romans spiegelt sich in vielen Kommentaren Brochs zum „Vergil“-Roman, sowie in zahlreichen Briefen, die zwischen 1940 und 1951 entstanden sind, wieder. In einer bereits stark veränderten Einstellung zu James Joyce zeichnen sich in dieser Hinsicht viele Momente ab, die auf eine latente Distanz zu den Prämissen des polyhistorischen Romans hindeuten. Statt vom Polyhistorismus schreibt Broch vom „experimentellen“⁶ Charakter des „Vergil“-Romans und prophezeit der Literatur eine Zukunft, die sich durch keine festen literarischen Kategorien und Normen charakterisieren läßt: „Wenn es wieder Kunst geben wird“, heißt es beispielsweise in einem Brief an Max Krell aus dem Jahre 1946, „[...] dann wird sie von ganz anderer Seite her und in ganz anderer, für uns noch unerahnter Form auftreten, sicherlich aber nicht in jener, die sich heute Roman nennt, obwohl sie es auch schon nicht mehr ist.“⁷

Wenn Broch in seinen Kommentaren zum „Vergil“-Roman darauf verzichtet, diesen Roman mit einem bestimmten literarischen Kanon zu beschreiben, wenn er sich weigert, die Literatur im Zusammenhang mit philosophisch-metaphysischen Ansprüchen an die Wahrheit und Universalität der Erkenntnis zu betrachten, dann formuliert er bereits die Ansätze einer Poetik der Postmoderne, die wir etwa in literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Umberto Eco unter der Formel eines „offenen Kunstwerks“ lesen können: „Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu erkennen, als Komplemente von ihr her vorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren.“⁸

Entscheidend ist es dabei, daß die ethisch-aufklärerische Aufgabe der modernen Dichtung – als Grundlage und *conditio humana* des polyhistorischen Romans – mit dem „Vergil“-Roman vehement erschüttert und in Frage gestellt wird. Dieser Sachverhalt

⁶ Vgl. dazu den Brief an Aldous Huxley vom 10. Mai 1945, in: Hermann Broch, KW 13/2, S. 453.

⁷ Hermann Broch: KW 13/3, S. 55.

⁸ Umberto Eco: Das Offene Kunstwerk, Frankfurt/M., 1973, S. 46.

läßt sich besonders deutlich anhand von Brochs Beschäftigung mit dem Thema des Todes illustrieren. Statt die ethische Dimension des Todes zu proklamieren – wie es beispielsweise in seinen früheren Essays der Fall war, betont Broch die Isoliertheit, Privatheit und Fragmentarität des Todes. Die Privatheit und Fragmentarität des modernen Todes, auf die Broch in seinen Kommentaren zum „Vergil“-Roman immer wieder zu sprechen kommt, entspricht vielen postmodernistischen Auffassungen des Phänomens des Todes, in denen der Tod – wie etwa bei Jean Baudrillard – kein meta-physisches und symbolisches Äquivalent mehr findet.

Die vorliegende Arbeit nimmt sich der Frage an, inwieweit man Hermann Brochs Weg von dem polyhistorischen Roman zu einer Position, in der dieser Autor die utopischen Vorstellungen von Literatur aufgibt, als einen Weg beschreiben kann, der das Ende „der großen Meta-Erzählungen“ (Lyotard) beschreibt und den Übergang von Moderne zu Postmoderne markiert. Mit anderen Worten ausgedrückt, inwiefern die Suche nach der Wahrheit und Totalitätserkenntnis des Weltbildes, durch die die literarische Moderne beispielsweise gekennzeichnet ist, und die postmodernistische Anerkennung „radikaler Pluralität“ (Welsch) die Themen sind, die Hermann Brochs Romanpoetik gleichermaßen prägen. Das Hauptanliegen der Arbeit besteht nicht darin, Hermann Brochs literarisches Werk modern oder postmodern einzustufen, sondern zu zeigen, daß es angesichts der Vielfalt der Problemstellungen, die in Brochs Werk unterschiedlich in den Vordergrund treten, nicht möglich ist, diesen Autor in lediglich einem Kontext zu interpretieren. In Bezug auf den Tatbestand, daß Brochs Romantheorie vorwiegend im Zusammenhang mit der Problematik der klassischen Moderne interpretiert wurde, halte ich zugleich eine poetologische Auseinandersetzung mit dieser Romantheorie im Hinblick auf Fragestellungen der Postmoderne für eine besondere Herausforderung, die sich für die zeitgenössische Broch-Forschung stellt.

Zur Methode der Arbeit

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Brochs Poetik des Romans in Bezug auf drei zentrale Ebenen: a) geschichtsphilosophische Ebene, b) romanpoetologische Ebene und c) die Ebene der Interpretation der Texte, und ist demzufolge in drei Teile gegliedert.

Im ersten Kapitel soll ein breites Spektrum der philosophisch-ästhetischen Ansichten und Fragen präsentiert werden, in deren Zusammenhang von Moderne beziehungsweise Postmoderne gesprochen werden kann, und dann – ausgehend von begrifflichen Voraussetzungen der Moderne/Postmoderne-Diskussion – das poetologische Konzept von Hermann Broch darstellen. Ausschlaggebend für unsere Frage nach der Möglichkeit einer Differenzbestimmung zwischen Moderne und Postmoderne ist nicht die Auffassung von Moderne/Postmoderne als literarische Epochen, als literaturwissenschaftliche Disziplinen und Ästhetiken, sondern als Denkmuster und Paradigmen, in denen bestimmte Probleme und Fragestellungen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stehen, während die anderen an die Peripherie des intellektuellen Interesses gedrängt werden. Als Basis und methodischer Ansatzpunkt gilt in diesem Sinne hier eine von Rolf Günter Renner⁹ und Peter V. Zima konzipierte textimmanente Konstruktion der literarischen Moderne, die von Problemen der Suche nach der Einheit des Weltbildes, der Frage nach der „Wahrheit“, nach dem „Bewußtsein von einer Krise des individuellen und kollektiven Subjekts“, der Sprachskepsis und Sprachkrise etc. und der literarischen Postmoderne, die von Problemen der „Ablehnung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs durch Partikularisierung“, dem „Spiel mit der narrativen Syntax und der dramatischen Handlung, der Darstellung der Wirklichkeit jenseits der utopischen Entwürfe“¹⁰ etc. geprägt ist. Diese, an der Beschreibung der Diskurse und Konstellationen orientierte Konstruktion der Moderne/Postmoderne liegt im übrigen allen drei Kapiteln zugrunde. Angesichts der Komplexität der Fragestellungen und Probleme, die eine literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit literarischen Epochen prägt, wäre es hier nicht möglich, alle Aspekte der Diskussion um Moderne und Postmoderne zu berücksichtigen und viele Autoren, die für eine solche Diskussion relevant sind, zu präsentieren. In Bezug auf den Begriff der Intertextualität – und die Bedeutung der Themen wie Menippe und Karneval, Parodie und Zitat etc. – möchte ich mich auf die literaturwissen-

⁹ Vgl. dazu: „Die Frage nach dem Verhältnis der Termini modern und postmodern kann schon von daher auf keine Epochenbestimmung im üblichen literaturwissenschaftlichen Sinn zielen, sondern muß von vorneherein die Beschreibung einer Konstellation von Diskursen und Erfahrungen ins Auge fassen, die bereits in der Moderne entstehen, gleichwohl deren Grenze markieren“, in: Rolf Günter Renner: Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg, 1988, S. 25.

¹⁰ Peter V. Zima: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur, a.a.O., S. 266 f.

schaftlichen Arbeiten von Bachtin und Kristeva beschränken und damit auf die Probleme, die in der späteren Diskussion um die Theorie der Intertextualität behandelt werden, nicht näher eingehen. Ausgehend vom Tatbestand, daß der Begriff der Totalität die zentrale Stellung in Brochs Konzeption des modernen Romans einnimmt, orientiert sich das erste Kapitel an denjenigen Autoren, bei denen eine metaphysisch-philosophische Auffassung der Kunst eine dominante Rolle spielt. Anhand der philosophisch-ästhetischen Untersuchungen von Hegel, Lukacs und Adorno einerseits und Lyotard, Welsch, Bachtin und Kristeva andererseits wird versucht, die zentralen Aspekte der literarischen Moderne und Postmoderne herauszuarbeiten und eine mögliche Abgrenzung zwischen beiden Paradigmen vorzunehmen. Am Ende dieses Kapitels steht die Beschäftigung mit den wichtigsten Unterschieden zwischen Brochs und Lukacs' Auffassung der Aufgabe des modernen Romans. Da, wie dies bereits betont wurde, in der Forschung eine breite Übereinstimmung darüber herrscht, daß Brochs Idee des polyhistorischen Romans viele gemeinsame Elemente mit Lukacs' Theorie des Romans teilt, scheint es mir besonders wichtig, auf die wesentlichen Differenzen zwischen Brochs und Lukacs' Poetologie des modernen Romans aufmerksam zu machen.

Das zweite Kapitel befaßt sich mit Hermann Brochs Theorie des modernen Romans. Das Ziel dieses Kapitels besteht nicht darin, die Idee des polyhistorischen Roman als eine systematische und geschlossene Poetik der Moderne darzustellen, sondern auf diejenigen Elemente aufmerksam zu machen, die diese Theorie in einem ganz widersprüchlichen Charakter beleuchten. Im Zentrum dieses Kapitels steht Brochs Auffassung des Erzählers, die Frage nach der Bedeutung des Romanhelden und der Sprache. Ein wichtiger Aspekt des zweiten Kapitels ist in diesem Sinne die Beschäftigung mit den einzelnen poetologischen Elementen in Brochs Prosawerken „Die Schlafwandler“ und „Die Schuldlosen“ und ihre Reflexion auf der Textebene. Ausgehend von der Frage nach der Stellung des Erzählers in der „Schlafwandler“-Trilogie ist die Frage entscheidend, inwieweit es Broch gelingt, nicht nur die traditionellen Formen des epischen Erzählens in Frage zu stellen, sondern auch jene Formen des postmodernen Schreibens vorwegzunehmen, in denen (wie etwa bei Foucault) die Einheit des Subjektbegriffes radikal negiert und seine Authentizität nur noch im Rahmen von bestimmten Diskursen diskutiert wird.

Das Thema der Sprachkrise, die schon um die Jahrhundertwende bei vielen Autoren wie Hofmannstahl, Musil und Döblin die Begriffe der Wahrheit, der Schönheit, des Guten und Bösen, als fragwürdig erscheinen läßt, ist bei Broch ein wichtiger Aspekt der Beschäftigung mit dem modernen Roman, der wiederum keinerlei eindeutige Interpretationen und Bewertungen erlaubt. Während in seinem frühen Werk der Zweifel an der Vermittlungsmöglichkeit der dichterischen Sprache eine dominante Rolle spielt,

bekommt die Sprache in seinem späteren Werk – mit einer radikalen Auflösung traditioneller grammatikalischer Formen – eine ganz andere Dimension. Inwieweit dieses Schwanken zwischen einer sprachkritischen und einer sprachaffirmativen Art des Schreibens Hermann Brochs Position zwischen Moderne und Postmoderne paradigmatisch reflektiert, ist ebenfalls Gegenstand dieses Kapitels.

Im dritten Kapitel wird auf der Ebene der Interpretation des Textes die Frage nach der Bedeutung des „Vergil“-Romans für Hermann Brochs Stellung zwischen Moderne und Postmoderne problematisiert. Die intertextuellen Aspekte dieses Romans – die übrigens in der Forschung oft thematisiert wurden – möchte ich ins Zentrum der Beschäftigung mit diesem Roman stellen. Das zentrale Thema des zweiten Kapitels, die Frage nach der Bedeutung des Erzählers, der Dekonstruktion der Romanfiguren, dem konstruktiven Umgang mit der Sprachkrise, wird hier auf die Ebene der Intertextualität verlagert und analysiert. Michail Bachtins Theorie der Dialogizität sowie Kristevas Idee der Intertextualität enthalten dabei ein System von Kategorien, in dessen Zusammenhang sich ein grundsätzlich polemischer Charakter des „Vergil“-Romans in Bezug auf Fragestellungen der Moderne und Postmoderne thematisieren läßt. Es gilt in diesem Sinne zu fragen, inwieweit man Brochs intertextuelle Schreibweise als eine kritische Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Moderne und den Totalitätsforderungen an die Kunst interpretieren kann. Das zentrale Thema des Romans, das Thema des Todes, läßt eine Konfrontation der Brochschen ethischen Positionen der dreißiger Jahre mit seinen späteren Auffassungen über den Roman exemplarisch verfolgen. In Bezug auf die Bedeutung des Themas des Todes für Brochs gesamtes literarisches Werk sollen in diesem Kapitel die wesentlichen Unterschiede zwischen dem Roman „Der Tod des Vergil“ und anderen Prosawerken (vor allem „Die Schlafwandler“ und „Die Schuldlosen“) herausgearbeitet werden. Inwiefern Hermann Brochs poetologische Darstellung eines fragmentarischen und identitätslosen Ich mit einem Schreiben über den Tod in der Literatur der zweiten Hälfte dieses Jahrhundert im weitesten Sinne korrespondiert, ist außerdem eine der wichtigsten Fragen dieses Kapitels.

Zum Stand der Forschung

Betrachtet man ein breites Feld der unterschiedlichsten Untersuchungen über Hermann Broch unter dem Aspekt der Frage nach der Modernität oder Postmodernität seines literarischen Schaffens, auf die verschiedene Autoren implizit oder explizit Bezug nehmen, so läßt sich folgendes feststellen:

Grob skizziert lassen sich in diesem Zusammenhang zwei Gruppen von Arbeiten unterscheiden. Zunächst die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen, die vorwiegend zwischen den fünfziger und siebziger Jahren erschienen sind und Hermann Brochs literarisches Werk vor dem Hintergrund seiner Theorie des polyhistorischen Romans betrachten (Steinecke, Mandelkow, Reinhard, Kreuzer). Zur dieser Gruppe gehören auch die zahlreichen Arbeiten, die Hermann Broch im Zusammenhang mit einem breiten Komplex der philosophisch-poetologischen Fragen thematisieren, die im europäischen Roman der Moderne eine dominante Stellung einnehmen (Arend, Jens, Kundera, Zmegac etc.). Die Bemerkungen von Karl Robert Mandelkow, daß Hermann Broch „auf dem Gebiet des modernen Romans für die deutsche Literatur dasjenige geleistet zu haben schien, was die europäische Moderne mit Proust, Joyce, Huxley, Gide u.a. als kanonischen Wert aufgestellt hatte“¹¹, sind für diese Gruppe der Arbeiten repräsentativ. Im Kontext der Untersuchungen von Steinecke, Reinhard oder Mandelkow sind in diesem Sinne die verschiedenen Techniken und Methoden des polyhistorischen Romans wie „Verschmelzung heterogener Formen und Stile, Montagetechnik, Überlagerung der Handlung durch Reflexion, Kommentare und essayistische Einblendungen“¹² (Steinecke), „der Verlust des Helden“, „die Infragestellung der Fabel“, „die Aufhebung der Zeit“ (Mandelkow) ein Anlaß dazu, von einem charakteristischen „Strukturwandel innerhalb der Gattung des Romans“¹³ am Anfang dieses Jahrhunderts zu sprechen. In Bezug auf die Interpretation der einzelnen Romane sind die Analogien zu Autoren wie Thomas Mann, James Joyce oder Alfred Döblin ein Thema, das in der Forschung eine dominante Rolle bekommt. Signifikant sind in diesem Sinne viele Arbeiten von Manfred Durzak¹⁴, der in Bezug auf verschiedene Motive und Themen – wie die Frage

¹¹ Karl Robert Mandelkow: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman, Heidelberg, 1975, S. 185 f.

¹² Hartmut Steinecke: *Hermann Broch und der polyhistorische Roman*. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne, Bonn, 1968, S. 14.

¹³ Karl Robert Mandelkow: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman, a.a.O., S. 36 ff.

¹⁴ Signifikant in diesem Sinne sind die folgenden Aufsätze von Manfred Durzak, „Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans“, in: *DVjs* 40 (1966), S. 433, sowie: „Hermann Brochs Auffassung des Lyrischen“, in: *PMLA* 82 (1967), S. 206–216.

nach der Bedeutung des inneren Monologs und den lyrischen Komponenten des Romans – das Verhältnis von Hermann Broch zu James Joyce in den Mittelpunkt seiner literaturwissenschaftlichen Analysen stellt.

Autoren wie Theodore Ziolkowski, Götz Wienold oder Doris Stephan befassen sich mit Gemeinsamkeiten zwischen Thomas Mann und Hermann Broch. Es fällt dabei auf, daß die Werke beider Autoren als Exemplum für das Ende einer Periode in der Geschichte des deutschen sowie des europäischen Romans betrachtet werden. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Äußerung von Götz Wienold, daß der sogenannte „enzyklopädische“ oder polyhistorische Roman der gelehrten, reflexionsreichen Rede im Sinne von Thomas Mann und Hermann Broch den „Höhepunkt“ und „Endpunkt“ [...] einer Periode und einer speziellen Ausformung des deutschen und des modernen Romans überhaupt“¹⁵ markiert.

Im Unterschied zu der ersten Gruppe der Arbeiten, in denen sich mehr oder weniger ein eindeutiges Bild der „Brochischen Modernität“ zu erkennen gibt, ist die zweite Gruppe der Arbeiten eher heterogen und durch keine gemeinsamen und verbindlichen Orientierungspunkte zu charakterisieren. Für die vorliegende Untersuchung ist der Umstand wichtig, daß der Begriff der Postmoderne in der Forschung relativ spät auftaucht und meistens sporadisch und punktuell bleibt. Die wichtigsten Anregungen für die Möglichkeit einer postmodernistischen Interpretation von Hermann Broch ergeben sich aus vielen Texten und literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Paul Michael Lützeler, der in seinen zahlreichen Untersuchungen über Hermann Broch immer wieder auf das Thema der Postmodernität und „postmodernistischer Tendenzen“ bei Hermann Broch zu sprechen kommt. Bereits in seinem Aufsatz: „Hermann Broch und Spenglers Untergang des Abendlandes“ aus dem Jahre 1991 schreibt Lützeler:

„Die Frage nach dem intertextuellen Verfahren Brochs führt hin zur Frage nach dem Anteil von modernen und postmodernen Tendenzen an Brochs Trilogie. Was seine literarischen Techniken betrifft, weist Broch bereits auf die Praxis postmoderner Kunst voraus. Leslie Fiedler und Charles Jencks haben die Doppel- und Mehrfachkodierung als charakteristische Mittel postmoderner Literatur und Architektur beschrieben, und mit dieser Technik, die er sowohl im Zerfall der Werte wie auch bei der Figurenzeichnung in den ‚Schlafwandlern‘ anwandte, betrat Broch das Gebiet der Postmoderne.“¹⁶

¹⁵ Götz Wienold: „Hermann Brochs Der Tod des Vergil und Thomas Manns Doktor Faustus: Ein Dialog“, in: M.Kessler/P.M.Lützeler (Hrsg.), Hermann Broch. Das dichterische Werk, Tübingen, 1987, S. 257 f.

¹⁶ Paul Michael Lützeler: „Hermann Broch und Spenglers Untergang des Abendlandes. Die Schlafwandler zwischen Moderne und Postmoderne“, in: Adrian Stevens (Hrsg.), Hermann Broch: Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit, Innsbruck, 1991, S. 19–43.

Während Lützeler in diesem Aufsatz über Broch überwiegend auf die erzähltechnischen Elemente in der „Schlafwandler“-Trilogie und in „Der Tod des Vergil“ eingeht, bietet der Aufsatz „Hermann Broch: Zur Kultur der Moderne“ auch eine Möglichkeit der komparatistischen Analyse zwischen Brochs Werttheorie und postmodernen Kulturtheorien. Die wesentlichen Merkmale der postmodernen Kulturtheorien, die „von Diskurs-Formationen, von der Krise der Meta-Erzählungen und von der Ausdifferenzierung der Großsysteme in immer kleinere Teilsysteme ausgehen, sind bei Broch bereits vorgedacht worden, wenn auch in anderer Terminologie und mit anderen Bewertungen“, stellt der Autor des Textes fest: „Statt von gesellschaftlichen Teilsystemen ist bei ihm von Partialwertsystemen die Rede, statt von Grammatik und Diskursen von der umfassenden „Syntax“ einer Kultur, statt von Meta-Erzählungen von Zentralwerten“¹⁷. Am Ende der achtziger Jahre wurde in der Forschung eine neue Diskussion eingeführt, die Brochs literarisches Werk in einer Art doppelter Darstellungsweise zu betrachten versucht. Es handelt sich um eine Optik, die Brochs literarisches Schaffen sowohl im Lichte seines Verhältnisses zu Themen, die in der Literatur der Moderne dominieren (der Zerfall der herkömmlichen Form des Romans und die damit verbundene Krise des Erzählens, Sprachkrise und Sprachskepsis etc.) als auch in seinem Verhältnis zu den Motiven der Postmoderne (intertextuelle Problematisierung von Menippe und Karneval, das Verhältnis von Ideologie und Sprache, literarische Darstellung des Todes etc.) darstellt. Wichtige Anregungen ergeben sich in dieser Hinsicht aus den zahlreichen Arbeiten, die sich mit der Problematik der Antike befassen. An dieser Stelle möchte ich auf einige der wichtigsten Untersuchungen aufmerksam machen. Besonders erwähnenswert scheint mir die Studie von Jürgen Heizmann: „Antike und Moderne in Hermann Brochs ‚Tod des Vergil‘“, in der der Autor prägnant illustriert, wie Hermann Broch die Motive und Themen der Antike im Kontext des Bachtinschen Weltempfindens (die Karnevalisierung der Wirklichkeit, die Problematisierung der Relation zwischen Ideologie und Sprache, zwischen Mythos und Stadt etc.) in seinem Roman poetologisch präsentiert.¹⁸ Einen wichtigen Beitrag zur Untersuchung der Antike bei Broch liefern auch die Arbeiten von Otto Tost: „Die Antike als Motiv und Thema in Hermann Brochs Roman“¹⁹ und Gisela Roethke: „Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken: Platons Höhlengleichnis als Subtext“²⁰. Während Otto Tost in seiner Dissertation aus dem Jahre 1994 die allge-

¹⁷ Paul Michael Lützeler: „Hermann Broch: Zur Kultur der Moderne“, in: Arpad Bernath/Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.), Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Tübingen, 1998, S. 32 f.

¹⁸ Jürgen Heizmann: Antike und Moderne in Hermann Brochs „Tod des Vergil“, Tübingen, 1997.

¹⁹ Otto Tost: Die Antike als Motiv und Thema in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“, Innsbruck, 1996.

²⁰ Gisela Roethke: Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken: Platons Höhlengleichnis als Subtext, Tübingen, 1992.

meinen philosophischen und historischen Voraussetzungen des Romans „Der Tod des Vergil“ problematisiert, konzentriert Gisela Roethke ihre Aufmerksamkeit auf die Beziehung Brochs zu Platon und versucht, eine Parallele zwischen Platons Darstellung des Höhlengleichnisses und Brochs literarischer Interpretation der antiken Mythen zu ziehen.

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung sind von besonderer Bedeutung auch diejenigen einzelnen Aufsätze und Texte, die sich mit einzelnen poetologischen Fragen im Kontext eines postmodernistischen Diskurses beschäftigen, sowie die Aufsätze, die auf Parallelen zwischen Hermann Broch und Autoren der Nachmoderne Bezug nehmen.

An dieser Stelle möchte ich vor allem auf die folgenden Aufsätze aufmerksam machen: „Moderne und Avantgarde aus postmodernistischer Sicht“²¹ von Jean-Paul Bier, „Das Einzelne und das Ganze“²², von Helmut Koopman, „Oszillationen. Über die Motorik von Konstruktion und Dekonstruktion am Beispiel von Hermann Brochs Roman „Die Verzauberung““²³, von Michael Kessler, „Anarchie und Roman. Zum Problem des Zerfalls bei Hermann Broch und Thomas Bernhard“²⁴, von Sandor Komaromi.

In dem Aufsatz „Moderne und Avantgarde aus postmodernistischer Sicht“ konzentriert Jean-Paul Bier seine Aufmerksamkeit vor allem auf die erzählerische Struktur der „Schlafwandler“-Trilogie und auf „ein ironisches Spiel“ zwischen dem Erzähler und einer „aktivierten“ Position des Lesers, die sich im Text als „eine offene Leerstelle“ manifestiert. Aus einer „postmodernistischen“ Perspektive, so schließt der Autor seine Überlegungen ab, läßt sich Brochs Konzeption des Erzählers, die einen spielerischen Bezug zu dem aktiven Leser impliziert, auf ein nachmodernistisches „Literaturkonzept zurückführen, das den Bezug zum Leser als zentral betrachtet“²⁵.

Ausgehend von Derridas Begriff der Dekonstruktion befaßt sich Michael Kessler mit Brochs Darstellung des Phänomens des Faschismus im Roman „Die Verzauberung“, dessen kultur-zivilisatorischer Habitus, wie dies der Autor dieses Textes auf eine

²¹ Jean-Paul Bier: „Moderne und Avantgarde aus postmodernistischer Sicht“, in: Paul Michael Lützeler und Michael Kessler (Hrsg.), Brochs theoretisches Werk, Frankfurt/M., 1988, S. 69–85.

²² Helmut Koopman: „Das Einzelne und das Ganze. Brochs Romanhelden und Brochs Wertphilosophie“, in: M.Kessler/P.M.Lützeler (Hrsg.), Hermann Broch. Das dichterische Werk, Tübingen, 1987, S. 79–91.

²³ Michael Kessler: „Oszillationen. Über die Motorik von Konstruktion und Dekonstruktion am Beispiel von Hermann Brochs Roman „Die Verzauberung““, in: Arpad Bernath/Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.), Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Tübingen, 1998.

²⁴ Sandor Komaromi: „Anarchie und Roman. Zum Problem des Zerfalls bei Hermann Broch und Thomas Bernhard“, in: Arpad Bernath/Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.), Hermann Broch, Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Tübingen, 1998.

²⁵ Jean-Paul Bier: „Moderne und Avantgarde aus postmodernistischer Sicht“, in: Paul Michael Lützeler und Michael Kessler (Hrsg.), a.a.O., S. 74.

vehement interessante Weise illustriert, jenseits der gesellschaftspolitischen und ideologischen Konnotationen, als Signum der Normalität erscheint.

Inwieweit sich Hermann Brochs Theorie des Zerfalls in einem „breiten literarischen und weltanschaulichen Komplex“ der österreichischen Nachkriegsliteratur reflektiert, illustriert der ungarische Autor Sandor Komaromi, der einen Vergleich zwischen Hermann Broch und Thomas Bernhard zum Thema seiner Arbeit macht.

Ähnlich wie Brochs Romanfiguren führen Bernhards „ironische Helden den zweifachen Kampf, die Umwelt in ihrer letzten Verrohung abzuweisen und den Traum von der Erlösung aufrechtzuerhalten. Hermann Brochs zentraler Begriff vom Zerfall der Werte „zielt“ dabei „bei Bernhard auf ein existenzphilosophisches Denken“ ab, das sich in einer „radikalen Form der Innerlichkeit“ manifestiert: „Die Anarchie aus dem verborgenen Inneren wird nun in Bernhards Welt der radikalen Innerlichkeit sichtbar.“²⁶

Ohne daß es an dieser Stelle möglich ist, auf viele andere Texte und zahlreiche Aufsätze im einzelnen einzugehen, die implizit oder explizit auf die Elemente der Postmodernität bei Broch den Bezug nehmen, läßt sich feststellen, daß alle diese Untersuchungen ein deutlicher Hinweis darauf sind, daß Hermann Brochs Verhältnis zur Tradition der literarischen Moderne sowie zu den Themen der Postmoderne einen vielschichtigen und komplexen Dialog zwischen den verschiedenen Texten impliziert und ein breites Spektrum verschiedener Interpretationen ermöglicht. Das Ziel des ersten Kapitels besteht deswegen darin, zunächst die theoretischen Prämissen und Rahmenbedingungen zu skizzieren, unter denen Brochs literarisches Werk in der Diskussion über die Modernität/Postmodernität klare und deutliche Konturen bekommen kann.

²⁶ Sandor Komaromi: „Anarchie und Roman. Zum Problem des Zerfalls bei Hermann Broch und Thomas Bernhard“, in: Arpad Bernath/Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.), a.a.O., S. 26.

Teil I

Philosophisch-poetologische Voraussetzungen der Diskussion um Moderne und Postmoderne

I. Moderne als Zeitalter der Entzweigung: Hegel

Wir sind Hegelianer, wenn wir versuchen, die Beziehungen zwischen verschiedenen Darstellungsweisen systematisch zu erfassen, oder wenn wir versuchen, die historische Periodisierung als progressive oder regressive, kollektive oder individuelle Entwicklung aufzufassen.

Paul de Man

Betrachtet man jenes gedankliche Motiv, das jede Diskussion um Moderne prägt – nämlich die Auffassung der Kunst als Ausdruck der Suche nach der Wahrheit, das Streben nach der Erkenntnis der Totalität des Weltbildes, nach der Vermittlung des Einzelnen und des Allgemeinen etc., dann bietet Hegels Ästhetik eine entsprechende Grundlage, um eine solche Diskussion einzuleiten. Hegels geschichtsphilosophisches Projekt der Moderne beeinflusste nicht nur Lukacs' und Adornos ästhetische Theorie, sondern sein Denken wurde auch von Welsch und Lyotard als jener Wendepunkt in der Geschichte der Philosophie markiert, der den Abschied von der Moderne und den Übergang zur Postmoderne beschreibt: „Hegel war der Kulminationspunkt jenes Einheitsgedanken, gegen den [...] Postmodernismus sich entschieden absetzt“²⁷, bemerkt in diesem Sinne Wolfgang Welsch. Mehrmals schreibt auch Hermann Broch über die Bedeutung Hegels, und dies nicht nur für seine geschichtsphilosophischen Einsichten, sondern auch für seine Konzeption des modernen Romans. In einem Brief vom 14. Januar 1934 schreibt Hermann Broch: „Wird Philosophie als Wissenschaft noch akzeptiert, so erscheint es mir unmöglich, ohne Dialektik auszukommen. [...] ich empfinde meine geschichtsphilosophischen Versuche, mögen sie inhaltlich auch von Hegel wegführen, methodisch durchaus hegelianisch.“²⁸ Die Bedeutung und der Einfluß

²⁷ Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, 1991, S. 173.

²⁸ Hermann Broch: *KW 13/1*, S. 277.

Hegels wird auch in Bezug auf die poetologische Konzeption der einzelnen literarischen Werke explizit betont: „Um dies zu stützen, brauche ich bloß auf die geschichtsphilosophischen Exkurse in den Schlafwandlern hinzuweisen, die ohne Hegel undenkbar wären“²⁹, heißt es wiederum in einem Brief vom 20. April 1936.

Zu Beginn dieser Arbeit steht die Beschäftigung mit denjenigen Themen, die in Hegels Darstellung der klassischen und romantischen Kunst die grundsätzlichen Fragen der Kunst der Moderne bestimmen. In dieser Hinsicht sei auf die folgenden Punkte hingewiesen:

- Hegels Bestimmung des Wesens der Kunst als Erkenntnisform der absoluten Wahrheit
- Seine prinzipielle Abgrenzung der Kunst der Moderne von der Tradition der Antike
- Seine Lehre vom Ende der Kunstperiode

II. Hegels Bestimmung der Kunst als Erkenntnisform der absoluten Wahrheit

Es wäre sicherlich nicht verfehlt, festzustellen, daß die Wahrheitsproblematik den Kern der Hegelschen Ästhetik bildet, und daß seine ästhetischen Spekulationen immer mit einem philosophischen Interesse an der Wahrheitsfrage aufs engste verbunden sind. Hegel betrachtet die Kunst nicht nur als Gegenstand der „Schönheit“, sondern räumt ihr – neben der Religion und der Philosophie – eine kruziale Stellung im philosophischen System der humanistischen Geisteswissenschaften ein. Denn mit Philosophie und Religion teilt die Kunst eine besondere Eigenschaft, die sich darin manifestiert, „das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassenden Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein bringen und auszusprechen.“³⁰ Die Kunst unterscheidet sich von Religion und Philosophie dadurch, daß sie das Absolute auf der Ebene der Sinnlichkeit vermittelt; die Religion gibt das Absolute in Form der Vorstellung zu erkennen, während allein die Philosophie das Absolute in der adäquaten Form des freien Denkens

²⁹ Ebd., S. 407.

gewährleistet. Entscheidend ist es dabei für Hegel, daß die Kunst in verschiedenen historischen Epochen ihre geschichtsphilosophische Mission als Vermittlerin der „göttlichen Wahrheit“ unterschiedlich erfüllt hat. Hegels Philosophie der Kunst unterscheidet zwischen drei Formen der Kunst, die im Zusammenhang mit verschiedenen historischen und geschichtsphilosophischen Voraussetzungen nicht nur chronologisch nacheinander folgen, sondern jeweils auf verschiedene Art und Weise die Erfahrung des absoluten Geistes repräsentieren: Symbolische Kunstform, die in der orientalischen Welt dominant ist, klassische Kunstform, die der griechischen Welt entspricht und romantische Kunstform, die die ganze Epoche nach dem Klassizismus charakterisiert: Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik und Romantik. Zugleich ist eine bestimmte Zuordnung der einzelnen Künste zu den einzelnen Kunstformen in Betracht zu ziehen: Die Architektur wird wesentlich als symbolische, die Skulptur als die klassische Kunst dargestellt, zu den romantischen Künsten gehören Malerei, Musik und Poesie. Betrachtet man Hegels philosophische Systematisierung der einzelnen Kunstwerke, so ergibt sich, daß ihre Rangordnung sowie ihre geschichtsphilosophische Periodisierung von einem bestimmten ästhetischen Kriterium und einer damit verbundenen philosophisch-metaphysischen Auffassung des Kunstbegriffes ausgeht. In jedem einzelnen Element des Kunstwerkes betrachtet nämlich Hegel ein dialektisches Verhältnis zwischen sinnlicher Darstellung und einer allgemeinen geschichtsphilosophischen Idee, in jedem Gestus des Helden die Offenbarung eines überindividuellen, sittlichen Gesetzes, in jeder Handlung die kausale Kontinuität und Kohärenz. Wenn er beispielsweise die symbolische Kunstform als eine noch nicht vollkommene Vermittlung des absoluten Geistes charakterisiert, so liegt im Hintergrund einer solchen Argumentationsweise eine Darstellung der symbolischen Künste, die wesentlich durch die Kategorien „Unbestimmtheit“, Ambivalenz, „rätselhafter Charakter“ etc. bestimmt sind. Paradigmatisch sind in diesem Sinne Hegels Interpretationen der ägyptischen Pyramiden und der Sphinx:

„Die Sphinx [...] ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selber. In zahlloser Menge, zu Hunderten in Reihen aufgestellt, finden sich Sphinxgestalten in Ägypten vor, aus dem härtesten Gestein, poliert, mit Hieroglyphen bedeckt, bei Kairo in so kolossaler Größe, daß die Löwenklauen allein die Höhe eines Mannes betragen. [...] Dieser Drang nach selbstbewußter Geistigkeit, die sich nicht aus sich in der ihr allein gemäßen Realität erfaßt, sondern nur in dem ihr Verwandten anschaut und in dem ihr ebenso Fremden zum Bewußtsein bringt, ist das Symbolische überhaupt, das auf dieser Spitze zum Rätsel wird.“³¹

In einem äußerst rätselhaften Charakter der ägyptischen Sphinx, die, wie dies Hegel ausdrückt, in ihrer „zahllosen Menge“ eine unendliche Multiplikation der verschiedenen

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, Frankfurt/M., o.J., Bd I, S. 19.

Bedeutungen repräsentiert, spiegelt sich zugleich der mangelnde Charakter der symbolischen Kunst. Im Unterschied zu der symbolischen Kunstform, in der die absolute Wahrheit noch keine adäquate Vermittlung findet, stellt die klassische Kunstform den Ausdruck der idealen Erfahrung des absoluten Geistes dar. Der Lebenshintergrund des griechischen Epos war bekanntlich für Hegel der „heroische Weltzustand“, in dem der Mensch und seine gesellschaftliche, politische, religiöse Welt als eine „substanzielle Totalität“ in einem harmonischem Zustand miteinander lebten: „[...] im griechischen sittlichen Leben war das Individuum zwar selbstständig und frei in sich, ohne sich jedoch von den vorhandenen allgemeinen Interessen des wirklichen Staates und der affirmativen Immanenz der geistigen Freiheit in der zeitlichen Gegenwart loszulösen“³² Die Kunst als Medium der Wahrheitsvermittlung erfüllte damit ihre historische Aufgabe in der Zeit des homerischen Epos. „Die besondere Eigenart“ des griechischen Epos sieht Hegel in einer Darstellungsweise, die „nirgends als eine bloße Schilderung unabhängiger Gegenstände“ erscheint, „das überall das fortlaufende Geschehen der Begebenheit berichtet, welcher sich der Dichter zum einigenden Stoffe des Ganzen auserwählt hat.“³³ Bereits mit der Gründung des römischen Reiches beginnt ein stabiles und harmonisches Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft sich aufzulösen, und die Kluft zwischen Innen und Außen, Seele und Wirklichkeit tritt in den Vordergrund der künstlerischen Gestaltung. Der Gegenstand der romantischen Kunst ist die Innerlichkeit der Seele, und in ihr erscheint das Prinzip der Subjektivität als dominante Kategorie. In einem besonderem Abschnitt unter dem Titel „Abenteuerlichkeit“ analysiert Hegel die mittelalterlichen Ritterepen, die Werke von Dante, sowie Cervantes' „Don Quihote“. Paradigmatisch für das Verhalten des romantischen Helden ist der Mangel dessen, was Hegel den „Pathos des Helden“ nennt, nämlich die Vermittlung der allgemeinen Sitten in Gestalt des Helden, dessen Handlungen sich in ihrer abstrakten Subjektivität immer wieder in Kollision mit der Außenwelt befinden. Das Allgemeine ist hier nur die „persönliche Empfindung des einzelnen Subjekts, die sich nicht mit ewigen Interessen und dem objektiven Gehalt des menschlichen Daseins, mit Familie, politischen Zwecken, Vaterland, Pflichten des Berufes, des Standes [...], sondern nur mit dem eigenen selbst erfüllt zeigt.“³⁴

Für die vorliegende Untersuchung ist der Umstand entscheidend, daß Hegel in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ von einer „ursprünglichen Einheit von Ich und Welt,

³¹ Ebd., S. 352.

³² Ebd., S. 422.

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, a.a.O., Bd. II, S. 440.

³⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, a.a.O., Bd. I, S. 544.

Geist und Sinnlichkeit“³⁵ in der klassischen Kunst ausgeht, und die Moderne als einen Prozeß der Auflösung dieser Einheit, als einen Prozeß des „Auseinandertretens“ von Subjektivität und „äußerer Wirklichkeit“³⁶ beschreibt. Während der Gegenstand des traditionellen Epos „die einheitsvolle Totalität des Lebens“ ist und in ihm das Schicksal der einzelnen Individuen nach festen sozialen Ordnungen verläuft, repräsentieren die Helden des modernen Romans nicht mehr eine einheitliche und sinnerfüllte Welt, sondern stehen als Individuen einer ihnen entfremdeten Wirklichkeit gegenüber. In der zunehmenden Individualisierung des Helden, in der Unmöglichkeit seine persönliche Taten mit allgemeinen Interessen in Einklang zu bringen, in der Fragmentierung und nur noch durch den Zufall motivierten Handlungen beschreibt Hegel die wesentlichen Merkmale der literarischen Modernität.

III. Die Abgrenzung der Kunst der Moderne von der Tradition der Antike und die Lehre vom Ende der Kunstperiode

Wie viele seiner Zeitgenossen geht Hegel in seiner Diagnose der Moderne von einem durch das Christentum, die Aufklärung und die französische Revolution geprägten Begriff der Moderne aus. Diese seit dem 18. Jahrhundert und vor allem seit der Französischen Revolution sich ausbildende Moderne ist außerdem durch verschiedene Phänomene gekennzeichnet: „Durch die technischen und wirtschaftlichen Revolutionen der industriellen Gesellschaft; durch die Auflösung der Stände und der alten rechtlichen und politischen Ordnungen, [...] durch den radikalen Bruch zwischen der durch das Christentum begründeten Überlieferung und der sich durch den Fortschritt und den Atheismus der sittlichen Welt verstehenden neuen Geschichte [...]“³⁷ Diese neue geistige Konstellation hat in diesem Zusammenhang alle gesellschaftlichen Gegensätze im Bereich der Bildung und Wissenschaft sowie im Bereich der sittlichen und politischen Praxis „auf die Spitze des härtesten Widerspruchs“ hinaufgetrieben:

³⁵ Peter Bürger: „Prosa der Moderne“, Frankfurt/M., 1988, S. 29.

³⁶ Ebd.

³⁷ Willi Oemüller: Die unbefriedigte Aufklärung. Ein Beitrag zur Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel, Frankfurt/M., 1969, S. 248 f.

„Die geistige Bildung, der moderne Verstand bringt im Menschen diesen Gegensatz hervor, der ihn [...] zur Amphibie macht, indem er nun in zwei Welten zu leben hat, die sich widersprechen, so daß in diesem Widerspruch nun auch das Bewußtsein sich umhertreibt und, von der einen Seite herübergeworfen zu der anderen, unfähig ist, sich für sich in der einen wie der anderen zu befriedigen“.³⁸

Dieser geschichtsphilosophische Prozeß ist dementsprechend Hegels „Philosophie des Rechts“ sowie in seiner „Ästhetik“ als ein Prozeß der „Entzweiung“ eines Universums in die Welten des „Geistigen“ und dem „äußerlichen Daseins“³⁹ bestimmt. In diesem Prozeß der Entzweiung bleiben die Individuen „mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung“ mit der gesellschaftlichen Realität konfrontiert, da sie „ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt“⁴⁰. Das Phänomen der Entzweiung, das Hegels philosophische und ästhetische Konzeption der Moderne problematisiert, scheint eine Grundlage der späteren philosophischen und literaturwissenschaftlichen Diskussionen um die Kunst des 20. Jahrhunderts zu sein⁴¹. Hegels These vom Ende der Kunstperiode ist zugleich mit seinem geschichtsphilosophischen Konzept der Romantik und einer radikalen Affirmation der Subjektivität im engsten Zusammenhang zu betrachten. In seinen Betrachtungen über das „Ende der Kunstperiode“ erklärt er ganz eindeutig, daß die moderne Kunst durch die Emanzipation der Individualität im „Romantischen“ und „Romanhaften“ ihre besondere Position als „weltgeschichtliche Verkünderin der göttlichen Wahrheit“ eingeübt hat:

„Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich die Existenz verschafft, [...] man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“⁴²

Ausschlaggebend für diese Untersuchung ist der Tatbestand, daß Hegels geschichtsphilosophisches Konzept der Romantik und des modernen Romans die herrschenden Probleme der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in ihren wesentlichen Zügen markiert: „Hegels Abgrenzung des Epos vom Roman der modernen bürgerlichen Epopöe und die

³⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, a.a.O., Bd I, S. 63.

³⁹ Vgl dazu: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ebd., S. 491.

⁴⁰ Ebd., S. 567.

⁴¹ In dieser Hinsicht sei auf folgende Bemerkung von Peter Bürger hingewiesen: „Indem Hegel die bürgerliche Gesellschaft durch zwei einander widerstrebende Prinzipien charakterisiert, nämlich die Besonderheit des Subjekts und die formale Allgemeinheit oder Abstraktion, hält er als Grunderfahrung des modernen Menschen die Entzweiung fest.“, in: Peter Bürger: Prosa der Moderne, a.a.O., S. 20.

⁴² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, a.a.O., Bd I, S. 110.

damit verbundene geschichtliche Fortentwicklung von der Totalität der Welterfahrung, die sich bruchlos im Epos realisierte, zur prosaischen Ordnung des modernen Weltzustandes, dessen Korrelat der Roman ist, stellen entscheidende Denkmotive für die theoretische Beschäftigung mit dem Roman in der Folgezeit⁴³, schreibt Manfred Dürzak. Ein Vergleich zwischen ganz unterschiedlichen philosophischen und ästhetischen Diagnosen der Moderne von Lukacs, Adorno und Hermann Broch zeigt, daß Hegels These von dem „Schicksal“ der modernen Kunst, nicht mehr die Welt in ihrer Totalität darzustellen, sondern als Reich der unbegrenzten Möglichkeiten zu existieren, zu einer ihrer grundsätzlichen Bestimmungen geworden ist. Obwohl die ganze nachhegelianische Philosophie als ein „Abschied vom Ganzen“ (Adorno) gekennzeichnet ist, sind die Probleme der Entfremdung von Subjekt und Objekt, von Besonderem und Allgemeinem, von Individuellem und Gesellschaftlichem etc. jene kritischen Punkte, an denen jede Diskussion um Moderne und Postmoderne immer wieder anlangt.

IV. Der Verlust der epischen Totalität und die Suche nach einer neuen poetologischen Einheit: Lukacs

Daß Hegels Bestimmung der romantisch-bürgerlichen Kunst eine fundamentale Bedeutung für Lukacs' Theorie des Romans hatte, stellt in der Literaturwissenschaft keine Neuigkeit dar. Ähnlich wie Hegel die romantische Epoche als einen Prozess des „Auseinandertretens von Subjekt und Wirklichkeit“ begreift, ist für Lukacs der Konflikt zwischen Individuum und Außenwelt das Kernproblem des modernen Romans. „Der Roman ist“, so schreibt Lukacs, „die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat.“⁴⁴ Hegels Unterscheidung des Epos vom Roman, „der modernen bürgerlichen Epopöe“⁴⁵, und die damit verbundene Bestimmung der Diskrepanz zwischen Ich und Außenwelt,

⁴³ Manfred Dürzak: „Der moderne Roman. Bemerkungen zu Georg Lukacs ‚Theorie des Romans‘“, in: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.), Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur I, Frankfurt/M., 1970, S. 28.

⁴⁴ Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, a.a.O., S. 53.

⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, a.a.O., Bd. II, S. 452.

durch die die moderne Kunst nach Hegel geprägt ist, stellen entscheidende Denkmotive für Lukacs' theoretische Beschäftigung mit der Problematik der Moderne dar. Bereits am Anfang der „Theorie des Romans“ läßt sich ein idealistisches Bild der antiken Epoche – ganz in der Übereinstimmung mit Hegel – deutlich erkennen: „Wenn man will, so kann man hier dem Geheimnis des Griechentums entgegengehen“, schreibt Lukacs bereits am Anfang seiner Theorie des Romans: „der Grieche kennt nur Antworten, aber keine Fragen, nur Lösungen (wenn auch rätselvolle), aber keine Rätsel, nur Formen, aber kein Chaos. Er zieht den gestaltenden Kreis der Formen noch diesseits der Paradoxie, und alles, was seit dem Aktuellwerden der Paradoxie zur Flachheit führen müßte, führt ihn zur Vollendung.“⁴⁶

Lukacs' berühmtes Buch „Theorie des Romans“ aus dem Jahre 1914 geht von der hegelianischen These aus, daß griechische und mittelalterliche Kunst auf der Annahme der Existenz einer geschichtsphilosophischen Totalität beruhen; einer Welttotalität, die „keine unüberbrückbare(n) Abgründe“ zwischen „Erkennen und Tun, zwischen Seele und Gebilde, zwischen Ich und Welt“⁴⁷ kannte. Gerade durch den Verlust dieses „ursprünglich poetischen Weltzustandes“ unterscheidet sich die moderne Kunst von beiden anderen. Während das Epos „eine in sich geschlossene Lebenstotalität darstellt“ und in ihm die dichterische Erfahrung von Mund zu Mund geht, ist der moderne Roman eine Kunstform, in der das Individuum – wie das Walter Benjamin bemerkt – „sich in seiner Einsamkeit über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch auszusprechen vermag“.⁴⁸

Indem Lukacs die Situation der literarischen Moderne im Spannungsfeld zwischen Innerlichkeit und Außenwelt betrachtet, folgt er nicht nur der Tradition Hegels, sondern nimmt zugleich dessen zentrale ästhetische Kategorien auf: die Kategorie der Totalität und die ihr entgegengesetzte Kategorie der Subjektivität, die philosophisch-metaphysische Kategorie der Wahrheit, das dialektische Verhältnis von Inhalt und Form etc. Während aber für Hegel das Totalitätsmodell der klassischen Kunst endgültig der Vergangenheit angehört, steht für Lukacs der moderne Roman unter dem Postulat der „Sinnimmanenz“; er soll eine sinnerfüllte Lebenstotalität schaffen. Der Roman wird zu einer modernen Epopöe, gerade weil er eine Wiedergewinnung der verlorenen Welttotalität anstrebt:

⁴⁶ Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, a.a.O., S. 24.

⁴⁷ Ebd., S. 26.

⁴⁸ Walter Benjamin: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows“, in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. II., Frankfurt/M., 1977, S. 443.

„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.“⁴⁹

Die zentrale Frage von Lukacs' Theorie des Romans ist die Frage nach der Möglichkeit poetologischer Gestaltung der modernen Wirklichkeit, die sich in ihrer Widersprüchlichkeit und Dissonanz in heterogene und disparate Teile aufzulösen droht. Diese Frage wird als die Frage nach der ästhetischen Form gestellt, als die Frage nach demjenigen Prinzip, durch das die verschiedenen Elemente des Lebens zu sinnvollen Einheiten geordnet und zusammengestellt werden können. Mit der Kategorie der Ironie bezeichnet Lukacs dasjenige Prinzip des Romans, das die wahre „Objektivität“ des Erzählens und die epische Distanz gewährleisten kann:

„Die Ironie als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloß die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbaukategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreffen.“⁵⁰

Die Problematik der Form des Romans – als Ausdruck der Suche nach einer „sinnerfüllten“ und kohärenten Darstellung der Wirklichkeit – die Lukacs in seiner „Theorie des Romans“ anhand des Begriffes der Ironie ausführlich entfaltet, wird auch in seinen späteren Schriften zum Hauptthema der Beschäftigung mit der Prosa der Moderne. In der 1963 erschienenen „Ästhetik“ nimmt in diesem Sinne die Kategorie der Widerspiegelung eine zentrale Rolle ein. Für jedes literarische Werk ist es entscheidend, daß es als Widerspiegelung der materiellen Verhältnisse im Bewußtsein des Einzelnen auftritt, daß es die Welt in ihrer Ganzheit „realistisch“ darstellt. Die Kunst und Wissenschaft teilen die Aufgabe, die objektive Wirklichkeit widerzuspiegeln, und diese Aufgabe erfüllen sie jeweils auf ihre besondere Art und Weise. Die „Eigenart des Ästhetischen“ sieht Lukacs darin, daß die Kunst – im Unterschied zur Wissenschaft – eine subjektive Erfahrung impliziert, die sich aus dem Zusammenwirken von reflexivem Prinzip der epischen Konstruktion und ethischem Verhalten des Autors ergibt. In diesem Sinne spricht

⁴⁹ Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, a.a.O., S. 57 f.

⁵⁰ Ebd., S. 93.

Lukacs vom „anthropomorphisierenden“ Charakter der Kunst und vom „desanthropomorphisierenden“ Charakter der Wissenschaft. Im anthropomorphen Charakter der Kunst spiegelt sich nicht nur ein wesentlicher Unterschied zu den Wissenschaften, sondern auch ihre humanistisch-ethische Funktion: „Die Kunst erscheint hier also als Hüterin der menschlichen Totalität, die seit der Renaissance von der wirtschaftlichen Arbeitsleistung unablässig in Frage gestellt wird.“⁵¹

Im Zusammenhang mit dieser Untersuchung nimmt Lukacs' Theorie des Romans eine besondere Stellung ein. Sie artikuliert jene theoretischen Ansichten am Anfang des 20. Jahrhunderts, die den Zerfall der herkömmlichen Totalitätsvorstellungen als ein zentrales Thema der Moderne problematisieren und dennoch an der Einheit und Kohärenz der literarischen Form festhalten – gemeint damit sind die Positionen, die innerhalb der Literaturwissenschaft beispielsweise Otto Flake, Walter Benjamin oder Alfred Döblin vertreten. Mit der Darstellung der sinnentleerten Welt läßt sich am Anfang dieses Jahrhunderts immer wieder – wie dies Erich Kahler feststellt – eine allgemeine Intention erkennen „auf einer neuer Ebene, in einem weiter und tiefer umfassenden Kreise unsere Welt wieder zu einer Ganzheit und Einheit zusammenzufassen und in unserer menschlichen Sphäre die menschliche Gemeinschaft zustande zu bringen.“⁵² In diesem Zusammenhang spricht etwa Otto Flake davon, daß der moderne Roman „direkte und legitime Fortsetzung“ und „Weiterbildung des Epos“⁵³ ist, während Döblin bereits in seinen frühesten Essays von einer „Wiedergeburt“⁵⁴ des Kunstwerkes als modernes Epos schreibt. Ausgehend von der These, daß Brochs geschichtsphilosophische Schriften „viele Grundanliegen mit Lukacs' ‚Theorie des Romans‘ teilen“ (Lützel), werde ich in einem besonderen Abschnitt über Broch und Lukacs die theoretischen Positionen der beiden Autoren ausführlicher vergleichen und damit Brochs Stellung zu Lukacs' Romantheorie näher erläutern.

⁵¹ Peter V. Zima: *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1991, S. 72.

⁵² Erich Kahler: *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, München, 1970, S. 51.

⁵³ Otto Flake: „Der Roman heute und morgen“, in: *Neue Schweizer Rundschau*, 21 (1928), S. 700–707.

⁵⁴ Vgl dazu: „Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos“, in: Alfred Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Olten; Freiburg, 1989, S. 123.

V. Der Abschied vom Ganzen und der Übergang zur Pluralität: Adorno

In Adornos bekanntem Satz, daß das „Ganze das Unwahre ist“⁵⁵ spiegelt sich paradigmatisch eine modern-postmoderne Auseinandersetzung mit der abendländischen Kulturgeschichte, die in philosophisch-einheitlichen und geschlossenen Weltbildern ihre Legitimität suchte. Dort, wo Hegel und Lukacs die Darstellung einer „sinnerfüllten Welt“ sehen – die griechische Kunst und das Epos – entdeckt Adorno Ursprünge des Zerfalls der bürgerlich-abendländischen Kulturformen.

Im Anschluß an Hegel und Lukacs bestimmt Adorno die Aufklärung als einen Prozeß der „Entzauberung“⁵⁶ der Welt, der aber geschichtsphilosophisch keinen Bruch mit der Tradition der Antike bedeutet. Zwischen dem traditionellen Epos und der bürgerlichen Kunst besteht nicht – wie es bei Hegel und Lukacs der Fall war – ein Gegensatz, sondern Kontinuität: „Das Epos enthält bereits die richtige Theorie. Das Kulturgut steht zur kommandierten Arbeit in genauer Korrelation, und beide gründen im unentrinnbaren Zwang zur gesellschaftlichen Herrschaft über die Natur.“⁵⁷

Das von Adorno und Horkheimer geschriebene Buch „Die Dialektik der Aufklärung“ beschreibt demzufolge den Weg der abendländischen Kulturgeschichte als einen Prozeß, dem „die Logik des Zerfalls“⁵⁸ immanent ist. Was im Prozeß der Aufklärung als Symptom des Zerfalls erscheint, demonstrieren bereits im einzelnen die Gestalten des homerischen Epos:

„Odysseus lebt nach dem Urprinzip, das einmal die bürgerliche Gesellschaft konstituierte. Man hatte die Wahl, zu betrügen oder unterzugehen. Betrug war das Mal der Ratio, an dem ihre Partikularität sich verriet. Daher gehört zur universalen Vergesellschaftung, wie sie der Weltreisende Odysseus und der Solofabrikant Robinson entwerfen, ursprünglich schon die absolute Einsamkeit, die am Ende der bürgerlichen Ära offenbar wird. Radikale Vergesellschaftung heißt radikale Entfremdung.“⁵⁹

Der Zusammenbruch zwischen Ich und Außenwelt, der nach Hegel und Lukacs die Kunst der nachklassischen Epoche charakterisiert, ist nämlich für Adorno bereits in

⁵⁵ Theodor W. Adorno: Drei Studien zu Hegel, in: Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt/M., 1970, S. 324.

⁵⁶ Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I, Frankfurt/M., 1963, S. 65.

⁵⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M., 1969, S. 41.

⁵⁸ Vgl. dazu Bernhard Lypp: „Ahnungsvoll ist diese Logik des Zerfalls in der Allegorie des Odysseus [...] dargestellt, weil sie die Wurzeln der geschichtlichen Krisen ins Bild rückt [...]“, in: Bernhard Lypp: Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft, Frankfurt/M., 1972, S. 236.

⁵⁹ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, a.a.O., S. 69.

Homers Sprache angelegt: „Odysseus entdeckt an den Worten“, schreibt Adorno, „was in der entfalteten bürgerlichen Gesellschaft Formalismus heißt: ihre perennierende Verbindlichkeit wird damit bezahlt, daß sie sich vom je erfüllenden Inhalte distanziert [...]“⁶⁰ Mit der Tradition des klassischen Epos teilt der bürgerliche Roman den Zerfall der logisch-diskursiven Rede, die ihre Legitimation aus einem scheinbaren begrifflichen Bezug zur Wirklichkeit bezieht. Mit einer Episode aus Homers „Odyssee“, in der sich Odysseus vor dem gefährlichen Zyklopen Polyphem rettet, indem er seine Identität verleugnet, versucht Adorno diesen Sachverhalt zu exemplifizieren:

„Er nennt sich Niemand, weil Polyphem kein Selbst ist, und die Verwirrung von Name und Sache verwehrt es dem betrogenem Barbaren, der Schlinge sich zu entziehen [...]. Denn indem Odysseus dem Namen die Intention einlegt, hat er ihn dem magischen Bereich entzogen. Seine Selbstbehauptung aber ist wie in der ganzen Epopöe, wie in aller Zivilisation, Selbstverleugnung.“⁶¹

Da die Voraussetzungen, aus denen die klassische Kunst ihre harmonische Übereinstimmung mit den historischen Ereignissen bezog, als Illusion entlarvt sind, lassen sich gesellschaftliche Ereignisse nicht mehr unter dem Kanon eines epischen Handlungsverlaufs, der Typik der Figuren und den festen moralischen Vorstellungen literarisch betrachten. Alle Darstellungsprinzipien, die für die traditionelle Kunst als verbindliche und einheitliche Normen galten, sind für Adorno überholt und für die moderne Kunst ungeeignet. In mehreren kleinen Essays zum Roman sowie in der „Ästhetischen Theorie“ hat er diese Überlegungen ausführlich dargelegt.

VI. Vom Ende der Kunst des Erzählens

Die Frage nach der Möglichkeit des Erzählens in der modernen Erzählprosa thematisiert Adorno vor dem Hintergrund der Frage nach der Möglichkeit künstlerischer Gestaltung einer Welt, die nach Adorno, „nicht mehr angeschaut werden“⁶² kann, und damit im

⁶⁰ Ebd., S. 67.

⁶¹ Ebd., S. 75.

⁶² Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt/M., 1965, S. 29.

Sinne von Walter Benjamin durch das „Ende der Kunst des Erzählens“⁶³ gekennzeichnet ist. Adornos These vom „Ende der Kunst des Erzählens“ besagt zunächst zweierlei:

1) mit dem Zerfall eines einheitlichen und geschlossenen Weltbildes ist auch jedes poetologische Verfahren, das auf der Kontinuität und dem Zusammenhang der dargestellten Ereignisse beruht, obsolet geworden. In diesem Sinne schreibt Adorno: „Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet [...] Etwas erzählen heißt ja: etwas *Besonderes* zu sagen haben, und gerade das wird von der verwalteten Welt, von der Standardisierung und Immergeichheit verhindert [...]“⁶⁴

2) Mit der Individualisierung der literarischen Produktion gerät der moderne Erzähler in eine Situation, in der seine auktoriale Position vehement in Frage gestellt wird. Die Stellung des Erzählers zur Wirklichkeit, die im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts in der sogenannten „objektiven Darstellung“ der Wirklichkeit ihre Legitimation fand, muß im modernen Roman auf andere Weise definiert werden. Adorno reflektiert die Möglichkeit des Erzählens in der Moderne in Bezug auf die Fähigkeit des Dichters, eine Erfahrung der Realität zu vermitteln, die nicht mehr auf Sinnzusammenhang und Kohärenz der dargestellten Ereignisse präntendiert. Die Kategorien des Besonderen, Fragmentarischen, Zufälligen etc. sind für eine solche Erzählung konstitutiv. Mit dem Verzicht auf das Bestreben, die Ereignisse im Zusammenhang und in Kontinuität darzustellen, plädiert Adorno für ein poetologisches Verfahren, in dem sich die Erzählung, nicht durch eine auktoriale Position des Autors, sondern durch einen „Innenraum“ konstituiert. In dem „monologischen Charakter des modernen Erzählens“, vor allem im „Ulysses“ von James Joyce, bei Franz Kafka und Samuel Beckett sieht Adorno die Verwirklichung eines solchen Verfahrens erreicht. An die Stelle des von Lukacs proklamierten Mimesisbegriffs tritt bei Adorno ein Modell des Erzählens, in dessen Zentrum der „Innenraum“ und der innere Monolog des Dichters steht:

„Das Verhältnis des Kunstwerkes zur Gesellschaft ist der Leibnizschen Monade zu vergleichen. Fensterlos, also ohne der Gesellschaft sich bewußt zu sein, jedenfalls ohne daß dies Bewußtsein stets und notwendig sie begleitet, stellen die Werke, und die begriffsferne Musik zumal, die Gesellschaft vor; man möchte glauben: desto tiefer, je weniger sie auf die Gesellschaft blinzelt.“⁶⁵

⁶³ Walter Benjamin: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows“, in: A.a.O., 439.

⁶⁴ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*, a.a.O., S. 62 f.

⁶⁵ Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M., 1973, S. 413.

VII. Negative Ästhetik

In seiner Theorie der Moderne versucht Adorno, seine Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition erneut zu bestimmen. Während Lukacs die Emanzipation der Subjektivität in der modernen Erzählprosa als ihren Mangel und ihr Defizit betrachtet, bedeutet für Adorno eine extreme „Versenkung“ ins Individualistische den „Protest gegen einen gesellschaftlichen Zustand, den jeder Einzelne als sich feindlich, fremd, kalt, bedrückend erfährt.“⁶⁶ Der Erzähler des 20. Jahrhunderts kann sich in diesem Sinne mit den traditionellen erzählerischen Normen und Methoden nur als Instrument der Verfremdung verhalten. Was Lukacs als Mangel der Moderne beschreibt – ihre Unmöglichkeit, die dargestellte Wirklichkeit als sinnvolles Ganzes zu sehen – wird bei Adorno zu einer neuen ästhetischen Qualität:

„Im Drang alles einzelnen der Kunstwerke zu seiner Integration meldet sich insgeheim das Desintegrative der Natur an. Je integrierter die Kunstwerke, desto mehr zerfällt in ihnen, woraus sie sind. Insofern ist ihr Gelingen selber Zerfall [...]“⁶⁷

Das neue Moment in der literarischen Moderne sieht Adorno eben in ihrem Vermögen, die Einheit des Weltbildes zu negieren und „auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft“.⁶⁸ Die ästhetische Moderne ist damit durch ein „anti-traditionelles“ Potential und eine „radikale Abwendung“ von den Konzepten der „Sinn-Totalität“⁶⁹ gekennzeichnet. Sie plädiert ausdrücklich für eine Befreiung von allen etablierten Regeln der Tradition und eine permanente Neigung zur Innovation.

Obwohl Adorno seine ästhetische Theorie in der Auseinandersetzung mit einem Realismus im Sinne von Lukacs konstruiert, ist die Kunst – wie auch immer bei Hegel und Lukacs – auf die Wirklichkeit bezogen, die wiederum in ihrer „Negativität“ in die Kunst aufgenommen werden soll. So hat ein modernes Kunstwerk die gesellschaftliche Realität zu kritisieren, indem es diese Realität nicht in ihrer „Verdinglichung“ und „Verfremdung“ gelten läßt. In diesem Sinne vermittelt die Kunst ein Bewußtsein vom negativen Charakter der Wirklichkeit, zu der sie in Opposition steht.

⁶⁶ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M., 1963, S. 78.

⁶⁷ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt/M., 1970, S. 84.

⁶⁸ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*, a.a.O., S. 64.

⁶⁹ Albert Wellmer: „Wahrheit, Schein, Versöhnung, Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: Ludwig von Friedenburg/Jürgen Habermas (Hrsg.), *Adorno-Konferenz*, Frankfurt/M, 1983, S. 156.

Bemerkenswert ist in diesem Sinne die These Adornos, daß in einer Zeit der zunehmenden gesellschaftlichen Entfremdung und der Herrschaft der Massenmedien die Kunst ihren Protest dadurch manifestieren kann, daß sie sich in eine Art des Schweigens zurückzieht. Diesen Gedankengang illustriert er am Beispiel von Beckett und Celan:

„Anstatt zu trachten, das diskursive Element der Sprache durch den reinen Laut zu liquidieren, schafft Beckett es um ins Instrument der eigenen Absurdität, nach dem Ritual des Clowns, deren Geplapper zu Unsinn wird, indem er als Sinn sich vorträgt. Der objektive Sprachzerfall, das zugleich stereotype und fehlerhafte Gewäsch der Selbstentfremdung, zu dem den Menschen Wort und Satz im eigenen Munde verquollen sind, dringt ein ins ästhetische Arcanum; die zweite Sprache der Verstummenen, [...] das wüste Echo der Reklamewelt, ist umfunktioniert zur Sprache der Dichtung, die Sprache negiert.“⁷⁰

In Bezug auf die besondere Stellung, die Adornos ästhetische Theorie im Rahmen der kulturkritischen Diskussionen um Moderne und Postmoderne einnimmt, sei in dieser Arbeit auf folgende These aufmerksam zu machen: Wenn Adorno die moderne Kunst als „einen Prozess gegen den Sinnzusammenhang“ charakterisiert, und wenn er für das Prinzip der Individuierung in der Moderne plädiert, markiert er damit eine Position, die für die ästhetische Postmoderne von entscheidener Bedeutung wird. Der Gedanke einer „enttotalisierten Welt“, die Negation der traditionellen Formen des Sinnes etc. bilden ein Konglomerat von Ideen, das in der Diskussion um die Postmoderne eine dominante Stellung bekommt. Es scheint, daß Adornos „Negative Ästhetik“ ein repräsentatives Beispiel dafür ist, daß die Postmoderne nicht einen „Bruch mit der Moderne“ (Welsch) bedeutet, sondern im Hinblick auf ihre Grundthesen und Fragestellungen eher eine modifizierte oder „radikalisierte“ Form der Moderne darstellt.

⁷⁰ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt/M. 1965, S. 217 f.

Postmoderne: Ein Plädoyer für Pluralität

Nicht die Wahrheit führt meine Hand, sondern
das Spiel, die Wahrheit des Spieles.

Roland Barthes

Versucht man heute, ein breites Spektrum der philosophisch-ästhetischen Ideen und Vorstellungen, die unter dem Signum der Postmoderne erscheinen, zu sammeln und zu synthetisieren, dann stößt man unweigerlich auf Probleme und Fragen, die bereits beim Versuch, eine deutliche und unmißverständliche Definition des Begriffes zu vermitteln, entstehen. In Bezug auf die Verwendung des Begriffs „Postmoderne“ läßt sich in der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung eine breite Uneinheitlichkeit feststellen. Sowohl die Frage, wann die Postmoderne beginnt, als auch die Frage, wie sie zu charakterisieren ist, findet bei verschiedenen Autoren sehr divergente und differenzierte Antworten. Während Autoren wie Gerhard Plumpe oder Michael Köhler die Meinung vertreten, daß der Begriff „postmodernismo“ zuerst im hispanoamerikanischen Sprachbereich gegen 1896 auftaucht⁷¹, spricht Wolfgang Welsch von einer Verwendung des Begriffes, die zum ersten mal 1870 bei dem englischen Salonmaler John Watkins Chapman vorzufinden ist: „Post-modern“ meint dabei: moderner als die damals avancierte Malerei, die des französischen Imperialismus“⁷², stellt Wolfgang Welsch fest. In der nordamerikanischen Literaturkritik taucht der Begriff der Postmoderne am Ende der Fünfziger Jahre auf. Von den amerikanischen Literaturkritikern Irving Howe und Harry Levin wurde dieser Begriff zunächst in negativem Kontext verwendet. Er bezieht sich auf die Literatur der Gegenwart, die, im Unterschied zur Literatur der Moderne, durch die Erschöpfung und den Mangel an „innovatorischer Potenz“⁷³ gekennzeichnet ist. Erst seit der Mitte der Sechziger Jahre bekommt dieser Begriff in der amerikanischen Literaturdebatte eine positive Dimension. In den literaturästhetischen Arbeiten von Leslie

⁷¹ Der Autor einer Sammlung unter dem Titel „Antologia de la poesia Espanola e Hispanoamericana“, Federico de Oniz verwendete den Begriff des literarischen Modernismus auf die Jahre 1896 bis 1905: „Auf den „modernismo ließ Oniz zwei Phasen folgen, die er „postmodernismo“ (1905–1914) und „ultramodernismo“ (1914–1935) nannte. Vgl. dazu Michael Köhler: „Postmodernismus. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick“, in: Amerikastudien, Jahrgang 22, Heft 1, S. 10.

⁷² Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, a.a.O., S. 12.

⁷³ Ebd., S. 14.

Fiedler oder Susan Sontag spiegelt sich eine ausdrücklich anti-modernistische Option der Postmoderne. In seinem bekannten Aufsatz „Überquert die Grenze, schließt den Graben“ aus dem Jahre 1969 schreibt Leslie Fiedler:

„Fast alle heutigen Leser und Schriftsteller sind sich der Tatsache bewußt, daß wir den Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Postmoderne durchleben. Die Spezies Literatur, die die Bezeichnung ‚modern‘ für sich beansprucht hat [...] und deren Siegeszug kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und kurz nach dem zweiten endete, ist tot, das heißt, sie gehört der Geschichte an, nicht der Wirklichkeit.“⁷⁴

Seit Ende der siebziger Jahre wird der Begriff der Postmoderne in europäischen Staaten – zunächst in Frankreich und Deutschland – immer häufiger verwendet.

Der französische Philosoph Francois Lyotard benutzte ihn im Rahmen seiner ausführlichen Auseinandersetzung mit universalen Meta-Diskursen der Moderne. Die deutschen Philosophen Habermas und Welsch greifen dagegen das Konzept der Postmoderne auf, um ganz verschiedene Einstellungen zu den Problemen der Gegenwart zu vermitteln. In Italien werden die Romane sowie die literaturwissenschaftlichen Arbeiten von Umberto Eco zum Paradigma des postmodernen Schreibens. Besonders in seinen polemischen Schriften „Nachschrift zum Namen der Rose“, und „Postmodernismus, Ironie, und Vergnügen“ plädiert Eco für einen Literaturbegriff, der die Themen und Motive der Vergangenheit im Rahmen eines „ironisch-spielerischen“ Diskurses thematisiert:

„Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann [...]. Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie ohne Unschuld.“⁷⁵

Möchte man den Diskurs um die Postmoderne weder einseitig interpretieren noch diesen Begriff pauschal von der Moderne abgrenzen, dann muß man eine unausweichliche Voraussetzung akzeptieren – nämlich die, daß die Postmoderne, mit Wolfgang Welschs Worten „im Kern eine Auseinandersetzung“⁷⁶ mit verschiedenen Vorstellungen der Moderne ist. Eine sehr breite Vielfalt verschiedener Meinungen und Äußerungen resultiert in diesem Sinne aus dem Tatbestand, daß eine Bestimmung der Postmoderne eine deutliche Differenzierung diejenigen Konzepte der Moderne voraussetzt, auf die sich

⁷⁴ Leslie Fiedler: „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne.“, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, 1988, S. 57.

⁷⁵ Umberto Eco: „Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘“, München, 1986, S. 78.

⁷⁶ Vgl. dazu: Wolfgang Welsch: *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, 1988, S. 2.

die Rede von der Postmoderne bezieht. Der Begriff der Postmoderne erscheint zunächst als Synonym für das Ende der „großen Meta-Erzählungen“ (Lyotard), sie impliziert eine radikale Auseinandersetzung mit dem neuzeitlichen Subjektbegriff (Foucault, Derrida), setzt sich –im Gegensatz zur Sprachskepsis und Sprachkrise, die um die Jahrhundertwende dominierten – für die Affirmation der Sprachspiele und Vielfalt der Diskurse ein (Derrida, Bachtin, Kristeva), aber thematisiert zugleich die Probleme der Indifferenz, die sich aus einer radikalen Affirmation der pluralistischen Konzeptionen ergeben (Baudrillard, Jameson). Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, auf eine ausführliche philosophisch-literarische Diskussion um die Problematik der Postmoderne einzugehen, möchte ich hier diejenigen Diskurse präsentieren, die Hegels Konzeption der Moderne als Ganzheit bzw. Totalität in ihren wesentlichen Aspekten aufgreifen.

I. Die Aufhebung des narrativen Meta-Diskurses:

Lyotard und Welsch

Bereits Adornos Auffassung der Moderne als Abschied von den ästhetischen Modellen der Einheit und der Sinnkonzeptionen verschärft sich in den postmodernistischen Interpretationen der Kunst zu einer prinzipiellen Absage an jede Konzeption der Wahrheit, die als „Terror“ der Theorie (Lyotard), der Sprache und Bedeutungen, der Idee der Wahrheit etc. wahrgenommen und interpretiert wird. Auf die zentralen Differenzen zwischen Moderne und Postmoderne haben besonders Francois Lyotard und Wolfgang Iser in ihren vielen Untersuchungen zur Problematik der Postmoderne aufmerksam gemacht. In der Debatte um die Postmoderne wurde in diesem Sinne darauf hingewiesen, daß die Vertreter der klassischen Moderne noch an die „Möglichkeit der Aufhebung der Trennungen von Ich und Außenwelt“ (Iser) denken, während ein radikaler Pluralismus der Postmoderne eine Ästhetik ohne die „Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen“ (Lyotard), nach einer universalen Idee der Wahrheit und einer allgemeingültigen wissenschaftlichen Erkenntnis postuliert. Der Begriff der Postmoderne wird bei Lyotard aus einer starken Auseinandersetzung mit den abendländischen Meta-Erzählungen gewonnen. Lyotard geht bekanntlich von der Annahme aus, daß die Moderne durch die Herrschaft der „Meta-Erzählungen“ gekennzeichnet ist, die alle Wissensäußerungen und Existenzformen einer Zeit verbinden sollte:

„Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Terrors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt [...]. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Widerstreite, retten wir die Ehre des Namens.“⁷⁷

Ausgehend von der These, daß sich die moderne Lebenswelt in ihrer Heterogenität nicht begrifflich erfassen läßt, plädiert Lyotard für die Vielheit der philosophisch-ästhetischen Konzepte und betont die Fragmentarität aller Diskurse, Meinungen und Lebensformen. In dem 1979 erschienenen Buch „Das postmoderne Wissen“ greift Lyotard Wittgensteins Gedanke von der Autonomie der Sprachspiele, die jeweils ihre spezifische Regeln folgen, auf und stellt fest, daß „weder eine Vereinheitlichung noch die Totalisierung der Sprachspiele in einem Metadiskurs“⁷⁸ möglich ist.

„Die Gerechtigkeit wäre folgende: Der Vielfalt und Unübersetzbarkeit der ineinander verschachtelten Sprachspiele ihre Autonomie, ihre Spezifität zuzuerkennen, sie nicht aufeinander zu reduzieren; mit einer Regel, die trotzdem eine allgemeine Regel wäre, nämlich ‚laßt spielen [...] und laßt uns in Ruhe spielen‘“⁷⁹

Die Vielheit und Heterogenität der philosophisch-ästhetischen Konzepte und Lebensformen, die bereits Adornos ästhetische Theorie thematisierte, wurde jetzt im Fokus der Postmoderne-Diskussion als Grundvoraussetzung der Wirklichkeitserfahrung gefördert und problematisiert. Während Adornos negative Ästhetik noch an eine kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität festhält, lehnt der französische Philosoph alles ab, was die Kunst im Zusammenhang mit ethischen, politischen, ideologischen Diskursen deuten könnte. Die ästhetischen Einsichten, die Lyotard in seiner Auseinandersetzung mit Adorno, Brecht und anderen Vertretern der Moderne ableitet, zielen darauf, die Kunst von allen gesellschaftspolitischen Utopien zu befreien. In diesem Sinne läßt sich mit Christa Bürger feststellen, daß Lyotard die Krise der erzählerischen Instanz nicht wie Adorno als Verlust beklagt, sondern dafür plädiert, sie „als Faktum“ zu akzeptieren:⁸⁰ In seiner Auseinandersetzung mit Autoren der Moderne wird in dieser Hinsicht eine für die Generation um die Jahrhundertwende charakteristisch pessimistische Geisteshaltung polemisch aufgegriffen:

⁷⁷ Jean-Francois Lyotard: „Die Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, 1988, S. 203.

⁷⁸ Jean-Francois Lyotard: *Das Postmoderne Wissen*, Graz/Wien, 1986, S. 109.

⁷⁹ Gespräch mit Jean-Pierre Dubost, abgedruckt im Anhang der ersten deutschen Ausgabe von „Das postmoderne Wissen“, Bremen, 1982, S. 127–150, hier S. 131. zitiert nach Welsch, Wolfgang: *Unsere Postmoderne Moderne*, a.a.O., 1991, S. 33.

⁸⁰ Christa Bürger: „Moderne als Postmoderne: Jean-Francois Lyotard“, in: Christa Bürger/Peter Bürger (Hrsg.), *Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/M., 1988, S. 131.

„Dies ist der Pessimismus, der die Generation der Jahrhundertwende in Wien genährt hat: Die Künstler Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch aber auch die Philosophen Mach und Wittgenstein. Sie haben zweifellos das Bewußtsein der Delegation sowie theoretische und künstlerische Verantwortung dafür weit getrieben wie möglich. Mann kann heute sagen, daß diese Trauerarbeit abgeschlossen ist.“⁸¹

Lyotards Schlußfolgerung, daß die Postmoderne durch einen radikalen Pluralismus und das „Ende der Trauer“ um die Meta-Erzählungen charakterisiert ist, markiert eine zentrale These, die für viele Theoretiker der Postmoderne – unter anderen auch für den deutschen Philosophen Wolfgang Iser – zum Ausgangspunkt ihrer Beschäftigung mit der Problematik der Postmoderne wird:

„Postmoderne besagt gerade nicht Novismus, sondern Pluralismus. Und dieser Pluralismus hat gewiß seine antiken, mittelalterlichen, neuzeitlichen Vorformen. Neu ist nur [...] daß er jetzt dominant und obligat wird – und das unterscheidet die Postmoderne noch von der Moderne des 20. Jahrhunderts, wo der Pluralismus erst sektoriell verbindlich geworden war, während er es jetzt in der ganzen Breite der Kultur und des Lebens wird.“⁸²

Beim Versuch, eine deutliche und unmißverständliche Bedeutung der Postmoderne zu vermitteln, plädiert Iser für eine differenzierte Einstellung zu den verschiedenen Konzeptionen der Moderne. Versteht man die Moderne im Sinne von Neuzeit, die grundsätzlich von dem Anspruch auf die Universalität der geschichtsphilosophischen Ideen und der Entwürfen der Sozialutopien geprägt ist, so „bricht“ die Postmoderne Pluralität mit diesen „Einheitsräumen“, die auf „eine Totalität hoffen“. Denkt man dagegen an die Moderne des 20. Jahrhunderts, – in der die Ideen der Pluralität, der Diskontinuität, des Antagonismus etc. bereits in „den Kern des wissenschaftlichen Bewußtseins eindringen“ – so ist die Postmoderne keineswegs als eine „Anti-Moderne“, sondern als „radikal Moderne“⁸³ zu bezeichnen.

Während aber Lyotard den Akzent auf den Pluralismus und die Heterogenität der modernen Lebensformen legt, weist Wolfgang Iser auf viele Probleme und Ambivalenzen hin, die eine radikale Pluralisierung der „religiösen, ethischen, politischen und ästhetischen Wertsetzungen“ mit sich bringt. In der Einleitung des Buches „Wege aus der Moderne“ sowie an vielen Stellen in „Unsere Postmoderne Moderne“ weist Iser darauf hin, daß die postmoderne Problematik von zwei wesentlichen Tendenzen charakterisiert wird: von den Gefahren der Indifferenz und der Uniformierung. Das entschei-

⁸¹ Jean-Francois Lyotard: Das Postmoderne Wissen, a.a.O., S. 121 f.

⁸² Wolfgang Iser: Unsere postmoderne Moderne, a.a.O., S. 82.

⁸³ Ebd., S. 6.

dende Problem des postmodernen Denkens scheint darin zu bestehen, daß die Pluralisierung die Indifferenz zu generieren droht: „Denn je mehr Möglichkeiten man schafft und je größer die Freiheit der Optionen wird, um so weniger Bedeutung haben die einzelnen Optionen, bis sie am Ende überhaupt nichts mehr bedeuten. Die vielen Möglichkeiten konsonieren schließlich im weißen Rauschen der Beliebigkeit.“⁸⁴

II. Pluralität versus Indifferenz:

Jean Baudrillard

Wolfgang Welschs Hinweis, daß eine drastische Abwendung von den traditionellen Wahrheitsmodellen und ein radikaler Pluralismus der Postmoderne nicht selten durch eine indifferente Geisteshaltung gekennzeichnet ist, markiert einen wichtigen Aspekt der Postmoderne, dessen gesellschaftskritische Dimension hier im Zusammenhang mit Jean Baudrillards Kulturtheorie dargestellt werden sollte. Während für Lyotard jede mit Absolutheits-Anspruch auftretende Konzeption der Wahrheit – auf der sozialpolitischen Ebene – die Gefahr der Unterdrückung mit sich bringt, ist ein pluralistisches Denken für Baudrillard mit Indifferenz und Beliebigkeit verbunden. Denn dort, wo alle Werte und Haltungen gleichberechtigt miteinander konkurrieren, ist die Frage nach einer Sinngebung des Lebens ebenso irrelevant geworden wie die Vorstellung einer Gesellschaft, die sich an ethischen Werten orientiert. Jean Baudrillard zufolge leben wir in einer Welt, in der es „zwar noch [...] funktionierende politische Institutionen [gibt], aber man könnte sagen, daß keine politische Ordnung im strengen Sinne existiert. Die Dinge laufen noch, aber wir wissen, daß sie ins Leere laufen. Es wird keine theatralische Umstürzung mehr geben. Der Traum ist ausgeträumt. Die „Anti-Utopie“ des Apolitischen, der radikalen Indifferenz ist da.“⁸⁵ Das Zeitalter der „Anti-Utopie“ und der radikalen Indifferenz ist zugleich eine Welt, in der alles nach dem Prinzip der Austauschbarkeit und Nivellierung der Werte funktioniert:

„Das Zeitalter der Simulation wird überall eröffnet durch die Austauschbarkeit von ehemals sich widersprechenden oder dialektisch einander entgegengesetzten Begriffen.

⁸⁴ Wolfgang Welsch: Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, a.a.O., S. 19.

⁸⁵ Jean Baudrillard: Der Tod der Moderne – Eine Diskussion, Tübingen, 1983, S. 104.

Überall die gleiche Genesis der Simulakren: Die Austauschbarkeit des Schönen und Häßlichen in der Mode, der Linken und den Rechten in der Politik, des Wahren und Falschen in allen Botschaften der Medien, des Nützlichen und Unnützlichen und Unnützen auf der Ebene der Gegenstände, der Natur und der Kultur auf der Ebene der Signifikation.“⁸⁶

Mit dem Prinzip der Austauschbarkeit der Werte korrespondiert der Zerfall der Sprache, bzw. des Zeichens, deren Funktion nicht darauf besteht die Wirklichkeit zu bezeichnen, sondern sie zu „simulieren“ beziehungsweise, sie „verschwinden zu lassen“. In diesem Sinne schreibt Baudrillard, daß die Schriftsteller und Kritiker nicht sehen, „daß der Diskurs zwar immer dazu tendiert, Sinn zu produzieren“, daß „Sprache und Schreiben jedoch immer Illusion erzeugen – sie sind die lebendige Illusion des Sinns.“⁸⁷ Dort, wo die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verschwinden, bekommen die Medien entscheidende „Zugangs- und Erkenntnisweisen“ zur dargestellten Wirklichkeit. Als Ausdrucksformen eines technischen Zeitalters „entkommen“ die Medien aber „dem Prinzip der Bezeichnung“ und werden zum „sinnentleerten, bedeutungslosen“ Signifikanten, „zum Spektakel für Massen, die nur noch immaterielle Güter konsumieren und sich weder für Bedeutungen interessieren noch interessieren können.“⁸⁸ Da aber weder die Kunst noch die Medien eine wirkliche Erkenntnis der Wirklichkeit ermöglichen, sondern sie in zahlreichen Simulakren projizieren, spricht Baudrillard von der post-industriellen Gesellschaft als einer Welt, die hyperrealistisch geworden ist:

„Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo etc. – und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes, aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überholt es sich: es wird zum Realen schlechthin [...]“⁸⁹

Baudrillard betrachtet unsere Gegenwart als eine Zeit, in der die Träume, Utopien und Ideen der Moderne ausgespielt haben, weil sie einen wirklichen Bezug zur Realität verloren haben. Mit dem Zerfall der traditionellen Wertsysteme korrespondiert aber nicht das Verschwinden der alten ideologischen Formen des Verhaltens: nationalistischen, rassistischen, fundamentalistischen, – sondern entsteht ein Raum, in dem diese Ideologien eine vollkommene Legitimität und Freiheit bekommen: „Nach den Gesetzen der Logik“, so Baudrillard, „hätte Rassismus im Laufe der Aufklärung und der Demokratie

⁸⁶ Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, München, 1982, S. 20 f.

⁸⁷ Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen, München, 1996, S. 160.

⁸⁸ Falko Blask: Jean Baudrillard zur Einführung, Hamburg, 2002, S. 24.

⁸⁹ Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, a.a.O., S. 113 f.

zurückgehen müssen. Doch je mehr die Kulturen sich mischen, je mehr seine theoretische und genetische Grundlage zusammenbricht, desto stärker wird er.“⁹⁰

Jean Baudrillard ist ein Autor der Postmoderne, der, wie dies Wolfgang Welsch feststellt „eine gewichtige Mahnung an die Adresse der ernsthaften Vertreter des Pluralisierungs-Theorems“⁹¹ darstellt. Da er das Problem der Indifferenz als „wesentliche Dimension der postmodernen Problematik“ erkennt, ist er zugleich für viele anderen Theoretiker der Postmoderne ein Denker, ohne dessen Ansätze man die Postmoderne in ihrer ganzen Komplexität nicht verstehen würde: „Baudrillard erregt soviel Unmut und ruft so viele Aggressionen hervor, weil die liberalen, konservativen und sozialistischen Ideologen nicht glauben, nicht zugeben können, daß es mit ihren Werten so weit gekommen ist“⁹², schreibt in diesem Sinne Peter Zima.

III. Vom Ende des Subjektbegriffes und Antizipation der Sprachspiele: Foucault und Derrida

Eine für Problematik der Postmoderne entscheidende Bedeutung des Themas der Dekonstruktion des Subjektbegriffes, die sich in der Fragestellung seiner Autorität, seiner Metamorphosen durch die Sprachspiele, seiner Depersonalisierung etc. manifestiert, ist vielleicht am stärksten und deutlichsten im Werk von Michel Foucault präsent. Die Auseinandersetzung mit der neuzeitlichen Philosophie der Subjektivität wird bei Foucault im Kontext eines Verfahrens durchgeführt, in dem sich, wie dies Foucault feststellt, das Subjekt weigert, eine feste und endgültige Position zur Wahrheit anzunehmen. In seinem bekannten Aufsatz ‚Was ist ein Autor‘ schreibt Foucault:

„Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so nach außen tritt. Im Schreiben geht es nicht um Bekundung oder um Lobpreisung des Schreibens als Geste, es handelt sich nicht darum, einen Stoff in Sprache festzumachen; in Frage steht die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt immer wieder verschwindet.“⁹³

⁹⁰ Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen, a.a.O., S. 200.

⁹¹ Wolfgang Welsch: Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, a.a.O., S. 20.

⁹² Peter V. Zima: Moderne/Postmoderne, Gesellschaft, Philosophie, Literatur, a.a.O., S. 115.

⁹³ Michel Foucault: Schriften zur Literatur, München, 1974, S. 11.

Obwohl Foucaults These „vom Verschwinden des Autors“ an die literaturtheoretischen Positionen von Lyotard erinnert, richtet sich sein philosophisch-poetologisches Programm nicht darauf, die Frage nach der Rolle des Autors als „irrelevant“ zu entlarven, sondern es resultiert aus dem Versuch, den Autor aus einer ganz anderen Perspektive zu bestimmen. Foucaults Äußerungen über den Autor sind bekanntlich im Zusammenhang mit seinen Überlegungen über den Diskurs und die Rolle des Autors in einem Diskurs zu betrachten. Der allgemeine Begriff des Diskurses umfaßt ein System von Regelungen und Normen, die eine Summe von Aussagen inhaltlich erfassen und ordnen. Foucault spricht von den „Redeweisen“, die in Form von wissenschaftlichen Diskursen, literarischen Gattungen, Berufsständen, in einem historischem Zeitraum eine dominante Rolle spielen. Damit ein Diskurs in einer Gesellschaft funktionieren kann, muß er sich gewissen Regelungen bzw. Kontrollen unterwerfen. Hier ist die Rede von sog. „Ausschließungsfunktionen“⁹⁴ oder Einschränkungen, denen jeder Diskurs ausgeliefert ist. Die Funktion der Diskursanalyse besteht in diesem Sinne darin, die charakteristischen Mechanismen und Rahmenbedingungen zu beschreiben, unter denen eine Gesellschaft ihre Rede über bestimmte Phänomene organisiert. Bemerkenswert ist es dabei, daß Foucault nicht von der Literaturwissenschaft spricht, sondern von „einem ganzen Geflecht von Praktiken“⁹⁵ (Universitäten, Verlage, Bibliotheken), mittels dessen literarische Diskurse nicht nur von sprachlichen, sondern auch von nichtsprachlichen Elementen – wie politischen, ökonomischen oder sogar privaten Interessen – bestimmt werden. Eine Antwort auf die Frage nach der Rolle des Autors in einem literarischen Diskurs läuft für Foucault darauf hinaus, zu bestimmen, „welche Position und Funktion“⁹⁶ ein Subjekt im Rahmen eines Diskurses einnehmen könnte. Die Funktionen, die Foucault dem Autor zuschreibt, lassen sich unter verschiedenen Aspekten klassifizieren. Der Name des Autors bezieht sich etwa auf verschiedene Texte, die man zu einer Gruppe zusammenfassen kann; er definiert einen theoretischen Zusammenhang, eine stilistische Einheit, eine historische Situation. Als Prinzip des Diskurses ist der Autor derjenige, der den Diskurs vereinheitlicht und zugleich pluralisiert: „Alle Diskurse mit der Funktion Autor haben diese Ego-Pluralität.“⁹⁷ So tritt der Autor in Foucaults Betrachtungen nicht nur als Autor verschiedener Diskurse auf, sondern als derjenige, der die Grundlage für eine Reihe anderer Texte ermöglicht. So können Marx oder Freud „transdiskursive“ Autoren genannt werden, wenn man berücksichtigt, daß ihre Werke eine entscheidende Grundlage für den Marxismus bzw. die Psychoanalyse geliefert haben.

⁹⁴ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M., 2001, S. 39.

⁹⁵ Ebd., S. 15.

⁹⁶ Ebd., S. 27.

⁹⁷ Ebd., S. 22.

Ähnlich wie Foucault, der sich mit einer diskursanalytischen Auffassung des Begriffs Autor grundsätzlich gegen den metaphysischen Subjektbegriff wendet, geht es Derrida darum zu zeigen, daß unsere Vorstellungen von Ich und Subjekt nur noch als „ein Affekt des Signifikatenmaterials der Sprache“⁹⁸ existieren. Seine Polemik gegen den traditionellen Begriff der Subjektivität illustriert aber Derrida im Zusammenhang mit einem anderen methodischen Verfahren bzw. einer Theorie, die im Zentrum seiner Philosophie der Sprache steht – der Theorie der Dekonstruktion.

Auf der philosophisch-sprachlichen Ebene richtet sich die Theorie der Dekonstruktion gegen die strukturalistische Annahme, daß die Sprache beziehungsweise das Zeichen als Repräsentation eines von ihm unabhängigen Gegenstandes figuriert. Im Gegensatz zu den Strukturalisten und zu Saussure, die von einem „transzendentalen Signifikat“ ausgehen, behauptet Derrida, daß sich der Akt des Bezeichnens auf kein festes und eindeutiges Signifikat beziehen kann. Die Verwendung des Wortes in einem Text trägt in diesem Sinne nicht zu einer fixierbaren Bedeutung des Zeichens bei, sondern bewirkt eine unendliche Sinnverschiebung, die Derrida *différance* nennt. Der Begriff der *différance* besagt, daß sich die Identität eines Begriffes nur im Prozeß des Differenzierens von einem ursprünglichen Sinn entfaltet, und damit mit „statischen“ und „ahistorischen“⁹⁹ Vorstellungen vom Begriff der Struktur nicht vereinbaren läßt:

„Die Differenzen sind das Ergebnis von Transformationen; daher ist das Motiv der *différance*, von diesem Gesichtspunkt aus, mit dem statischen, synchronischen, taxonomischen, ahistorischen usw. Begriff der Struktur unvereinbar.“¹⁰⁰

Im Zusammenhang mit der Theorie der Dekonstruktion steht aber bei Derrida nicht nur die „Zersetzung“ des Signifikants, sondern auch die Idee der Offenheit des Textes, die, an Stelle einer geschlossenen Lektüre, für ein Spiel der verschiedenen und miteinander konkurrierenden Interpretationen des Textes plädiert:

„Das Signifikat fungiert darin seit je als ein Signifikant. Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, *von Anfang, von Beginn des Spieles an*. [...] Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels; heute kommt das Spiel zu sich selbst, indem es die Grenze auslöscht, von der aus man die Zirkulation der Zeichen meinte regeln zu können, indem es alle noch Sicherheit gewährenden Signifikate mit

⁹⁸ Rolf Günter Renner: Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 229.

⁹⁹ Ebd., S. 238.

¹⁰⁰ Jacques Derrida: „Positionen, Gespräche mit Henri Ronsse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine und Guy Scarpetta“, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Positions*, Graz; Wien, 1986, S. 44, zitiert nach Rolf Günter Renner: Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 238.

sich reißt, alle vom Spiel noch nicht erfaßten Schlupfwinkel aufstöbert und alle Festen schleift, die bis dahin den Bereich der Sprache kontrolliert hatten. Strenggenommen läuft dies auf die Dekonstruktion des Begriffs ‚Zeichen‘ und seiner ganzen Logik hinaus [...]“¹⁰¹

Sowohl Foucaults Diskursanalyse als auch Derridas Theorie der Dekonstruktion richten sich gegen die metaphysische Auffassung des Kunstwerkes im Sinne von Hegel und greifen ein Denken auf, das die Prinzipien der Totalität und der Wahrheit für die herrschenden Kategorien der abendländischen Ästhetik hält. Sie versuchen dagegen zu zeigen, daß die moderne Erfahrung des Identitäts-Zerfalls, des Zerfalls der Sprache und der Realität zu „extremen Ambivalenzen“¹⁰² führt, die aber nicht mehr hegelianisch durch eine universale Idee der wissenschaftlichen oder ästhetischen Erkenntnis zu überwinden sind.

¹⁰¹ Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt/M., 1983, S. 17 f.

¹⁰² Peter V. Zima: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, a.a.O., 261.

IV. Zur Theorie der Dialogizität und Intertextualität:

Bachtin und Kristeva

Eine unendliche Möglichkeit von Bedeutungen, die das sprachliche Kunstwerk als Spiel zwischen Zeichen und Bezeichnetem charakterisiert, veranlaßt Derrida dazu, statt von einem einheitlichen von einem offenen Text zu sprechen. Damit formuliert er jene Ansätze, die für unsere Beschäftigung mit der Theorie der Intertextualität im Kontext der Diskussion um die Postmoderne von grundlegender Bedeutung werden.

Der Begriff der Intertextualität ist in der Literaturwissenschaft bekanntlich mit dem Namen von Michail Bachtin auf das Innigste verbunden. Der russische Literaturwissenschaftler Bachtin, der sich mit der literarischen Tradition intensiv beschäftigte, entwickelte während der dreißiger Jahre seine eigene Theorie von der Dialogizität, die etwa dreißig Jahre später in Frankreich auftauchte. Michail Bachtin benutzte den Begriff der Dialogizität für eine offene Auseinandersetzung verschiedener Ansichten, während der „*offizielle [n] Monologismus*“, als Ausdruck der autoritären Gesellschaften, „eine fertige Wahrheit zu besitzen“¹⁰³ beansprucht. Der Begriff der Dialogizität impliziert auch ein ganz anderes Verhältnis zur Sprache, das nicht mehr als rein linguistisch bezeichnet werden kann. Dieses neue Verhältnis zur Sprache nennt Bachtin „metalinguistisch“ und versteht unter diesem Begriff die Erforschung der „dialogischen Beziehungen“ zwischen Wörtern, die den Bereich einer rein sprachwissenschaftlichen Forschung überschreitet.¹⁰⁴ Das dialogische Prinzip der Sprache, welches sicherlich als entscheidende Komponente des Romans zu betrachten ist, impliziert eine Polyphonie der verschiedenen Stimmen, die sich auf eine vielfältige Art und Weise miteinander verflechten und überschneiden.¹⁰⁵ Die Vielstimmigkeit des Wortes, auf die sich Bachtin beruft, wendet sich auf der anderen Seite gegen die „Objektbezogenheit der Sprache“ und die „Eindeutigkeit von Texten“ und hebt entscheidend die Ambivalenz des Zeichens hervor. Zugleich ist eine aktive Teilnahme des Lesers zu berücksichtigen. Der Leser muß sich ständig fragen, wie die Rede des Helden zu verstehen ist und in welchem Verhältnis diese Rede zu dem fremden Wort steht. Im Zusammenhang mit der Darstellung der Romanfiguren in Dostoevskijs „Doppelgänger“ beschreibt Bachtin diese Sprachpolyphonie und Ambivalenz des Wortes auf folgende Weise:

¹⁰³ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München, 1971, S. 122.

¹⁰⁴ Vgl. dazu: Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München, 1969, S. 101 ff.

¹⁰⁵ Vgl. dazu: Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., S. 81.

„Das Moment der *Anrede* ist jedem Wort bei Dostoevskij eigen, dem Wort der Erzählung in gleichem Maße wie dem des Helden. In der Welt Dostoevskijs gibt es überhaupt nichts Dingliches, keinen Gegenstand, kein Objekt, es gibt nur Subjekte. Deshalb gibt es auch kein Wort, das gleichzeitig Urteil wäre, kein Wort über ein Objekt, kein gegenstandbezogenes Wort ohne Adressaten, sondern es gibt nur das Wort als Anrede, das Wort, das sich mit dem anderen Wort dialogisch berührt, das Wort über ein Wort, das an ein Wort gerichtet ist.“¹⁰⁶

Entscheidend für Bachtins Poetik des modernen Romans ist die Frage nach der Position des Erzählers, seiner poetologischen Darstellung der Wirklichkeit und sein ästhetischer Bezug zu dem Helden. Konstitutiv für die Stellung des Autors in der modernen Erzählprosa ist seine dialogische Beziehung mit der Rede des Helden, die semantisch und strukturell den Charakter und die besondere Eigenart des modernen Erzählens hervorhebt. Dies bedeutet, daß die Position des Autors nicht mehr in einer objektiven Stellung über seinem Helden, der die „Dinge, betrachtet, analysiert und definiert,“¹⁰⁷ zu suchen ist, sondern in einem dialogischen Verhältnis mit ihm, in einem unendlichen Dialog der Stimmen, in dem jede übergeordnete und absolute Wahrheit ausgeschlossen ist. In Bezug auf Puschkins „Onegin“ ist diese Stellung des Autors auf folgende Weise charakterisiert:

„Im Onegin erscheint beinahe kein einziges Wort als direktes Wort Puschkins in dem vorbehaltlosen Sinne, wie das z.B. in seiner Lyrik oder in seinen Poemen der Fall ist. Daher gibt es im Roman keine homogene Sprache und keinen homogenen Stil. [...] Der Autor als Schöpfer des Romangesamten ist in keiner Sprachebene zu finden: Er befindet sich in dem Organisationszentrum der Überschneidung von Ebenen. Die verschiedenen Ebenen sind auch unterschiedlich weit von diesem Autorzentrum entfernt.“¹⁰⁸

Der russische Literaturwissenschaftler sieht das Spezifikum der modernen Prosa gerade darin, daß sie keine einzelnen und unbestreitbaren Wahrheiten vermittelt, sondern den Stil einer mehrstimmigen Rede artikuliert. Die Kritik an den traditionell-modernistischen Konzeptionen der Kunst im Sinne von Hegel und Lukacs wird damit radikalisiert, und durch ein Modell der Kunst ersetzt, in dem der moderne Roman nicht mehr mit den geschlossenen und metaphysischen Formen zu verbinden ist. Statt das Ideal eines einheitlichen Kunstwerkes zu favorisieren, bemüht sich der Autor des polyphonen Romans um diejenigen Einsichten und Ideen, die pluralistisch konzipiert sind und in keinem Gegensatz zu einer „kontingent erfahrenen Wirklichkeit“ stehen: „Bachtins Überlegungen signalisieren eine Befreiung von einer metaphysischen Überlagerung der Kultur-

¹⁰⁶ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., S. 267.

¹⁰⁷ Ebd., S. 77.

¹⁰⁸ Michail Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: Peter V. Zima (Hrsg.), Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt/M., 1977, S. 190 f.

geschichte und akzeptieren die gegebenen Voraussetzungen – Relativismus, Kontingenz, Fragmentarität, Subjektivität usw. – gegen die Lukacs kritische Einwände erhebt, als positive Signatur der modernen Wirklichkeit.“¹⁰⁹

Bachtins Theorie der Dialogizität wurde während der sechziger Jahre von Julia Kristeva und anderen französischen Autoren (wie Roland Barthes) als Basis für ihre eigenen literaturtheoretischen Analysen genommen. Nach Julia Kristeva gehört Michail Bachtin zu den ersten, der die „statische Analyse“ der Texte durch ein Modell ersetzte, in dem „das literarische Wort nicht ein Punkt (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine Überlagerung von Textebenen, ein Dialog von verschiedenen Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten, der des gegenwärtigen oder vergangenen Kontextes.“¹¹⁰ In ihren literaturwissenschaftlichen Arbeiten stellte so Julia Kristeva eine Typologie der Texte auf, die grundsätzlich von monologischen und dialogischen Diskursen im Sinne von Bachtin ausgeht. Entscheidend ist es dabei, daß Bachtins Begriff der „Dialogizität“ in den Begriff Intertextualität „übersetzt“ wird. Die dialogische Struktur der Texte, die bei Bachtin vorwiegend vor dem Hintergrund des Verhältnisses des Erzählers und des Romanhelden analysiert wird, wird dabei bei Kristeva auf die „Schnittstelle“ der Texte verlagert:

“[...] das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. Diese beiden Achsen, die Bachtin Dialog und Ambivalenz nennt, werden von ihm nicht immer klar voneinander unterschieden. [...] Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.“¹¹¹

Wenn Kristeva von dem literarischen Text als einem „Intertext“ spricht, dann ist damit keine fertige und abgeschlossene Struktur der Sprache gemeint, sondern ein Prozeß der Produktion des Textes, der sich in einer permanenten Transformation befindet. Ein typisches Beispiel einer Schreibweise, die durch die unendliche Bewegung und die Überlagerung der verschiedensten literarischen Diskurse entsteht, sieht Kristeva in Bachtins Konzeption des Karnevals und der Menippee verwirklicht:

¹⁰⁹ Tanja Dembski: Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Lukacs, Bachtin und Rilke, Würzburg, 2000, S. 432.

¹¹⁰ Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Jens Ihwe (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven, Frankfurt/M., 1972, S. 346.

¹¹¹ Ebd., S. 348.

„Dieses Schauspiel kennt keine Rampe: dieses Spiel ist Aktivität, dieser Signifikant ist ein Signifikat. Das heißt, daß zwei Texte hier zueinander finden, sich widersprechen und relativieren. Derjenige, der am Karneval teilnimmt, ist gleichzeitig Schauspieler und Zuschauer; er verliert sein Bewußtsein als Person, um durch den Nullpunkt der karnevalesken Aktivität hindurchzugehen und um sich zu entzweien in ein Subjekt des Schauspiels und ein Objekt des Spiels. Im Karneval wird das Subjekt vernichtet: hier vollendet sich die Struktur des Autors als eines Anonymats, das kreierte und sich kreieren sieht, zugleich als Ich und als Anderer, als Mensch und als Maske.“¹¹²

Der Roman, der das Prinzip von Menippe und Karneval einbezieht, wird dagegen ganz im Sinne von Bachtin der polyphone Roman genannt. Das Ende des 19. Jahrhunderts bedeutet für Kristeva eine Wende in der Geschichte der Literatur:

„Wir könnten den gesamten modernen Roman des 20. Jahrhunderts (Joyce, Proust, Kafka) hinzufügen und präzisieren, daß der polyphone ‚moderne‘ Roman, obwohl er im Vergleich zum Monologismus einen Status besitzt, der dem dialogischen Roman früherer Epochen analog ist, sich von diesem doch deutlich unterscheidet. Ende des 19. Jahrhunderts hat sich eine Trennung vollzogen: der Dialog bei Rabelais, Swift oder Dostoevskij verharrt auf dem repräsentativen Niveau, während der polyphone Roman unseres Jahrhunderts sich ‚unlesbar‘ (Joyce) und der Sprache innerlich (Proust, Kafka) macht. Von nun an (nach dieser nicht nur literarischen, sondern auch gesellschaftlichen, politischen und philosophischen Trennung) stellt sich das Problem der Intertextualität als solches.“¹¹³

Wenn Bachtin und Kristeva mit Modellen und Strukturen des Kunstwerkes arbeiten, die eine besondere Mitwirkung der verschiedenen Texte verlangen, so spiegeln sie eine allgemeine Tendenz des Romans des 20. Jahrhunderts, der sich nicht mehr auf eine eindeutige und kausale Folge der Ereignisse richtet, sondern sich, wie dies Umberto Eco ausdrückt, nur noch als ein „metasprachliches Spiel“, „Maskerade“ und „Ironie“ dem Leser präsentiert. Der postmoderne Autor macht „die Offenheit des Kunstwerkes“ zu seinem „produktiven Programm“ und versucht es in seinem Werk soweit wie möglich zu verwirklichen. Die Poetik des offenen Kunstwerkes strebt in diesem Sinne danach „dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.“¹¹⁴

¹¹² Ebd., S. 362.

¹¹³ Ebd., S. 354.

¹¹⁴ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, a.a.O., S. 37.

V. Moderne und Postmoderne:

Ein Versuch der Differenzbestimmung

Um die Frage nach den wesentlichen Differenzen beantworten zu können, ist für die vorliegende Untersuchung der Umstand entscheidend, daß sich literarische Moderne „weder begrifflich noch historisch von der Postmoderne abgrenzen läßt“,¹¹⁵ da die beiden Paradigmen, wie dies Rolf Günter Renner bemerkt, viele verschiedene und heterogene Diskurse problematisieren, die aus verschiedenen philosophischen, soziologischen, politischen oder literarischen Theorien hervorgehen. Auf die breite Vielfalt und Heterogenität der unterschiedlichsten Konzeptionen von Moderne und Postmoderne wurde in der Literaturwissenschaft mehrfach hingewiesen. Während in vielen philosophischen und soziologischen Theorien (Weber, Habermas) der Begriff der Moderne als Synonym für Neuzeit erscheint und den damit begonnenen Säkularisierungsprozeß und die „Verwissenschaftlichung der Gesellschaft“¹¹⁶ markiert, hat sich in der Literaturwissenschaft ein Begriff der Moderne etabliert, der die Zeit am Ende des 19. Jahrhunderts und die „literarische Entwicklung seit Baudelaire“¹¹⁷ als Synonym für die Moderne verwendet. Die auffallende Uneinheitlichkeit und Meinungsverschiedenheit in Bezug auf die Interpretation der wesentlichen Komponenten der Moderne und Postmoderne ergibt sich nicht nur aus dem Kontext der verschiedenen Forschungsinteressen und Betrachtungsweisen, sondern sie ist auch im Bereich der einzelnen literaturwissenschaftlichen Gebiete und kulturellen Kreise zu berücksichtigen. Peter V. Zima weist darauf hin, daß „Moderne, Modernismus und Postmoderne nicht nur national divergieren, sondern auch innerhalb der einzelnen Kulturen – etwa der englischen, der deutschen oder der spanischen – sehr unterschiedlich definiert werden kann.“¹¹⁸

Ausgehend von der Voraussetzung, daß Hermann Brochs Poetik des polyhistorischen Romans geschichtsphilosophisch konzipiert ist und in ihrer Grundintention auf eine metaphysische Weltdeutung gerichtet ist, wurde in diesem Kapitel auf diejenigen Diskurse um Moderne und Postmoderne der Akzent gelegt, die sich explizit oder implizit auf eine metaphysisch-hegelianische Auffassung der Kunst beziehen.

¹¹⁵ Rolf Günter Renner: Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, a.a.O., S. 6.

¹¹⁶ Peter V. Zima: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur, a.a.O., S. 27.

¹¹⁷ Ebd., S. 26.

¹¹⁸ Adornos Konzeption der Moderne hat in diesem Sinne wenig Gemeinsamkeiten mit Habermas' „Projekt der Moderne“. Auch in den englischen und spanischen Auffassungen der ästhetischen Moderne lassen sich bei verschiedenen Autoren viele unterschiedliche Definitionen und Divergenzen beobachten. Vgl. dazu Peter V. Zima: Ebd., S. 243 f.

Die entscheidenden Unterschiede zwischen Moderne und Postmoderne, die sich aus einer geschichtsphilosophischen Konzeption der Moderne (im Sinne von Hegel, Lukacs und Adorno) beziehungsweise der Postmoderne (im Sinne von Welsch, Lyotard und anderen Autoren) ergeben, lässt sich durch das folgende Schema exemplarisch illustrieren:

Moderne

**Die Auffassung des Kunst als Totalität
und Erkenntnis des Weltbildes**

Konsequenzen und Fragestellungen

Die Frage		
↓		
nach der Wahrheit	nach der Identität des Subjekts	nach dem gesellschaftskritischen Potential des Kunstwerks
Die Auseinandersetzung mit der Krise des Erzählens		
↓		
Die Frage nach der Rolle des Erzählers	Die Frage nach dem Topos des Helden	Sprachskepsis und Sprachkrise
Das Problem des Zerfalls der Werte		
↓		
Die Frage nach dem Zerfall der traditionellen Wertsysteme und nach den Möglichkeiten ihrer Erneuerung		

Postmoderne

**Der Abschied von den Konzepten
der Wahrheit und Erkenntnis der Welt**

Konsequenzen und Fragestellungen

Die Ablehnung		
↓		
des metaphysischen Wahrheitsbegriffs	eines einheitlichen Subjektbegriffs	der gesellschaftskritischen Utopien der Moderne
Die Konstituierung der Erzählung durch Intertextualität		
↓		
Die Austauschbarkeit der Rolle des Erzählers mit der Rolle des Helden	Die Auflösung der Romanfigur	Karnevalisierung der Wirklichkeit durch Sprachspiele
Wertezerfall und Indifferenz		
↓		
Die Partialisierung und Austauschbarkeit der Werte und die damit verbundenen Probleme der Indifferenz		

Hermann Brochs Standpunkt zwischen Moderne und Postmoderne:
Eine Einleitung zur Diskussion

I. Broch und Lukacs:
Ein Akzent auf den Differenzen

Auf bemerkenswerte Ähnlichkeiten zwischen Lukacs' Romantheorie und Brochs Poetik des Romans ist in der Broch-Forschung mehrfach hingewiesen worden. Die Äußerungen von Manfred Durzak, daß „die umfangreichen romantheoretischen Reflexionen von Hermann Broch in wesentlichen Gedankengängen der Lukacsschen ‚Theorie des Romans‘ verpflichtet“¹¹⁹ sind, bezeugen diese These aufschlußreich, ebenso wie Gedanken von Paul Michael Lützeler, der in seinem Aufsatz „Lukacs' Theorie des Romans und Brochs Schlafwandler“ bemerkt: „Aus den gleichen idealistischen geschichtsphilosophischen Gründen wie Lukacs setzt Broch als Ende des Epos und Entstehungszeit des Romans die Wende vom sechzehnten zum siebzehnten Jahrhundert an: nach dem Zerfall der mittelalterlichen Seinstotalität wird der Roman sowohl zum Ausdruck des Verlusts dieser Totalität als auch zum Medium der Suche nach einer neuen Einheit.“¹²⁰ Solche Formulierungen weisen auf die Grundproblematik der Brochschen Poetik des Romans hin, die deutlich auf den Denkbahnen von Lukacs „Theorie des Romans“ fortschreitet. Wenn sich nach Broch die erkenntnistheoretische Aufgabe des Romans darin manifestiert, die Welt im Stadium der Wertezersplitterung als Einheit beziehungsweise Totalität darzustellen, dann sind solche Äußerungen mit den Überlegungen aus Lukacs „Theorie des Romans“ zu vergleichen, in denen jener Gedanke vom Totalitätsbild des Romans eine tragende und dominante Bedeutung bekommt. Auf solche Zusammenhänge ist bereits in der Broch-Forschung vielfältig hingewiesen worden.¹²¹

¹¹⁹ Manfred Durzak: Gespräche über den Roman, Frankfurt/M., 1976. S. 12.

¹²⁰ Paul Michael Lützeler: „Lukacs' ‚Theorie des Romans‘ und Brochs ‚Die Schlafwandler‘, in: Richard Thieberger (Hrsg.), Hermann Broch und seine Zeit, Bern, 1980, S. 47.

¹²¹ Besonders aufschlußreich sind die Aufsätze von Paul Michael Lützeler: „Broch, Lukacs und die Folgen“, in: Modern Austrian Literature 13/4, 1980, S. 99–120; „Hermann Broch und Georg Lukacs: Zur Wirkungsgeschichte von James Joyce“, in: Etudes Germaniques 35/3, 1980, S. 290–299; „Zur Avantgarde-Diskussion der dreißiger Jahre: Lukacs, Broch und Joyce“, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit, Bonn, 1986, S. 109–140.

Vgl. dazu auch: Manfred Durzak: „Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans“, in: DVjs 40, 1966, S. 407;

Manfred Durzak: Der Dichter und seine Zeit, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1968, S. 84; Jürgen Schramke: Zur Theorie des modernen Romans, München, 1974, S. 27;

Obwohl die geschichtsphilosophischen Prämissen dieser Romantheoretiker der Moderne eine deutliche Übereinstimmung zeigen, scheinen sie dennoch in ihren Schlußfolgerungen viel differenzierter zu reflektieren. Ihre Reaktion auf eine krisenhafte Situation, in der sich der Roman am Anfang des 20. Jahrhunderts befindet, sowie die möglichen Lösungen, die aus dieser Situation resultieren, artikulieren diese zwei Autoren der Moderne sehr unterschiedlich. Zunächst werde ich versuchen, vor dem Hintergrund der erkenntnistheoretischen und ästhetischen Kriterien, jene Akzente zu ermitteln, die es ermöglichen, die wesentlichen Differenzpunkte zwischen ihnen zu erkennen. Die epistemologische Funktion der Romankunst nimmt in Lukacs Auffassung der Literatur, sowie in Brochs theoretischen Schriften eine zentrale Bedeutung ein. Denn gerade für den erkenntnistheoretischen Roman, dessen Aufgabe darin besteht, das Totalitätsbild einer Epoche zu vermitteln, versuchen beide, eine entsprechende Form zu finden. In den Vorträgen und Essays der dreißiger Jahre dominiert bekanntlich bei Broch das Thema des polyhistorischen Romans. Der Begriff des Polyhistorismus ergibt sich bei Broch aus einer Auseinandersetzung mit der Lage der neuzeitlichen Philosophie und Wissenschaft. Seitdem diese nicht mehr in der Lage sind, die Totalität des Seins in ihr System polyhistorisch einzubeziehen, sei es eben die Aufgabe des Romans, den Geist der Epoche zu deuten und die Einheit der heterogen gewordenen Erkenntnisgebiete transparent zu machen. Bemerkenswert für diese Untersuchung ist der Umstand, daß in Lukacs' „Theorie des Romans“ sowie in seinen anderen früheren Werken der Begriff des Polyhistorismus nicht auftaucht. Bereits in dem Aufsatz „Zur Avantgarde-Diskussion der dreißiger Jahre: Lukacs, Broch und Joyce“ schreibt Paul Michael Lützeler: „Lukacs' Vorwurf des Formalismus gegen die Avantgarde, sein Propagieren der alten realistischen Erzählweisen und -Techniken, bleiben Broch unverständlich.“ Dagegen sind „die avantgardistischen Gestaltungsmittel wie Montage, erlebte Rede und Gattungsmischungen für Broch die angemessenen Techniken, um im modernen Roman Totalitätsgestaltung zu erreichen“¹²². Der Schwerpunkt des polyhistorischen Romans, seine „methodische Vielschichtigkeit“ und „Mannigfaltigkeit“ werden in Lukacs' „Theorie des Romans“ nirgendwo erwähnt. Lukacs' Suche nach einer neuen epischen Form konzentriert sich in erster Linie auf den Begriff der Ironie, und dies markiert wiederum eine Position, die ihn viel mehr in die Nähe von Thomas Mann oder Robert Musil rückt. Während Broch verlangt, daß der Roman die Aufgabe der Philosophie übernimmt und polyhistorisch wird, sucht Lukacs in ihm eine Objektivität, die dem traditionellen Epos eigen ist. Betont die „Theorie des Romans“ den ambivalenten

Viktor Zmegac: Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukacs und Broch, Bad Homburg; Berlin; Zürich, Gehlen, 1969, S. 9–87.

¹²² Paul Michael Lützeler: „Zur Avantgarde Diskussion der dreißiger Jahre: Lukacs, Broch und Joyce“, a.a.O., S. 115.

Charakter der Romankunst, der den Roman sowohl als Ausdruck der transzendentalen Orientierungslosigkeit des modernen Menschen, als auch der Suche nach den alten epischen Vorbildern begreift, so ist Brochs Position der dreißiger Jahre eher durch eine optimistische Hoffnung gekennzeichnet, die sich darin manifestiert, daß gerade der polyhistorische Roman als Paradigma des Zeitgeistes das metaphysische und ethische „Erbe“ der Philosophie „antreten mußte“¹²³. Diese geschichtsphilosophische Perspektive ihrer früheren Schriften macht deutlich, daß Lukacs‘ und Brochs poetologische Erörterungen zur Problematik der Moderne nur partielle Übereinstimmungen aufweisen. Seit den ersten Vorträgen und Essays konzentriert Broch – worauf schon in der Einleitung dieser Arbeit hingewiesen worden ist. – seine große Aufmerksamkeit auf eine Redefinierung der Position des Erzählers im modernen Roman. Seine poetologischen Ausführungen zum Erzähler als Beobachter richten sich darauf, den Erzähler im Roman selbst zu installieren, und damit dieser literarischen Gattung ein neues methodisches Instrumentarium zu verleihen.

Der für die Moderne konstitutive Zusammenfall der „Grenzen zwischen Subjekt und Objekt“¹²⁴, zwischen Erzähler und erzählter Realität, zwischen „Darstellungsmethode und Darstellungsgegenstand“ (Broch) ist für Brochs Auffassung der Position des Erzählers im modernen Roman von entscheidender Bedeutung. Damit ist wiederum eine wesentliche Differenz des Brochschen erkenntnistheoretischen Ansatzes gegenüber dem von Lukacs ausgewiesen. Wie bereits in dem Abschnitt über Lukacs ausgeführt, wird bei diesem Autor die Frage nach der Subjekt-Objekt-Relation in der Kunst sowie die Frage nach dem Verhältnis von subjektiver Gestaltung und objektiver Wirklichkeit im Zusammenhang mit der Theorie der ästhetischen Widerspiegelung gedacht und vorgeführt. Die besondere Eigenart des ästhetischen Verfahrens ergibt sich dabei daraus, daß er die reale Welt in ihrer konkret historischen Verfassung als Objekt der Mimesis konstituiert. Demzufolge schreibt Lukacs:

„Die Kunst hat sich also in ihrer „Nachahmung des Wirklichen“ gerade nicht an die vordergründige, augenfällige Wirklichkeit zu halten, sie hat auch nicht ohne Unterschied alles, was wirklich ist, widerzuspiegeln, sondern sie hat in den Schoß der Wirklichkeit vorzudringen, um dort die Elemente der neuen Gesellschaft für die Betrachtung schon freizulegen, die in der Wirklichkeit durch eine gesellschaftliche Aktion erst noch freigesetzt werden müssen.“¹²⁵

Während Brochs Idee des Erzählers als Beobachter in ihrer letzten Instanz darauf hinausläuft, die Autorität des allwissenden Erzählers völlig zu unterminieren, bemüht sich

¹²³ Vgl dazu Hermann Broch: KW 9/2, S. 115.

¹²⁴ Emrich, Wilhelm: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt/M., 1968, S. 139.

¹²⁵ Friedrich Tomberg: Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied, 1968, S. 60.

eine an der Mimesis orientierte Ästhetik im Sinne von Lukacs, die Figur des Erzählers zu „restaurieren“ und seine auktoriale Position „wiederum mit dem göttlichen Blickwinkel der großen Romane des 19. Jahrhunderts“¹²⁶ im Zusammenhang zu bringen. Brochs und Lukacs' unterschiedliche Stellung zur Problematik des Erzählens resultiert auch aus einer stark gegensätzlichen Einschätzung der modernen Kunst und ihrer Bedeutung in der Gesellschaft. Wenn Broch die modernen literarischen Werke eines Kafka oder Joyce zum Paradigma des Polyhistorismus erhebt und in ihren Werken „das unendliche [...] Ziel der Wissenschaft, ein Totalitätsbild der Erkenntnis zu gewinnen“¹²⁷ erkennt, lehnt Lukacs diese Autoren als nicht „realistisch“ ab. Im Urteil über James Joyce zeigt sich noch einmal in voller Deutlichkeit der tiefe Unterschied zwischen beiden Kunstauffassungen. Während Broch in der „Odysseus-Allegorie“ von Joyce „das Wesenhafte des Lebens und des Dichterischen“ lobt, sieht Lukacs in diesem allegorischen Verfahren „die wichtigsten Momente des ästhetischen Nihilismus“, der auf folgende Weise charakterisiert wird:

„Eine taube Nuß und der unerhörteste Ausverkauf zugleich; eine Beliebigkeit aus lauter zerknüllten Zetteln, Affengeschwätz, Aalknäueln, Fragmenten aus Nichts, und der Versuch zugleich, Scholastik im Chaos zu gründen; ein dies irae beliebig aus der Mitte herausgerissen, ohne Gericht, ohne Gott, ohne Ende, mit Traumabsud gefüllt, mit Absud eines abgesunkenen Bewußtseins, mit gärend neuer Traum-Essenz zugleich.“¹²⁸

Die besondere Eigenart der Literatur liegt dabei in ihrer ethischen Wirkung. Die ethische Dimension der Kunst ist aber für Lukacs hauptsächlich mit einer Kritik der Religion verbunden. In seiner „Ästhetik“ geht er davon aus, daß Religion und Kunst unterschiedlichste Arten der Weltbetrachtung darstellen, sondern sich in ihren objektiven Intention prinzipiell gegenseitig negieren. In diesem Sinne entwickelt Lukacs seine zentrale ethische These, die nämlich besagt, daß „das Studium des Menschen als Objekt der Kunst immer ein Ergebnis ihres Befreiungskampfes von der Vorherrschaft der Religion“¹²⁹ ist.

Broch gelangt von einer anderen Seite als Lukacs dazu, die „ethische Aufgabe der Dichtung“ hauptsächlich in ihrem Erkenntniswert zu sehen. Die ethische Aufgabe des

¹²⁶ Vgl. dazu Irving Wohlparth: „Krise der Erzählung, Krise der Erzähltheorie, Überlegungen zu Lukacs, Benjamin und Jauss“, in: Rolf Klopfer/Gisela Janetzke-Dillner (Hrsg.), *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1981, S. 272. „Der *deus absconditus* des Romans ist zum proletarischen ‚Subjekt-Objekt‘ der Geschichte geworden, dessen allwissende ‚Perspektive‘ wiederum mit dem göttlichen Blickwinkel der großen Romane des 19. Jahrhunderts zusammenfällt. Marxistische Ästhetik hat im bürgerlichen Realismus ihr Vorbild. Der allwissende Erzähler, der die Theorie des Romans ausführt, tritt jetzt als Romancier selber auf.“

¹²⁷ Hermann Broch: KW 9/2, S. 116.

¹²⁸ Georg Lukacs: *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied, 1963, S. 769.

¹²⁹ Georg Lukacs: *Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen*, a.a.O., S. 746.

polyhistorischen Romans besteht nämlich darin, daß er als Erbe der traditionellen Philosophie die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit darstellt und damit das Ideal einer „künftigen Kosmogonie“ erfüllt:

„[...] die Dichtung [...] hat in ihrer Einheit die gesamte Welt zu umfassen, sie hat in der Auswahl der Realitätsvokabeln die Kosmogonie der Welt zu spiegeln, sie hat in dem Wunschbild, das sie gibt, die Unendlichkeit des ethischen Wollens aufleuchten zu lassen.“¹³⁰

Beide Theoretiker der Moderne, Broch wie Lukacs, gehen von einer Diagnose des sozialen und ideologischen Zerfalls der bürgerlichen Gesellschaft und der damit verbundenen Krise des modernen Roman aus: sehr unterschiedlich stehen sie sich jedoch gegenüber, weil sie unter jeweils verschiedenen Kriterien die Mission der modernen Kunst verstehen. In Bezug auf einige ästhetische und ethische Kriterien sollten hier die wesentlichen Divergenzen zwischen diesen Kunstmodellen herausgehoben werden. Angesichts des Tatbestandes, daß bis heute die philosophisch-ästhetischen Gemeinsamkeiten beider Autoren nach wie vor im Zentrum der Broch-Forschung standen, schien es mir angebracht, zumindest auf die wichtigsten Differenzen den Akzent zu legen.

¹³⁰ Hermann Broch: KW 9/2, S. 115.

II. Von den Signaturen der Postmoderne bei Hermann Broch

„Die Wesensart einer Epoche läßt sich gemeiniglich an ihrer architektonischen Fassade ablesen, und die ist für die zweite Hälfte des 19 Jahrhunderts, also für die Periode, in die Hofmannsthals Geburt fällt, wohl eine der erbärmlichsten der Weltgeschichte; es war die Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik. Wo immer damals der abendländische Mensch den Lebensstil bestimmte, da wurde dieser zu bürgerlicher Einengung und zugleich zum bürgerlichen Pomp, zu einer Solidität, die ebensowohl Sticckigkeit wie Sicherheit bedeutete. Wenn je Armut durch Reichtum überdeckt wurde, hier geschah es.“¹³¹

Dieser Abschnitt aus der Studie „Hofmannsthal und seine Zeit“ ist im Zusammenhang mit unserer Frage nach Broch Stellung zwischen Moderne und Postmoderne in doppelter Hinsicht signifikant: Anhand der zitierten Stelle läßt sich Brochs Stellung zur Problematik der Moderne in ihren wesentlichen Zügen beschreiben. Am Beispiel der Brochschon Überlegungen zur Architektur und Ornamentik scheinen die Differenzen zwischen Hermann Broch und Autoren der Postmoderne am schärfsten und deutlichsten zu sein. Vorweg sei darauf hingewiesen, daß die paradigmatische Stellung der Architektur nicht erstmals in der „Hofmannsthal“-Studie auftaucht.¹³² Bereits in den erkenntnistheoretischen Exkursen der „Schlafwandler“-Trilogie sind Gedanken zur Architektur und Ornamentik mit dem Begriff des „Stils“, bzw. der „Abwesenheit des Stils“ in einer Epoche im Zusammenhang gebracht: „Denn Stil ist sicherlich nicht etwas, das sich auf das Bauen oder auf die bildende Kunst beschränkt. Stil ist etwas, das alle Lebensäußerungen einer Epoche in gleicher Weise durchzieht [...]“¹³³ Broch verwendet den Begriff des Stils als einen „irrealen“ und „überindividuellen“ (Vollhard) Bezugspunkt, in dem sich der Geist einer Epoche manifestiert. Das Geistige ist gleichsam diejenige Kraft, die einzelne Elemente des Kunstwerkes zueinander in Verbindung setzt oder, in hegelianischer Terminologie ausgedrückt, sie „immanent vermittelt“. Mit Hegel teilt Broch die Auffassung, daß sich der Stil der Epochen, ihr Geist, oder alle Lebensäußerungen der Menschen in ihrer Kunst und Kultur äußern. Brochs geschichtsphilosophische Analyse der Moderne setzt dabei nicht mit der Darstellung des griechischen Epos und seinem vielfältigen Zusammenhang mit dem Roman des Bürgertums ein – wie das bei Hegel, Lukacs, oder Adorno der Fall war – sondern resultiert aus der Beobachtung eines historischen Prozesses, der in den Zeiten der Renaissance und Reformation, mit

¹³¹ Hermann Broch: KW 9/1, S. 111.

¹³² Vgl. dazu: Hermann Broch: KW 1, S. 435.

¹³³ Ebd., S. 444.

der Auflösung eines „universalen Wertsystems“, sich zu entwickeln begann. Damit ist eine Position markiert, die Broch in Übereinstimmung mit vielen Intellektuellen und Philosophen seiner Zeit zeigt. Gemeint ist damit die These von dem Säkularisationsprozeß der Neuzeit, der nach Max Weber mit der Trennung der „Wertsphären von Wissenschaft, Moral und Kunst“¹³⁴ bereits am Ende des Mittelalters beginnt und Broch als einen Prozess des Zerfalls der überlieferten Wertordnungen deutet und interpretiert. Als eigentliches Kennzeichen der Moderne scheint damit ihre Uneinheitlichkeit zu sein, die etwa Döblin als das Ende „der metaphysischen Periode“¹³⁵ und Broch als „Wertvakuum“ und „Un-Stil der Zeit“ charakterisiert. Denn mit dem Prozeß der zunehmenden Wertzersplitterung korrespondiert nach Broch die Auflösung eines universalen Stilbegriffes, die in der Kunst des späten 9. Jahrhunderts im „Tod des Stils“ kulminiert:

„Denn betrachtet man beispielsweise eine überraschende Entwicklung der abendländischen Stilformen und hält man die Entwicklung des abendländischen Sinngefüges, christlichen Glaubens daneben, so zeigt sich der Gleichklang des Schrittes: mit der Erstarkung der Kirche (und nicht umsonst ihren Zwecken vor allem zu Diensten) entstand der europäische autochtone Baustil und seine Ornamentik im Romanischen, erfüllte sich in der Gotik mit dem höchsten Glanze des restlosen Glaubens und der restlosen Gemeinschaft (nicht umsonst war die Bauhütte Gemeinschaft), um in der dünnen Religiosität der Romantik und des Quäkertums, in den farblosen Formen des Biedermaiers und des Kolonialstiles zu verblassen und zu erlöschen. Der handfeste Atheismus des Jahres 1848 war das Todesdatum jeden Stiles.“¹³⁶

Diese Position, wie sie Broch in dem Essay „Der Kunststil als Stil der Epoche“ formulierte, zieht sich durch alle Essays und Briefe der dreißiger Jahre, gleichsam mit dem Beginn einer intensiven Suche nach eigenen Lösungen der diagnostizierten Epochenkrise. Ähnlich wie Döblin „die Beziehung zur Totalität“ als prägendes Prinzip des Romans permanent vor Augen hatte, ging es Broch immer wieder um die Suche nach einer poetologischen Einheit, die dem Roman – in einer Zeit des geistigen Vakuums – eine neue Legitimität und neues Gewicht verschaffen könnte.

„[...] wie jede Kunst hat auch der Roman eine Welttotalität darzustellen [...] und das ist eine Forderung, die mit zunehmend zerrissener und komplizierter werdender Welt zunehmend schwieriger zu erfüllen ist.“¹³⁷

¹³⁴ Jürgen Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, Frankfurt/M., 1981, S. 452.

¹³⁵ Vgl. dazu: Birgit Hoock: Modernität als Paradox. Der Begriff der „Moderne“ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933), Tübingen, 1997, S. 99.

¹³⁶ Hermann Broch: KW 10/2, S. 75.

¹³⁷ Hermann Broch: KW 5, S. 324.

Der Begriff der Moderne bei Hermann Broch bekommt auf diese Weise einen spezifischen Doppelsinn. Einerseits bedeutet er einen Prozeß der Desintegration der abendländischen Kulturformen, der geschichtsphilosophisch mit dem „Zerfall“ des mittelalterlichen Weltbildes einsetzte. Er bedeutet zugleich „eine Forderung“ an die Kunst, auf diese Situation zu reagieren, wobei das Prinzip der Einheit des Kunstwerkes, als einzig legitimes, seine zentrale Position wiedergewinnen und bewahren muß. Als Signum der Moderne benutzt Broch neben dem Ausdruck „Un-Stil“ oder „Wertvakuum“ auch den Begriff „Eklektizismus“; ein Terminus, der später in der Diskussion um die Postmoderne (und insbesondere in der Architektur) nicht nur positive Konnotationen bekommt, sondern zu Norm und Kanon der künstlerischen Darstellung erhoben und interpretiert wird. Ein solcher Pluralismus der Stile wird beispielsweise von Charles Jencks auf folgende Weise formuliert:

„In jedem komplexen Gebäude, in jedem größeren ‘City building’, wie in einem Bürohaus, müssen verschiedene ästhetische Vorstellungen und Funktionen bedacht werden, und folgt der Architekt diesen Anforderungen, muß dies unweigerlich zu einem Eklektizismus führen. Er kann diese Heterogenität in einem klassizistischen Freistil unterbringen, wie es ja viele Post-Modernisten tun, aber eine Spur dieses Pluralismus sollte dabei immer sichtbar bleiben. Ich möchte sogar behaupten, daß „der eigentliche und wahre Stil“ nicht, wie man sagt, der gotische ist, sondern viel mehr eine Art des Eklektizismus, da allein dieser den Pluralismus unserer gesellschaftlichen und metaphysischen Realität adäquat zum Ausdruck bringen kann.“¹³⁸

In Bezug auf die Auffassung und Interpretation des Stilbegriffes scheint der Gegensatz zwischen einer metaphysisch intendierten Poetologie, die in ihrer Grundintention auf den Begriff der Totalität hinausläuft (Broch), und einer Poetik, die sich jedem traditionell-metaphysischen Sinnzusammenhang radikal entzieht (Jencks), eklatant zu sein. Das philosophische und literarische Werk von Hermann Broch ist aber so komplex und in seiner Gesamtheit so heterogen, daß es verfehlt wäre, diesen Autor nur im Kontext eines Diskurses zu interpretieren. Obwohl Broch als Romantheoretiker die poetische „Gesinnung zur Totalität“ als zentrale Aufgabe des modernen Romans sieht und sich somit als ein „moderner“ Autor zu erkennen gibt, scheinen die anderen Aspekte seines Werks ihn gleichzeitig aus der Perspektive der Postmoderne zu betrachten. Auf einige von diesen Aspekten möchte ich an dieser Stelle hinweisen.

Der erste Aspekt betrifft Brochs Stellungnahme zur Position des Erzählers im modernen Roman. Das Erzählproblem des modernen Romans manifestiert sich nach Broch in der Fragwürdigkeit des traditionellen Verhältnisses vom Erzähler (Darstellungssubjekt) und

¹³⁸ Charles Jencks: „Post-Modern und Spätmodern“. Einige grundlegende Definitionen“, in: P. Koslowski/R. Spaemann/R. Löw (Hrsg.), *Moderne oder Postmoderne, Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, 1986, S. 214.

erzählter Realität (Darstellungsobjekt). Diesen Sachverhalt illustriert Broch am Beispiel zweier grundsätzlich unterschiedlicher Darstellungsweisen: der klassischen und der modernen. Während sich der Erzähler des traditionellen Romans mit der Darstellung von äußeren Ereignissen und Lebensumständen begnügte, und diese mit den Mitteln der Sprache darstellte, ist der Erzähler des modernen Romans immer im Beobachtungsmedium einbezogen: „Das Werk soll selber aus der Beobachtung entstehen, der Beobachter ist immer mitten drin [...]“¹³⁹ Diese Konzeption des Erzählens korrespondiert in ihren wesentlichen Zügen mit jenem poetologischen Modell, das Michail Bachtin als „Opposition“ zwischen „monologischem“ und „dialogischem“ Diskurs des Romans beschreibt. Ähnlich wie Brochs Verfahrensweise die Welt des Romans als eine „relativistische Organisation“ artikuliert – da sie immer an eine der unzähligen Beobachtungsperspektiven gebunden ist – konstituiert sich ein dialogischer Diskurs bei Bachtin „aus den dialogischen Beziehungen zwischen Sprechern; sie ist korrelationeller Art und ihr Relativismus tritt durch die Autonomie der Standpunkte der Beobachter zu Tage“.¹⁴⁰ Diese Trennungslinie zwischen der klassischen und modernen Form des Erzählens (Broch) und dem monologischen und dialogischen Modell des Diskurses (Bachtin) ist im Zusammenhang mit unserer Fragestellung insofern wichtig, als sie einen Wendepunkt markiert, von dem her sich, wie das Julia Kristeva formuliert, „ein neuer Zugang zu poetischen Texten“ gewinnen läßt: „[...] nach dieser nicht nur literarischen, sondern auch gesellschaftlichen, politischen und philosophischen Trennung stellt sich das Problem der Intertextualität [des intertextuellen Dialogs] als solches.“¹⁴¹ Das Ziel dieser Arbeit ist es sicher nicht, Hermann Brochs Theorie des Erzählens im Sinne der Idee der Intertextualität zu interpretieren. Man kann jedoch von einem „Durchbruch“ des intertextuellen Codes in Brochs Theorie sprechen, da diese in ihrer „dialogischen“ Struktur (bzw. der Redefinierung der Subjekt-Objekt Relation) das Grundprinzip des epischen (monologischen) Verfahrens völlig unterminiert.

Dieser Tatbestand weist auf eine paradoxe Konstellation hin: was Broch an der Kunst der Moderne als „Un-Stil“ und „Eklektizismus“ beklagt, zeigt sich auf der Ebene der literarischen Gestaltung als jene Barriere, die es ihm unmöglich macht, das „Totalitätsbild“ des Romans in seiner „endgültigen“ Form zu formulieren.

Der Polyperspektivismus der Erzählweise ist aber nicht der einzige Gesichtspunkt, unter dem sich die Zusammenhänge zwischen dem literarischen Werk von Hermann Broch und der Poetik der Postmoderne analysieren läßt. Auch im Hinblick auf gesellschaftlich-ethische Probleme der Moderne scheinen die Parallelen zu dem postmodernen Denken evident zu sein. Wenn beispielsweise Leslie Fiedler oder Charles Jencks als

¹³⁹ Hermann Broch: KW 9/1, S. 78.

¹⁴⁰ Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: A.a.O., S. 365.

¹⁴¹ Ebd., S. 354.

wesentlichen Zug des Post-Modernismus „eine Kommunikationsstrategie“¹⁴² hervorheben und das „soziale Versagen“ der Moderne bedauern, dann greifen sie gerade jenen Gedanken auf, der bei Broch stark präsent war. An dieser Stelle sei nur an seine späte kritische Stellung zu James Joyce zu erinnern. Das Phänomen der Asozialität und Unverständlichkeit ist nämlich jenes entscheidende Moment, an dem diese kritische Position einen Kulminationspunkt erreicht: „[...] wir sind am Ende einer Kunstepoche, und gerade ehrliche Kunstwerke[...] zeigen dieses Ende vermittelt ‚Unverständlichkeit‘ an – nicht nur Joyce ist hierfür ein Beispiel, auch Picasso etc. ist es [...]“¹⁴³

Während Fiedler oder Jencks für die „Verbindung von Elite und Massenkultur“ plädieren, ist bei Broch ein „kommunikationsstrategisches“ Programm der Kunst unter dem Aspekt der ethischen Wirkung zu betrachten. Denn in einer Zeit, die durch die Auflösung der traditionellen ethischen Normen geprägt ist, und in der der Zustand der Indifferenz dominant wird, kann die Kunst nur unter dem Postulat der ethischen Wirkung ihre Existenzberechtigung bewahren.

„Klarer als bei anderen Autoren der Moderne [...] tritt bei Broch der Nexus zwischen Tauschwert, Indifferenz, Wertfreiheit und Natur zutage“¹⁴⁴, bemerkt Peter Zima in seiner Untersuchung über den modernen Roman und der Ideologie. Die „radikale Pluralität“ von Wertsystemen, mit dem sich sein literarisches Werk so stark auseinandersetzt, ist ein Gedanke, der bei den Autoren der Postmoderne wie Baudrillard, Jameson oder Welsch eine vehemente Resonanz findet. Bereits Baudrillards These, daß der Prozeß der zunehmenden Pluralisierung „zu einer gigantischen Implosion allen Sinns, zu einem Übergang in universelle Indifferenz“¹⁴⁵ führt ist ein prägnantes Beispiel dafür. Obwohl Brochs „Totalitätsanspruch an die Dichtung“ aus einer anti-metaphysischen und postmodernistischen Perspektive als obsolet erscheint, wird heutzutage in der kulturkritischen Diskussion um die Postmoderne eine zeittypische Wechselbeziehung zwischen Indifferenz und Konformismus nicht selten einer starken Kritik unterzogen, was wiederum an Brochs Kritik der Sachlichkeit und Indifferenz erinnert. Es bleibt zu fragen, inwieweit sich diese kritischen Gesichtspunkte innerhalb der Postmoderne, die in Steigerung der Vielheit zugleich einen Prozeß der zunehmenden Vergleichsgültigung erkennen, im Zusammenhang mit Brochs Auffassung der Indifferenz und der Krise der Werte interpretieren lassen.

¹⁴² Charles Jencks: „Post-Modern und Spätmodern“. Einige grundlegende Definitionen“, a.a.O., S. 213.

¹⁴³ Hermann Broch: KW 13/2, S. 390.

¹⁴⁴ Peter V. Zima: Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans, München, 1986, S. 112.

¹⁴⁵ Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne, a.a.O., S. 149.

III. Hermann Broch und Jean Baudrillard

„Wir befinden uns in einem schlafwandlerischen sozialen Zustand: abwesend, ausgelöscht, in unseren eigenen Augen ohne Bedeutung. Zerstreut, verantwortungslos, entnervt. Man hat uns den Sehnerv belassen, aber alle übrigen hat man entnervt. Dies hat die Information mit dem Sezieren gemeinsam: sie isoliert einen Wahrnehmungskreislauf, unterbricht aber die aktiven Funktionen. Es bleibt nur noch der mentale Bildschirm der Indifferenz, welcher der technischen Indifferenz der Bilder entspricht [...] Jeder folgt eilig seiner Umlaufbahn, eingeschlossen in seine eigene Blase, zum Satelliten geworden. Um die Wahrheit zu sagen, keiner hat mehr ein Schicksal, denn Schicksal existiert nur durch die Überschneidung zwischen sich und den anderen. Doch die Flugbahnen überschneiden sich nicht [...]“¹⁴⁶

Wenn beim Lesen der vorliegenden Passage bei manchen Lesern der Eindruck entsteht, daß es sich hier um eine Stelle aus dem dritten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie handele und nicht um einen Abschnitt des Buches „Das perfekte Verbrechen“ von Jean Baudrillard, so ergeben sich solche Mißverständnisse nicht aus Unkenntnis der Texte, sondern aus einer frappierenden Ähnlichkeit von Brochs und Baudrillards Analyse der eigenen Zeit ergeben. Die Hauptmotive von Brochs Zerfallstheorie, die wir aus dem dritten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie kennen: das Motiv des Wirklichkeitszerfalls, des Schlafwandlers, das Motiv der Vereinsamung des Individuums und das damit verbundene Motiv der Indifferenz können als Kernbegriffe von Baudrillards Philosophie der Gegenwart betrachtet werden. Brochs Geschichtsphilosophie erklärt bekanntlich den Weg der abendländischen Kulturgeschichte als einen Prozeß der Auflösung des universalen Wertesystems, der sich in den Zeiten der Renaissance und Reformation an der Kultur des Mittelalters vollzog. Dieser Prozeß resultiert darin, daß sich die einzelnen Wertgebiete voneinander getrennt haben und nicht mehr fähig sind, einen gemeinsamen Wertkörper zu bilden:

„Gleich Fremden stehen sie nebeneinander, das ökonomische Wertgebiet eines ‚Geschäftemachens an sich‘ neben einem künstlerischen des l’art pour l’art, ein militärisches Wertgebiet neben einem technischen oder einem sportlichen, jedes autonom, jedes ‚an sich‘, ein jedes in seiner Autonomie ‚entfesselt‘, ein jedes bemüht, mit aller Radikalität seiner Logik die letzten Konsequenzen zu ziehen und die eigenen Rekorde zu brechen.“¹⁴⁷

¹⁴⁶ Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen, a.a.O., S. 216.

¹⁴⁷ Hermann Broch: KW 1, S. 498.

Im Prozeß der allgemeinen Wertzersplitterung ist die Rationalisierung des individuellen Lebens mit „Befreiung“ und „Steigerung“ der Irrationalität verbunden. Der „Durchbruch des Irrationalen“¹⁴⁸, Traumhaften und Unbewußten, in den Bereich einer wohlgeordneten und rational ausgerichteten Handlungsweise resultiert in seinen letzten Konsequenzen in einem Zustand, in dem der einzelne Mensch den Sinn für die Wirklichkeit verliert:

„Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit? Hat diese hypertrophische Wirklichkeit noch Leben? Die pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft endet in einem Achselzucken, – sie wissen nicht, warum sie sterben; wirklichkeitslos fallen sie ins Leere, dennoch umgeben und getötet von einer Wirklichkeit, die die ihre ist, da sie deren Kausalität begreifen.“¹⁴⁹

Immer wieder beschreibt Hermann Broch seine Gegenwart mit Topoi, die in der späteren Kulturkritik Baudrillards eine auffallende Entsprechung finden.

Als beispielhafte Diskursfelder erscheinen bei Broch die Syntagmen wie: „hypertrophische Wirklichkeit“, „Alpdruck“ und „Phantasmagorie“, als jene geistigen Erscheinungsformen, die in der Terminologie von Jean Baudrillard in Begriffen wie: „die Hyperrealität“ „das Verschwinden der Wirklichkeit“, „die Illusion der Welt“ ein entsprechendes Äquivalent finden. Dort wo Broch, in Bezug auf den Verlust und Zusammenbruch der gesellschaftlichen Normen und Wertsysteme, vom Zerfall der Wirklichkeit spricht, ist bei Baudrillard von ihrem Verschwinden die Rede: „wir leben in einer Welt, in der es die wichtigste Aufgabe des Zeichens ist, die Realität verschwinden zu lassen und dieses Verschwinden zugleich zu vertuschen.“¹⁵⁰ Auch jene von Baudrillard als Simulation bezeichnete „Dominanz der Zeichen“ im Denken und Handeln der modernen postindustriellen Gesellschaften ist in Brochs Darstellung der Auflösung der europäischen „Kultur und Wirklichkeitseinheiten“ über den Zeitraum von 1888 bis 1918 deutlich zu erkennen. Denn nur noch als Simulakren, oder als Zeichenwelten, die über keinen Bezug mehr zur Wirklichkeit verfügen, können wir beispielsweise Pascnows Verhältnis zum Thema Uniform beschreiben (die als „eine direkte Emanation der Haut“ eine feste und sichere Ordnung dem Leben verleihen solle); wir erkennen sie auch in Eschs Träumen und Bildern von Amerika, die als Ausdruck der Sehnsucht nach einer Traumwelt permanent in Konfrontation mit einer „anarchischen“ Realität stehen, sowie in vielen anderen Stellen der „Schlafwandler“-Trilogie. Während bei Broch die Flucht in die scheinbare Ordnung eines abgestorbenen Wertsystems noch die Kluft zwischen Wirklichkeit und den traditionellen kulturellen Verhaltensmustern signalisiert, „treten in

¹⁴⁸ Ebd., 702.

¹⁴⁹ Ebd., S. 418.

¹⁵⁰ Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen, a.a.O., S. 17.

Baudrillards Denken die Zeichenwelten an die Stelle konkreter Realität¹⁵¹ und ersetzen erfahrene Wirklichkeit vollständig:

„Jegliche Realität wird von der Hyperrealität des Codes und der Simulation ausgesogen. Anstelle des alten Realitätsprinzips beherrscht uns von nun an ein Simulationsprinzip [...] Es gibt keine Ideologien mehr, es gibt nur noch Simulakren.“¹⁵²

Von entscheidender Bedeutung für die Möglichkeit einer komparatistischen Untersuchung zwischen Brochs Wertphilosophie und Baudrillards Kulturtheorie ist der Tatbestand, daß Hermann Broch Analyse der Krise der traditionellen gesellschaftlichen Wertsysteme und Verhaltensmuster nicht bei einer „puren“ Diagnose ihrer Partikularität bleibt. Vielmehr greift er einen für Baudrillards Auseinandersetzung mit Problemen der postindustriellen Gesellschaft kruzialen Begriff auf – den Begriff der Austauschbarkeit der Werte. Bei der genaueren Betrachtung wird sich herausstellen, daß Brochs Theorie von der Partikularisierung der Wertsysteme den baudrillardischen Begriff der Austauschbarkeit nicht nur theoretisch antizipiert, sondern anhand der narrativen Konstitution der Texte exemplarisch konkretisiert. Besonders in den Romanen „Die Schlafwandler“ und „Die Schuldlosen“ läßt sich ein sowohl für Broch als auch für Baudrillard charakteristischer Übergang von Partialsystem zur Indifferenz und Austauschbarkeit der Werte thematisch verfolgen. Der Hauptprotagonist des dritten Teil des Romans Huguenaou, als „Exponent des europäischen Geistes“¹⁵³, handelt nach Prinzipien, die in der Terminologie von Jean Baudrillard nur noch die „Aufhebung“ und „Nivellierung“ aller Werthaltungen voraussetzen. Denn nicht von moralischen, ideologischen Wertsetzungen sind Huguenaus Handlungen beherrscht, sondern von Wertfreiheit und Indifferenz: „Politische, metaphysische, moralische und ästhetische Erwägungen kennt er nicht. Seine Kausalität, die sich im Romantext allen anderen Wertsetzungen gegenüber durchsetzt, ist die des Tauscherts.“¹⁵⁴ Nach dem Prinzip des Tauscherts entziehen sich die individuellen Taten jeder Art der ethischen Bewertung und jeglichen „Einordnungsversuchen in herkömmliche Gesellschaftstheorien“¹⁵⁵. In diesem Sinne spricht Baudrillard von Manipulationsmechanismen, nach denen sich die einzelnen Ereignisse in einer unendlichen Kette der verschiedenen Bedeutungen umkehren lassen: „Denn die Manipulation ist ein fließender ursächlicher Zusammenhang, wo Positivität und Negativität sich gegenseitig erzeugen und wieder zudecken und es nicht mehr Aktives als

¹⁵¹ Falko Blask: Jean Baudrillard zur Einführung, a.a.O., S. 23.

¹⁵² Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, a.a.O., S. 8.

¹⁵³ Hermann Broch: KW 4, S. 703.

¹⁵⁴ Peter V. Zima: Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans, a.a.O., S. 122.

¹⁵⁵ Falko Blask: Jean Baudrillard zur Einführung, a.a.O., S. 33.

Passives gibt.“¹⁵⁶ Das Prinzip der universalen „Reversibilität“ gipfelt in dem menschlichen Umgang mit dem Tod, der im Diskurs der politischen Ökonomie vollständig degradiert wird. Eine Szene aus dem dritten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie, in der der Protagonist des Romans zugleich als Mörder und als Held agiert, ist ein typisches Beispiel der Baudrillard'schen „Reversibilität“ des Todes: „Huguenau hatte einen Mord begangen“, konstatiert der Erzähler der „Schlafwandler“-Trilogie am Ende der „Huguenau“-Geschichte. „[...] Und das war selbstverständlich: es bleiben bloß jene Taten an Leben, die in das jeweilige Wertsystem passen, Huguenau aber hatte ins kaufmännische System zurückgefunden. Und eben deswegen kann behauptet werden, daß er [...] unter geeigneteren Umständen ein ebenso tüchtiger Revolutionär hätte werden können wie er ein tüchtiger Kaufmann geworden ist.“¹⁵⁷

Broch und Baudrillard stimmen darin überein, daß gerade in einer durch Wertfreiheit und „marktbedingte Indifferenz“ geprägten Gesellschaft die nationalistischen Ideologien nicht unbedingt als gesellschaftspolitische „Anomalien“ erscheinen, sondern vielmehr als gesellschaftliche Phänomene, die im Kontext eines ganz „normalen“ bürgerlichen Verhaltens agieren. Zynisch und provokativ schreibt Baudrillard, daß die Marginalisierung der radikalen politischen Parteien in der modernen Lebenswelt daraus resultiert, daß „der Inhalt ihrer Anschauungen in die gesamte politische Klasse eingedrungen ist, in der Gestalt der französischen Ausnahme, der heiligen Union, des euronationalistischen Reflexes, des Protektionismus.“¹⁵⁸ Daß es in der Öffentlichkeit kein besonderes Interesse an solchen Parteien gibt, liegt daran daß sie „[...] bereits gewonnen [haben] – nicht politisch, sondern viral in den Gesinnungen.“¹⁵⁹

In Hermann Brochs Romanen treten die meisten Protagonisten des Verbrechens nicht als Vertreter politischer, kollektiver Ideologien auf. Ihre „politische Passivität“, die nicht selten mit guter gesellschaftlicher Reputation verbunden ist, ergibt sich aus dem Tatbestand, daß in einer Gesellschaft, die durch die Kommerzialisierung aller Werte geprägt ist, die ethische Frage nach dem richtigen Verhalten aus dem Horizont des menschlichen Interesses verschwunden ist. In einem Kommentar zu dem Roman „Die Schuldlosen“ schreibt Broch:

„Der Roman schildert deutsche Zustände und Typen der Vor-Hitlerperiode. Die hierfür gewählten Gestalten sind durchaus ‚unpolitisch‘; soweit sie überhaupt politische Ideen haben, schweben sie damit im Vagen und Nebelhaften. Keiner von ihnen ist an der Hitler-Katastrophe unmittelbar ‚schuldig‘ [...] Trotzdem ist gerade das der Geistes- und

¹⁵⁶ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin, 1978, S. 29.

¹⁵⁷ Hermann Broch: *KW 1*, S. 703.

¹⁵⁸ Jean Baudrillard: *Das perfekte Verbrechen*, a. a. O., S. 207.

¹⁵⁹ *Ebd.*, S. 207.

Seelenzustand, aus dem – und so geschah es ja – das Nazitum seine eigentlichen Kräfte gewonnen hat.“¹⁶⁰

Während sich Broch in seinen Kommentaren zu den „Schuldlosen“ und den essayistischen Teilen der „Schlafwandler“-Trilogie noch mit dem Begriff der „Schuld“ und mit der Krise der Werte kritisch auseinandersetzt, lehnt Baudrillard die Frage nach dem wahren Wert oder nach einer möglichen Erneuerung des Wertsystems als gegenstandslos ab.

„Die revolutionäre Bewegung ist überholt. Die glorreiche Bewegung der Moderne hat nicht eine Umwandlung aller Werte, wie wir uns erträumt haben, gebracht, sondern nur noch Zerstreuung und Involution des Werts, mit dem Ergebnis totaler Konfusion und der Unmöglichkeit, das Prinzip sowohl der ästhetischen wie sexuellen oder politischen Bestimmung wieder in Griff zu bekommen.“¹⁶¹

Im Unterschied zu Baudrillard ist für Hermann Brochs literarisches Schaffen die Überzeugung konstitutiv, daß man den politischen und ethischen Fragen nicht nur auf dem literarischen, sondern auch auf dem politischen Gebiet begegnet. Seine Wendung zu politischen Schriften seit 1937 begründet er in diesem Sinne mit der Behauptung: „daß der Intellektuelle immer wieder zu einem endlosen Kampf gegen die Unmenschlichkeit erstarrter Institutionen aufgerufen ist.“¹⁶² Während sich Broch in seinen späteren Schriften auf die Verteidigung der Menschenrechte immer wieder beruft, ist für Baudrillard die Aufgabe des Intellektuellen nicht mehr mit dem Glauben an die Kraft des politischen Engagements zu verbinden. In einer Welt, in der traditionelle Kategorien wie „Die Bewahrung der Menschenrechte“, „Emanzipation der Menschheit“, „Anti-Nationalismus“ etc. im herkömmlichen politischen Diskurs ihre Glaubwürdigkeit verloren haben, „kann keine politische Einstellung mehr überleben.“¹⁶³ Baudrillards Beurteilung der gegenwärtigen Zeit geht nicht mehr von der Diagnose der politischen und kulturellen Krise oder der Möglichkeit der Erneuerung der herkömmlichen Werte aus, sondern von der Diagnose eines Zustands, den er „Anomalie“ nennt:

„Die Ära des Politischen war eine Ära der Anomie: Krise, Gewalt, Wahnsinn und Revolution. Die Ära des Transpolitischen ist eine Ära der Anomalie; eine folgenlose Abweichung, die ein Zeitgenosse des folgenden Ereignisses ist [...] Die Anomalie hat weder den tragischen Charakter der Abnormität, noch den gefährlichen und abwegigen

¹⁶⁰ Hermann Broch: KW 5, S. 325.

¹⁶¹ Jean Baudrillard: *Transparenz des Bösen*, Berlin, 1992, S. 16 f.

¹⁶² Hermann Broch: KW 11, S. 433.

¹⁶³ Falko Blask: *Jean Baudrillard zur Einführung*, a.a.O., S. 21.

Charakter der Anomie. [...] Die Anomalie hat keine kritischen Folgen für das System. Sie ist eher eine Mutationsfigur.“¹⁶⁴

In den Augen seiner Zeitgenossen wird Baudrillard im politischen Sinne nicht selten als ein Außenseiter qualifiziert. Obwohl er sich zu aktuellen politischen Fragen kritisch äußert, macht er das nicht aus einer Perspektive, die „den diskutierten Phänomen und der Sphäre ihrer offensichtlichen Auswirkungen verhaftet (ist).“¹⁶⁵ Hermann Broch und Jean Baudrillard sind dennoch zwei repräsentative Beispiele dafür, daß man die Moderne und Postmoderne nicht als „absolute Gegensätze“ (Welsch) betrachten kann, sondern als heterogene Diskurse, die in vielen Aspekten und Fragestellungen korrespondieren und sich in ihrer letzten Konsequenz nur bedingt voneinander unterscheiden. Denn Hermann Brochs politisches Engagement ist keineswegs mit dem Glauben an das ethische Potential der modernen Dichtung verbunden, sondern impliziert eine ausdrückliche Distanz von den ästhetischen Utopien der Moderne: „Diese – im Grunde ablehnende – Einstellung zur Kunst“, schreibt Broch in einem Brief an Aldous Huxley vom 10. Mai 1945, „hat sich mir bereits vor vielen Jahren aufgedrängt. Sie war mir [...] zum Problem geworden, und so wurde ich zu Vergil geführt, in dessen Vernichtungswillen hinsichtlich „Aeneis“ ich eine ähnliche Ablehnung vermute.“¹⁶⁶

Jean Baudrillards Auseinandersetzung mit den Problemen der modernen Gegenwart – die in kulturpolitischen Phänomenen der Indifferenz und Austauschbarkeit aller Wertsetzungen eine Kulmination erreicht – impliziert ebensowenig eine Apologie dieser Phänomene, sondern deren radikale Kritik. Jean Baudrillards „Weigerung“, seine Kritik in den herkömmlichen politischen Diskursen zu situieren, resultiert aus der Einsicht, daß die sogenannte Real-Politik „nur noch auf Zeichen, Simulationen und simulierter Macht beruht. Politik hat ein Stadium erreicht, in dem sie der Werbung oder der Mode zu gleichen beginnt.“¹⁶⁷ Es läßt sich fragen, inwieweit Jean Baudrillards Distanzierung von dem offiziellen politischen Diskurs als „kritische Kehrseite“ der Postmoderne und ihre Selbstkritik aufzufassen ist. In Bezug auf das Phänomen des intellektuellen Außenseitertums läßt sich auch fragen, inwieweit die beiden Autoren die gemeinsamen Konstellationen von Moderne und Postmoderne verkörpern, indem sie nicht nur ihre Probleme radikal aufgreifen, sondern sich weigern, sich mit allgemeinen ästhetischen oder politischen Diskursen zu identifizieren.

¹⁶⁴ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, a.a.O., S. 30 f.

¹⁶⁵ Falko Blask: *Jean Baudrillard zur Einführung*, a.a.O., S. 21.

¹⁶⁶ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“*, Frankfurt/M., 1976, S. 226.

¹⁶⁷ Falko Blask: *Jean Baudrillard zur Einführung*, a.a.O., S. 20.

Teil II

Hermann Brochs Romantheorie:

Eine Poetik der abgeschlossenen Einheit oder des offenen Kunstwerkes?

Alle großen Werke enthalten (gerade weil sie groß sind) auch etwas Unvollbrachtes. Broch inspiriert uns nicht nur durch all das, was er erfolgreich ausgeführt, sondern auch durch das, was er anvisiert, aber nicht erreicht hat.

Milan Kundera

In seinem bekannten Aufsatz „Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch“ schreibt Richard Brinkmann, daß es „in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts wohl kaum einen deutschen Dichter gegeben hat, der die Probleme der Moderne und insbesondere der modernen Dichtung, genauer: des modernen Romans in so vielfältiger und umfassender Weise durchdacht hat, wie Hermann Broch [...]“¹⁶⁸

Trotz einer so herausragenden Einschätzung wie z.B. dieser von Richard Brinkmann, gibt es bis heute in der Broch-Forschung keine zusammenfassende Darstellung seiner Poetik des Romans.¹⁶⁹ Dies liegt möglicherweise daran, daß er selbst seine Gedanken über den Roman nicht systematisch in einer abgeschlossenen Arbeit dargestellt hat. Zur Zeit der Entstehung der „Schlafwandler“-Trilogie beschäftigte sich Broch allerdings mit dem Gedanken, ein Buch über die Theorie des modernen Romans zu schreiben.¹⁷⁰ Daß dieses Buch trotzdem ungeschrieben geblieben ist, liegt wahrscheinlich an seinem vielfältigen und ambivalenten Verhältnis zur Literatur der Moderne. Einerseits ist die Situa-

¹⁶⁸ Richard Brinkmann: „Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch. Strukturprobleme moderner Dichtung“, in: DVjs, Bd. 31, 1957, S. 169.

¹⁶⁹ Die zahlreichen theoretischen Arbeiten, die sich mit Hermann Brochs Poetik des Romans befassen, scheinen dagegen nur einen Aspekt dieser Poetik zu behandeln. Signifikant sind in diesem Zusammenhang die romanpoetologische Studien von Hartmut Steinecke und Helmut Koopmann. Während Steinecke in Brochs Poetik des modernen Romans einen Übergang von dem polyhistorischen zum mythischen Roman sieht, ist für Koopmann bei Broch ausschließlich von dem mythischen Roman zu reden, der in einem Gegensatz zu dem polyhistorischen Roman steht. Vgl. dazu: Hartmut Steinecke: Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne, a.a.O., S. 157, sowie Helmut Koopmann: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Alfred Döblin – Hermann Broch, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, 1983, S. 118.

¹⁷⁰ Vgl. dazu: Hartmut Steinecke: Hermann Broch und der polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne, a.a.O., S. 11.

tion des modernen Romans in Brochs Texten, von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet, ganz unterschiedlich definiert, andererseits hat Broch nie in seinen späteren Essays und Briefen eine eindeutige Stellung zu den verschiedenen und nicht selten widersprüchlichen Äußerungen über die Situation des modernen Romans eingenommen. Die zahlreichen Untersuchungen zu Hermann Brochs Theorie des modernen Romans scheinen dagegen an den großen Aporien dieser Poetik kein großes Interesse zu haben, wenn sie sie nicht sogar ganz ignorieren. Diese Aporien spiegeln sich zunächst in der Tatsache, daß eine philosophisch-metaphysische Auffassung der modernen Kunst Anfang der dreißiger Jahre explizit entwickelt und dann in späteren Äußerungen zum Roman radikal ins Zweifel gezogen wird.

Die Aporien des polyhistorischen Romans

Angesichts der Heterogenität der Diskurse und Vielfalt der Problemstellungen, die Hermann Brochs Beschäftigung mit der modernen Prosa prägen, wäre es zunächst erforderlich, sich mit denjenigen Fragestellungen zu befassen, die ein äußerst ambivalentes Verhältnis dieser Poetik in der Diskussion zwischen Moderne und Postmoderne beleuchten können. Vor dem Hintergrund einer Diskussion, in deren Kontext Brochs Poetik des modernen Romans als Ausdruck einer für die Moderne charakteristischen „Sehnsucht nach Totalität“ interpretiert wird, und den Einsichten, die eine solche Interpretation bestreiten könnten, möchte ich mich an drei ausgewählten Kriterien orientieren, um eine Zwischenposition des Autors Hermann Broch in Bezug auf diese Diskussion exemplarisch zu illustrieren.

Kriterium I

Das erste Kriterium ergibt sich aus Hermann Brochs Geschichtsphilosophie. Anhand der geschichtsphilosophischen These „Vom Zerfall der Werte“ sieht Broch den modernen Roman in einen allgemeinen Säkularisierungsprozeß einbezogen. Seine Aufgabe besteht darin, diesem Prozeß eine Alternative entgegenzusetzen. In diesem Sinne repräsentiert der moderne Roman eine „Synthese“ oder den „Spiegel“ des Zeitgeistes und

übernimmt damit die Rolle, die die traditionelle Philosophie in der Geschichte des Abendlands hatte.

Kriterium II

Das zweite Kriterium bezieht sich auf Brochs Überlegungen zu den einzelnen poetologischen Fragen (die Position des Erzählers im modernen Roman, die Figurenkonstellation, die Sprache etc.) und geht von der Frage aus, inwieweit sich diese Überlegungen mit der philosophisch-metaphysischen Bestimmung des Romans vereinbaren lassen.

Kriterium III

In Brochs Werken und Briefen der Nachkriegszeit stellt der ethisch-philosophische Zweifel an der „Existenzberechtigung“ der Dichtkunst das dominante Leitmotiv dar, gemeinsam mit dem Versuch, die politische und wissenschaftliche Arbeit ethisch zu legitimieren. Hinsichtlich dieses Tatbestands bleibt zu fragen, inwiefern dieser Zweifel Brochs eigene Konzeption des Romans miteinbezieht.

I. Der moderne Roman im Kontext der Geschichtsphilosophie

Mehrfach ist in der Broch-Forschung darauf hingewiesen worden, daß Hermann Brochs Poetik des Romans keine systematische Theorie im Sinne einer wissenschaftlichen Untersuchung oder eines Beitrags zur Romantechnik und Romantypologie präsentiert. Friedrich Vollhardt schreibt in dieser Hinsicht, daß sich Hermann Brochs romantheoretische Äußerungen „nur oberflächlich mit dem heute gebrauchten Begriff der Literaturtheorie [...], unter dem man die funktionale Analyse der poetischen Sprachverwendung, Darstellungstechnik und anderer Teilkomponenten der literarischen Produktion und Rezeption zusammenfaßt“¹⁷¹, berühren. Der Ausgangspunkt dieser Poetologie ist nicht

¹⁷¹ Friedrich Vollhardt: „Hermann Brochs Literaturtheorie“, in: Paul Michael Lützelner und Michael Kessler (Hrsg.), Brochs theoretisches Werk, Frankfurt/M., 1986, S. 273.

primär das Problem des Erzählens – mit dem sich Broch auch auseinandersetzt – sondern resultiert aus einer „ontologischen Hypothese“ (Kundera) vom „Zerfall der Werte“, durch den die Epoche der Moderne geprägt ist. Autoren wie Kundera oder Vollhardt betrachten Hermann Brochs literarisches Werk grundsätzlich im Zusammenhang mit Brochs geschichtsphilosophischen Prämissen vom Zerfall der Werte, der bei diesem Autor mit einer radikalen Trennung der philosophischen, wissenschaftlichen, künstlerischen, ethischen etc. Gebiete bereits am Anfang dieses Jahrhunderts einen Kulminationspunkt erreicht: „Die Einheit des Ganzen beruht bei Broch weder auf der Kontinuität der Handlung noch auf der Kontinuität der Biographie“, schreibt in dieser Hinsicht Kundera, „sondern auf [...] der Kontinuität des gleichen Themas (des mit dem Prozeß des Zerfalls der Werte konfrontierten Menschen).“¹⁷² Das Grundproblem des modernen Romans manifestiert sich darin, die philosophisch-metaphysischen Fragestellungen – die übrigens in der gegenwärtigen Philosophie und Wissenschaft eliminiert sind – in den Bereich der Dichtkunst zu transponieren. Der eigentliche Schwerpunkt des polyhistorischen Romans liegt darin, nicht „isolierte“ Elemente der Wirklichkeit wiederzugeben, sondern die „Kräfte der Epoche“¹⁷³ zu zeigen, die eine Zeit prägen und in ihr dominieren. Hermann Brochs Geschichtsphilosophie bildet den Rahmen für die Entstehung einer Konzeption des Romans, die in der Literatur unter dem Titel polyhistorischer Roman oder mythischer Roman diskutiert wird. Das Streben nach der Einheit und Synthese des Weltbildes wird zunächst im Kontext des polyhistorischen Romans einen prägnanten Ausdruck bekommen: „Der moderne Roman ist polyhistorisch geworden“, schreibt Broch 1933 in dem Essay „Das Weltbild des Romans“ und fährt fort:

„Und gerade an James Joyce erweist es sich aufs neue, daß es eine Traumwelt ist, eine Wunschwelt, die zur Aufgabe des Dichterischen gesetzt ist. 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 [...]“¹⁷⁴

Auf der narrativen Ebene ist der polyhistorische Roman an die Verwendung aller Darstellungsformen (epische, lyrische, dramatische) gebunden und die „Verkreuzung der verschiedensten Symbolreihen“¹⁷⁵ und Stilarten ist das eigentliche Kennzeichen seiner Darstellungsmethode. Diese methodische Vielschichtigkeit sieht Broch bei James Joyce erreicht. Hermann Brochs intensive Suche nach einer neuen Form des modernen

¹⁷² Milan Kundera: Die Kunst des Romans. Essays, Frankfurt/M., 1987, S. 57.

¹⁷³ Hermann Broch: KW 9/1, S. 64.

¹⁷⁴ Hermann Broch: KW 9/2, S. 116.

¹⁷⁵ Vgl dazu Hermann Broch: KW 9/1, S. 72.

Romans ist aber nicht ausschließlich im Kontext seiner Beschäftigung mit dem Begriff des polyhistorischen Romans zu sehen. In den Essays und Briefen der Nachkriegszeit betrachtet Broch seine Grundforderung an den Roman – das Totalitätsbild einer Epoche literarisch zu vermitteln – im Zusammenhang mit einem neuen Paradigma, nämlich dem mythischen Roman. In dem Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ (1945) werden diese Überlegungen auf folgende Weise zusammengefaßt:

„Mythos aber – und gar in seiner letzt-hintergründigen Einheit mit dem Logos – umfaßt die Totalität der menschlichen Wesenheit und muß daher zu deren Spiegelung und Bewahrung nach Welttotalität verlangen, also nach einem Weltbild, das ebensowohl mythisch wie logisch-kausal eine so total umfassende Ordnung enthält, da es kosmogonisch die ‚Schöpfung‘ darstellt, ja selber Schöpfung ist.“¹⁷⁶

Die Tatsache, daß bei Broch die geschichtsphilosophische Totalitätsforderung an die Romankunst neben dem polyhistorischen Roman auch im Begriff des mythischen Romans einen prägnanten Ausdruck bekommt, wird zum Anlaß der unterschiedlichen Interpretation seiner Poetik des Romans. Während z.B. Steinecke die Betonung vorwiegend auf die polyhistorischen Aspekte der Brochschen Poetik des Romans legt, ist für Koopmann der mythische Roman jene authentische Form „der allein die Welttotalität legitimerweise reflektieren könnte [...] und dieser mythische Roman steht insofern im Gegensatz zum polyhistorischen Roman.“¹⁷⁷ Obwohl diese zwei Interpretationen ganz unterschiedlich Hermann Brochs poetologisches Werk reflektieren, läßt sich in ihnen eine gemeinsame Intention erkennen, den Versuch, Brochs Poetik des modernen Romans durch ein prägendes Prinzip zu charakterisieren und auf diese Weise seine Position in der Moderne zu bestimmen. Charakteristisch ist in diesem Sinne die Äußerung von Helmut Koopmann:

„Angesichts der Bedeutung, die Broch dem mythischen Roman zuschreibt, kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß er diesen Roman gewollt hat, nicht etwa den polyhistorischen. Traum und Ahnung nehmen auch in den ‚Schlafwandlern‘ einen so bedeutenden Raum ein, daß wir es hier zumindest mit Vorstößen in den Bereich des Mythischen zu tun haben, mit der deutlich genug erklärten Absicht Brochs, nicht den polyhistorischen Roman weiterzuschreiben, den Joyce und Thomas Mann, Heinrich Mann und André Gide vor ihm geschrieben hatten.“¹⁷⁸

Die vorliegende Arbeit geht dagegen von der Frage aus, ob ein Interpretationsansatz, der in Hermann Brochs literarischem Werk eine einheitliche und kohärente Theorie des

¹⁷⁶ Hermann Broch: KW 9/2, S. 203.

¹⁷⁷ Helmut Koopmann: Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann – Alfred Döblin – Hermann Broch, a.a.O., S. 119.

¹⁷⁸ Ebd., S. 123.

Romans sucht, sich in seiner letzten Konsequenz als eine falsche Methode erweisen muß. Denn es geht Broch weder primär um den polyhistorischen Roman, noch um die Etablierung einer neuen Erzählform unter dem Signum „mythischer Roman“. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, daß es sich bei Broch darum handelt, für den modernen Roman, vor dem Hintergrund der erkenntnis-philosophischen Voraussetzungen über die moderne Kunst, eine entsprechende Form zu finden. In einem Brief an Frau D. Brody vom 27. September formuliert Broch diese Intention auf folgende Weise:

„Denn was ich anstrebe und was in den Schlafwandlern erst angedeutet ist, ist [...] nämlich der ‚*erkenntnistheoretische Roman*‘ statt des psychologischen, d.h. der Roman, in dem hinter die psychologische Motivation auf erkenntnistheoretische Grundhaltungen und auf die eigentliche Wertlogik und Wertplausibilität zurückgegangen wird [...]. Gelingt so etwas, so könnte man (bei aller gebotenen Einschränkung) immerhin von einer neuen Form des Literarischen sprechen“¹⁷⁹

Hermann Brochs Äußerungen aus der Nachkriegszeit über den Roman scheinen ein Beleg dafür zu sein, daß dieser Versuch weder eine endgültige Lösung noch eine endgültige Antwort findet.

II. Die Erzählproblematik des modernen Romans

Ein wesentlicher Aspekt der Brochschen Poetik des modernen Romans bildet seine Beschäftigung mit dem Problem des Erzählens im modernen Roman. Und dies besagt, daß ein geschichtsphilosophischer Versuch der Bestimmung der Lage des modernen Romans auch eine kritische Untersuchung der Rolle des Erzählers, die Frage nach der Bedeutung des Helden und der Sprache impliziert. Eine scharfe Auseinandersetzung mit dem traditionellen, allwissenden Bild des Erzählers bildet dabei nur den ersten Aspekt einer Poetik des modernen Romans, deren Konsequenzen sich auch in den Formen der gegenwärtigen Literaturtheorien beobachten lassen. Brochs kritische Einstellung zu Zolas Theorie des Romans, die sich bereits in seinen frühesten essayistischen Arbeiten („Zolas Vorurteil“, „Notizen zu einer systematischen Ästhetik“) äußert, zielt in diesem

¹⁷⁹ Gisela Brude-Firmau (Hrsg.): Materialien zu Hermann Brochs „Die Schlafwandler“, Frankfurt/M., 1972, S. 50.

Sinne darauf hin, einen Gegenentwurf zu einem allwissenden, traditionellen Bild des Erzählers zu skizzieren. Zur Zeit der Entstehung der „Schlafwandler“-Trilogie – zwischen 1931 und 1933 – beschäftigt sich Broch mit der Konzeption des Erzählers als Beobachter, in der er die Grundlagen und Voraussetzungen eines modernen erzählerischen Verfahrens zu formulieren versucht. Der Begriff des Erzählers als Beobachter, den Broch bekanntlich aus der modernen physikalischen Theorie der Relativität übernimmt, bildet im Zusammenhang mit dieser Untersuchung ein entscheidendes Moment, da er paradigmatisch eine breite Skala der poetologischen und literarischen Äußerungen über den Erzähler antizipiert, deren mögliche Bedeutung ganz verschiedene Interpretationen ermöglicht. Denn Brochs Konzeption des Erzählers liefert keineswegs eine abgeschlossene Theorie des modernen Narrators, sondern erscheint in der Form eines poetologischen Entwurfes, dessen Korrelation mit einer nach Totalität und Einheit gerichteten Form des Romans sich für den Leser als äußerst problematisch zeigt. In dieser Hinsicht läßt sich fragen, inwieweit Hermann Broch in der Problematisierung der narrativen Ebene des Textes die Fragwürdigkeit und Inkongruenz seiner eigenen geschichtsphilosophischen Prämissen zu erkennen gibt.

Auch in den Betrachtungen über die Bedeutung des Helden zeichnet sich diese Poetik des Romans durch Ambivalenzen und offene Fragen ab. Ein für die moderne Literatur typischer Zweifel an der Relevanz und repräsentativen Bedeutung des modernen Helden, der sich in literaturtheoretischen Arbeiten von Döblin oder Musil niederschlägt, ist auch ein charakteristisches Merkmal der Brochschen Überlegungen zur Rolle des Helden. Symptomatisch ist dabei, daß das Thema des Protagonisten ein beliebiges Motiv darstellt, daß es in der Forschung als Exemplum und Paradigma für das Scheitern einer einheitlichen und geschlossenen Poetik des Romans genommen und interpretiert wird. Im Hinblick auf diese Tatsache möchte ich mich in der Behandlung des Themas des Helden an einer Interpretationsmöglichkeit orientieren, die nicht nur ein geschlossenes Weltbild der Romanfigur in Frage stellt, sondern die Frage nach der Bedeutung des Helden im Kontext eines ganz anderen Verfahrens situiert. Gemeint sind damit vor allem Michail Bachtins Thematisierung des Helden im polyphonen Roman sowie Kristevas Idee der Intertextualität, in deren Zusammenhang eine Interpretation des Helden in ganz anderem Lichte erscheint. In Bezug auf Hermann Brochs poetologische Einstellungen zum Thema der Sprachskepsis lassen sich wiederum zwiespältige und ambivalente Züge erkennen, die dem Interpretierenden eine eindeutige und klare Einstellung unmöglich machen. Einerseits bewegt sich Broch mit seiner Problematisierung der Sprache, mit ihrem Unvermögen, zwischen Welt und ich zu vermitteln, in einem Diskurs, der für die moderne Prosa um die Jahrhundertwende als typisch zu charakterisieren ist, andererseits schafft er in seinem literarischen Werk eine ganz originelle Form der Sprache, die mit ihrer eigenwilligen Syntax die Grenzen der begrifflich-diskursiven

Rede zu überschreiten trachtet. Zusammenfassend ist festzustellen: Hermann Brochs poetologische Überlegungen zur Position des Erzählers, der Figurenkonstellation und der Sprachskepsis stellen einen Themenkomplex dar, dessen Bedeutung im Kontext dieser Arbeit in dreifacher Hinsicht zu sehen ist:

- Zunächst ist auf eine bemerkenswerte Inkongruenz zwischen Brochs romanpoetologischen Einsichten zur Position des Erzählers, des Romanhelden und der Sprache einerseits und seiner geschichtsphilosophischen Auffassung des modernen Romans andererseits aufmerksam zu machen.
- Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Frage, wie sich Brochs poetologische Überlegungen über die Rolle des Erzählers, des Romanhelden und der Sprache in seinem literarischen Werk reflektieren.
- Schließlich ist auf die entscheidende Bedeutung dieses Themas im Kontext der Frage nach Brochs Stellung zwischen Moderne und Postmoderne hinzuweisen.

III. Die Infragestellung der Kunst des Romans

„Die erste und schlimmste dieser Fragen, von denen ich Ihnen gesprochen habe und die den Schriftsteller zu bewegen hat, betrifft die Rechtfertigung seiner Existenz.“¹⁸⁰ Die Frage nach der Notwendigkeit der „Rechtfertigung“ der dichterischen Existenz, mit der sich Ingeborg Bachmann am Anfang ihrer „Frankfurter Vorlesungen“ beschäftigt, ist Ausdruck eines Dilemmas, in dem sich ihr Landsmann Hermann Broch vierzig Jahre zuvor befand, als er sich als einen durch die Literatur beeinträchtigten Denker empfand und permanent daran zweifelte, ob er die restliche Zeit seines Lebens nicht nützlicheren Dingen widmen sollte. In einem Brief an George Saiko vom 20. Mai 1951 schreibt Broch: „Dichterisch sind die Möglichkeiten der Romanform durch Joyce erschöpft, ja überschritten worden, und soziologisch ist das ‚gute Buch‘ eine Sommerfrischenangelegenheit der bürgerlichen Frau gewesen, hat also keine Funktion mehr.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, München, 1980, S. 10.

¹⁸¹ Hermann Broch: KW 13/3, S. 544.

Diese Äußerung, die aus Hermann Brochs Todesjahr stammt, scheint nicht nur ein Ausdruck der Depressionen und literaturfeindlichen Stimmungen bei Broch zu sein, sondern reflektiert ein ganz anderes Verhältnis zur Literatur, das Brochs Essays und Briefe der Nachkriegszeit charakterisiert. Symptomatisch ist es dabei, daß ein geschichtsphilosophischer Standpunkt, der in den Essays und Briefen der dreißiger Jahren dominant war, in den literarischen Arbeiten ganz zurücktritt; an die Stelle der Rede vom Weltbild des Romans tritt eine äußerst skeptische Einstellung zu den Möglichkeiten des modernen Romans. Dieser Gedankengang läßt sich anhand seiner vielen Briefe deutlich verfolgen. In einem Brief vom 29. September 1950 lesen wir die folgende Passage:

„[...] selbstverständlich wird es wieder Kunst geben, denn ‚nix war noch nie‘, aber sie wird ganz anders ausschauen, d. h., sie wird aus der Literatur-Industrie selber hervorgehen, wahrscheinlich sogar aus der Film-Industrie und wird ganz bestimmt mit dem alten Roman nichts mehr zu tun haben [...]“¹⁸²

Vom „Tod des Vergil“ erfährt der Leser, daß Broch immer wieder auf die Feststellung kommt, daß er dieses Buch nicht als einen Roman betrachte. Er charakterisiert es als „Auseinandersetzung mit dem Todesproblem als solchem“, als „die Imagination des eigenen Sterbens“, das „mit der Überzeugung eines Kunstwerkes oder gar mit seiner Veröffentlichung nicht das geringste mehr zu schaffen hatte“¹⁸³ etc.

In den Essays und Briefen der Nachkriegszeit stellt damit eine äußerst kulturkritische Einstellung zur Literatur das dominante Motiv dar, gemeinsam mit dem Versuch, im Bereich der wissenschaftlichen und politischen Arbeiten die ethische Wirksamkeit zu artikulieren. Obwohl Broch in essayistischen Arbeiten der Nachkriegszeit die Idee des polyhistorischen Romans nicht ausdrücklich in Frage stellt, läßt sich fragen, inwiefern sich in seinen kritischen Äußerungen über Literatur auch ein Zweifel an den eigenen geschichtsphilosophischen Thesen zur Romankunst reflektiert. Diese Frage, die bis jetzt in der Forschung nicht explizit thematisiert wurde, scheint in Bezug auf einen vehementen Zweifel am Roman nicht ohne Bedeutung zu sein. Unbestritten bleibt ja, daß Broch der Theorie des Wertezerfalls die neue Totalität entgegensetzen wollte. Was er aber dem geschichtsphilosophischen Totalitäts-Vorbild in seiner Romanpraxis entgegensetzte, war nichts anderes als ein Auseinanderfallen von Reflexion und Erzählen, weniger also eine besondere Äußerung allgemeiner Erkenntnisfähigkeit. So gesehen steht der moderne Roman bei Broch mit seiner Forderung an die Einheit des Weltbildes am Ende

¹⁸² Hermann Broch: KW 13/2, S. 390.

¹⁸³ Vgl. dazu den Brief an Hermann Ullstein vom 1. Juli 1943, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 211, sowie den Brief an Hermann Weigand vom 12. Februar 1946, in: A.a.O., S.236.

einer Entwicklung, in deren Verlauf der Illusionswert eines geschlossenen Erzählens immer mehr in den Vordergrund tritt. An die Stelle der Geschlossenheit des Buches tritt die „offene *écriture*“, eine Schreibweise, die nicht Romane, sondern Texte produziert, die sich immer mehr als uneinheitliche oder „offene Kunstwerke“ darstellen, wie dies Jaques Derrida oder Umberto Eco feststellen.

**Die Frage nach der Bedeutung des Erzählers als Beobachter:
Eine Konzeption des Erzählers oder das Spiel mit Bedeutungen**

Unter vielen bekannten Autoren der Moderne ist vermutlich Hermann Broch derjenige, dessen Schriften von einer intensiven Beschäftigung mit dem Problem des modernen Erzählers mit am stärksten geprägt sind. Und dies zum einen, weil er einer der prominentesten Vertreter der Generation der literarischen Moderne ist, die die „problematistische“ Stellung des Erzählers (Adorno) in der moderner Prosa sehr früh erkannte, und zum anderen, weil er sich immer wieder bemühte, neue Ansätze des Erzählens zu finden, sei es auch dann, wenn dieses Unternehmen mit starken Zweifeln verbunden war. Adornos intensive Auseinandersetzung mit den traditionellen epischen Formen des Erzählens mündet in dem bekannten Diktum, daß „es sich nicht mehr erzählen läßt, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“¹⁸⁴ In seinen theoretischen Schriften beschreibt Adorno eine Situation des modernen Erzählens, die bereits den Gegenstand der ersten Novelle Brochs bildet. Denn nicht primär um die Liebeserlebnisse eines jungen Mathematiklehrers aus dem „Mittelstande einer Provinzstadt“ geht es in der Erzählung „Eine methodologische Novelle“, sondern um die Problematik des Erzählens selbst und die Frage, wie eine Lebensgeschichte literarisch konstruiert werden soll. Auf diese Frage geht der Erzähler dialogisch ein. Eine Technik der permanenten Perspektivenwechsel, die sich besonders im Zusammenspiel zwischen Erzähler und Leser reflektiert – und die später in der „Schlafwandler“-Trilogie dominant wird – wird bereits in Brochs erster Erzählung methodisch vorgeführt: Mit der Frage, was sich noch von einem aus bedeutungslosen Eigenschaften konstruierten Charakter erzählen läßt, fängt Broch die Erzählung an: „Was kann nach dem großen Ereignis eines solchen Lebens [...] noch Wesentliches geschehen?“¹⁸⁵

Hatte Adorno am inneren Monolog des Dichters als authentische Form des modernen Erzählens festgehalten: „Erst durch die Subjektivierung wird die Objektivierung des Kunstwerks, als einer in sich durchgeformten Monade, recht möglich“¹⁸⁶, so bleibt bei Broch die Frage, wie eine Geschichte konstruiert werden soll, noch offen: „Ja, so war dieses Geheimnis denkbar, so war es konstruierbar, so ist es rekonstruierbar, doch es

¹⁸⁴ Theodor W. Adorno: „Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans“, in: *Akzente* 1 (1954), S. 410.

¹⁸⁵ Hermann Broch: *KW* 5, S. 34.

¹⁸⁶ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/M., 1965, S. 142.

hätte auch anders sein können [...]“¹⁸⁷, konstatiert der Erzähler am Ende seiner Geschichte.

Eine für die postmoderne Literatur allgemein bezeichnende „Exekution des Erzählers“ (Kurt Batt), die sich in einem permanenten „Rollentausch zwischen Autor und Erzählerfigur, das Aufgehen ineinander“¹⁸⁸ bei vielen Autoren unterschiedlich beobachten läßt, ist zugleich das zentrale Thema von Brochs Poetik des modernen Erzählers. Im Kontext dieser Arbeit läßt sich fragen, ob Brochs Überlegungen zur Position des Erzählers im modernen Roman bereits Perspektiven entwerfen, die unmittelbar den Diskurs des postmodernen Denkens vorbereiten.

Mit dem vorliegenden Abschnitt möchte ich drei Thesen zur Diskussion stellen:

I. Die Romanpoetik von Hermann Broch kann als Rückgriff auf die herrschende Romanform des 19. Jahrhunderts und damit zugleich als Reaktion auf den realistischen Roman dieses Jahrhunderts betrachtet werden. Brochs Auffassung des Erzählers als Beobachter ist in dieser Hinsicht als Gegenentwurf zum „auktorialen“, „allwissenden“ Erzähler des „realistischen“ Romans zu sehen.

II. Der Erzähler als Beobachter ist zugleich in der Analogie zu einer diskursiven Auffassung des Erzählers zu betrachten, wobei die Parallelen zwischen Broch und den Autoren der Postmoderne (Foucault, Barthes) eine besondere Aufmerksamkeit verlangen.

III. Die erkenntnistheoretische Problematisierung des Beobachters begann in den Naturwissenschaften (Einstein, Heisenberg) und hat erst heute Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden (Debatten im Anschluß an Niklas Luhmann).

¹⁸⁷ Hermann Broch: KW 5, S. 43.

¹⁸⁸ Kurt Batt: Die Exekution des Erzählers, Frankfurt/M., 1974, S. 45.

I. Der Erzähler als Beobachter zwischen Naturalismus und Moderne

Ausschlaggebend für Brochs romanpoetologischen Ansatz über die Stellung des Erzählers im modernen Roman, ist die Voraussetzung, daß in der Epoche des sogenannten literarischen Realismus sowie des Naturalismus die „objektive“ Darstellung der menschlichen Wirklichkeit im Zentrum der literarischen Diskussion stand.

Für Broch gilt die Bemerkung von Fritz Martini, der in Bezug auf die Möglichkeit einer Begriffsbestimmung des literarischen Realismus schreibt: „Der Realismus und der Naturalismus [...] hatten es im Besonderen mit dem Problem der Erfahrung und der auslegenden Gestaltung von ‚Wirklichkeit‘ im literarischen Deuten zu tun. Die erzählte, also fiktive Welt sollte möglichst getreu analog der realmenschlichen Wirklichkeit gestaltet werden.“¹⁸⁹ Die programmatische Forderung der realistischen Erzählkunst, „die Wirklichkeit illusionslos als konkrete, ‚objektive‘ Tatsächlichkeit zu sehen und darzustellen“¹⁹⁰, läßt sich leitmotivisch bei allen Äußerungen Brochs über bedeutende Autoren des 19. Jahrhunderts deutlich erkennen. Broch geht davon aus, daß sich „der klassische Roman mit der Beobachtung von realen und physikalischen Lebensumständen begnügte, [er] begnügte sich, diese mit den Mitteln der Sprache zu beschreiben [...] Es galt einfach die Forderung, ein Stück Natur zu sehen durch ein Temperament.“¹⁹¹ Bereits in seinen frühesten essayistischen Arbeiten „Zolas Vorurteil“ (1917) und „Eine methodologische Novelle“ (1918) geht Broch von der Zolaschen „Experimentmethode“ und „Determinismustheorie“ aus und konzentriert seine Aufmerksamkeit auf die Position des Erzählers, die eine naturalistische Methode postuliert: „Zolas Methode ist die des Erfinders; seine eben rationale Intuition dringt in die mechanische Kausalität der Dinge, und darum erhält er seine Bestätigung durch die Wirklichkeit der Situation ...“¹⁹² Im Mittelpunkt einer solchen Methode steht der Begriff der Beobachtung: „Unleugbar ist der naturalistische Roman, wie wir ihn zur Zeit verstehen, ein wirkliches Experiment, das der Romanschriftsteller am Menschen macht, indem er die Beobachtung zur Hilfe nimmt“¹⁹³, schreibt Zola in seiner Studie „Der Experimentalroman“. Entscheidend

¹⁸⁹ Fritz Martini: „Wilhelm Raabes Prinzessin Fisch“, in: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt, 1974, S. 302.

¹⁹⁰ Richard Brinkmann: *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*, Tübingen, 1966, S. 314.

¹⁹¹ Hermann Broch: *KW 9/1*, S. 77 f.

¹⁹² Ebd., S. 37.

¹⁹³ Emile Zola: *Der Experimentalroman. Eine Studie*, Leipzig, 1904, S. 15.

ist es für Zolas Erzähler, daß „man die Tatsachen der Natur entnimmt, dann den Mechanismus der Tatsachen studiert, indem man durch die Modifikation der Umstände und Lebenskreise auf sie wirkt, ohne daß man sich je von den Naturgesetzen entfernt. Am Ende hat man die Erkenntnis des Menschen in seiner individuellen und sozialen Bestätigung.“¹⁹⁴ Wenn Zola vom Erzähler „die genaue Beobachtung“ der Dinge verlangt, dann bedeutet diese Forderung, daß der Erzähler als Beobachter die vollständige Kenntnis der Phänomene der Wirklichkeit anstrebt und sich zugleich „dem Kreis der Subjektivität und Imagination“ zu entziehen versucht. Dieses Verfahren impliziert auch eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem Erzähler und der menschlichen Wirklichkeit: „Sein Auge hat von verkappten Leidenschaften, von Erlebnissen und Begierden zu erzählen, die man ihm glauben kann oder nicht und schließlich glauben muß [...]“¹⁹⁵ Hermann Brochs kritische Äußerungen über Zolas Methode richten sich vor allem gegen eine Auffassung des Erzählers als „Weltschöpfer“ (Blanckenburg), dessen Aufgabe darin besteht, die Realität nach den Prinzipien „Determinismus“, „Wissenschaftlichkeit“, „Objektivität“ etc. zu gestalten:

„Ungeschminkt soll die Wirklichkeit erfaßt werden, mit den romantischen Arrangements der fabulierenden Dichtung soll endgültig gebrochen werden, und wie in der Wissenschaft wird nach einem Maximum von Objektgebundenheit gefahndet, bei welchem alle subjektbedingten Störungsquellen möglichst ausgeschaltet werden sollen. Gleich wie der einzelne Wissenschaftler innerhalb der Forschung verschwindet und es völlig gleichgültig ist, wer beim Mikroskop sitzt, so soll der Dichter eliminiert werden: das Objekt als solches, seine realen Tatsachen sollen sprechen, sonst nichts.“¹⁹⁶

Wenn Broch „die Ausschaltung aller subjektbedingten Störungsquellen“ als das wesentliche Kennzeichen des naturalistischen Verfahrens bezeichnet, markiert er damit einen entscheidenden Punkt, von dem aus er die Redefinierung der Stellung des Erzählers im modernen Roman sucht. Entscheidend wäre dabei die Frage, „ob es überhaupt möglich ist, den Akt des Schauens, der ja selbst einen Teil der Welt bildet, aus der Welt auszuschalten?“¹⁹⁷ Da jedoch bereits jedes hypernaturalistische Verfahren die subjektiven Vorstellungen und Ansichten des Autors einbezieht – beispielsweise das Auswahlprinzip – sieht Broch diese Fragestellung als vollkommen irrelevant an.

Die Frage nach der Stellung des Erzählers im modernen Roman ist demzufolge nur im Rahmen seiner Position als Beobachter und Medium der Darstellung zu beantworten. Die Notwendigkeit einer Redefinierung der Position des Erzählers im modernen Roman wird aber erst in dem Essay „James Joyce und die Gegenwart“ (1936) mit dem Begriff

¹⁹⁴ Ebd., S. 32.

¹⁹⁵ Hermann Broch: KW 9/1, S. 36.

¹⁹⁶ Hermann Broch: KW 9/2, S. 101.

¹⁹⁷ Ebd., S. 101 ff.

des Erzählers als Beobachter explizit in Zusammenhang gebracht. Die Situation der modernen Erzählkunst sei dabei mit der physikalischen Theorie der Relativität zu vergleichen:

„Die Relativitätstheorie aber hat entdeckt, daß es darüber hinaus eine prinzipielle Fehlerquelle gibt, nämlich den Akt des Sehens an sich, das Beobachten an sich, daß also, um diese Fehlerquelle zu vermeiden, der Beobachter und sein Sehakt, ein idealer Beobachter und ein idealer Sehakt, in das Beobachtungsfeld einbezogen werden müssen, kurzum daß hierfür die theoretische Einheit von physikalischem Objekt und physikalischem Subjekt geschaffen werden muß.“¹⁹⁸

Hermann Brochs poetologische und erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit Zolas experimenteller Methode läßt sich aber auch auf der Ebene der Konstitution des literarischen Textes exemplarisch verfolgen. Diesen Sachverhalt möchte ich im Zusammenhang mit der Darstellung der „Gödicke“-Geschichte des Romans „Die Schlafwandler“ illustrieren. Das Thema der Geschichte ist eine ungewöhnliche Exhumierung und Wiederbelebung des Mannes, Ludwig Gödicke, der durch einen Granatenanschlag an der Front verschüttet wurde und den klinischen Tod überlebt. Der Prozeß der Wiederbelebung ist dabei an eine Reihe von Personen gebunden, in deren jeweiligem Bewußtsein die Gestalt des Maurers Gödicke von ganz profanen und banalen bis mythisch-religiösen und grotesken Erscheinungen balanciert. Spielerisch und ironisch greift Broch Zolas Postulat auf, daß der „praktische Nutzen und die hohe Moral“ der naturalistischen Werke darin besteht, „die menschliche Maschine Stück um Stück (zu) zerlegen und wieder aufbauen“¹⁹⁹, indem er von Gödickes Auferstehung folgendes schreibt: „[...] am allerwenigsten dem Mann Gödicke selber, wäre es möglich gewesen, sich über Konstruktionselemente jenes Baues, der die Seele desselbigen Gödicke darstellte, eine Theorie zu bilden.“²⁰⁰ Auch jene von Zola apostrophierte These von Kausalität und Determinismus aller Ereignisse, die der Erzähler eines naturalistischen Verfahrens verfolgen soll, wird in der „Gödicke“-Geschichte parodistisch aufgegriffen. So scheint das Rätsel Gödickes unerklärlicher „Wiedergeburt“ in der Perspektive zweier Sanitätssoldaten, „die ihn in die Hände bekamen“, in einer puren Koinzidenz zu liegen; daß sie ihn nämlich nicht begraben, sondern eine Wette über sein Leben und seinen Tod abschließen:

„Daß er die Sonne und die besonnene Welt aufs neue sehen sollte, verdankte er jenen 10 Zigaretten, die den Siegespreis der Wette gebildet hatten [...] Daß er weiterlebte, war unerklärlich, und die Meinung des Oberstabsarztes Kühlenbeck, es hätte der Körper von

¹⁹⁸ Hermann Broch: KW 9/1, S. 77.

¹⁹⁹ Emile Zola: Der Experimentalroman. Eine Studie, a.a.O., S. 31.

²⁰⁰ Hermann Broch: KW 1, S. 454.

all dem unter die Haut gequetschten Blute gelebt, verdiente kaum den Namen einer Meinung geschweige denn den einer Theorie [...].²⁰¹

In den Begegnungen Gödicke mit Uhrmacher Somwald und mit Esch bekommt wiederum die ganze Geschichte eine mythisch-religiöse Dimension. Sobald aber dieses Thema auf der Ebene eines hohen und ernsthaften Diskurses angeschlagen wird, wird ihm eine Rede entgegengesetzt, die die ganze religiös-biblische Symbolik auf eine ironische und groteske Weise relativiert:

„[...] vor den beiden Mistbeeten [...] blieb Gödicke stehen und schaute in die Vertiefungen, in denen die braune Erde lag [...] So blieben sie alle stehen, barhäuptig, und in ihren dunklen Anzügen, als wären sie um ein geöffnetes Grab versammelt. Samwald sagte: ‚Herr Esch hat die Bibelstunden eingerichtet [...] Wir wollen den Himmel suchen.‘ Da lachte der Mann Gödicke [...], und er sagte: ‚Der Gödicke Ludwig auferstanden von dem Tode‘ [...] und [...] er richtete sich aus seiner demütig gebückten Haltung auf und war beinahe so groß wie Esch [...] Fendrich [...] betrachtete ihn mit den fiebrigen Augen des Lungenleidenden, und dann berührte er leise die Uniform Gödicke, als wollte er sich vergewissern, ob Gödicke auch leibhaftig vorhanden wäre [...] (alle) standen um Gödicke herum, der am Rande des Mistbeetes saß [...] Und bloß Gödicke sah etwas anderes [...].“²⁰²

Die „Gödicke“-Geschichte bildet einen Teil des „Huguenau“-Roman, der aus einer Reihe von „Parallelgeschichten“ besteht. Broch entfaltet diese Erzählung aber nicht nach einem kontinuierlichen Handlungsverlauf, sondern läßt das gleiche Ereignis – Exhumierung und Wiederbelebung des Gödicke – unter jeweils anderen Erzählperspektiven unterschiedlich interpretieren. Und gleich wie es dem Maurer Gödicke unmöglich war, die Verbindung zwischen „einer Reihe der Personen“, die in seiner Seele lebten, zu finden, so ist es auch unmöglich, eine feste Erzählperspektive zu identifizieren, die die ganze Geschichte als einen sinnvollen und geschlossenen Beobachtungsraum artikuliert. Die Mehrstimmigkeit der Erzählperspektiven tritt hier an die Stelle jener Distanz, die den auktorialen Erzähler von seinem Gegenstand trennte. Mit dem Verlust dieser Distanz verschwindet auch die souveräne Position des Erzählers, die als „allwissende“ und „ordnende“ Instanz dem Leser eine Möglichkeit der Identifizierung mit dem Gegenstand oder der Romanfigur bietet. Mit Brochs Worten ausgedrückt, man ersetzt das Erzählen durch das Beobachten.

Im Kontext der literaturtheoretischen Diskussionen um den Begriff des Realismus und „seine Konsequenzen für die Dichtung des 20. Jahrhunderts“ folgen Brochs Gedanken über die Problematik des Erzählens einer Entwicklungslinie, die sich bereits am Anfang

²⁰¹ Ebd., S. 431.

²⁰² Ebd., S. 393.

dieses Jahrhunderts in der „restlosen Subjektivierung der Wirklichkeit“²⁰³ im Bewußtsein der Moderne „gegen die Tradition des 19. Jahrhunderts“ zu entwickeln began:

„Was das 19. Jahrhundert unter Wirklichkeit verstand, ist nunmehr Anlaß für die eigentliche ‚Wirklichkeit‘, wie man sie nun begreift, für Erlebnisse, Erfahrungen, Erkenntnisse des Subjekts [...] Die Wirklichkeit im Sinne einer gewissermaßen ‚objektiven‘ Tatsächlichkeit außerhalb des Subjekts wird also als oberflächliche Täuschung und Unwirklichkeit entlarvt [...]“²⁰⁴

Hinsichtlich Brinkmanns These von der „restlosen Subjektivierung der Wirklichkeit“ in der Moderne sind Brochs Überlegungen zur Problematik des Erzählens im Zusammenhang mit einem geschichtlichen Prozess zu sehen, der ihn in der Verwandtschaft mit vielen Autoren seiner Zeit, wie Musil, Joyce, Kafka etc. zeigt.

Hermann Brochs Auffassung des Erzählers als Beobachter ist aber im Zusammenhang mit unserer Untersuchung insofern wichtig, als sie nicht nur eine moderne und perspektivistische Form des Erzählens reflektiert, sondern in ihrer letzten Instanz auf eine Vorstellung des Erzählers abzielt, der im Roman nur noch als Teilnehmer und Medium des Diskurses figuriert. In dieser Hinsicht gilt es, zu zeigen, wie sich Brochs poetologische Einstellungen im Vergleich mit Autoren wie Foucault oder Luhmann analysieren lassen.

²⁰³ Richard Brinkmann: *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*, a.a. O., S. 327.

²⁰⁴ Ebd., S. 328.

II. Der umstrittene Erzähler Eduard von Bertrand im Fokus der Foucaultschen Diskursanalyse

Von großer Relevanz für unsere Beschäftigung mit Hermann Brochs Auffassung des Erzählers ist die Frage, inwieweit sich Brochs Idee des Erzählers als Beobachter mit einer diskursiven Konzeption des Autors im Sinne von Foucault vergleichen läßt. Wenn Broch in seiner Poetik des Erzählers „eine Einheit zwischen Darstellungsgegenstand und Darstellungsmittel“ postuliert und permanent auf die Bedeutung des „Beobachtungsfeldes“ verweist, dann bedeutet dieses Postulat, daß der Erzähler nur in Bezug auf ein Beobachtungsfeld zu betrachten ist, oder, mit Foucaults Worten, nur in Bezug auf eine Position, die er in einem „Diskurs“ einnimmt. Und gleich wie der Begriff „Beobachtungsfeld“ (Broch) das alte Verhältnis zwischen „Subjekt“ und „Objekt“ unterminiert, läuft das Paradigma des „Diskurses“ darauf hinaus, die traditionelle Distanz zwischen dem Autor und seinem Werk aufzulösen.

Ausgehend von der vieldiskutierten Frage nach der Position des Erzählers in der „Schlafwandler“-Trilogie werde ich in diesem Sinne zu zeigen versuchen, daß Brochs Stellungnahme zur Thematik des Erzählers nicht nur auf der theoretischen Ebene mit einer diskursiven Methode korrespondiert, sondern auch in seinem literarischen Werk neue Interpretationen ermöglicht.

Eine Untersuchung, die die Problematik des Erzählers bei Hermann Broch im Zentrum ihres Interesses hat, wäre vielleicht unzureichend und mangelhaft, wenn sie die vielen Diskussionen über die Rolle der Romanfigur Eduard von Bertrand in der „Schlafwandler“-Trilogie nicht im Betracht ziehen würde. Obwohl in der Broch-Forschung keine Übereinstimmung über diesen Protagonisten Brochs herrscht, läßt sich in den zahlreichen Interpretationen, die um diese Figur kreisen, eine allgemeine Intention erkennen, nämlich der Versuch, die Identität dieser Figur in den traditionellen Kategorien zu bestimmen und auf diese Weise ihre „Schlüsselposition“ für den ganzen Roman zu dechiffrieren. Der Tatbestand, daß Bertrand Müller im ersten und zweiten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie als Romanheld und im dritten Teil als Ich-Erzähler und Verfasser der philosophischen Exkurse „Vom Zerfall der Werte“ auftritt, scheint dabei der Schwerpunkt der umstrittenen Interpretationen zu sein. Während beispielsweise Robert Mandelkow der Meinung ist, daß eine gewisse Parallele zwischen Bertrand und dem Erzähler Broch besteht, und daß Broch nicht nur „seine eigene Existenzproblematik, sondern auch seine eigenen gedanklichen Intentionen, die er mit den ‚Schlafwandlern‘

verfolgte“, in die Figur Bertrand hineinlegte²⁰⁵, ist für Leo Kreutzer Bertrand Müller „passive(r) Held des Romans“, eine Art „absoluter Bezugspunkt“ der Trilogie, in dem Brochs Geschichtslehre vom „Zerfall der Werte“ ihren prägnanten Ausdruck bekommt.²⁰⁶ Im Gegensatz dazu vertritt Ulf Eisele die These, daß Bertrand eine „anti-poetische Funktion im Roman hat; seine Aufgabe besteht darin, den Roman zu zerstören, und nicht etwa in einer (neuen) Kunstidentität zu bewahren“²⁰⁷. Im Zusammenhang mit Eiseles Behauptung, daß Bertrand eine „Bankrotterklärung des allwissenden Narrators“²⁰⁸ thematisiert, gilt es hier zu zeigen, daß diese These nicht nur eine Infragestellung des realistischen Diskurses impliziert, sondern auch im Kontext einer neuen Auffassung des Erzählens zu sehen ist, die nämlich den Formen der gegenwärtigen Prosaliteratur entspricht.

Wenn wir von der Behauptung ausgehen, die Person Bertrands sei „überzählig“ und daß er als „Autor des Romans nur auftritt, indem er sich weigert“²⁰⁹, dann läßt sich dieser Umstand dadurch erklären, daß diese Romanfigur nur in Bezug auf ein Beobachtungsfeld (Broch) oder einen Diskurs (Foucault) eine bestimmte Position im Roman bekommt. Und dies bedeutet, daß jede literaturwissenschaftliche Diskussion um die Rolle Bertrands in ihrer letzten Instanz auf eine Analyse der „herrschenden Diskurs-Verhältnisse“ der Trilogie hinausläuft. Auf der narrativen Ebene sind diese Diskurse meistens „monologischer Art“ und geben uns ein Bild von Bertrand in einer Art und Weise, wie er im Bewußtsein der verschiedenen Personen reflektiert wird. In dem ambivalenten und wechselnden Verhältnis Joachims gegenüber Bertrand erscheint diese Romanfigur als „Verführer“, „Mephisto“, „Fremder“ etc. Als „beunruhigend“, „fremd“ und „entwurzelt“ empfindet ihn wiederum Elisabeth. Die Aussage, Bertrand sei „fremd“ und „verführerisch“, unterliegt dabei unterschiedlichen Bedeutungen, je nachdem, ob sie im Kontext von Joachims Streben nach „Sicherheit“, „Ordnung“, „Ruhe“ etc. oder von Elisabeths „Angst vor dem Fremden, vor dem anderen, vor dem, was kommen wird [...]“²¹⁰, interpretiert wird.

In einem Gespräch Elisabeths mit Joachim wird Bertrand wiederum als ein „einsamer“, „kalter“ und „fremder“ Mann beschrieben. Obwohl aber das ganze Gespräch um Bertrand kreist, scheint es, daß seine „Position in diesem Dialog“ eher darin besteht, nicht als dargestellte Person im Vordergrund zu stehen, sondern auf eine merkwürdige Weise

²⁰⁵ Vgl. dazu: Karl Robert Mandelkow: Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman, a.a.O., S. 157.

²⁰⁶ Leo Kreutzer: Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“, Tübingen, 1966, S. 152 f.

²⁰⁷ Ulf Eisele: Die Struktur des modernen deutschen Romans, a.a.O., S. 83.

²⁰⁸ Ebd., S. 100.

²⁰⁹ Ebd., S. 82.

²¹⁰ Vgl. dazu: Hermann Broch: KW 1, S. 110.

auf die Beziehungslosigkeit und Leere zwischen den künftigen Ehepartnern aufmerksam zu machen. Dies möchte ich mit dem folgenden Abschnitt verdeutlichen:

„Er wäre Ihnen stets fremd geblieben“, und dies erschien Ihnen beiden von einer großen und bedeutungsvollen Wahrheit zu sein, obwohl sie kaum mehr wußten, daß es Bertrand war, von dem sie sprachen [...] Joachim schwieg; nur widerwillig nahm er den Gedanken auf, der kalt und unverständlich zwischen Ihnen hing: „Er ist fremd ... er stößt uns alle fort, denn Gott will, daß wir einsam seien.“ – „Ja, das will er“, sagte Elisabeth, und es war nicht zu entscheiden, ob sie Gott oder Bertrand gemeint hatte [...] denn die Einsamkeit, die über sie und Joachim verhängt war, war ja hereingebrochen.²¹¹

Aus dieser Passage läßt sich deutlich erkennen, daß Bertrand eine Kluft zwischen den beiden Gesprächspersonen signalisiert. Denn, jede Aussage über Bertrand wird durch eine Reihe der Assoziation begleitet, die auf eine besondere Weise die Beziehung zwischen Joachim und Elisabeth reflektiert.

Verfolgt man die Rolle Bertrands im ersten und zweiten Teil der Trilogie, wird sich auch zeigen, daß wir der Behauptung, daß er in diesen Teilen des Romans ausschließlich als dargestellte Figur auftritt, nur teilweise zustimmen können. Seine Rolle des Kommentators, die ihm erst im dritten Teil des Roman zugeschrieben wird, ist aber bereits im ersten Teil des Romans stark präsent. Beispielhaft läßt sich dies am Thema Uniform illustrieren: „Bertrand könnte zum Thema der Uniform etwas sagen“, so führt der „Erzähler“ durch Gedanken Bertrands dieses Motiv in den Roman ein: „Und weil es immer Romantik ist, wenn Irdisches zu Absolutem erhoben wird, so ist die strenge und eigentliche Romantik dieses Zeitalters die der Uniform, gleichsam als gäbe es eine überweltliche und überzeitliche Idee der Uniform [...]“²¹² Bertrands Gedanken zum Thema der Uniform werden durch eine „hypothetische“ Stimme des „Erzählers“ begleitet, in einer Art und Weise, daß wir keine klaren Differenzen zwischen dem Standpunkt Bertrands und der „objektiven“ Stimme des „Erzählers“ erkennen können:

„[...] so mag immerhin feststehen, daß ein jeder, der viele Jahre die Uniform trägt, in ihr eine bessere Ordnung der Dinge findet als der Mensch, der bloß das Zivilgewand der Nacht gegen das des Tages vertauscht [...] sie ist wie ein hartes Futteral, an dem Welt und Person scharf und deutlich aneinanderstoßen und voneinander sich unterscheiden; ist es ja der Uniform wahre Aufgabe, die Ordnung in der Welt zu zeigen und zu statuieren [...]“²¹³

Bertrand, als derjenige, der das gedankliche Motiv des „Pasenow-Romans“, das Motiv Uniform, initiiert, bekommt auf diese Weise bereits im diesem Teil des Romans die

²¹¹ Ebd., S. 159 f.

²¹² Ebd., S. 23.

²¹³ Ebd., S. 24.

Rolle des Kommentators. Diese Rolle läßt sich wiederum in der Analogie mit einer diskursiven Methode im Sinne von Foucault betrachten. Die Funktion des Kommentators besteht nämlich für Foucault darin, die Vielheit der Ereignisse und Motive zu „disziplinieren“ und damit dem Diskurs eine Ordnung beizubringen.²¹⁴

Der Tatbestand, daß im dritten Teil der Trilogie Bertrand Müller als Autor der Geschichte des „Heilsarmee Mädchens“ und als Verfasser des Epilogs „Vom Zerfall der Werte“ auftritt, bedeutet aber nicht, daß Broch mit dieser Figur auf eine souveräne Position des Erzählers rekurriert, die auf eine Gesamtdeutung aller Ereignisse des Romans hinzielt. Vielmehr trägt der Verfasser der essayistischen Exkurse dazu bei, daß seine Rolle im ganzen Roman auf vielfältige Art und Weise multipliziert und relativiert wird. Im Rahmen eines philosophisch-theoretischen Diskurses nimmt er beispielsweise die Position des Kommentators ein, der eine ästhetische Existenz entscheidend verurteilt, während er im Kontext einer anderer Perspektive (im „Esch“-Roman) gerade diese Form des Lebens repräsentiert: „[...] sein Schloß steht in einem großen Park bei Badenweiler; [...] dort wohnt er, wenn er nicht in fernsten Landen weilt; niemand hat Zutritt und seine Freunde sind Engländer und Indier von unbeschreiblichem Reichtum.“²¹⁵

Wenn wir den Diskurs über ästhetische Form des Lebens im Kontext des ganzen Romans betrachten, dann ist Bertrands Rolle darin zu sehen, daß er mit Foucaults Worten „verschiedene Orte“ in der Ordnung dieses Diskurses betritt. Da wir ihn nur in Bezug auf ein „Beobachtungsfeld“ (Broch) bzw. eine Position im Rahmen eines Diskurses (Foucault) sehen können, scheint eine endgültige Antwort bezüglich seiner Position im Roman unmöglich zu sein.

In seinem Aufsatz „Was ist ein Autor“ stellt Foucault sowohl die traditionelle Autorität des Autors, als auch den Begriff der Einheit des Werkes in Frage. Die Einheit des Werkes ergibt sich für ihn nicht aus der Betrachtung der Texte, sondern aus der Erinnerung an das Individuum, das diese Texte geschrieben hat: „Das Wort ‚Werk‘ und die Einheit, die es bezeichnet, sind wahrscheinlich genauso problematisch wie die Individualität des Autors“²¹⁶, bemerkt Foucault in dem genannten Aufsatz.

Hermann Brochs Poetik des Erzählers ist dagegen nie explizit in einer Konfrontation zu der einheitlichen und geschlossenen Konzeption des Werkes gedacht und formuliert.

Die Frage, ob die Idee des Erzählers als Beobachter eine unausweichliche Auseinandersetzung mit den traditionellen Vorstellungen von Romankunst als Einheit und Totalität

²¹⁴ Vgl. dazu: „Der Kommentar bannt den Zufall des Diskurses, indem er ihm gewisse Zugeständnisse macht [...]. Die offene Vielfalt und das Wagnis des Zufalls werden durch das Zufallsprinzip des Kommentars von dem was gesagt zu werden droht, auf die Zahl, die Form [...] die Umstände der Wiederholung übertragen.“, in: Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M., 2001, S. 20.

²¹⁵ Hermann Broch: KW I, S. 295.

²¹⁶ Michel Foucault: Schriften zur Literatur, a.a.O., S.13.

des Weltbildes impliziert, möchte ich in Bezug auf die jüngeren literaturtheoretischen Interpretationen des Beobachters im Sinne von Niklas Luhmann problematisieren.

III. Der Erzähler als Beobachter

im Lichte einer fragmentarischen und enttotalisierten Weltdeutung:
Heisenberg und Luhmann

Um die grundlegende Bedeutung des Brochschen Erzählers als Beobachter für die heutige Literaturwissenschaft zu untersuchen, ist es zunächst notwendig, den Erzähler als Beobachter im Kontext der heisenbergschen Theorie der Relativität sowie der Systemtheorie im Sinne von Luhmann zu beleuchten.

Im Mittelpunkt von Luhmanns Theorie der Kunst steht die Voraussetzung, daß die Kunst keine Nachahmung der Wirklichkeit darstellt, sondern grundsätzlich durch die Position des Beobachters bestimmt ist. Und dies besagt, daß es Luhmann darum geht, die Welt der Beobachtung nicht zu „symbolisieren“, nicht zu „repräsentieren“, wie dies beispielsweise in der „traditionellen Zeichentheorie“ der Fall war, sondern sie in einer „geheimen Ordnung“²¹⁷ offen zu lassen:

„Künstlerisches Herstellen ist vielmehr eine Beobachtung der Unterscheidungen, die ein Ausfüllen ihrer Leerseiten verlangen [...] Und das Betrachten selbst ist ein Operieren – sowohl im Wahrnehmen als auch im Verstehen (oder Mißverstehen), weil ja jedes Beobachten seinerseits ein Operieren ist mit der Besonderheit, daß es nicht einfach die Differenzen erzeugt, sondern sich mit Hilfe von unterscheidungs-gebundenen Bezeichnungen von Moment zu Moment reproduziert.“²¹⁸

Obwohl sich Brochs und Luhmanns literaturtheoretische Ansätze in vielerlei Hinsicht voneinander unterscheiden, sind dennoch einige gemeinsame Elemente bei ihnen festzustellen. Dies bezieht sich besonders auf eine Distinktion zwischen dem herkömmlichen und dem modernen Gebrauch des Begriffs „Beobachtung“, die bei beiden Autoren ein entscheidendes Moment in ihrem Verhältnis zur modernen Kunst bildet. Denn wie bei Broch geht es bei Luhmann um eine Auffassung des Begriffs der „Beobachtung“, die in erster Linie die wesentlichen Unterschiede zwischen der klassischen und

²¹⁷ Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M., 1995, S. 74.

²¹⁸ Ebd., S. 68.

der modernen Kunst markiert. In dieser Hinsicht zeichnet sich für Luhmann die „vor-moderne Kunst“ dadurch aus, daß in ihr die Welt aus der Perspektive eines Beobachters dargestellt und geschildert wird – oder, mit Brochs Worten formuliert, es handelt sich hier um die Forderung, „die physikalischen Vorgänge der Außenwelt“ aus der Sicht eines „Beschauer[s]“ und „Erzähler[s]“²¹⁹ zu beschreiben. So gesehen ist für Luhmann die „vormoderne Kunst“ die „Beobachtung erster Ordnung“. In der modernen Kunst geht es dagegen um eine ganz andere Auffassung der Position des Beobachters:

„Offenbar sucht die moderne Kunst eine ganz andere Art von Provokation des Betrachters. Sie legt es darauf an, selbst als Beobachter beobachtet zu werden. Sie sucht Verständigung im wechselseitigen Beobachten des Beobachters.“²²⁰

In dieser Hinsicht ist die moderne Kunst im Gegensatz zur Kunst der „Vormoderne“ „die Beobachtung zweiter Ordnung“. Dies bedeutet wiederum, daß sich der Sinn des Kunstwerkes erst in „einem Wechsel der Betrachtungsebene [...], nämlich als Aufforderung zur Beobachtung von Beobachtungen, zur Beobachtung zweiter Ordnung“²²¹ erschließt. Im Gegensatz zu Brochs Poetik des polyhistorischen Romans, die darauf gerichtet ist, das Totalitätsbild einer Epoche im literarischen Kunstwerk zu vermitteln, ist bei Luhmann jede Frage nach der Einheit, jede Frage nach dem Grund und letzter Sinnggebung des Lebens bereits durch die Idee der individuellen Perspektivierung und der Weltkunst von vornherein ausgeschlossen:

„Die Folge ist, daß die Einheit des Kunstwerkes nicht beschrieben werden kann. Jede Beschreibung erfordert Dekomposition in Einzelheiten. Anders gesagt: der Zusammenhang der Unterscheidungen, die einander wechselseitig artikulieren, ist nicht generalisierbar.“²²²

In seinen essayistischen Arbeiten und Briefen kommt es Broch darauf an, eine „Grenzlinie“ zwischen der „klassischen“ und „modernen“ Kunst zu ziehen, wobei die Situation des modernen Romans und die Position des Erzählers in ihm immer wieder in einer Parallele zur modernen Physik und Relativitätstheorie betrachtet und analysiert wird:

„Denn an einer solchen Umorientierung kann nicht mehr gezweifelt werden. [...] Daß die physikalischen Phänomene mehr und mehr als ‚Wahrscheinlichkeitsfakten‘ (mit ihrer merkwürdigen und vorderhand noch nicht gelösten Verquickung ‚objektiver‘ und ‚subjektiver‘ Elemente) interpretiert werden müssen, daß das Heisenbergsche Unsicher-

²¹⁹ Hermann Broch: KW 9/2, S. 47.

²²⁰ Niklas Luhmann: „Weltkunst“, in: N.Luhmann/F.D.Bunsen/D.Baecker (Hrsg.), Von unbeobachtbarer Welt, Bielefeld, 1990, S. 9.

²²¹ Ebd., S. 13.

²²² Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, a.a.O., S. 74 f.

heitsprinzip den zwar abstrakten, dennoch sozusagen ‚subjektoiden‘ Experimentator in das Experiment einbezieht, daß die Relativitätstheorie den nicht minder ‚subjektoiden‘ Sehaft als physikalischen Grundkoeffizienten in alle Berechnungen einsetzt, dies alles zeigt, das die Schranke, die im Glauben des 19. Jahrhunderts zwischen dem Menschen und den von ihm untersuchten Naturphänomenen noch bestanden hatte, die Schranke zwischen dem Beobachtungssubjekt und dem objektiven Beobachtungsfeld bereits gefallen ist [...]“²²³

Bemerkenswert ist dabei, daß sich Hermann Broch auf den philosophischen Aspekt der Relativitätstheorie – die übrigens Heisenberg in seinen Schriften oft thematisiert – in keiner Weise bezieht. Denn Heisenberg schreibt von der Relativitätstheorie nicht nur als einem naturwissenschaftlichen Phänomen, sondern betrachtet sie in Bezug auf die Konsequenzen, die eine grundsätzlich neue physikalische Theorie in der Welt der Kunst oder der Philosophie mit sich bringt. Inwieweit sich die physikalische Theorie des Beobachters und die Ergebnisse der Quantentheorie nicht mehr mit den traditionellen philosophisch-metaphysischen Fragen vereinbaren lassen, läßt sich beispielsweise aus der folgenden Passage entnehmen:

„Bei den kleinsten Bausteinen der Materie aber bewirkt jeder Beobachtungsvorgang eine große Störung; man kann gar nicht mehr vom Verhalten des Teilchen losgelöst vom Beobachtungsvorgang sprechen. Dies hat schließlich zur Folge, daß die Naturgesetze, die wir in der Quantentheorie mathematisch formulieren, nicht mehr von den Elementarteilchen ‚an sich‘ handeln, sondern von unserer Kenntnis der Elementarteilchen. Die Frage, ob diese Teilchen ‚an sich‘ in Raum und Zeit existieren, kann in dieser Form nicht mehr gestellt werden.“²²⁴

Wenn sich Broch mit seiner Idee des polyhistorischen Romans grundsätzlich gegen den positivistischen und szientistischen Geist der Moderne wendet – in dem alle philosophischen, ethischen, politischen Fragen ausgeklammert sind – dann gerät er in eine paradoxe Situation, da er gerade aus diesem wissenschaftlichen Gebiet heraus die wesentlichen Postulate seiner Theorie des Romans zu formulieren sucht. Heisenbergs Schlußfolgerung, daß wir „die Bausteine der Materie [...] überhaupt nicht mehr an sich betrachten können, daß sie sich irgendeiner objektiven Festlegung in Raum und Zeit entziehen und daß wir im Grunde immer nur unsere Kenntnis dieser Teilchen zum Gegenstand der Wissenschaft machen können“²²⁵, scheint diese paradoxe Situation deutlich wiederzugeben. Im Kontext der Heisenbergschen Theorie der Relativität oder Luhmanns Überlegungen zur modernen Kunst als „Weltkonstruktion“ bleibt zu fragen, inwieweit überhaupt die Idee des Erzählers als Beobachter mit den traditionellen philo-

²²³ Hermann Broch: KW 10/1, S. 305.

²²⁴ Werner Heisenberg: Das Naturbild der heutigen Physik, Hamburg, 1955, S. 12.

²²⁵ Ebd., S. 18.

sophischen Konzepten der Einheit und des Totalitätsbilds vereinbar ist. Daß sich Hermann Broch mit diesem Problem dennoch beschäftigte, läßt sich besonders aus seinen Briefen erkennen.²²⁶ Betrachtet man aber Hermann Brochs Äußerungen über die Position des Erzählers im modernen Roman im Kontext der gesamten Schriften, dann läßt sich feststellen, daß das „Konzept“ des Erzählers als Beobachter nie in einer möglichen Inkongruenz zum Roman als Einheit und Totalität des Weltbildes gedacht oder formuliert wurde. Vielmehr richten sich Brochs Gedanken vorwiegend darauf, die Rolle des Erzählers in einer kritischen Position dem auktorialen Bild des Erzählers entgegenzusetzen. Dies sind die entscheidenden Punkte, die eine umfassende Interpretation der Brochschen Poetik des Romans im Kontext der Diskussion um die Moderne und Postmoderne erschweren könnten. Wenn wir aber von der Voraussetzung ausgehen, daß die literarische Situation „nach der Moderne“ wesentlich dadurch bestimmt ist, daß sich der postmoderne Erzähler nicht nur gegen die verlorene Weltordnung der neuzeitlich-metaphysischen Tradition wendet, sondern auch auf die Konstitution des Erzählers als „wertende und ordnende Instanz“²²⁷ einer zusammenfassenden Geschichte verzichtet, dann entwirft Brochs Poetik des Erzählers jene Denkmodelle, die bereits den Diskurs der postmodernen Art des Schreibens vorbereiteten. Allein schon konzeptionell-methodisch ist die Fragwürdigkeit des Begriffs des Subjekts in der Konzeption des Erzählers als Beobachter stark präsent. Im Lichte der neuerlichen Aktualisierung der Position des Beobachters in literaturtheoretischen Arbeiten von Autoren wie Luhmann scheint diese Annahme ihre Bestätigung zu finden.

²²⁶ Dies bezieht sich besonders auf den Brief an Hermann Weyl, von 20. Dezember 1949: „Seit etwa dreißig Jahren plage ich mich mit der Frage des ‚Beobachters im Beobachtungsfeld‘, eine Frage, die mir eben an der Relativitätstheorie aufgegangen ist, und an der ich auch gelernt habe, daß mit positivistischen Mitteln da kein Auslangen zu finden ist.“, in: Hermann Broch: KW 13/3, S. 383 f.

²²⁷ Kurt Batt: Die Exekution des Erzählers, a.a.O., S. 73.

Die Frage nach dem Topos des Helden

Immer wieder ist in den Erörterungen über den modernen Roman auf die entscheidende Bedeutung des „Topos des Helden“ hingewiesen worden; einige Betrachter sind sogar geneigt, in der Frage der „Krise des Helden“ das eigentliche Kriterium zu sehen, aufgrund dessen sich traditionelle und moderne epische Bestrebungen am auffälligsten unterscheiden lassen. Bekannt ist in diesem Sinne eine Bemerkung von Erich Kahler, daß die moderne Kunst dadurch gekennzeichnet ist, daß in ihr eine „Tendenz [...] zur Auflösung des Individuums, der individuellen Person, des individuellen Gegenstandes“²²⁸ dominant wird. Bereits Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ stellt nicht nur die auktoriale Position des Erzählers in Frage, sondern problematisiert, als das zentrale Motiv des Erzählens, eine symptomatische Situation, in die die moderne Literatur mit einem „insignifikant“ gewordenen Helden geraten ist:

„[...] Denn ein aus Mittelmäßigkeiten konstruierter Charakter macht sich über die Fiktivität der Dinge und Erkenntnisse wenig Gedanken, ja, sie erscheinen ihm bloß schrullenhaft, er kennt bloß Operationsprobleme, Probleme der Einteilung und der Kombination, niemals solche der Existenz [...]. Kann ein solches Minimum an Persönlichkeit, ein solches Non-Ich zum Gegenstand menschlichen Interesses gemacht werden?“²²⁹

Hermann Brochs „Eine methodologische Novelle“ ist im Zusammenhang mit dieser Untersuchung insofern signifikant, als sie eine merkwürdige Kollision zwischen dem Theoretiker des polyhistorischen Romans und dem Erzähler einer noch nicht methodisch konstruierten Geschichte auf eine einleuchtende Weise signalisiert. Denn, die Frage, ob ein „Minimum an Persönlichkeit noch zum Gegenstand menschlichen Interesses gemacht werden kann“, stellt der Erzähler im Zusammenhang mit seiner Grundforderung an den modernen Roman, die sich darin manifestiert, daß jedes Kunstwerk „exemplifizierenden Gehalt besitzen muß, (es muß) in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen.“²³⁰

Es scheint, daß sich der widersprüchliche Charakter einer an der Ganzheit und Universalität des Weltbildes orientierten Poetik des modernen Romans gerade in solchen narrativen Elementen auf prägnante Weise reflektiert. Denn eine ganz im Sinne von Lukacs konzipierte Vorstellung vom Individuum, „dessen Zentralstellung darauf beruht, daß es

²²⁸ Erich Kahler: *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, a.a.O., S. 10.

²²⁹ Hermann Broch: *KW 5*, S. 33 f.

²³⁰ Ebd., S. 11.

geeignet ist, eine bestimmte Problematik der Welt aufzuzeigen²³¹, wird permanent mit der Frage konfrontiert, ob eine solche Idee des Helden in der Literatur der Moderne noch zu realisieren ist: „Der Name tut nichts zur Sache“, drückt der Erzähler seine Skepsis gegenüber der Bedeutung des Helden aus und führt seine Zweifel in weiteren Fragen fort:

„Könnte man nicht ebensowohl die Geschichte irgendeines toten Dinges – beispielsweise einer Schaufel – entwickeln? Welche Gedanken können im Kopf des Helden [...] noch entstehen?“²³²

Betrachtet man die Figurenkonstellation in Hermann Brochs literarischem Werk im Kontext seiner romanpoetologischen Überlegungen zur Position des Erzählers, dann läßt sich eine symptomatische Tendenz erkennen, die alle seine Romane in gleichem Maße prägt und die man vielleicht auf folgende Weise ausdrücken kann: Das Thema der Abwesenheit eines herkömmlichen, auktorialen Erzählers ist bei Broch unausweichlich mit der Problematik des „scheiternden“ Protagonisten in Korrelation zu denken. Es läßt sich sogar behaupten, daß der Protagonist des Romans als „Paradigma des ästhetischen Zerfalls“ ein Motiv ist, an dem sich der ambivalente Charakter von Brochs Poetik des modernen Romans am deutlichsten illustrieren läßt. Denn eine starke Diskrepanz zwischen dem Bemühen des Erzählers, ein einheitliches Bild des Helden zu zeichnen – wie am Beispiel der Gödicke-Geschichte illustriert wurde²³³ – und der Romanfigur, die sich diesem Versuch permanent entzieht, erweist sich als eine thematische Konstante, die immer wieder in der Broch-Forschung einen starken Anreiz für neue Interpretationen gibt.²³⁴

Es bleibt zu fragen: Wie läßt sich Hermann Brochs poetologische und literarische Darstellung des modernen Helden im Kontext der Diskussion um Moderne und Postmoderne interpretieren? Diese Frage möchte ich in Bezug auf zwei Motivkonstellationen betrachten, die eine breite Vielfalt seiner Romanfiguren auf eine charakteristische

²³¹ Georg Lukacs: Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, a.a.O., S. 82.

²³² Hermann Broch: KW 5, S. 34.

²³³ Vgl. dazu S. 83 dieser Arbeit.

²³⁴ Die Problematik des „scheiternden Helden“ hat in der Broch-Forschung eine zentrale Bedeutung. Sehr bekannt ist in dieser Hinsicht der Aufsatz von Richard Brinkmann: „Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch“, in dem er gezeigt hat, daß Brochs Romanfigur nur noch „in der Form der Reaktionen, die sie im Bewußtsein irgendwelcher Beobachter oder in seinem eigenen Bewußtsein auslöst“, erscheint. „Genaugenommen erscheinen überhaupt nur diese Reaktionen selbst. Die Wirklichkeit als ein sozusagen objektives Ganzes ist aufgelöst.“, in: Richard Brinkmann: „Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch. Strukturprobleme moderner Dichtung“, in: DVjs, Bd. 31, 1957, S. 174 f. Vgl. dazu auch den Aufsatz von Helmut Koopmann: „Das Einzelne und das Ganze“, in: M.Kessler/P.M.Lützeler (Hrsg.), Hermann Broch. Das dichterische Werk, a.a.O., S.79 sowie eine ausführliche Analyse des Protagonisten des Romans bei Broch von Ulf Eisele, in: Ulf Eisele: Die Struktur des modernen deutschen Romans, Tübingen, 1984, S. 60–101.

Weise in Zusammenhang bringen. Das erste Motiv kreist um das Thema des Spiegels, das zweite um das Thema der Stimmen.

I. Die Spiegelmetaphern

Die entscheidende Bedeutung der Spiegelmetaphern, die sowohl in Hermann Brochs literarischem Werk, als auch in den Werken der Literatur der Moderne/Postmoderne auf eine leitmotivische Weise die problematische Identität des menschlichen Individuums thematisieren, liegt darin, ein narratives Verfahren widerzuspiegeln, das wir als Paradigma des Brochschen Erzählens bezeichnen können. Bereits in „Pasenow“ schlägt das Motiv des Spiegels stark ein:

„Elisabeth [...] trat vor den Spiegel, blickte lange hinein, ohne sich zu erkennen, sah bloß die schwarze, schmale Silhouette, und es war, als würde das Spiegelbild, als würde sie selbst sich enteilen in einer Unbewegtheit, die erst langsam sich löste, da die Zofe eintrat, um täglichem Brauche gemäß beim Aufhaken des Reitkleides behilflich zu sein. Aber als das Mädchen vor sie hinkniete, ihr die Reitstiefel abzustreifen, als der gestreckte Fuß mit einem leichten, kühlen Gefühl aus der Lackröhre schlüpfte und schmal im schwarzen Seidenstrumpf auf des Mädchens Knie lag, suchte sie aufs neue im Spiegel das enteilende Bild, das gleichsam ein Wegeilen war zu irgend jemand, der irgendwo lebte, und der irgendwann vielleicht vor ihr niederknien wird.“²³⁵

Das Spiegelbild als Möglichkeit der Identitätsbildung erfüllt seine Funktion nicht. Statt die Erkenntnis des Individuums zu vermitteln, wird das Spiegelbild zum Medium ihrer fortschreitenden Desorientierung und Depersonalisierung. Dieser Vorgang setzt sich wiederum im zweiten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie – im „Esch“-Roman – deutlich fort:

„Frau Hentjen, noch voller Zorn, war in das Zimmer heraufgekommen, um für den Abend Wurst ins Lokal zu holen, und weil der zornige Mensch unachtsam ist, geriet sie in die Nüsse, die mit aufreizend hartem Lärm ihr vor den Füßen herrollten. [...] Als sie in die Wirtsstube trat, in der schon der dicke Tabaksrauch hing, überkam sie, wie fast alltäglich, jene angstvolle Erstarrung, die kaum verständlich, dennoch nur schwer zu bemeistern war. Sie ging zum Spiegel und betastete mechanisch den blonden

²³⁵ Hermann Broch: KW I, S. 114.

Zuckerhut auf ihrem Kopfe, zupfte das Kleid zurecht, und erst als sie sich ihres vortheilhaften Äußeren vergewissert hatte, kehrte die Ruhe zurück.“²³⁶

Die „schlafwandlerische“ Unsicherheit von Mutter Hentjen und ihre Angst vor dem Verlust der Identität wird im Bild des Spiegels durch eine mechanische Korrektur der nackten äußeren Erscheinung verdrängt und marginalisiert.

In dem Roman „Der Tod des Vergil“ verschwinden dagegen im Bild des Spiegels die Gestalt der Person sowie die Grundzüge ihres Charakters bis zu ihrer Unkenntlichkeit. Dabei ist es für diesen Roman charakteristisch, daß das menschliche Gesicht im Bild des Spiegels seine besondere Individualität verliert und letztlich zum austauschbaren Vertreter eines anderen gemacht wird:

„Und als ihm der Spiegel gereicht worden war, und das wohlvertraut-fremde des eigenen Gesichts ihm daraus entgegenblickte, [...] das gleichsam unterwürfig alle Gesichter des Lebens in sich trug, den Gesichterabgrund der Vergangenheit, in den ein Gesicht nach dem anderen hineingestürzt war [...], eingespiegelt das Gesicht der Mutter in das des Kindes [...], oh, als er in diese Gesichterreihe blickte, da sah er das letzte Gesicht, das sich noch anfügen sollte und bereits sich abzeichnete [...]“²³⁷

Das Bild des Spiegels ist auf diese Weise als eine Art Kristallisationspunkt zu sehen, als ein besonders geeignetes Medium, in dem die literarische Problematik der „Auflösung der individuellen Persönlichkeit“ (Kahler) in jedem von Brochs Romanen, eine andere literarische Gestaltung bekommt. Gerade im Motiv des „Spiegelbildes“ ist der Leser mit der ganzen Komplexität des modernen Ich-Verlusts vielfältig konfrontiert: hier wird seine Orientierungslosigkeit, seine Depersonalisierung, seine Verdinglichung etc. vehement hervorgehoben und problematisiert. Hermann Brochs bekannte Spiegelmetaphern bekommen im Hinblick auf Brochs narrativen Umgang mit Romanfiguren ein besonderes Gewicht. Denn die exemplarische Bedeutung des Spiegelbildes läßt eine Parallele zwischen Brochs Figurenkonstellation und jenen Mechanismen des narrativen Verfahrens deutlich erkennen, die sich im Werk von Italo Calvino oder in Michail Bachtins Konzeption des Helden im polyphonen Roman widerspiegeln. Für Italo Calvino stellen die Spiegelmetaphern ein wesentliches Moment des postmodernen Erzählens dar, das er im Kontext seiner Beschäftigung mit der Literatur der Gegenwart auf folgende Weise beschreibt:

„Spekulieren, reflektieren – jede Regung des Denkens verweist mich auf Spiegel. Nach Plotin ist die Seele ein Spiegel, der die materiellen Dinge erzeugt, indem er die Ideen der höheren Vernunft reflektiert. Vielleicht ist das der Grund, warum ich zum Denken

²³⁶ Ebd., S. 191.

²³⁷ Hermann Broch: KW 4, S. 262 f.

Spiegel brauche: Ich kann mich nur konzentrieren, wenn ich von Spiegelbildern umgeben bin, als brauche mein Geist ein imitierbares Vorbild, um seine Spekulationsfähigkeit zu aktivieren.“²³⁸

Im Zusammenhang mit Italo Calvino's Spiegelmetaphern ist in Calvino's Rezeption von einem neuen „Weltverständnis“ die Rede, nämlich die „Vorstellung der Welt als Labyrinth“²³⁹, in dem man sich mit seinem ganzen Streben nach der Erkenntnis nur schwer zurechtfinden kann. In dem Buch „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“ wird das Spiegelbild zur Metapher der dichterischen vergeblichen Suche nach den verschleierte[n] Wahrheiten und dem Ursprung aller Dinge. Der Erzähler des Romans erinnert an ein Fragment von Novalis, als er, umgeben von zahllosen Spiegeln, sich selber als verloren fühlt:

„Schon weiß ich nicht mehr zu unterscheiden, was zu der einen und was zu der anderen gehört, ich verliere mich, ja mir scheint, ich habe mich selbst verloren, ich kann mein Spiegelbild nicht mehr sehen, nur noch die ihren.“²⁴⁰

Auch in Michail Bachtin's Poetik des modernen Romans ist das Spiegelmotiv ein wichtiger Aspekt der Darstellung der Romanfiguren.

„Der Held aus dem Kellerloch lauscht auf jedes fremde Wort über sich, blickt gleichsam in alle Spiegel fremder Bewußtseine, kennt alle möglichen Brechungen seiner Gestalt in diesen Spiegeln [...] Dostojewski's Held ist keine objektive Gestalt, sondern ein vollgewichtiges Wort; er ist reine Stimme. Wir sehen ihn nicht, wir hören ihn. Alles, was wir über sein Wort hinaus sehen und hören, ist unwesentlich. Es geht im Wort auf, als dessen Material, oder aber es verbleibt außerhalb des Wortes, als stimulierender und provozierender Faktor.“²⁴¹

Im Sinne von Michail Bachtin's literarischer Konzeption des Helden können aber die Figuren des Romans nicht als Gegenstand einer objektiven und „abschließenden“ Erkenntnis betrachtet werden. Da sie in Ihrem Versuch, sich mit einer allgemeinen Idee, einem allgemeinen Begriff zu identifizieren, gescheitert sind, erweist sich ihre philosophische und erkenntnistheoretische Stellung im Roman als problematisch. Statt – wie Brochs Romanpoetologie proklamiert – „die Verkörperung des Zeitgeistes“ zu demonstrieren, stellt der Protagonist des Romans bei Bachtin das philosophisch-ästhetische Grundpostulat, die Totalität, in Frage. Eine Interpretation von Hermann Brochs

²³⁸ Italo Calvino: Wenn ein Reisender in einer Winternacht, a.a.O., S. 193.

²³⁹ Christine Lessle: Weltreflexion und Weltlektüre in Italo Calvino's erzählerischem Spätwerk, Bonn, 1992, S. 29.

²⁴⁰ Italo Calvino: Wenn ein Reisender in einer Winternacht, a.a.O., S. 201.

²⁴¹ Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, a.a.O., S. 93 f.

Romanfiguren im Sinne von Bachtins Konzeption des Helden impliziert deswegen eine Auseinandersetzung mit einer bestimmten Poetik des Romans, in deren Zentrum die Begriffe Ganzheit und Totalität stehen. Diese Auseinandersetzung können wir zugleich als ein Modell betrachten, an dem sich beispielhaft die ganze Widersprüchlichkeit und Komplexität eines literarischen Werkes illustrieren läßt.

II. Die Stimmen

Auf der einen Seite scheint der Topos des Helden in Hermann Brochs literarischem Werk eine ganz besondere Stellung einzunehmen, da er beispielhaft den aporetischen Charakter einer Poetik der Moderne demonstriert und Brochs ganzes literarisches Werk in eine bemerkenswerte Konfrontation mit den philosophisch-poetologischen Ideen über den modernen Roman stellt. Auf der anderen Seite kann man gerade am Paradigma des Helden deutlich erkennen, wie sich Hermann Brochs romantheoretisches und literarisches Werk im Kontext eines Diskurses über die Literatur der Postmoderne analysieren läßt. Michail Bachtins Konzeption des Helden im polyphonen Roman sowie Julia Kristevas Idee der Intertextualität scheinen dabei besonders geeignet zu sein, diese Diskussion zu erweitern. Denn bereits aus einer Analyse der Figurenkonstellation in dem Roman „Die Schuldlosen“ wird sich ergeben, daß Hermann Brochs Romanfigur nicht nur die moderne Krise der Subjektivität personifiziert, sondern sich sozusagen am Übergang von der Moderne zur Postmoderne bewegt. Ersichtlich wird dies insbesondere daraus, daß er in diesem Roman sowie im „Tod des Vergil“ den Leser in eine aktive intertextuelle Art des Lesens einbezieht.

Schon am Anfang des Romans „Die Schuldlosen“ ist dieses Verfahren deutlich zu erkennen. Das Bild des Spiegels, als Paradigma des modernen Identitätsverlusts, tritt bereits in der ersten Novelle „Mit schwacher Brise segeln“ ganz zurück und wird durch die Stimmen ersetzt. Broch demonstriert damit ein Verfahren, das seine Romanfiguren in eine ganz neue Konstellation bringt.

„Ein junger Mann“, berichtet der Erzähler der Novelle, landet in einer kleinen Provinzstadt, tritt in ein Lokal, setzt sich dort auf eine Lederbank und hört ein Gespräch, das am Nebentisch zwischen zwei Personen stattfindet:

„Am Nebentisch, gleichfalls auf der Lederbank, saß jemand. Es wurde ein Gespräch geführt [...] Es waren zwei Stimmen, die männliche sehr knabenhaft und die der Frau

guttural-mütterlich. [...] Der junge Mann denkt: Beide schicken sie ihre Stimmen aus, ihrer beider Münder entsenden den Atem mit der Stimme, und ein paar Spannen von ihnen entfernt, etwa über ihrem Tisch schon, kaum viel weiter dahinter, fließen die atmenden Stimmen zusammen, einander sich zu vermählen. Das ist das Wesen eines Liebesduetts. [...] Jetzt küssen sie einander, denkt der junge Mann. Es ist gut, daß drüben kein Spiegel ist; sonst würde ich sie sehen [...]“²⁴²

Eine ganz harmlose und triviale Liebesgeschichte zwischen zwei völlig anonymen Personen, deren Identität sich nur in ihren Stimmen zu erkennen gibt, bildet das zentrale Motiv des Romans „Die Schuldlosen“. Ihr „Sinnpotential“ und ihre „Bedeutung“ im Kontext eines Verfahrens zu betrachten, das dem Leser die gegenwärtige Lektüre der Intertextualität bietet, scheint mir für den Zusammenhang dieser Untersuchung von entscheidender Relevanz.

In der „Erzählung der Magd Zerline“ kehrt das Motiv der Liebesgeschichte in einer ausgesprochen banalen Beziehung zwischen dem Herrn von Juna und der Baronin Elvire W. wieder. Die Handlung dieser Geschichte läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Eine wohlstuierte, verheiratete Frau Baronin verliebt sich in einen jungen Mann namens Herr v. Juna, und bekommt von ihm ein Kind, die Tochter Hildegard, die im Haus der Baronin und ihres Mannes erzogen wird. Herr v. Juna, der mehrere Beziehungen mit Frauen hat, wohnt in einem „alten Jagdhaus“, in dem eine seiner früheren Geliebten unter verdächtigen Umständen stirbt. „Infolge des Volksgeredes“ wird gegen den Herrn v. Juna die Mordanklage erhoben. Durch einen Zufall wird dieser Prozeß von dem Mann der Baronin geleitet, der auch Präsident des Gerichtshofes ist. Als der Baron von seinem Dienstmädchen Zerline von der Beziehung zwischen seiner Frau und dem Herrn v. Juna erfährt, beantragt er seine Pensionierung und stirbt wenige Monate danach.

Der intertextuelle Hintergrund dieser scheinbar banalen Liebesgeschichte liegt offensichtlich im literarischen Mythos von Don Juan. Die Leitmotive dieser Geschichte, Sexualität, Gewalt, Ehebruch und Mord bilden dabei die wichtigsten Dimensionen der Figurenkonstellation und stellen zugleich einen Themenkomplex dar, der diesen Roman von Hermann Broch in einer intertextuellen Relation mit anderen literarischen Werken zeigt. Die Figuren des Romans erhalten dabei ihre besondere Bedeutung aus der Parallelität sowohl mit anderen Figuren desselben Textes als auch mit Figuren anderer Texte aus der literarischen Tradition. Bereits der Name „von Juna“ ist aus dem literarischen Mythos von Don Juan entnommen und deutet auf die Erwartung hin, Herr v. Juna werde zum Kristallisationspunkt einer eigenartigen Interpretation des mythischen Stoffes. Sein Liebesverhältnis zu Baronin Elvire und der Magd Zerline zeigt eine deutliche Parallele zu Mozarts Liebesgeschichte zwischen Don Giovanni und den Frauen Donna Elvira und

²⁴² Hermann Broch: KW 5, S. 20–22.

Zarlina. Dennoch, „Namen tun nichts zur Sache“, bemerkt Brochs Erzähler in der Novelle „Methodisch konstruiert“ und scheint dabei eine entscheidende Komponente der „Don Juan-Ästhetik“ treffend zu formulieren: Sie manifestiert sich nämlich in der „Anonymität, Nicht-Identität und falschen bzw. doppelten Identität“²⁴³, die das Bild der Figuren bereits bei Mozart wesentlich bestimmt. Diesem Verlust der persönlichen Identität entspricht bei Broch die Weigerung des Erzählers, die Identität der Romanfigur durch persönliche Merkmale zu charakterisieren:

„Hinter der Bar bewegte sich eine ältliche Person in einem nicht sehr reinen rosa Kleid. Wenn sie mit dem Kellner dort sprach, so sah man ihr Profil, und zwischen Ober- und Unterkiefer ergab sich ein Dreieck. [...] Ich bin froh, daß ich die Frau neben mir nicht sehen muß [...]“²⁴⁴

Nicht nur durch die mangelnde Beschreibung der persönlichen Merkmale, sondern auch durch den ausgesprochen anonymen Umgang der Romanfiguren untereinander wird der Leser mit diesem rätselhaften Text konfrontiert: Dies läßt sich besonders deutlich aus der folgenden Textpassage entnehmen:

„Es gibt nur einen einzigen Schutz, und das ist Namenlosigkeit. Wer keinen Namen mehr hat, der kann nicht gerufen werden, den können sie nicht rufen. Gottlob, ich habe meinen Namen vergessen [...]“²⁴⁵

Die Identität der Figuren wird so paradoxerweise durch ihre „Nicht-Identität“ präsentiert, und damit die Konstellation der Romanfiguren grundsätzlich durch eine kontinuierliche „Verflechtung der Stimmen“ charakterisiert:

„[...] die Verflechtung der Stimmen funktioniert tadellos, und die der Schicksale wird folgen. Jetzt sollte ich mich davonmachen. Warum soll ich mich noch weiter in die Schicksale dieser beiden verflechten lassen? [...] Sie gehen mich nichts an.“²⁴⁶

In der Namenlosigkeit, Anonymität und einer permanenten „Verkleidungsstrategie“ spiegelt sich ein wichtiges Moment, das Hermann Brochs Roman „Die Schuldlosen“ im Kontext der intertextuellen Deutungen der mythischen Figur von Don Juan herausstellt. Denn die „Vermummung und Maske und die Weigerung, den Namen zu nennen“, sind „unverzichtbare Elemente einer Strategie der Anonymisierung von Verführung“²⁴⁷, die

²⁴³ Jürgen Wertheimer: Don Juan und Blaubart, Erotische Serientäter in der Literatur, München, 1999, S. 29.

²⁴⁴ Hermann Broch: KW 5, S. 23.

²⁴⁵ Ebd., S. 25.

²⁴⁶ Ebd., S. 26.

²⁴⁷ Jürgen Wertheimer: Don Juan und Blaubart, Erotische Serientäter in der Literatur, a.a.O., S. 28.

bereits Mozarts Oper stark hervorhebt. Hinter den Maskeraden Don Juans – die schon bei Mozart nur oberflächlich im Dienste erotischer Befriedigung stehen – verdeckt sich aber eine literarische Darstellung von Sexualität, die im Kontext eines gesellschaftlichen Mythos nur noch als reines Instrumentarium der persönlichen Machtverhältnisse figuriert. Zerlines sexuelles Verhältnis zu Herrn v. Juna und ihre kleinen Intrigen gegen Baronin E. stellen in dieser Hinsicht eine beispielhafte Illustration der pervertierten menschlichen Verhältnisse dar, in denen die Motive Macht, Gewalt und Mord vor dem Hintergrund der sexuellen Begegnungen in den Vordergrund treten. Denn nicht primär um die Verführung des jungen Herrn v. Juna geht es der Magd Zerline, sondern um ihre sexuelle Rivalität zur Frau Baronin, die durch ihre untergeordnete soziale Stellung, ihre Dienstarbeit stark geprägt ist. Zerlines pathologische Eifersucht und ihr Haß gegenüber Baronin Elvira spiegelt sich wider in einer grotesken sexuellen Beziehung mit Herrn v. Juna, in der das Erotische mit „schonungslosem Haß“ verknüpft ist und letztendlich in einer monströsen Idee kulminiert: Den Mann, dessen sexuelle Geflogenheiten in ihr Ekel auslösen, zu heiraten, um damit endlich einen Sieg über Baronin Elvira zu erreichen.

Nicht primär um die Entlarvung des erotischen Verführers Don Juan geht es hier dem Erzähler, sondern um das Phänomen des Don Juanismus, als einen Beobachtungsraum, in dem alle Romanfiguren, in ihren wechselseitigen Rollen, ein unmenschliches Verhalten demonstrieren. Die romanpoetologische Position des Helden wird dabei „dezentriert“ und auf die Ebene einer intertextuellen Lektüre kontextuiert.

Besonders in Gestalt des Andreas verfolgt Broch ein „entmystifiziertes“ Bild von Don Juan, das sich bereits im 19. Jahrhundert als Symptom „der gesellschaftlichen Krankheitsphänomene“ zu entwickeln begann. Denn gerade in Gestalt des Andreas verschwindet der „skrupellose Verführer“ aus Mozarts Oper sowohl als Provokateur als auch als Opponent gegen die kleinbürgerliche Doppelmoral. Vielmehr ist sein pervertierter Umgang mit Frauen zur Alltagsnormalität erhoben und seine individuelle „Schuld“ jeder persönliche Dimension enthoben. Die auf das rein sexuelle reduzierte Begegnung von Andreas mit Hildegard stellt in diesem Sinne ein eklatantes Beispiel der menschlichen Indifferenz dar und ihrer Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren:

„Im Schlaf lockerte sich ihr Biß und gab ihm die Möglichkeit, sich ohne Gewalt von ihr zu lösen; [...] sie schlief wie ein Stück Holz, nein, wie ein Stein, nein, wie eine Tote, und es war, als atmete sie bloß durch die Haut, nicht durch die Lungen; ob liebendes Begehren, ob begehrende Liebe, es erstarb in dem frivolen Gedanken an Leichenschändung. Er sah die Fruchtlosigkeit ein. Und seine Sachen zusammenpackend, die Schuhe in der Hand, die Kleider über dem Arm, schlich er durch den Vorraum in sein Zimmer,

um nun endlich selber wie ein Stück Holz, wie ein Stein, wie ein Toter dem Morgen entgegenzuschlummern.“²⁴⁸

Ganz im Sinne eines intertextuellen Verfahrens muß der Leser der „Schuldlosen“ verschiedene Stimmen oder Erzählperspektiven aufeinander beziehen, um aus einem breiten Themenkomplex des Don Juan-Mythos zu einer Interpretation der einzelnen Romanfiguren zu gelangen. Die Figuren des Romans erweisen sich dabei als eine vielschichtige Konstruktion, die weder für den Erzähler noch für den Leser einen poetologisch homogenen Standpunkt mehr ermöglicht. Was die Figurenkonstellation dieses Romans charakterisiert, ergibt sich demnach aus einer sprachlichen „Verflechtung der Stimmen“, bei der die beteiligten Personen als Sprecher und Hörer der Stimmen agieren und so eine kontinuierliche Verlagerung der Perspektiven hervorbringen. In einem intertextuellen Bezug zu Mozarts Oper *Don Giovanni* erscheinen in diesem Sinne die Figuren der „Schuldlosen“ nicht nur in einer permanenten „Camouflage“ und „Maskierungsstrategie“ verdeckt. Auch die Figur des Don Juan ist als eine Inkarnation der spießbürgerlichen Doppelmoral zu sehen, was gerade im opernhaften und theatralischen eine prägnante künstlerische Form findet:

„[...]der Spießier ist das Dämonische schlechthin [...] sein Traum ist technisch äußerst vollkommener Kitsch [...] sein Traum ist die im romantischen Feuerzauber glühend strahlende Opernmagi; sein Traum ist schäbige Brillanz [...]

Das Lachen war uns vergangen, und wir sahen die Schreckmaske, den fünebren Kitsch, dem Henker vors Spießergesicht gebunden, Maske vor der Maske, Unnatur die Unnatur deckend, das Antlitz der Tränenlosigkeit.“²⁴⁹

Äußerst lächerlich und grotesk wirkt aber „Don Juans Bestrafung“, die der Erzähler im Falle „der Exekution“ des Studienrates Zaharias in einem theatralischen Pathos ad absurdum führt:

„Mundhalten, mundhalten!‘, schrie sie mit überschnappender Stimme, ‚kein Wort, kein Sterbenswörtchen mehr!‘ [...] Und mit dem Schwung eines Golfspielers, ja sogar eines professionellen Henkers, schlug sie zu, daß das Rohr sich bog, kaum mehr achtend, wohin sie traf, Rücken oder Hinterteil [...]. Zaharias, erst stumm und unbeweglich, den Podex zur Exekution ein bißchen vorgestreckt, begann zu ächzen: ‚Ja, ja ... [...] oh Philippine, Süße, ich liebe dich [...]‘. Doch als er daran ging, seine Hosenträger zu lösen, wurde die Exekution jäh unterbrochen [...]“²⁵⁰

²⁴⁸ Hermann Broch: KW 5, S. 223.

²⁴⁹ Ebd., S. 239.

²⁵⁰ Ebd., S. 169.

Die leitmotivischen Elemente aus Mozarts Oper verwendet der Erzähler als „Chiffren“ für eine nüchterne und „entfremdete Mentalität, die ihre Unfähigkeit zu sinnvoller Orientierung im Leben hinter einem Schwall grandios wirkenden Worte und Gefühle verbirgt.“²⁵¹

Die „Vielstimmigkeit“ der Romanfiguren spiegelt sich dabei auf mehreren Ebenen. An dieser Stelle möchte ich auf die drei wichtigsten aufmerksam machen:

- Zunächst ist die Bedeutung der Romanfigur im Kontext eines Paradigmas zu sehen, in dem das erotische Prinzip des Don Juanismus die Grundproblematik einer Epoche auf exemplarische Weise reflektiert. Als Prototyp einer kleinbürgerlichen Welt, deren Entfremdung in einer pervertierten Sexualität und in Gleichgültigkeit kulminiert, ist bei Broch von einem demystifizierten, namenlosen und äußerst banalen Typus von Don Juan zu sprechen.
- In Gestalt von Don Juan spielt aber der Erzähler nicht nur auf die literarische „Interpretation“ eines Mythos an, sondern zugleich auf seine Überlegungen zu einer bestimmten Kunstform – nämlich der Form des Kitsches – die gerade die Hauptfigur von Mozarts Oper personifiziert. Eine theatralische Atmosphäre, hinter deren Kulissen sich Liebesgeschichten der Romanfiguren abspielen, signalisiert deutlich „Verwandtschaft“ und „Korrespondenz“ zweier Lebenssphären; die Welt der Spieler und die Welt der Opernkunst.²⁵²
- Die dritte Ebene betrifft die gesellschaftspolitische Dimension der Figurenkonstellation. Die Grundthematik des literarischen Mythos von Don Juan, die sich in einer Verwicklung von Liebe, Gewalt und Mord reflektiert, thematisiert der Erzähler im Kontext der politischen Ereignisse in Deutschland, die zur Entstehung der faschistischen Ideologie führten. Eine völlig belanglose und triviale Liebesgeschichte, deren stupide Primitivität sich in den Kategorien Ehebruch, Geld und sexuelles Begehren abspielt, wird zur Signatur einer Zeit, die zur Verfolgung und Ermordung von vielen Menschen in Europa führte. Die Normalität und Alltäglichkeit einer Liebes-

²⁵¹ Michael Winckler: „Brochs Roman in elf Erzählungen. Die Schuldlosen“, in: Paul Michael Lützeler und Michael Kessler (Hrsg.), Brochs theoretisches Werk, Frankfurt/M., 1988, S. 183–198.

²⁵² Die Kunst der Oper betrachtet Broch nicht nur als Ausdruck eines provinziellen Geistes, sondern im Kontext eines Wert-Vakuums, das am Ende des 19. Jahrhunderts den europäischen Geist prägte. In diesem Sinne schreibt er in dem Essay „Hofmannsthal und seine Zeit“: „All das war dem Wienertum nach 1848 verloren gegangen, und so wurde die von Strauß begründete Operettenform ein spezifisches Vakuum-Produkt: als Vakuum-Dekoration hat sie sich nur allzu haltbar erwiesen, und ihr später Welt-erfolg kann geradezu als ein Menetekel für das Versinken der Gesamtwelt in das unaufhaltsam weiterwachsende Wert-Vakuum genommen werden.“, in: Hermann Broch: KW 9/1, S. 153.

geschichte wird damit auf die Ebene der Normalität der politischen Ereignisse transponiert. Gerade diese Konstellation zeichnet die Merkwürdigkeit dieses Romans besonders aus und öffnet dem Leser des literarischen Mythos ein breites Spektrum ganz neuer Interpretationsmöglichkeiten.

III. Der Protagonist des Romans im Kontext der Diskussion über Moderne und Postmoderne

Versucht man heute, Hermann Brochs romanpoetologische und literarische Konzeption des Helden im Kontext der Diskussion um Moderne und Postmoderne zu situieren, so wird sich ergeben, daß sich Brochs ästhetische und literarische „Präsentation“ des Helden keinesfalls eindeutig bestimmen läßt. Wenn der Erzähler „Eine(r) methodologische(n) Novelle“ betont, daß ein Individuum mit seinen anonymen und belanglosen Eigenschaften insignifikant geworden ist, dann bedeutet dies zweierlei:

- Einerseits ist das Wesen des Einzelnen nicht mehr durch einen „ursprünglich poetischen Weltzustand“ (Hegel) geprägt, sondern durch eine fragmentarische und kontingente Welt, in der er seine repräsentative Position verliert. Eine Poetik des modernen Romans, die sich auf die Qualität des alten Epos besinnt, erweist sich als ausgesprochen ambivalent, da sie – trotz der Einsicht in den fragmentarischen Charakter von Welt und ich – die epische Gesinnung zur Totalität für ihr Grundpostulat hält. In der Trauer und „Sehnsucht nach dem Ganzen“ (Lyotard) erweist sich ihre Ambivalenz und eine klassische Modernität.
- Das Thema der Depersonalisierung und Relativierung des Helden ist andererseits – wie wir das am Beispiel des Romans „Die Schuldlosen“ zu illustrieren versuchten – zum zentralen Grundprinzip einer „erneuerten Romanform“ geworden, die sich am Beispiel eines intertextuellen Verfahrens „als adäquater Ausdruck“ einer fragmentarischen Wirklichkeit bezeichnen läßt. Denn nicht kraft der poetologischen Imagination tritt der Held der „Schuldlosen“ als Abbild oder als Personifikation eines bestimmten Zeitgeistes auf. Vielmehr figuriert er im Text als „die nachahmende Realisierung eines Urtextes“; in einem Prozeß des „Negierens und Erneuerns der bestehenden Texte“, der in der Poetologie von Michail Bachtin einen Typ des

„Doppelgängers“ personifiziert: „In jedem von ihnen (d. h. von den Doppelgängern) stirbt der Held (d. h. er wird verneint), um sich zu erneuern (d. h. um sich zu reinigen und sich über sich selbst zu erheben).“²⁵³ Die Frage und das Dilemma des Erzählers von „Eine methodologische Novelle“ – „ob ein Minimum an Persönlichkeit noch Gegenstand menschlichen Interesses sein kann“ – scheint gerade in dieser „Doppelbödigkeit“ eine mögliche Antwort zu bekommen.

²⁵³ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskjis, a.a.O., S. 143.

Die Rolle der Sprache:

Von der Sprachskepsis zur Affirmation des mystischen Wortes

Die erkenntnistheoretische Problematik des modernen Romans, grundlegend für die gesamte Romanpoetik von Hermann Broch, erscheint wieder auf der Diskursebene als zentrale Sprachfrage. Das Hauptthema von Hofmannsthals literarischen Schriften, das Thema der „Auflösung und der Erschütterung der überlieferten Sprache“²⁵⁴, hat in Brochs Poetik des modernen Romans eine beherrschende Stellung eingenommen. Bereits in Hermann Brochs frühesten essayistischen Arbeiten äußert sich eine sehr pessimistische Bewertung des neuzeitlich-wissenschaftlichen Weltbildes, das eine vehemente Skepsis gegenüber der Sprache im allgemeinen mit sich bringt. In diesem Sinne schreibt Broch in dem Essay „Über die Grundlagen des Romans ‚Die Schlafwandler‘“, daß der Mensch von heute in „ein unmittelbares und stummes Verhältnis zur Natur“ geraten ist: „Seine Sprache ist eigentlich nur mehr Verständigung, ist eigentlich, im weitesten Sinne genommen, immer nur Signal, immer nur Geschäftsbrief.“²⁵⁵

Dennoch, ein zwiespältiges Verhältnis zu Erfahrungen der Moderne, das wir anhand der Position des Erzählers und der Krise des Helden zu betrachten haben, läßt sich auch an der Thematik der Sprache deutlich erkennen. Denn ein immer wieder auftauchendes Dilemma und die immer wiederkehrende Fragestellung: „Unter welcher Bedingung hat ein Roman Daseinsberechtigung?“²⁵⁶, manifestiert sich auch in einer äußerst ambivalenten Stellung zur Problematik der Sprache. Diese Ambivalenz und Doppelbödigkeit läßt sich in diesem Zusammenhang mit den Stichworten „Sprachskepsis“ und „Sprachaffirmation“ exemplarisch illustrieren. Bevor ich aber auf diese Themen ausführlich eingehe, möchte ich zunächst auf eine besondere Bedeutung der Brochschen Geschichtsphilosophie aufmerksam machen, die in seinem poetologischen Verhältnis zur Problematik der Sprache eine zentrale Rolle bekommt. Bereits im dritten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie, im „Huguenau“ Roman befaßt sich der Erzähler der philosophischen Diskurse über den „Zerfall der Werte“ mit einer bemerkenswerten Korrelation zwischen dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes und der überlieferten Sprachformen. Die geschichtsphilosophische Situation des modernen Romans, die bei Broch in einen allgemeinen Prozeß der Auflösung des Wertsystems einbezogen ist, wird dabei vom Verfasser der philosophischen Diskurse als ein Thema des Zerfalls der Sprache aufgefaßt und formuliert:

²⁵⁴ C.A.M. Noble: Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne, München, 1978, S. 39.

²⁵⁵ Hermann Broch: KW 1, S. 729.

²⁵⁶ Ebd., S. 728.

„[...] aber die Verachtung alles Philosophischen, die Müdigkeit am Wort, gehört wohl selber zu dieser Wirklichkeit und zu dieser Entwicklung, und nur mit allem Mißtrauen gegen die Überzeugungskraft von Worten stellt man jene dringlichen methodologischen Fragen: was ist ein historisches Ereignis? was ist die historische Einheit?“²⁵⁷

Am „Nullpunkt“ der Wertzersplitterung und am Ende eines geschichtlichen Prozesses steht bei Broch die absolute Dominanz des positivistischen Denkens, in dem der sprachlose Mensch – einer gnadenlosen Logik der Tatsachen folgend – in jenes seltsame Verstummen versinkt. Die folgende Passage aus dem „Huguenau“ Roman macht diese Konstellation anschaulich:

„Und wenn Huguenau allmorgendlich die Weltereignisse in der Zeitung verfolgte, so geschah es mit dem Unbehagen aller Zeitungsleser, die gierig nach den Berichten greifen, voll Hunger nach den Tatsachen, besonders nach den mit Illustrationen geschmückten Tatsachen, und die dabei täglich von neuem hoffen, daß die Masse der Fakten instande sein werde, die Leere einer stummgewordenen Welt und eine stummgewordene Seele auszufüllen.“²⁵⁸

Die geschichtsphilosophische Dimension der Sprachkrise äußert sich damit in der Einsicht, daß die Prävalenz des naturwissenschaftlichen Zeitgeistes – die in der abendländischen Kulturgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts in der Philosophie und der Wissenschaft einen Höhepunkt erreicht – eine tiefgreifende Erschütterung der Sprache und Sprachskepsis produziert. Gerade dieser geschichtsphilosophische Aspekt der Sprachkrise scheint für Brochs Auffassung der Lage des modernen Romans von grundlegender Bedeutung zu sein. Entscheidend ist dabei, daß der Autor des polyhistorischen Romans seine romanpoetologische Anforderung an den modernen Roman – die sich bekanntlich in einer ungeheueren „Ungeduld der Erkenntnis“²⁵⁹ und der Suche nach einem neuen Ethos äußert – gerade vor dem Hintergrund eines allgemeinen Wertverlusts der Sprache diskutiert: „Stehen also wir, die wir uns noch um das Wort, um einen sprachlichen Ausdruck bemühen, auf einem verlorenen Posten? Wollen wir etwas ausdrücken, das überhaupt kein ausdrückbares Substrat besitzt?“²⁶⁰, führt Broch seine Gedanken über die Grundlage des modernen Romans im Kontext einer allgemeinen Problematisierung der Sprachkrise fort. Dabei ergibt sich, aus dem Kontext des ganzen literarischen Werkes betrachtet, eine für Hermann Brochs Auffassung des modernen Romans charakteristische Konstellation: Das Bemühen des Erzählers, im Roman ein kohärentes Bild der

²⁵⁷ Ebd., S. 618.

²⁵⁸ Ebd., S. 706.

²⁵⁹ Hermann Broch: KW 9/2, S. 116.

²⁶⁰ Hermann Broch: KW 1, S. 729.

Wirklichkeit zu vermitteln, erweist sich auf der Ebene der narrativen Gestaltung als ein sprachliches Problem. Hier liegt der Kern einer epistemologischen Bedeutung der Sprachkrise. Ein weiterer Problembereich thematisiert die Funktion der Sprache als kommunikatives Medium zwischen den Menschen; als ihren permanenten Versuch, sich durch dieses Medium zu verständigen. Die meisten Romanfiguren Brochs scheitern jedoch bei diesem Versuch.

I. Die epistemologische Dimension der Sprachkrise

Die Grundproblematik von Hermann Brochs Poetik des modernen Romans, die sich in einer vielfältigen Spannung zwischen dem Versuch des Erzählers, ein kohärentes Bild der Wirklichkeit zu präsentieren und dem Weltbild des Romans, das sich diesem Versuch permanent entzieht, ist in seinem literarischen Werk auf eine besondere Art und Weise vor dem Hintergrund der erkenntnistheoretischen Funktion der Sprache zu betrachten. Denn gerade in einem spannungsvollen Verhältnis zwischen dem theoretischen Postulat des Autors und der Wirklichkeit des Romans bekommt die erkenntnistheoretische Bedeutung des Themas „Sprachkrise“ beziehungsweise „Sprachskepsis“ eine entscheidende Rolle. Bereits eine Passage aus dem Roman „Die Schlafwandler“ läßt diese Konstellation deutlich erkennen. Seinen Zweifel an der Legitimität der Erzählkunst begründet Bertrand Müller damit, daß in einer Zeit, die durch einen allgemeinen Zerfall der Werte geprägt ist, auch die Sprache zu bloßen Worten zerfallen und zu keiner Erkenntnis der Wirklichkeit mehr fähig ist: „[...] wo ist die Würde der Erkenntnis geblieben? Ist sie nicht längst erstorben, ist die Philosophie angesichts des Zerfalls ihres Objekts nicht selber zu bloßen Worten zerfallen?“ Und selbst seine Figuren Nuchem und Marie sind ihm fremd geworden, da er mit ihnen seine „letzte Hoffnung“, die „trügerische Hoffnung, die Welt formen zu dürfen“²⁶¹, aufgeben muß. Der Zweifel an der Leistungsfähigkeit der Sprache signalisiert hier nicht nur eine Kluft zwischen dem Erzähler und seinen Gestalten im Roman, sondern wird zugleich auf eine – ein für Hermann Brochs literarisches Werk charakteristisches Verfahren – philosophisch-ethische Ebene transponiert: Die Frage nach der Erkenntnisfunktion der Sprache ist in dieser Hinsicht bei Broch immer die Frage nach der Legitimation der

²⁶¹ Ebd., S. 615 f.

Literatur selbst. Ganz im Sinne von Hofmannsthal, in dessen „Aufzeichnungen“ die sprachlichen Formulierungen nur noch als „verriegeltes Gefängnis der Wahrheit“²⁶² dienen, begründet Brochs Vergil die Zweifel an seinem eigenen Werk:

„[...] je erkenntnisbewußter eine Kunst, vor allem also die Dichtung ist, desto genauer weiß sie, daß sie mit ihrer Gleichniskraft nicht an die neue Erkenntnis heranlangt; sie weiß um deren Kommen, aber sie weiß ebendarum auch, daß sie vor diesem stärkeren Gleichnis abzutreten hat.“²⁶³

Die viethematisierte Sprachskepsis in der Moderne artikuliert sich damit in Hermann Brochs Romanwerk als eine primär epistemologische Frage. Mit der Einsicht in die mangelnde Vermittlungsfunktion der Sprache zwischen Ich und Wirklichkeit, zwischen Individuum und Gesellschaft erweist sich die Sprache in allen ihren Aspekten als fragwürdig. Im dritten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie, im „Huguenau“-Roman, wird beispielsweise das Thema des allgemeinen Sprachverlusts von der Figur Dr. Flurschütz immer wieder aufgegriffen:

„Wissen Sie [...] es müßte eigentlich ein neues Verständigungsmittel außerhalb der Sprachen erfunden werden ... was so geschrieben und gesprochen wird, das ist vollkommen taub und stumm geworden [...]“²⁶⁴

Vor dem Hintergrund eines radikalen Zweifels an der Erkenntnisfunktion der Sprache wird damit nicht nur der philosophisch-epistemologische Charakter des modernen Romans in Frage gestellt, sondern auch seine ethische Legitimität. Gerade an diesem Punkt ist eine Parallele des Brochschen Denkens mit den Vertretern der klassischen Moderne deutlich zu sehen. Die erkenntnistheoretische Dimension der Sprachkrise stellt offensichtlich ein entscheidendes Moment dar, das Hermann Brochs Auseinandersetzung mit der Problematik der Sprache im Lichte eines für seine Zeit typisch gewordenen Diskurses um die Thematik der Sprachkrise zeigt. Gemeint ist damit eine seit dem Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß Nietzsches allgemein ausgeprägte „kulturopessimistische“ Auffassung der Sprache, die sich in Äußerungen von Fritz Mauthner oder Karl Kraus besonders deutlich manifestiert. Von großer Bedeutung sind in dieser Hinsicht Fritz Mauthners „Beiträge zu einer Kritik der Sprache“ aus dem Jahre 1901/1902, in denen sich ein „radikaler Sprachskeptizismus“ immer wieder als eine Art der philosophischen Erkenntnistheorie und Erkenntniskritik artikuliert:

²⁶² Hugo v. Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, Bd. III, 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. 1889–1929, Frankfurt/M., 1980, S. 390.

²⁶³ Hermann Broch: KW 4, S. 322.

²⁶⁴ Hermann Broch: KW 1, S. 647.

„Wenn das menschliche Denken, oder das Gedächtnis, oder die Sprache ungeeignet ist für das Zustandekommen oder für das Ausdrücken einer Welterkenntnis, so ist darunter selbstverständlich eine wahre Welterkenntnis gemeint. Denn es ist doch wohl unbestritten, daß Worte für eine falsche Erkenntnis zur Verfügung stehen. Eine wahre Erkenntnis besitzen wir nicht, aber wir wissen nicht einmal, was das ist: die Wahrheit, ohne welche die Erkenntnis keinen Wert hat.“²⁶⁵

In Bezug auf solche Einsichten von Fritz Mauthner scheint eine der wichtigsten Voraussetzungen für das Verständnis der Sprachproblematik bei Broch im Kontext des Diskurses über die Literatur der Moderne erfüllt: Ihr Thema ist die Sprache, die in ihrem „Unvermögen“, als ein „objektbezogene[s]“²⁶⁶ Medium zu fungieren, in der europäischen Literatur um die Jahrhundertwende eine entscheidende Bedeutung bekommt. Vor dem Hintergrund dieses Tatbestandes ist nicht nur Hermann Brochs Stellung in der Dichtung der Moderne zu denken, sondern auch ein ausdrücklich zwiespältiges Verhältnis zur Literatur, das sich besonders in der Thematisierung der Sprache deutlich ausdrückt.

II. Der Zweifel an der kommunikativen Potenz der Sprache

Die Unfähigkeit der Sprache, als das Medium der Verständigung zwischen den Menschen zu dienen, bildet einen wichtigen Aspekt der Sprachkrise, der vor dem Hintergrund der geschichtsphilosophischen Prämissen des Wertezurfalls ein besonderes Gewicht bekommt. Denn der Mensch, der in einem historischen Prozess der „Wertatomisierung“ und „Wertzersplitterung“ nur noch als „letzte Zerspaltungseinheit“²⁶⁷ im allgemeinen Prozeß des Zerfalls der Werte existiert, demonstriert gerade auf der Ebene der sprachlichen Artikulation die Unmöglichkeit, seine Einsamkeit und Isolation zu überwinden. Vor dem Hintergrund einer fragmentarischen und zerfallenen Lebenswelt empfindet sich Hermann Brochs Romanfigur nur noch „als Sklave des Zufalls“ (Döblin), der – aus jeder sinnverbindlichen Ordnung entlassen – von einem Wertsystem zum anderen umherbalanciert. Verunsicherung, Orientierungslosigkeit und Angst kennzeichnen seine Existenz, die Broch, etwa im zweiten Teil der „Schlafwandler“-Trilogie, im

²⁶⁵ Fritz Mauthner: Beiträge zur einer Kritik der Sprache, Bd. I, Leipzig, 1923, S. 693.

²⁶⁶ Vgl. dazu C.A.M. Noble: Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne, a.a.O., S. 28.

²⁶⁷ Hermann Broch: KW I, S. 692.

„Esch“ Roman, durch einen Zustand dominanter Wertanarchie charakterisiert. Esch, der Protagonist dieses Romans, steht als Figur exemplarisch dafür ein, daß er – wie Broch am Ende seiner Trilogie konstatiert – als der einsame und beziehungslose Mensch nur noch zu einer „absoluten Stummheit fähig ist, [...] (zu einem) undurchdringlichen Schall der Stummheit, aufgerichtet wie eine Wand dröhnenden Schweigens zwischen Mensch und Mensch, daß seine Stimme nicht hinüber, nicht herüber zu dringen vermag [...]“.²⁶⁸ Obwohl Esch danach strebt, seine Orientierungslosigkeit zu überwinden, glaubt er doch nicht, dies durch die Sprache erreichen zu können:

„Unvermerkt sind die Worte, mit denen die Dinge belegt werden, ins Unsichere gegliedert; es ist, als seien die Worte verwaist [...]“²⁶⁹

Gerade dadurch, daß die Worte „verwaist“ sind und die sprachlichen Formulierungen in einer stummen und sinnentleerten Form erscheinen, stellt die Sprache keine kommunikative Verbindung zwischen den Menschen dar, sondern verkörpert deren Abwesenheit. Wie Musil in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ oder Hofmannsthal in seinen „Aufzeichnungen“ sieht Broch die Orientierungslosigkeit seiner Zeit analog der Sprachproblematik als einen Rückzug des Menschen in einen inneren und imaginären Raum der erstarrten Traditionen:

„Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirklich Gewalt hat über die Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere gekommen ist.“²⁷⁰

Am Beispiel des Motivs der Ehre, das im „Pasenow“ Roman auf eine leitmotivische Weise den Zusammenbruch der gesellschaftlichen Normen thematisiert, läßt sich dieser Sachverhalt besonders deutlich illustrieren. Den Tod seines Sohnes Helmut, der in einem vollkommen unerklärlichen und sinnlosen Duell ums Leben kommt, kommentiert nämlich der Vater Pasenow als Opferung seines Sohnes für die Ehre: „Er starb für die Ehre“²⁷¹, lautet die emphatische Äußerung seines Vaters. Äußerst grotesk klingt diese Formulierung, da sie nicht nur eine vollkommene Sinnlosigkeit eines gesellschaftlichen Kodex demonstriert, sondern auch eine fatale Entfremdung und Beziehungslosigkeit zwischen dem Vater und seinem Sohn illustriert. Die Aussage: „Er starb für die Ehre“ deutet nicht nur darauf hin, daß in einer Zeit der zunehmenden Wertezersplitterung die gesellschaftlichen Normen ihre Funktion verloren haben, sondern daß die Sprache selbst, als Folge und Spiegelung eines solchen Prozesses, ihre grundlegende Mittel-

²⁶⁸ Ebd., S. 713.

²⁶⁹ Ebd., S. 330.

²⁷⁰ Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze, Bd. 1, 1891–1913, Frankfurt/M., 1979, S. 57.

²⁷¹ Hermann Broch: KW I, S. 48.

lungsfunktion und ihren Aussagewert völlig eingebüßt hat. Es scheint, daß das Scheitern der menschlichen Versuche, sich durch die Sprache zu verständigen, wiederum in der Erfahrung der Liebe ein entscheidendes Moment bekommt. Daß sich dabei die erotische Beziehung zwischen den Menschen in eine Art der existentiellen Gefahr verwandeln könnte, ist gerade im Hinblick auf ihre sprachliche Artikulation deutlich zu erkennen. Bereits im „Pasenow“ Roman überschattet ein sprachliches „Unbehagen“ des jungen Pasenow seine Begegnung mit dem Mädchen Ruzena:

„Indessen hatten sich die beiden Mädchen gesetzt, und Ruzena sprach mit einer tiefen Stimme und lachte über sich selbst, weil sie noch immer nicht Deutsch erlernt hatte. Joachim ärgerte sich, [...] mußte aber selber an eine Erntearbeiterin denken, von der er als kleiner Junge auf den Wagen mit den Garben gehoben worden war. [...] Aber wenn sie auch mit hart stakkatiertem Tonfall alle Artikel durcheinanderwarf und von die Direktor und das Stadt sprach, so war sie doch eine junge Dame [...] und war etwas anderes als eine polnische Erntearbeiterin; mochte das Gerede über den Vater und die Mägde wahr sein oder nicht [...]“²⁷²

Die „irrationale Sprache der Liebe“ stellt wiederum für Zacharias, den Protagonisten des Romans „Die Schuldlosen“, eine „unvorstellbare Angelegenheit“ dar, da sie „unter Umständen den sonstigen Automatismus seines Handelns“ in einer unangenehmen Weise erschüttern könnte:

„[...] so war es ihm andererseits undenkbar, daß ein konkretes Mädchen oder Weib, mit dem man normale Dinge in normaler Syntax besprechen könnte, irgend eine sexuelle Sphäre hätte. Frauen, die sich mit derlei beschäftigten, standen völlig abseits [...] sie waren einfach anders, sie waren Lebewesen fremdster Konstitution, die für ihn eine stumme oder zumindest unbekannteste und irrationale Sprache redeten.“²⁷³

Das Verhältnis zwischen der Erfahrung der Liebe und ihrer sprachlichen Artikulation, wie es Broch in seinen Romanen darstellt, wird in Mauthners „Beiträge(n) zur einer Kritik der Sprache“ breit ausgeführt. Im ersten Band seiner Sprachkritik bezeichnet es Mauthner als „eine ewig wiedergekäute Lehre“, daß die Sprache „die Menschen verbinde“, und ganz im Sinne von Broch sei „der Jammerruf nicht erklingen, daß alles Elend der Einsamkeit nur von der menschlichen Sprache komme.“²⁷⁴ Auf diese Weise wird die Sprache ein „Hauptmittel des Nichtverstehens“, durch welches „es sich die Menschen immer unmöglich gemacht (hätten), einander kennenzulernen.“²⁷⁵

²⁷² Hermann Broch: KW 1, S. 20.

²⁷³ Hermann Broch: KW 5, S. 34 f.

²⁷⁴ Fritz Mauthner: Beiträge zur einer Kritik der Sprache, Bd. I, a.a.O., S. 39.

²⁷⁵ Ebd., S. 56.

III. Die mystische Bedeutung der Sprache

Vor dem Hintergrund ihres Zweifels an der Vermittlungsfähigkeit der Sprache und der Unmöglichkeit des Menschen, im Medium der Sprache ein Verständigungsmittel zu etablieren, empfinden Hermann Brochs Romanfiguren ein tiefgreifendes Mißtrauen gegenüber den Worten: „[...] das Gedicht steht mir vor dem Wissen, es steht mir im Wege“²⁷⁶, begründet in diesem Sinne Brochs Vergil seine Entscheidung, die „Äneis“ zu vernichten. Die Opposition gegen den herkömmlichen Diskurs bedeutet aber für den Dichter Hermann Broch auch eine im modernen Roman nicht selten anzutreffende Tendenz zur „Sprache der Mystik“ und zur „Wortmagie“ (Noble). Denn schon bei dem Sprachskeptiker Hofmannsthal sowie bei mehreren seiner Zeitgenossen sind wir nicht nur mit einem symptomatischen Mißtrauen gegenüber dem Vermittlungscharakter des Wortes konfrontiert, sondern auch mit einer dem Skeptizismus ausdrücklich entgegengesetzten und positiven Auffassung der Sprache. Die positive Haltung zum Wort, die wir beispielsweise in Musils „Törless“ vorfinden, beruht auf dem Glauben an die Kraft des Wortes und führt zur Bereitschaft, die im modernen Roman vorwiegend apostrophierte Kritik der Sprache durch neue künstlerische Formen zu überwinden.

Auch dem Bemühen Vergils um die Gewinnung einer mythischen Sprache liegt ein solcher leidenschaftlicher Versuch zugrunde, „das Dichterische“ durch „Magie des Wortes“ zu retten. In Vergils Rede zeichnet sich nämlich eine für die mystische Auffassung der Sprache charakteristische Form ab: Sie verbindet eine Aussage fast immer mit einer ihr entgegengesetzten Aussage („Und so wurde mein Werk ein Suchen nach Erkenntnis, ohne Erkenntnis zu werden“; „ich bin des Lebens unersättlich, eben weil mich so nach dem Tode hungert“ usw.), spricht also, wie das Fritz Martini richtig bemerkt, in „inneren Antithesen und Negationen“²⁷⁷ und spiegelt damit eine beherrschende Grundform der mystischen Erfahrung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts wieder. Zugleich sind Vergils Gedanken nie abgeschlossen, sondern bewegen sich in einem permanenten Suchen und Fragen, und zeigen auf diese Weise die Sprache als einen Spielraum, in dem sie verschiedene Dimensionen einer einmaligen Wirklichkeitserfahrung offenbaren:

²⁷⁶ Hermann Broch: KW 4, S. 311.

²⁷⁷ Fritz Martini, „Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, Stuttgart, 1956, S. 452.

„Denn sie, Stimme der Stimmen, außerhalb jeglicher Sprache, gewaltiger als jede, gewaltiger sogar als die der Musik, gewaltiger als jeglicher Sang, sie, die ein Herzschlag ist, ein einziger Herzschlag, weil sie nur so die Erkenntniseinheit des Seins herzschlag- rasch, augenblicksrasch zu umfassen imstande sein wird, sie eine Stimme der Unerfaß- lichkeit, das Unerfaßliche ausdrückend, das Unerfaßliche seiend, unerreichbar der menschlichen Sprache [...].“²⁷⁸

Ein besonderes Merkmal der mystischen Rede spiegelt sich hier in einem unaufhalt- samen Strom des Erzählens, in dem jedes Wort und jeder Satz nur als Prolog eines anderen Satzes figuriert und so eine unendliche Polyphonie der Assoziationen und Gedanken artikuliert. Im Zusammenhang mit unserer Untersuchung ist die besondere Eigenart dieser Rede insofern zu betonen, da sie in einem krassen Gegensatz zu jeder in sich geschlossenen und begrenzten Welt des Erzählens steht. Auf die besondere Bedeu- tung der Sprache in dem Roman „Der Tod des Vergil“ möchte ich erst im dritten Teil dieser Arbeit ausführlich eingehen, so daß hier nur ihre wichtigsten Aspekte zu akzen- tuieren sind. Ein wesentliches Merkmal dieser Sprache bildet weiterhin das Phänomen des mystischen Schweigens. Auf eine charakteristische Weise wird in dieser Hinsicht das Gespräch zwischen Vergil und Augustus immer wieder abgebrochen, um dem Phänomen des Schweigens eine rätselhafte Aura zu verleihen und auf diese Weise den „letzten Sinn des Satzes“ in einem unbestimmbaren Raum schweben zu lassen. Die Thematik des Schweigens und Verstummens der Sprache wird wiederum in den Roman „Die Schuldlosen“ aufgenommen, aber in ihr sind jetzt die Erfahrungen des National- sozialismus und des Zweiten Weltkrieges eingeflossen. Nicht primär um die Erkenntnis der Welt in ihrer Ganzheit geht es hier, vielmehr ist diese Thematik mit einer „usurpier- ten Wertordnung“ verbunden, die eine gesicherte und konformistische Form des Lebens mit sich bringt:

„Den ihm knapp vor dem Schulgang gebrachten Kaffee rasch schlürfend, verabsäumte er nun nie, ihr einige innige und leidenschaftliche Worte zuzuraunen, und die Zusam- menkünfte auf der Dachbodenstiege, früher bloß ein eilendes und ununterbrochenes Finden von Mund zu Mund, wurden nun vielfach zu einem sinnigen stummen Aneinan- derpressen und Handverschränken verwendet.“²⁷⁹

Die Sprachmystik Brochs entspricht einem Verständnis von Literatur, dem man sowohl in Adornos „Noten zur Literatur“ als auch in den frühen Schriften von M. Foucault begegnet. Auf Adornos These, daß in einer Zeit, in der das geistige Leben des Individu- ums durch die Dominanz der Massenmedien gekennzeichnet ist, die Literatur ihre Legi- timität darin findet, daß sie sich in einer Form des Schweigens und Verstummens

²⁷⁸ Hermann Broch: KW 4, S. 203 f.

²⁷⁹ Hermann Broch: KW 5, S. 38.

artikuliert, wurde bereits in dem Abschnitt über Theodor Adorno hingewiesen.²⁸⁰

Auch Michel Foucault in seinem Werk „Die Ordnung der Dinge“ beschreibt Literatur als einen „Gegendiskurs“ zur positivistischen Weltanschauung der Moderne, der seine besondere Eigenart daraus bezieht, daß er sich systematisch gegen jede Möglichkeit einer Diskursanalyse sperrt. Die mythischen Texte, schreibt in diesem Sinne Foucault, „beunruhigen, wahrscheinlich, weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies und das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im Voraus die ‚Syntax‘ zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste; die die Wörter und Sachen [...] ‚zusammenhalten‘ läßt.“²⁸¹

Während aber Adorno oder Foucault in einem „objektiven Sprachzerfall“ eine radikale Abwendung von Konzepten der Sinn-Totalität sehen, bleibt bei Broch ein „mystischer Sprung aus der Sprache“ noch immer ein vergeblicher Versuch, in der Dichtung eine sprachliche Welt als Antizipation der unerreichbar gebliebenen Welttotalität zu artikulieren.

IV. Hermann Brochs Auffassung der Sprachkrise: Ein Diskurs zwischen Moderne und Postmoderne

Die literarische und die sprachtheoretische Auffassung der „Sprachkrise“ bei Hermann Broch steht in einem komplexen Zusammenhang mit dem geschichtsphilosophischen Prozess der „Modernisierung“, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen einer Herausbildung der modernen Industrie- und Massengesellschaft abzeichnet. Mit der grundlegenden Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen verliert „[...] die Sprache, auch wenn sie ihre eigene Weise, zu sehen und zu reden, festhält, ihren selbstverständlichen Primat“.²⁸² Dieser geschichtsphilosophische Kontext des modernen „Sprachzerfalls“, den auch Hermann Brochs Poetik des Romans stark hervorhebt, ist, wie das diese Äußerung von Gadamer illustriert, für moderne und postmoderne Problematisierung der

²⁸⁰ Vgl. dazu S. 34 dieser Arbeit.

²⁸¹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M., 1971, S. 20.

²⁸² Hans-Georg Gadamer: „Text und Interpretation“, in: Philippe Forget (Hrsg.), Text und Interpretation: Deutsch-französische Debatte, München, 1984, S. 31.

Sprache von grundlegender Bedeutung. Denn der Prozeß der Modernisierung, der mit einer Auflösung der traditionellen Vorstellungen von dem sprechenden Subjekt und der Wirklichkeit zusammenhängt wird nämlich in der Literatur der Moderne vorwiegend vor dem Hintergrund der Erkenntnis- und Kommunikationsfähigkeit der Sprache gedacht und formuliert. Fritz Mauthners „Beiträge zur einer Kritik der Sprache“, die beide Aspekte der Sprachskepsis ausführlich thematisieren, scheinen ein prägnantes Beispiel dafür zu sein. Aus diesem Kontext heraus läßt sich ein gemeinsamer poetologisch-literarischer Horizont für die „Sprachreflexion“ und „Sprachgestaltung“ in den Werken Hofmannsthal, Musils sowie Hermann Brochs als Beispiel für die moderne Sprachskepsistradition um die Literatur der Jahrhundertwende skizzieren. Das Bewußtsein um die dominante Stellung eines naturwissenschaftlichen Weltbildes, das am Ende des 19. Jahrhunderts einen Kulminationspunkt erreicht, äußert sich aber bei Broch nicht nur in der Kritik der Sprache, sondern in einer permanenten Auseinandersetzung mit den modernen Kommunikations- und Massenmedien seiner Zeit:

„[...] der werkende Mensch von heute ist in einem viel tieferen Sinne *stumm* als etwa ein Trappist. [...] er geht ins Kino. Oder er hört Radiomusik. Niemals war die Welt mit so viel Bild- und Musikwirkungen erfüllt wie heute. [...] Kurz zusammengefaßt: der Mensch von heute ist ein visueller, ist ein auditiver Mensch, aber er ist radikal anti-intellektualisiert.“²⁸³

Hermann Brochs kritische Äußerungen über die modernen Massenmedien verweisen in diesem Sinne auf einen symptomatischen „Massenbildungsgang von Buch zum Journalismus“, der in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Problematisierung der Sprache eine dominante Rolle bekommt:

„[...] die neuen Massenmedien der gegenwärtigen Kunst haben nicht allein die alte Leserkultur der bürgerlichen Ära erschüttert. Sie bedrohen mit dem Vorrang der Zeichen über das Wort, [...] mit der manipulativen Gewalt von Informationen, die sich nur noch speichern, kaum mehr in persönliche Erinnerung integrieren lassen, zugleich die Bildung von ästhetischer Erfahrung im traditionellen Sinn.“²⁸⁴

Die „Legitimationskrise“ der Literatur bei Broch mündet aber nicht in deren Verstummten, sie erweist sich vielmehr, wie wir durch eine Parallele mit Adorno oder Foucault zu illustrieren versuchen, als ein positiver Impuls, der sich besonders in dem Roman „Der Tod des Vergil“, mit einer radikalen Ablösung von traditionellen syntaktischen Formen der Sprache, aufschlußreich reflektiert. Indem sich Vergils Rede durch paradoxe Formulierungen, Antithesen und Oxymora im Gegensatz zu den eindeutigen

²⁸³ Hermann Broch: KW 1, S. 729.

²⁸⁴ Hans Robert Jaub: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. I, München, 1977, S. 97.

Aussagesätzen und den häufigen Imperativen des Augustus stellt, weist sie auf einen wesentlichen Zug der modernen Kunst hin, der in den Schriften Adornos und Foucaults als eine kritische und positive Dimension aufgefaßt wird. Denn gerade durch das „Absurde“ und „Unaussagbare“ als einem Bodensatz, den die moderne Kunst enthält, ist nach Adorno, gewährleistet, daß sie sich nicht gänzlich in Begriffe auflösen läßt: „Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos ...“, bemerkt Adorno in seiner „Ästhetische(n) Theorie“.²⁸⁵ Auch Foucault begreift Kunst als einen solchen „Gegendiskurs“, der die Literatur, im Gegensatz zu dem wissenschaftlichen und philosophischen Denken der Moderne, in eine ganz besondere und privilegierte Lage versetzt:

„Sie bricht mit jeder Definition der ‚Gattungen‘ als einer Ordnung von Repräsentationen angepaßten Formen und wird zur reinen und einfachen Offenbarung einer Sprache, die zum Gesetz nur die Affirmation – gegen alle anderen Diskurse – ihrer schroffen Existenz hat.“²⁸⁶

Durch eine Parallele mit den Vertretern der klassischen Moderne (Mauthner, Hofmannsthal und Musil) einerseits und Adorno und Foucault andererseits habe ich an dieser Stelle versucht, die wesentlichen Momente der Brochschen Auffassung der Sprachkrise zu präsentieren. Es galt dabei, zu zeigen, daß sich die Paradoxität einer Poetik des modernen Romans darin manifestiert, daß sie im Medium der Sprache das „Scheitern“ eigener erkenntnistheoretischer Prämissen über die Literatur thematisiert und zugleich in der Sprache selbst – die sich nach Foucault jeder diskursiven Analyse entzieht – die Erfahrung einer offenen und pluralistischen Welt demonstriert.

²⁸⁵ Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, Bd. VII, Frankfurt/M., 1970, S. 171.

²⁸⁶ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, a.a.O., S. 366.

Teil III

**Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“
im Kontext seiner Theorie des modernen Romans**

Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ ist in Bezug auf seine Theorie des modernen Romans in vielerlei Hinsicht signifikant. Betrachtet man die Entstehungszeit des Romans von 1936 bis 1945 im Kontext von Brochs romanpoetologischen Schriften, so scheint die romanpoetologische Relevanz dieses Werkes ein besonderes Gewicht zu haben. Während die erste Fassung des Romans (1936) in eine Zeit fällt, in der sich Hermann Broch intensiv mit der Poetik des modernen Romans beschäftigt, ist seine letzte Version und die Veröffentlichung (1945) mit einer künstlerischen Phase verbunden, in der Brochs Zweifel am Sinn der dichterischen Arbeit immer mehr an Boden gewinnt. Die Arbeit am Roman „Der Tod des Vergil“ repräsentiert demzufolge zweierlei: Die Kontinuität zu früheren romanpoetologischen Schriften, in deren Zentrum der Totalitätsanspruch an die Literatur steht und zugleich eine für Brochs spätere Phase der literarischen Arbeit charakteristische Infragestellung der eigenen theoretischen Einsichten. Diese zwei entscheidenden Komponenten seiner Poetik des modernen Romans, die Orientierung am Begriff der Totalität und eine „im Grunde ablehnende Einstellung zur Kunst“²⁸⁷ verhalten sich im Roman „Der Tod des Vergil“ dialektisch zueinander. Betrachtet man Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ unter dem Aspekt des Totalitätsanspruchs an die Kunst, so zeigen sich viele aporetische Elemente seines literarischen Schaffens, die vielleicht in keinem anderem Roman so stark zum Ausdruck kommen wie im Falle des „Vergil“-Romans. Leitmotivisch greift der Autor des polyhistorischen Romans auf die wesentlichen Prämissen seiner Poetik des Romans immer wieder zurück: Der Drang nach Erkenntnisvermittlung und ethischer Wirkung ist ein Bestreben, das bei Vergil zum Maßstab der Berechtigung der künstlerischen Arbeit erhoben wird. Die dem polyhistorischen Roman zugrundeliegende Aufgabe der Dichtung, „das Dichterische in die Sphäre der Erkenntnis zu heben“ und das „Erbe anzutreten, das ihm das Erkenntnisstreben der Menschheit übermacht hat“²⁸⁸, wird auf diese Weise im „Vergil“-Roman explizit thematisiert. Der sterbende Dichter befindet sich zudem in einer Welt, in der die Vielfalt der Erfahrungen nicht mehr zu koordinieren ist und in der die Einheit des Weltbildes nicht mehr durch das Geistige und Geschriebene gewährleistet sein kann. Die Grundidee des polyhistorischen Romans, die Welt als Totalität, als Ort und Verkörperung des Zeitgeistes zu präsentieren, reflektiert sich damit im Bewußtsein des sterbenden Dichters in Form eines inneren Konflikts, der

²⁸⁷ Vgl. dazu den Brief an Aldous Huxley vom 10. Mai 1945, in: Hermann Broch: KW 13/2, S. 454.

²⁸⁸ Vgl. dazu Hermann Broch: KW 9/1, S. 87.

immer wieder in der Erfahrung mündet, daß sich die Stimme Gottes nicht mehr mit den Mitteln der Kunst einfangen läßt. Dieser innere Konflikt, in dem die theoretischen und ästhetischen Absichten des Erzählers nicht mehr miteinander im Einklang stehen, wird zum Hauptthema seines Romans. Indem Broch die wesentlichen Voraussetzungen seiner Theorie des modernen Romans auf die Ebene der literarischen Gestaltung transponiert, verleiht er dem Roman eine kritisch-polemische Funktion, in der dessen philosophisch-metaphysische Relevanz vehement erschüttert wird. Nicht nur das erkenntnistheoretische Potential des modernen Romans steht hier auf dem Prüfstand, sondern die Dignität der Theorie selbst, die den Autor des „Vergil“-Romans immer wieder in Versuchung bringt, die literarische Arbeit aufzugeben.

Hermann Brochs Wert- und Geschichtsphilosophie stellt ein wesentliches Moment des „Vergil“-Romans dar. Das Motiv des Zerfalls des römischen Reiches als historisches und dokumentarisches Material hat für den Roman eine vielfältige Bedeutung. Erstens sei die Bedeutung dieses Motivs im Kontext der Darstellung einer bestimmten historischen – und zugleich unserer Zeit zu sehen, zweitens greift dieses Motiv die Problematik des Erzählens selbst auf, dessen Inhalt und Gegenstand den Zerfall der modernen Romanprosa auf paradigmatische Weise reflektiert. Statt zur Antithese, einen zerrissenen Zeitgeist zu bilden und seine geschichtsphilosophische Mission zu erfüllen, wird hier der Roman zum Paradigma des Zerfalls selbst, Signum und Symptom einer geistigen Krise, die sich durch alle Schichten des Romans leitmotivisch betrachten läßt. Im Unterschied zu Brochs anderen Romanen, die in der Regel durch ein philosophisch-metaphysisches Prisma betrachtet werden, verzichtet er im „Vergil“-Roman darauf, dieses literarische Werk zu klassifizieren und es in den Kontext seiner romanpoetologischen Ansprüche zu bringen. Vielmehr zeichnen sich Brochs Kommentare zum Roman sowie die Briefe durch eine vehemente Skepsis gegenüber dem erkenntnistheoretischen Potential und den ethischen Möglichkeiten der modernen Prosa aus:

„[...] der Vergil ist kein Roman und ist überhaupt nichts, was sich in eine der bestehenden Kategorien (auch nicht in die Joycesche) einreihen läßt; er muß also auch verlegerisch separat behandelt werden [...]. Das Buch müßte also in seiner Aufmachung, [seinem] Format etc. und sogar mit abweichender Titelseite als Eigenindividuum herausgebracht werden [...]“²⁸⁹,

schreibt Broch in einem Brief an Robert Neumann vom 22. Juli 1945. Inwieweit eine solche Auffassung des Romans, die sich nicht mehr auf einen literarischen Kanon oder irgendeinen gemeinsamen Nenner reduzieren läßt, für eine Neubewertung der

²⁸⁹ Hermann Broch: KW 13/2, S. 463 f.

Brochsches Poetik des Romans repräsentativ ist, möchte ich in dem vorliegenden Kapitel untersuchen.

I. Intertextuelle Voraussetzungen der Interpretation des Romans:

Bachtin und Kristeva

Angesichts der ständig wachsenden Zahl der intertextuell orientierten Untersuchungen zu Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ scheint es bemerkenswert, daß bis heute in der Forschung dieser Roman kaum als Beispiel einer intertextuellen Schreibweise par excellence interpretiert worden ist. Das mag vielleicht daran liegen, daß die Theorie der Intertextualität vorwiegend als ein Bestandteil der postmodernistischen Denkweise aufgefaßt wurde, während Brochs Werk eher im Kontext eines Diskurses um die Literatur der Moderne dargestellt wurde. Das Ziel dieses Kapitels besteht daher darin, zunächst die theoretischen Rahmenbedingungen zu skizzieren, unter denen dieser Roman in der Diskussion über die Intertextualität klare und deutliche Konturen bekommen kann.

Das methodische Verfahren für die Untersuchung der Intertextualität bei Broch findet auf diese Weise seinen ersten Ansatzpunkt in Bachtins Theorie der Dialogizität und reicht bis zu Kristevas Begriff der Intertextualität, der verschiedene Schichten der intertextuellen Bezüge impliziert und eine vielschichtige Analyse des Textes erfordert. Weitere methodische Wegweiser bieten die theoretisch orientierten Arbeiten über die einzelnen Formen der Intertextualität wie z.B. Zitat, Allusion und Parodie, sowie die inzwischen zahlreichen Untersuchungen zu den Formen der Intertextualität bei verschiedenen Autoren. Einen sehr wichtigen theoretischen Ansatz liefert die durch Bachtin und Kristeva ausgelöste Diskussion zum Phänomen der Menippe und karnevalisierten Literatur, die in Bachtins und Kristevas theoretischen Schriften eine zentrale Rolle spielt.

Für die vorliegende Untersuchung ist der Umstand entscheidend, daß weder Bachtin noch Kristeva das Werk von Hermann Broch im Zusammenhang mit der Dialogizität oder Intertextualität erwähnen. Vor dem Hintergrund dieses Tatbestandes läßt sich fragen, inwieweit man Hermann Brochs literarische Schriften ebensogut wie die Werke von Dostoevskij, Joyce oder Kafka als Vertreter eines dialogischen Diskurses und eines intertextuellen Verfahrens in der Literatur betrachten kann. Das Ziel der vorliegenden

Untersuchung liegt unter anderem darin, den Stellenwert und die Funktion der intertextuellen Methoden im Roman „Der Tod des Vergil“ zu vermitteln.

In Bezug auf Intertextualität im Roman „Der Tod des Vergil“ möchte ich in dieser Arbeit die folgenden Thesen vertreten:

I) Brochs intertextuelle Schreibpraxis im Roman „Der Tod des Vergil“ kann mit Michail Bachtins Auffassung der Dialogizität als ein Dialog der Texte oder mit Kristevas Begriff der Intertextualität bezeichnet werden. Die Weite und Vielfalt der intertextuellen Bezüge dieses Romans sollen im folgenden am Beispiel konkreter Analysen von Vergils Werken („Äneis“, „Bucolica“, „Georgica“) und dem Roman „Der Tod des Vergil“ ermittelt werden. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Funktion der Menippe und der Karnevalisierung der Literatur, die in der Theorie der Intertextualität eine bedeutsame Rolle spielen.

II) Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ enthält viele intertextuelle Schichten. Zunächst besteht eine in vieler Hinsicht interessante intertextuelle Beziehung zwischen Vergils „Äneis“ als Intertext und Brochs Roman als Haupttext. Zweitens greift der Roman den Diskurs um Vergils Rezeptionsgeschichte auf und verbindet ihn durch vielfältige Anspielungen mit Autoren wie Dante und Haecker. Als konnotative Diskursfelder erscheinen Religion und Kunst, die sowohl in der Literatur als auch in der außerliterarischen Wirklichkeit polemisch aufgegriffen werden können.

III) Im zweiten Kapitel dieser Arbeit habe ich versucht, zu zeigen, daß Hermann Brochs Auffassung des Erzählers als Beobachter von dem traditionellen Bild des Erzählers weit entfernt ist und mit einer diskursiven Interpretation des Erzählers im Sinne von Foucaults Auffassung der Rolle des Autors zu vergleichen ist. Versteht man den Roman „Der Tod des Vergil“ als einen intertextuellen Dialog zwischen verschiedenen Texten, dann scheint die Auffassung des Erzählers als Funktion des Diskurses ein weiteres Moment zu bekommen. Denn in der (post)modernen Theorie der Intertextualität geht es bekanntlich nicht mehr um die Problematisierung der Identität des Erzählers, sondern um sein „Verschwinden“. In der vorliegenden Arbeit gehe ich von der These aus, daß

Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ eine prägnante Illustration davon ist, wie, im Sinne eines intertextuellen Verfahrens, das autonome, auktoriale Subjekt der Erzählung dazu neigt, indem er sich in der Verflechtung und Überschneidung der verschiedenen Diskursebenen befindet, auf eine „Nicht-Person“, oder „auf ein Anonymat reduziert“ (Kristeva) zu werden: „Der Autor – das Subjekt der Erzählung“ bemerkt Julia Kristeva „ist nichts und niemand, sondern die Möglichkeit einer Permutation [...] von der Geschichte zum Diskurs und vom Diskurs zur Geschichte.“²⁹⁰

IV) Die literarische Darstellung eines „fragmentarischen“ und „wandelbaren Subjekt[s]“²⁹¹ findet in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ einen besonderen Ausdruck in der Thematisierung des Motivs des Todes. Der Roman „Der Tod des Vergil“ stellt in diesem Sinne ein beispielhaftes Modell des intertextuellen Verfahrens dar, in dem die unterschiedlichsten Interpretationen des Phänomens des Todes – in ihren antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Formen – prägnant zum Ausdruck kommen. Indem der Autor des „Vergil“-Romans die Thematik des Todes sowohl im Kontext der traditionellen Darstellungen des Katabasisthemas im Sinne von Vergil oder Dante problematisiert, als auch im Zusammenhang mit einem Diskurs, der diesem Phänomen jede religiös-metaphysische Dignität entzieht, demonstriert er ein typisch intertextuelles Verfahren, in dem das Problem des Todes von äußerst metaphysischen bis ganz „banalen“ und „profanen“ Deutungen permanent balanciert.

V) Im Dialog der Stimmen, die die Erzählstruktur des Romans organisieren und gleichsam als intertextuelle Folien vorhanden sind, wird jede Redeweise gleichberechtigt neben die andere gestellt. Das dialogische Moment der Sprache erzeugt damit eine Relativierung der Standpunkte im Sinne von Bachtin, ein Empfinden für die Offenheit des Wortes und seine Vielstimmigkeit. Der Sinn einer Redeweise unterliegt demzufolge einem unaufhörlichen Spiel der Bedeutungen. Broch nennt diese fortlaufende und unabschließbare Kette von Sinnveränderungen eine „unendliche[r] Iteration“²⁹² von Setzungen. Aus ihr folgt, daß es keine endgültige erschöpfende Interpretation des Textes geben kann und die Sprache selbst keinen fixierten Signifikant mehr aufweist.

²⁹⁰ Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: A.a.O., S. 358.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Hermann Broch: KW 1, S. 622.

Die Entstehungsgeschichte des Romans im Kontext des intertextuellen Lesens

Eine lange und von ungewöhnlichen Verwicklungen geprägte Zeitspanne von etwa zehn Jahren begleitet die Entstehungsgeschichte des Romans „Der Tod des Vergil“.

Vom Jahr 1936, in dem die erste Fassung des Romans entsteht, bis zur Veröffentlichung des Werkes im Jahr 1945 zeichnet sich eine lange Periode ab, in der der heutige Leser von Brochs Romanen sein Verhältnis zur Literatur und zur modernen Kunst, sein permanentes Suchen nach neuen künstlerischen Formen, seine Betrachtungen zur Literatur und Politik, seine Zweifel an der Existenzberechtigung der Dichtkunst etc. exemplarisch beobachten kann. Es läßt sich sogar behaupten, daß jede ernsthafte Untersuchung der Entstehungsgeschichte des Romans „Der Tod des Vergil“ auch eine aktive Beschäftigung mit allen Aspekten der Theorie der Intertextualität und eine intensive Auseinandersetzung mit den fremden Texten impliziert. Auf die Tatsache, daß zum intertextuellen Hintergrund eines Romans auch seine Entstehungsgeschichte gehört, und daß man die dazugehörigen Notizen und Briefe des Autors, seine verschiedenen Überschriften und Motti in Betracht ziehen muß, hat bereits Gerhard Genette hingewiesen.²⁹³

Der Roman „Der Tod des Vergil“ besteht aus fünf Fassungen, an denen Broch zwischen 1937 und 1945 gearbeitet hat, und stellt damit im Vergleich zu seinen anderen Romanen ein literarisches Spezifikum dar. Die Entstehungsgeschichte der ersten Fassung des Romans unter dem Titel „Die Heimkehr des Vergil“ reicht zurück vom Frühjahr 1936 bis Anfang 1937, als ihre Endfassung fertig war. Im Laufe des Jahres 1937 arbeitete Broch an der zweiten Fassung des Romans, die aber ohne Titel geblieben ist. Die dritte Fassung des Romans „Erzählung vom Tode“ entstand während der achtzehn Tage Brochscher Gefängniszeit in Bad Aussee (März 1938), als er nach dem „Anschluß“ Österreichs vom Nazi-Regime verhaftet wurde. Ende 1938 emigrierte Hermann Broch in die USA. Im Exil zwischen 1939 und 1940 entstand die vierte Fassung des Romans „Die Heimfahrt des Vergil“. Mitte 1940 unterbrach Broch die Arbeit an dem Roman und beschäftigte sich intensiv mit seinen massenpsychologischen Schriften. Im Laufe des Jahres 1940 nahm er wieder die Arbeit an dem Roman „Der Tod des Vergil“ auf und bemühte sich zugleich, seine letzte Version in deutscher und englischer Fassung zu publizieren. Diese fünfte Fassung des Romans, die den endgültigen Titel „Der Tod des Vergil“ trägt, wurde Ende 1944 fertiggestellt und an den Verlag geschickt.

²⁹³ Vgl. dazu: Gerhard Genette: Palimpseste, Frankfurt/M., 1993, S. 11.

Als im Jahr 1937 Hermann Broch von der literarischen Abteilung des Wiener Rundfunks gebeten wurde, anlässlich des Pfingstfestes einen Vortrag über die Literatur zu halten, entschied er sich für seinen geschichtsphilosophischen Essay „Literatur am Ende einer Kultur“. Da die Wiener Radioabteilung das Thema abgelehnt hatte, mußte Broch seine ursprüngliche Absicht revidieren. Die geschichtsphilosophische Problematik des Themas wollte er dennoch nicht ändern, so daß er auf die Idee kam, sie „in einer Kurzgeschichte unterzubringen.“²⁹⁴ Statt den Vortrag über die „Literatur am Ende einer Kultur“ zu halten, liest Broch am 17. August 1937 den Hauptteil der Erzählung „Die Heimkehr des Vergil“ im Wiener Rundfunk vor. Bereits diese kurze Anekdote aus Hermann Brochs Biographie weist auf einen starken intertextuellen Hintergrund seines Romans hin. Es fällt nämlich auf, daß zunächst der literaturwissenschaftliche Essay „Die Kunst am Ende einer Kultur“ die geschichtsphilosophische Grundlage der Erzählung „Die Heimkehr des Vergil“, oder mit Kristevas Worten, ihren Intertext bildet:

„Noch niemals stand das Kulturelle so tief im Kurse wie heute. Noch niemals erschien die Arbeit des rein geistigen Menschen und des Künstlers so durchaus überflüssig wie heute, noch nie war der geistige Mensch und seine Arbeit so gründlich wie heute aus dem sozialen und materiellen Gesamtgeschehen der Welt ausgeschaltet.“²⁹⁵

Diese Stelle aus dem Essay „Die Kunst am Ende einer Kultur“ besagt, daß die geschichtsphilosophischen Überlegungen vom „Zerfall der Werte“ und die Frage nach Stellung und Aufgabe der Literatur am Ende einer Kulturepoche für den Erzähler von „Die Heimkehr des Vergil“ – ähnlich wie für den Autor der „Schlafwandler“-Trilogie, eine dominante Bedeutung hat. Bemerkenswert ist es dabei, daß eine in Brochs literaturtheoretischen Arbeiten immer wiederkehrende These, in einer Zeit der Auflösung der traditionellen religiösen, ethischen und künstlerischen Normen zu leben, nicht mehr ihre literarische Gestaltung in der Darstellung von verschiedenen Epochen findet – wie es z.B. in der „Schlafwandler“-Trilogie der Fall war – sondern ihre Aufmerksamkeit auf die Gestalt des Dichters und sein literarisches Werk konzentriert. Denn der römische Dichter Publius Vergilius Maro aus Andes, der in den 70er Jahren v. Chr. geboren ist, ist nämlich jetzt derjenige Brennpunkt, an dem Brochs geschichtsphilosophischer Dialog zwischen Literatur und Philosophie, zwischen Religion und Kunst, zwischen Poesie und Politik einen stark intertextuellen Charakter bekommt.

In dieser Arbeit möchte ich auf drei wesentliche Motive aufmerksam machen, die meiner Ansicht nach für die Thematik des Romans „Der Tod des Vergil“ von entscheidenden

²⁹⁴ Hermann Broch: KW 13/3, S. 63.

²⁹⁵ Hermann Broch: KW 10/1, S. 53.

der Bedeutung sind, und durch die zugleich die Entstehungsgeschichte des Romans in seinen fünf Fassungen einen stark intertextuellen Hintergrund zeigt:

I. Der Zerfall des römischen Reiches als geschichtsphilosophisches Motiv des Romans

Das erste Motiv des Romans stellt den bereits thematisierten geschichtsphilosophischen Hintergrund des Romans dar und wird auch in Brochs Kommentaren zu dem Roman am häufigsten genannt:

„Vergil hat in einer Zeit der Religionsauflösung gelebt; der altrömische Bauernglaube war trotz seiner Gräkisierung nicht mehr tragfähig, die asiatischen Einflüsse gewannen zunehmend breiteren Boden, und die vielfach atheistisch gewordene Philosophie begünstigte den Auflösungsprozeß (dessen Funktion sie selbst war). Man darf sagen, daß niemand so bewußt gewesen ist wie dem Vergil, der sich eben hierdurch als der überragende Geist seiner Zeit legitimierte [...]“²⁹⁶,

schreibt Broch in einem Kommentar zum „Vergil“- Roman, aus dem Jahre 1939. Die Erzählung „Die Heimkehr des Vergil“ beschreibt die Reise und Ankunft des römischen Dichters Vergil von Athen nach Brundisium, das die Rückkehr seines Kaisers an die italienische Küste feiert: „Brundisium tost im Jubel über die Ankunft des Kaisers, dessen Geburtstag mit seiner Rückkehr aus Griechenland zusammenfällt, und Musik und ohrenbetäubender Lärm erfüllen die ganze Stadt.“²⁹⁷ Die literarischen Anspielungen auf Vergils Werk zeichnen sich sowohl durch die Motive der Erzählung (Vergils Heimkehr aus Athen, seine Begegnung mit der Figur des Knaben, monologische Reflexionen zur „Äneis“ etc.), als auch durch Vergils Zitate, die aus „Äneis“, „Bucolica“ und „Georgica“ in die Handlungsstruktur des Romans eingewoben sind.

Betrachtet man die Erzählung „Die Heimkehr des Vergil“ und vergleicht man sie mit anderen Fassungen des Romans, so ergibt sich, daß Broch in seiner ersten Fassung des Romans vorwiegend Zitate aus Vergils Werk verwendet, die sich auf den Untergang von Troja beziehen („[...] und das im Fackellicht und im Lärme tosende Brundisium

²⁹⁶ Hermann Broch: KW 4, S. 460.

²⁹⁷ Ebd., S. 468.

war ebensosehr das brennende Troja, so wie er, der durch die Flammen getragen wurde, der flüchtende und heimkehrende Anchises war [...]“²⁹⁸) und zeigt damit, daß für den Erzähler die geschichtsphilosophische Thematik des Romans „Der Tod des Vergil“ in seiner ersten Entstehungsphase eine dominante Bedeutung hat. In der Erzählung „Die Heimkehr des Vergil“ handelt es sich also um literarische Anspielungen auf eine Kulturkrise, die am Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa herrschte, und die Broch in einer geschichtsphilosophischen Parallele mit der Umbruchphase Roms zu Zeiten Augustus‘ betrachtet. Die paradigmatische Bedeutung des römischen Reiches für die Geschichte der abendländischen Kultur ist ein Thema, mit dem sich viele Zeitgenossen Brochs wie beispielsweise Oswald Spengler, Theodor Haecker oder T.S. Elliot befassten. Spengler, Autor des Buches „Untergang des Abendlands“, betrachtet die positivistischen und antimetaphysischen Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Analogie zu der sogenannten „Ära der großen Cäsaren“:

„Mit dem Cäsarismus kehrt die Geschichte wieder ins Geschichtslose zurück, in den primitiven Takt der Urzeit und zu den ebenso endlosen als bedeutungslosen Kämpfen um die materielle Macht [...]“²⁹⁹

Die Ansichten von Oswald Spengler waren Hermann Broch nicht unbekannt. Obwohl er sich in seinen Briefen über Spenglers Kulturpessimismus kritisch äußerte³⁰⁰, sieht er, wie auch Spengler, viele Parallelen zwischen den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Wandlungen in der Zeit des Cäsarismus und den krisenhaften Erscheinungen in der europäischen Kultur am Anfang des 20. Jahrhunderts:

„Das Streben Julius Cäsars nach unumschränkter Macht war nicht allein seinem Ehrgeiz zuzuschreiben [...]. Der Bürgerkrieg, der nach seinem Tode entbrannte, war in der Tat nichts anderes als ein Ringen nach Macht einer Reihe streberischer Diktatoren, die sich nach Gegebenheiten entweder gegenseitig bekämpften oder sich miteinander verbündeten, wobei deren schließliche Siege und Niederlagen nur in gleicher Weise den zunehmenden Verfall der Zivilisation zu beschleunigen vermochten“³⁰¹.

Das Motiv des Zerfalls des römischen Reiches, als das zentrale Motiv der ersten Fassung des Romans wird außerdem in der Erzählung mit der christlichen Thematik einer neugeborenen Weltordnung auf das engste in Zusammenhang gebracht: „[...] er hörte

²⁹⁸ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a. a. O., S. 14.

²⁹⁹ Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München, C. H. Beck, 1923. S. 977.

³⁰⁰ Vgl. dazu den Brief an Ea von Allesch vom 3. Juli 1920: „Was Spengler anlangt, so läßt sich eigentlich nichts gegen ihn sagen: er hält eben das für Geschichtsphilosophie, was alle dafür halten.[...] Ansonsten ist seine ignorante Präpotenz widerlich.“, in: Hermann Broch: KW 13/1, S. 44.

³⁰¹ Hermann Broch: KW 4, S. 466.

aufs neue den Engel, und der sagte: ‚Wachse, kleiner Knabe, wachse, klinge und führe, Führer durch die Zeiten, ahnend im Zeitlosen.‘³⁰² Hier handelt sich um eine Rezeption des ‚Bucolica‘-Stoffes, die wiederum viele Berührungspunkte mit Brochs zeitgenössischen Vergil-Interpretationen aufweist. Bekannt in der Forschung ist Hermann Brochs Hochschätzung für Theodor Haeckers Buch ‚Vergil, der Vater des Abendlandes‘, in dessen Mittelpunkt gerade eine ausgesprochen christliche Deutung von Vergil steht. Nach Haecker hat Vergil ‚einen mythischen Stoff gestaltet, der Beziehung zur ewigen Wahrheit der Engel und Erzväter und Propheten hatte, [...], weil er in eminentem Sinne vor Christus die *anima naturaliter christiana* war, weil er wie kein anderer des Heidentums, nicht Plato und Aristoteles, ein Auserwählter war, zu *Christus hin*‘³⁰³. Obwohl Broch mit der Gestalt des Knaben auf eine kommende Weltordnung rekurriert, läßt sich die literarische Konzeption dieser Romanfigur nicht ausschließlich im Kontext der christlichen Bedeutungen interpretieren. Wie es im Verlauf dieser Arbeit zu zeigen gilt, stellt Brochs christliche Interpretation dieser Figur nur eine Dimension seiner Vergil-Rezeption dar, die unter dem Einfluß von Theodor Haecker³⁰⁴ besonders in der ersten Fassung des Romans stark ausgeprägt ist.

³⁰² Paul Michael Lützel (Hrsg.), Materialien zu Hermann Broch, ‚Der Tod des Vergil‘, a. a. O., S. 22.

³⁰³ Theodor Haecker: Vergil, Vater des Abendlandes, Leipzig, 1947, S. 130.

³⁰⁴ Seine Beziehung zu Haecker hat Broch selbst in vielen seiner Briefe explizit hervorgehoben. So schreibt er in einem Brief an Daniel Brody von 4. April 1934: ‚Ich habe jetzt mit ganz besonderem Interesse den Haecker gelesen (‚Was ist der Mensch‘). Die Parallelität zu meiner eigenen Geschichtsphilosophie wird Ihnen in die Augen springen.‘, in: Hermann Broch: KW 13/1, S. 281

II. Das Motiv des Todes

Der Zerfall und Untergang des römischen Reiches als geschichtsphilosophisches Motiv des Romans wird in der zweiten Fassung des Romans durch den Zerfall und die Auflösung des eigenen Ich, durch das Motiv des Todes, als grundlegende Thematik der Erzählung in ihr Zentrum gerückt. Das nächste wesentliche Motiv des Romans, das in der zweiten Fassung im Mittelpunkt steht, betrifft die Thematik des Todes. Einerseits wird dieses Motiv, ähnlich wie in der ersten Fassung, mit der Vorahnung einer neuen Weltordnung in Zusammenhang gebracht, was besonders viele Zitate aus Vergils „Bucolica“ illustrieren:

„[...] da stand ein Engel vor ihm [...] und in der Jünglingsstimme des Engels war der erzene Schatten von Äonen; er verkündigte: ‚Tritt an, schon naht die Stunde, gekommen ist die letzte Zeit‘ [...] Neu entspringt jetzt frischer Geschlechter erhabene Ordnung [...]“³⁰⁵

Die geschichtliche und literarische Situation des sterbenden Dichters bekommt auf der anderen Seite eine ganz neue intertextuelle Dimension, die sich vor dem Hintergrund der realen und konkreten Erlebnisse des Erzählers herauskristallisiert. Wie viele liberale Intellektuelle seiner Zeit hat Broch Gefahren des Nazi-Regimes in Deutschland früh erkannt und im Kontext seiner literarischen und philosophischen Arbeiten zur europäischen Kultur am Anfang des 20. Jahrhunderts problematisiert. Die existentielle Drohung durch ein totalitäres Regime wird auf diese Weise für Broch nicht nur zum Problem des Schreibens, sondern auch im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit dem „Vergil“-Roman als sein Hauptmotiv genannt:

„[...] der Tod war uns, die wir nun gewissermaßen am Rande des Konzentrationslagers lebten, plötzlich so handgreiflich nahe gerückt, daß die metaphysische Auseinandersetzung mit ihm schlechterdings nicht mehr aufschiebbar war. Und so begann ich 1937, beinahe gegen meinen eigenen Willen, sozusagen als Privatangelegenheit des eigenen Seelenheiles, mit einem strikt esoterischen Buche, dem Vergil [...]“³⁰⁶

heißt es in einem von Brochs Kommentaren zu dem Roman. Durch die Tatsache seiner eigenen Todesbedrohung wird auf diese Weise bereits in der zweiten Fassung des Romans die Thematik des Sterbens mit Manfred Durzaks Worten aus „einer historisch

³⁰⁵ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 49 f.

³⁰⁶ Hermann Broch: KW 4, S. 464.

eingegangenen Tradition befreit“³⁰⁷ und im Kontext der aktuellen politischen Ereignisse situiert. Das Motiv des Todes als Vorahnung und Paradigma einer kommenden gesellschaftspolitischen Katastrophe in Europa scheinen besonders deutlich die folgenden Sätze zu illustrieren:

„[...] in dem lautlosen Stimmengestrüpp des steinernen Nachtvulkans, lauschte Vergil hinaus in den oberen und unteren Abgrund und in das unbewegt schwarze, ungeheure Entsetzen, dem er nicht entronnen war [...]: da hörte er das Gröhlen betrunkenener Horden auf dem Hafenplatz und hörte die Trunkenheit der Gäste im Palast [...] aber plötzlich wußte Vergil, daß darin nicht nur der Tod gröhnte, sondern daß es ein bestialischer Tod war, ein Tod wachsender Grausamkeit, ein blutwütiger Tod, ein Tod ohne Unsterblichkeit.“³⁰⁸

Während seiner Haft in Bad Aussee im März 1938 ändert Broch die unbetitelt zweite Fassung des Romans erneut um, und so entsteht die dritte Fassung „Die Erzählung vom Tode“. In allen späteren Kommentaren zu ‚Vergil‘ bekommt die Thematik des Todes eine zentrale Bedeutung: „Das ewig gültige Thema, mit dem sich jede große Dichtung zu allen Zeiten beschäftigt hat, nämlich das Problem der Annäherung an den Tod, [...] ist gleichfalls das Hauptanliegen des vorliegenden Werkes [...]“³⁰⁹, schreibt Broch wiederum in einem Selbstkommentar aus dem Jahre 1942.

Wie bei vielen Autoren dieser Zeit haben auch bei Broch die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges dazu beigetragen, daß die Perspektiven der literarischen Darstellung eines für den Menschen würdigen Todes grundsätzlich geändert sind. In diesem Sinne schreibt Viktor Zmegac, daß man bei Broch, wie bei vielen seiner Zeitgenossen, von einem Topos des „schlechte[n] Gewissen[s] des Künstlers“³¹⁰ reden kann. Zmegac weist darauf hin, daß die ethische Legitimität der Kunst am entschiedensten bei den Autoren der sogenannten *literature engagée* in Frage gestellt wurde. In Frankreich sind die Namen von Jean Paul Sartre und Albert Camus zu erwähnen. „Angesichts des Weltgrauens“ fordert Broch, so Zmegac, eine Haltung des Schweigens, die sich in Adornos bekanntem Satz manifestiert, es sei nicht mehr möglich, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben.“³¹¹ Betrachtet man Sartres und Adornos Äußerungen zur Literatur im Kontext der Erfahrung des Todes und der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges, sowie deren radikale Infragestellung des dichterischen Schaffens, so ergibt sich, daß bei beiden Autoren diese Erfahrungen mit einer intensiven Suche nach einer anderen Art

³⁰⁷ Manfred Durzak: „Hermann Brochs Vergil-Roman und seine Vorstufen“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Berlin, 1968, S. 297

³⁰⁸ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a. a. O., S. 42.

³⁰⁹ Hermann Broch: KW 4, S. 472.

³¹⁰ Viktor Zmegac: „Kunst und Ethik“, in: P.M. Lützeler und M. Kessler (Hrsg.), Brochs theoretisches Werk, Frankfurt/M., 1988, S. 19.

³¹¹ Ebd., S. 22.

des Schreibens und nach neuen ästhetischen Kriterien resultieren: „Wenn die Literatur nicht alles ist, ist sie nicht der Mühe wert. Das will ich mit ‚Engagement‘ sagen [...] Wenn jeder niedergeschriebene Satz nicht auf allen Ebenen des Menschen und der Gesellschaft widerklingt, bedeutet er nichts [...] Die Literatur ist schön, wenn sie alles sein will und nicht steril nach Schönheit sucht“³¹², sagt Sartre beispielsweise in einem Interview aus dem Jahre 1960. Weder einen Appell an die Literatur noch die intensive Beschäftigung mit ihren zukünftigen Aufgaben teilt Hermann Broch jedoch mit seinen Zeitgenossen. Angesichts seiner Äußerungen zum Roman, in dem das Erlebnis des Todes immer wieder, und nur noch als eine rein persönliche Angelegenheit apostrophiert wird, läßt sich feststellen, daß sich der Erzähler von „Der Tod des Vergil“ immer mehr von den ethischen Forderungen des polyhistorischen Romans distanziert und seine Betrachtungen zum Phänomen des Todes nicht mehr im Kontext der Vermittlung der metaphysisch-ethischen Wahrheiten situiert.

III. Die Legende von der Verbrennung der „Äneis“

Ein wichtiges Moment der intertextuellen Relation zu Vergils Epos spiegelt sich in der mittelalterlichen Legende, daß Vergil sein Hauptwerk, die „Äneis“ verbrennen wollte. Broch thematisiert dieses Problem bereits in der ersten und zweiten Fassung des Romans: „Verse? waren Verse nicht zu wenig und doch zu viel? vermochten Verse eine solche Welt zu ändern? vermag der Mann, der die Folterungen begafft und sich ihrer freut, überhaupt noch Verse zu hören? [...]“³¹³, und drückt so Vergils Dilemma um die Rechtfertigung der Dichtkunst schon in der ersten Fassung des Romans aus. Vergils Zweifel an der Daseinsberechtigung der „Äneis“, der in der ersten und zweiten Fassung von Brochs Roman nur sporadisch vorhanden ist, tritt aber in seiner dritten, vierten und fünften Version in den Mittelpunkt der Erzählung:

„Das war die Frucht seiner Selbsttäuschung! Seine Dichtung war ein unkeuscher Mantel, den er sich aus der eigenen Nachtzeit gewebt hatte, um sich darin zur Schau zu stellen [...] da hörte er aus dem nämlichen Flüstern [...], daß er alle seine Schriften, alles,

³¹² Vgl.dazu: Traugott König: „Sartres Begriff des Engagements“, in: Neue Rundschau, 1980, H. 4, S. 49.

³¹³ Paul Michael Lützel (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 20.

was er geschrieben und gedichtet hatte, vernichten, verbrennen, im Nichts aufgehen lassen müsse.“³¹⁴

Das wesentliche Moment der dritten und vierten Fassung des Romans besteht somit darin, daß Broch die mittelalterliche Legende über Vergils Absicht, die „Äneis“ zu vernichten, als das zentrale Motiv übernimmt und sie in den Kontext seiner Auseinandersetzung mit der modernen Dichtung situiert. Auf den Umstand, daß sich Broch während seiner Beschäftigung mit der dritten Fassung des Romans und nach seiner Ankunft in Amerika mit Tagebüchern von Franz Kafka und mit Rilkes Werk intensiv beschäftigte, hat bereits Manfred Durzak hingewiesen.³¹⁵ Diese Auseinandersetzung mit Kafka hat übrigens Broch selbst in seinen Briefen oft hervorgehoben: „Ich verstehe Kafka nur allzu gut, daß er testamentarisch die Verbrennung seines Nachlasses angeordnet hat“, heißt es beispielsweise in einem Brief an Frau Friedländer vom 2. Mai 1945. Die Auffassung, daß der Dichter der „Betrüger und Lügner“ ist, ist ein leitmotivisches Thema, das nicht nur in Kafkas Briefen und Tagebüchern oft vorkommt, sondern auch in seinem literarischen Werk das dominante Motiv bildet. Eine für Kafkas Werk charakteristische Diskrepanz zwischen Leben und Kunst ist besonders in Erzählungen des „Hungerkünstler-Zyklus“ deutlich zu beobachten. In der Erzählung „Josefine, die Sängerin“ entlarvt der Erzähler den „prophetische(n)“ Gesang der Dichterin als Trug und Schein und zeigt, wie Josefines Glaube, daß sie mit ihrem „heilsmächtige(n) Gesang“³¹⁶ auf das Volk wirken könne, nur noch als Einbildung und Illusion erscheint. Wenn der Künstler bei Kafka als „Erzeuger des schönen Scheins“ erscheint, oder als derjenige, der sich an die „Seite des Betrugs rückt“³¹⁷, dann erinnert dies an Vergils Klage, daß er in seiner Dichtung die Welt bloß „verherrlicht“ und wahrheitsgemäß geschildert hat: „Bloß die Lüge ist Ruhm, nicht die Erkenntnis!“³¹⁸ stellt in diesem Sinne Vergil fest. Ähnlich wie bei Kafka geht es bei Broch um eine polemische Auseinandersetzung mit der Literatur, in der ihre Legitimität und Daseinsberechtigung immer wieder vor dem Hintergrund der ethischen und erkenntnisphilosophischen Kriterien in Frage gestellt wird. Noch radikaler als bei Kafka ist bei Broch die Einsicht vorhanden, daß der Dichter, der sich einer Welt der „Phantasie“, des „Scheins“ und der „bloßen Möglichkeiten“ hingibt, an der Wirklichkeit des Lebens beziehungsweise ihrer ethischen, erkenntnis-

³¹⁴ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 139 f.

³¹⁵ Vgl. dazu: Manfred Durzak: „Hermann Brochs Vergil-Roman und seine Vorstufen“, in: A.a.O., S. 297.

³¹⁶ Vgl. dazu: Fritz Billeter: Das Dichterische bei Kafka und Kierkegaard. Ein typologischer Vergleich, Winterthur, 1963, S. 11.

³¹⁷ Ebd., S. 26.

³¹⁸ Hermann Broch: KW 4, S. 15.

suchenden Prinzipien vorbeigeht. Dies bestätigen sowohl die zahlreichen Passagen aus dem „Vergil“-Roman als auch Brochs Kommentare zu dem Werk:

„Aber bei all meiner Über-den-Fensterrand-Beugerei glaube ich doch etwas gefördert zu haben, nämlich eine Annäherung: welche Speisen hat man mit ins Grab zu nehmen, und welche verderben einem den Appetit aufs Sterben? Das ist eigentlich der ganze Sinn des Buches (und vielleicht auch meines wie jedermanns Lebens). Vergil wollte die Äneis verbrennen: d. h. Dichten ist appetitverderbend.“³¹⁹

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte des Romans im Kontext des intertextuellen Lesens, so läßt sich folgendes feststellen: Die Idee des Romans entsteht in einer Zeit, die durch Werke von Theodor Haecker geprägt ist, und ist in seiner ersten Version an eine für diese Zeit charakteristische Vergil-Rezeption gebunden. In seinen späteren Versionen entfernt sich der Autor von einer an die Tradition gebundenen Vergil-Interpretation und stellt den Roman in seiner Endfassung – besonders durch die Aufhebung der Motive des Todes und der Verbrennung der „Äneis“ – in Kontext seiner Auseinandersetzung mit der Literatur der Moderne. Gerade in Bezug auf die Problematisierung dieser Motive spiegelt sich nicht nur das Kardinalthema des Romans (der Zerfall einer Kulturepoche), sondern auch die Auflösung und der Zerfall der Kunstform der Moderne, wie dies in der Literatur der Nachmoderne und Postmoderne thematisiert wird.

³¹⁹ Hermann Broch: KW 13/3, S. 23.

Die intertextuelle Stellung der Vergilischen Motive

Die Intertextualität von Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ ist in weit größerem Sinne sehr komplex und basiert meiner Ansicht nach auf einem vielschichtigen Verhältnis zum Vergilbild, dessen Komplexität und Gesamtheit nur eine spezielle Studie über Broch und Vergil „adäquat“ darstellen könnte. Die besondere Eigentümlichkeit dieses Verhältnisses liegt eben darin, daß uns Broch ein Bild vom Vergil-Werk vermittelt, das zugleich antike, mittelalterliche und moderne Auslegungen seiner Hauptmotive in einen dialogischen Zusammenhang bringt. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es nicht, auf alle diese Motive im einzelnen einzugehen, sondern auf diejenigen Themen den Schwerpunkt zu legen, die einen breit angelegten Diskurs zwischen Antike, Mittelalter und Moderne besonders gut widerspiegeln können.

I. Elendsgasse und Hades

Die vorliegende Arbeit geht weiterhin von der Annahme aus, daß die Thematik der Reise durch die Elendsgasse ein entscheidendes Moment bildet, an dem man ein breites Feld der intertextuellen Bezüge dieses Romans in seiner philosophischen, historischen und literarischen Dimension exemplarisch beobachten kann. Bemerkenswert ist dabei der Umstand, daß Broch dieses Motiv nicht nur im Kontext seiner literarischen Gestaltung in Vergils „Äneis“, „Georgica“ und „Bucolica“, sondern auch im Zusammenhang mit Dantes „Inferno“ problematisiert.³²⁰

Bei Broch handelt sich dabei um eine Art der Mythenparodie, denn statt des Reiches der Toten erwartet den sterbenden Dichter eine peinliche und groteske Auseinandersetzung mit der Welt der Straße. Das parodistische Verfahren des Erzählers betrifft sowohl die romantischen Vorstellungen vom Jenseits und zielt zugleich auf die Illusion

³²⁰ Obwohl Broch in seinen Kommentaren zu dem Roman „Der Tod des Vergil“ den Einfluß von Dante explizit ablehnt (Vgl. dazu den Brief an Hermann J. Weigand von 12. Februar 1946, Hermann Broch: KW 13/3, S. 64), sind viele Motive des Romans, sowie die Konstruktion von Romanfiguren ein deutlicher Beleg dafür, daß für Broch die mittelalterliche und damit auch Dantesche Vergil-Rezeption von grundlegender Bedeutung war. Dies zeichnet sich besonders ab in der literarischen Gestaltung der Knabenfigur, die im Kontext des intertextuellen Verfahrens auch eine starke christliche Dimensionen aufweist.

vom Dichter als „poeta magus“ und als „Zauberer“³²¹. Im Dialog zwischen drei Dichterfiguren, Vergil, Dante und Orpheus, zeichnen sich die wesentlichen Züge dieses Verfahrens ab. Eine fast unmerkliche Spannung zwischen den unterschiedlichen literarischen Rezeptionen des Themas der Reise durch die Unterwelt läßt sich schon anhand zweier Motte des Romans deutlich erkennen. Vor einer ausführlicheren Analyse dieser beiden Motte sollte das sechste Buch der „Äneis“ in einer kurzen Rekapitulation präsentiert werden.

II. Die Topographie des Hades im Spiegelbild der Sinne

Als Äneas den Boden Italiens betreten und Troja endgültig hinter sich gelassen hat, prophezeit ihm Sybille keine friedliche Zukunft, sondern schreckliche Kriege. Äneas bittet sie nun, den Weg zum gestorbenen Vater gehen zu dürfen. Nach langen Vorbereitungen kommen Äneas und Sybille zum Haus des Hades. In seinem Vorhof begegnen sie den Schreckgespenstern der Menschheit, Sorge, Furcht, Krankheit und Tod. Nachdem sie den Unterweltfluß Acheron überquert haben, treten sie in die streng abgetrennten Bereiche der Seelen ein. In den Trauergeländen sind sie nun angelangt, wo die „Unvollendeten“ wandeln, unter ihnen auch seine frühere Geliebte Dido. Obwohl er ihr mit Tränen erklärt, daß er sie gegen seinen Willen verlassen hat, blickt sie ihn nicht einmal an und reagiert auf seine Bitte nicht. Äneas begegnet auch seinem Verwandten Daiphobos, der schreckensvolle Erinnerungen an den Untergang von Troja in ihm wachruft. Nach dem Gespräch mit Daiphobos gelangen sie zum düsteren Tartarus, aus dem ein entsetzliches Geschrei dringt, und danach nach einen Ort der Freude mit Licht und Sonne – das Elysium, ein Teil des Hades, der deutlich von den anderen abgetrennt ist. Dort begegnet Äneas endlich seinem Vater, der auf der Flucht vor den Troern gestorben war. Hier scheint das Ziel und der Sinn von Äneas' Reise durch die Unterwelt erreicht zu sein: „Römer! Gedenke du – denn solches ist deine Berufung – Völkern mit Macht zu gebieten und friedliche Ordnung zu stiften“³²², ermahnt ihn der Vater. Nach dieser Weissagung seines Vaters kehrt Äneas auf die Erde zurück.

³²¹ Walter Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten, Düsseldorf, 1950, S. 62.

³²² Vergil: Äneis, a.a. O., S. 174.

Betrachtet man die literarische Darstellung der Elendsgasse im Roman „Der Tod des Vergil“ und vergleicht man sie mit der Schilderung des Hades in Vergils „Äneis“, so läßt sich feststellen, daß in beiden Werken die Darstellung der äußeren Wirklichkeit durch eine starke Dominanz der sinnlichen Wahrnehmung geprägt ist. Bereits auf seinem Weg zum Palast des Augustus bemerkt Vergil, daß ihm sein ganzes Erlebnis und „das ganze Wissen“ über die Wirklichkeit so vorkommt, als ob es ihm „durch die Nase zugemittelt“³²³ wäre. Vergils Heruntersteigen vom Bug des Schiffes und sein Betreten von Brundisiums Boden („unten schwappte bedächtig das schwarze Wasser, eingeengt zwischen dem schwarzen schweren Schiffskörper und der schwarzen schweren Kai-mauer [...]“)³²⁴ erinnert an den Abstieg des Äneas in den Vorhof des Hades, in dem düstere Farbbezeichnungen wie „schwarz“, „dunkel“, „schattenhaft“ deutlich hervor-gehoben werden:

„Eine Höhle war da, tiefgähnend mit riesigem Schlunde,
Schroff, von dem düsteren See und dem Dunkel der Wälder
behütet.

Nie vermochte ein Vogel mit seinen Schwingen darüber
Ungestreift zu ziehen: ein solcher Brodem aus schwarzem
Rachen quoll da empor und drang zum Himmelsgewölbe.“³²⁵

Auch im Kontext akustischer Wahrnehmung der Elendsgasse läßt sich ein innerer Bezug zur „Äneis“ deutlich erkennen. Ein ohrenbetäubendes Geschrei, Rufe und Beschimpfungen durch die Massen, die den Wanderer durch die Elendsgasse empfan-gen, erinnern wiederum an Äneas' Eintritt in den Vorhof des Tartarus, in dem eine Atmosphäre der furchterregenden Stimmung herrscht:

„Und den Eingang bewacht, schlaflos durch Tage und Nächte.
Deutlich war hier Gestöhne zu hören und wütender Peitschen
Schlag, ein Klirren von, geschleifter Ketten Gerassel.
Reglos, von dem Getöse entsetzt, verharnte Äneas.“³²⁶

Die Wanderung des Äneas und der Sybille durch den Hades impliziert zugleich die Darstellung einer Welt, die eine deutliche Gliederung aufweist. Der Finsternis und der Dunkelheit des Vorhofes und des Tartarus steht die sonnige und lichtvolle Welt des Elysiums entgegen. Auf der Ebene der akustischen Wahrnehmung lassen sich auch

³²³ Hermann Broch: KW 4, S. 34.

³²⁴ Ebd., S. 28.

³²⁵ Vergil: Äneis, München, 1981, S. 153.

³²⁶ Ebd., S. 164.

deutliche Kontraste erkennen. Das wundervolle Bild, mit dem Vergil das geschäftige Treiben der zahllosen Seelen des Elysiums veranschaulicht, steht in einem krassen Gegensatz zu der Welt der Gewalt und dem Lärm, der erschreckend aus dem Tartarus drängt. Hier zeichnet sich ein entscheidender Unterschied zwischen der „Äneis“ und dem „Vergil“-Roman ab. Denn eine Topographie des Hades, die durch starke Kontraste verschiedener sinnlicher Wahrnehmungen (schwarz/weiß, dunkel/hell, laut/leise ...) dem Leser vermittelt wird, kennt der Roman „Der Tod des Vergil“ nicht. Während die erste Begegnung mit den Einwohnern der Elendsgasse durch eine dunkle und düstere Atmosphäre geschildert wird, wird später Vergils Begegnung mit der Masse in einem ganz anderen Kontext geschildert. Dies illustriert besonders deutlich die folgende Szene:

„[...] unterweltsfeurig strahlte es ihm entgegen, strahlte vom Ausgang der mäßig breiten Straße her, durch die sich, Kopf an Kopf, die Menschenmenge vorwärts schob, entsetzenerregend grell strahlte es ihm von dorthin in die Augen, strahlte wie ein magischer Lichtquell, der alles, was sich da bewegte, in ein schier zwangsläufig-selbsttätiges Hinströmen verwandelte, beinahe hatte man meinen können, daß sogar auch die Sänfte selbsttätig mitschwamm, gleichsam mitgeschwemmt, kaum mehr, daß sie getragen wurde, und mit jedem Schritt, mit jedem Vorwärtsgleiten ward die Macht jener geheimnisvollen, unheilsträchtigen, sinnlos-großartigen Anziehungskraft deutlicher fühlbar, wurde furchtbarer, wurde dringlicher [...]“³²⁷

Durch die Brutalität und Gewalt der erbarmungslosen Masse erlebt nämlich Vergil nicht nur seine eigene Ohnmacht, sondern auch die Einsicht in die miserable Lage seines Berufs, dessen „Nichtigkeit“ er erst in der Elendsgasse zu spüren beginnt. Die schwarzen Fenster der Elendsgasse verwandeln sich plötzlich in einen „magischen Lichtquell“, dessen Anziehungskraft Vergil nicht entfliehen kann. Während bei Vergil die sinnlichen Wahrnehmungen seines Protagonisten als äußerst differenziert erscheinen und in gewissem Sinne auch als Orientierungspunkte der geistig-ethischen Wertungen figurieren, bleiben sie bei Broch im Bereich einer Welt, die durch extreme Ambivalenzen und Doppelbödigkeit bestimmt ist. In der Darstellung der jeweiligen Gegenstände und der Figuren wirken die verschiedenen und nicht selten entgegengesetzten Wahrnehmungen undifferenzierbar zusammen. So sind „die schwarzen Fenster der Elendsgasse“ nicht nur als „schwarz“ perzipiert, sondern auch als „magisch“ leuchtend, das Gesehene ist nicht nur das Gesehene, sondern auch das Gehörte und das Gedachte usw. Zur Verdeutlichung dieses Phänomens möchte ich die folgende Passage zitieren:

„[...] er sah hinab auf die moosig-wolligen Rundköpfe der Tragsklaven, sah von seitwärts ihre Kiefer und die finnige Wangenhaut [...] er sah und hörte die Verborgenheiten in dem Auf und Ab ihrer Zufallsbrunst, den wildem, stumpf-kriegerischen Jubel ihrer

³²⁷ Hermann Broch: KW 4, S. 47.

Vereinigungen und das blöd-weise Verwelken ihres Alterns, und fast war es, als würde ihm dies alles, dieses ganze Wissen durch die Nase zugemittelt werden, eingeatmet mit dem betäubenden Dunst, in dem das Sichtbare und Hörbare eingebettet war, eingeatmet mit dem vielfältigen Dunst der Menschentiere und ihres täglich zusammengesuchten, täglich durch sie hindurchgekauten Futters [...]"³²⁸

Während aber für Äneas der physische Abstieg in die Unterwelt eine Möglichkeit der Erkenntnis signalisiert, ist er für Vergil der Anfang einer geistigen Krise, in deren Mittelpunkt, wie es der Leser im späteren Verlauf des Werkes erfährt, eine intensive Auseinandersetzung mit der Literatur, Philosophie und Gesellschaft steht. Endet der antike Text in seiner Darstellung eines Weges durch die Unterwelt Gang mit einem geschichtlichen Telos, so ist bei Broch dieser Weg voller Verwirrung und Desorientierung. Der Hinabsteigende in die Unterwelt wird nicht durch Tartarus und Elysium geführt, sondern durch ein Labyrinth der unterschiedlichsten Farben und Töne, in dem die äußeren Gegenstände ihre festen Konturen verlieren und die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Wahrheit und Lüge, Gut und Böse, Illusion und Wirklichkeit nicht mehr zu erkennen ist.

Im Zusammenhang mit unserer Fragestellung nach Gemeinsamkeiten und charakteristischen Differenzen zwischen Vergil und Broch zeigt sich, daß Broch das breite Feld der sinnlichen Perzeptionen seines Protagonisten im Vergleich zu Vergil mit einer Fülle phantastisch-atmosphärischer Details bereichert und zugleich dem Bereich der sinnlichen Wahrnehmungen – im Gegensatz zu Vergil – keine entscheidende erkenntnistheoretische Dimension zumißt. Vielmehr bekommt das antike Motiv der Reise durch die Unterwelt – was besonders durch den Auftritt der Menschen aus der Elendsgasse stark zum Ausdruck kommt – einen äußerst komplexen Charakter. Die Erzählstruktur des Romans wird dabei perspektivisch zersplittert und in den Kontext eines Verfahrens transponiert, das sich nicht mehr eindeutig unter eine literarische Norm oder einen Kanon subsumieren läßt. Das Motiv der Reise durch die Unterwelt, das Broch nicht nur in Bezug auf Vergils „Äneis“, sondern auch im Zusammenhang mit „Georgica“, in deren Zentrum die Gestalt des Orpheus steht, sowie mit Dantes „Inferno“ thematisiert, läßt diese Konstellation weithin verfolgen.

³²⁸ Ebd., S. 34.

III. Vergils Reise durch die Unterwelt im Kontext zweier Motti des Romans

Vergil:

[...] O mein Vater, mich fassen. Entziehe dich nicht der
 Umarmung!
 Während er redete, netzten ihm reichliche Tränen das Antlitz.
 Dreimal bemühte er sich, um den Nacken die Arme zu
 schlingen,
 Dreimal entglitt das Bild, vergeblich ergriffen, den Händen,
 Luftigen Winden vergleichbar und einem flüchtigen Traume.³²⁹

Dante:

Und diesen unsichtbaren Weg betrat
 mein Führer jetzt mit mir zurück ins Helle,
 und ohne Rast und Rücksicht ging es aufwärts.
 Er stieg als erster Mann und ich als zweiter
 so lange, bis ich schöne Zeichen sah
 am Himmel hoch durch eine runde Öffnung.
 Dann traten wir hinaus und sahn die Sterne.³³⁰

Bereits hier, in der Einleitung des Romans, zeichnet sich das wesentliche Merkmal seiner Komposition ab. Die Vielschichtigkeit seiner intertextuellen Bezüge zeigt sich schon im Prolog, der ankündigt, daß es sich hier um ein Spiel mit dem gleichen Motiv handelt. Denn die oben zitierten Verse aus Vergils „Äneis“ und Dantes „Göttliche Komödie“ figurieren hier nicht nur als zwei Motti des Romans, sondern als eine Illustration davon, wie zwei verschiedene Auslegungen des Katabasisthemas gleichberechtigt miteinander konkurrieren. Der äußere Handlungsverlauf dieser beiden Geschichten ist sehr ähnlich – beide thematisieren den Abstieg ihres Protagonisten in die Unterwelt und ihre Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Todes – und beide demonstrieren zugleich in ihrer Grundintention und ihren Grundideen viele Berührungspunkte.

³²⁹ Das Vergil-Zitat ist entnommen aus: Vergil. Äneis, Zürich; München, 1981, S. 169.

³³⁰ Das Dante-Zitat ist entnommen aus: Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie, München, 1969, S. 191.

Äneas' Fahrt durch das Gelände des Hades ist bekanntlich mit der Erfahrung seines Schicksals aufs Engste verbunden. Dieses Schicksal, das von Göttern bestimmt ist, ist aber im Zusammenhang mit dem Schicksal des römischen Volkes zu sehen. Daß es im „Vergil“-Epos primär um allgemeine und nicht um individuelle Interessen geht, ist bereits der zentrale Punkt des ersten Mottos des Romans „Der Tod des Vergil“. Der Umstand, daß Äneas dreimal vergeblich versucht, seinen Vater zu umarmen, besagt, daß für Vergil die persönlichen Erlebnisse nicht im Vordergrund stehen sondern, daß das Leben seines Helden der Gründung eines künftigen Staates und seiner Geschichte untergeordnet ist: „Das Schicksal des römischen Volkes insgesamt, das ist der Gegenstand dieses Epos.“³³¹ Der Begriff des Fatums stellt auf diese Weise das zentrale Moment des Vergilischen Epos und seines Geschichtsbildes dar, in dessen Idee, wie dies Karl Büchner in seinem Aufsatz „Der Schicksalsgedanke bei Vergil“ bemerkt, „alle Fäden und Züge“ des Vergilischen Menschen- und Geschichtsbildes zusammenlaufen:

„Die Fata sind der Wille Jupiters, der das Wesen und Handeln des Menschen bestimmt und die Geschichte führt. Römische Lebens- und griechische Weltbegriffe haben zusammen mit dem Christentum die abendländische Kultur bestimmt [...]“³³²

Nicht ohne Grund konzentriert Broch seine Aufmerksamkeit auf die Verse des VI. Buchs der „Äneis“, die die Begegnung von Vater und Sohn widerspiegeln. Denn gerade diese Szene, in der Äneas' Gang durch das Gelände des Hades eine Kulmination erreicht, markiert einen wichtigen Punkt, der später für die mittelalterliche Rezeption Vergils von entscheidender Bedeutung wird. Der Epilog von Äneas' dramatischer Auseinandersetzung mit der Welt des Todes ist nämlich im Kontext der Danteschen Auslegung der Hadesfahrt als „ein Akt der religiösen Offenbarung“ und „unmittelbaren Anschauung des Jenseitigen“ zu sehen. Der Inhalt des zweiten Mottos des Romans „Der Tod des Vergil“ scheint diese christliche Konstellation deutlich widerzuspiegeln. Im Unterschied zu dem ersten Motto des Romans ist der denkerische Bezugspol nicht mehr das Schicksal des Helden, sondern der Dichter Vergil, dessen „geheim[e]r Gang durch die helle Welt“ mit „dem schönen Schmuck des Himmels“ und dem Hinausblick auf die Sterne endet. Ein entscheidender Bezug zum Christentum läßt sich in diesen Versen ganz deutlich erkennen. Der Dichter Vergil wird hier mit Walter Rehms Worten als „Mittler“ und „Verkünder“³³³ gesehen, deren charismatische Figur eine heilende und erlösende Kraft besitzt.

³³¹ Karl Büchner: „Der Schicksalsgedanke bei Vergil“, in: Hans Opperman (Hrsg.), Wege zu Vergil, Darmstadt, 1963, S. 275.

³³² Ebd., S. 292.

³³³ Walter Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten, a.a.O., S. 40.

Wie aus diesen zwei Motti des Romans zu entnehmen, geht es dem Erzähler des „Vergil“-Romans um eine Darstellung der Jenseitsreise, in deren Zentrum zwei entscheidende Punkte stehen: I) Eine an das Phänomen des Schicksals gebundene Stellung des Helden, II) Die Stimme des Dichters, die in ihrer vermittelnden Position zwischen Erde und Himmel eine entscheidende Rolle in der erzählerischen Komposition des Weges durch die Unterwelt einnimmt.

IV. Zum Motiv des *fato profugus*

Bereits eine kurze Betrachtung der Schicksalsthematik in dem Roman „Der Tod des Vergil“ macht deutlich, daß diese viele gemeinsame Punkte mit Vergils Epos aufweist. Schon am Anfang des Romans läßt sich eine Parallele mit dem sechsten Buch der „Äneis“ herausstellen – ähnlich wie Äneas vom Schicksal getrieben (*fato profugus*) gegen seinen Willen aus Troja flüchtet, erlebt Vergil sein Verlassen von Athen und die Rückkehr nach Brundisium als ein Ereignis, das nicht von ihm, sondern durch das Schicksal verursacht ist:

„[...] es war wie ein Befehl der unabweislichen Lebensgewalten gewesen, jener unabweislichen Schicksalsgewalten, die niemals völlig verschwinden, mögen sie auch zeitweise ins Unterirdische, Unsichtbare, Unerlauschbare tauchen, dennoch ungebrochen gegenwärtig als unerforschliche Drohung der Mächte, denen man sich niemals entziehen kann, denen man sich stets zu unterwerfen hat; es war das Schicksal. Er hatte sich vom Schicksal treiben lassen, und das Schicksal trieb ihn dem Ende zu.“³³⁴

Gerade in Vergils Erfahrung des Schicksals als einer „unterirdischen“ und „unsichtbaren“ Drohung, dessen Mächtigkeit man sich „niemals entziehen kann“ und denen man stets „unterworfen“ ist, bietet sich die Möglichkeit zu einer mythologischen Auffassung dieses Motivs an. Im Kontext mit einem mythologischen Modell der Antike handelt es sich hier um einen Begriff des Schicksals, der als Ausdruck der göttlichen Mächte das Ziel des menschlichen Handelns und der geschichtlichen Ereignisse wesentlich determiniert.

Betrachtet man die Schicksalsproblematik des Romans im Zusammenhang mit Vergils Begegnung mit der Figur des Knaben, so erweist sich, daß sie in ihren wesentlichen

³³⁴ Hermann Broch: KW 4, S. 12.

Zügen auch mit der christlich-religiösen Symbolik verflochten ist. Denn in der Stimme des Knaben, in seinem einmaligen und „wegweisenden Lied“³³⁵, erkennt Vergil eine geheimnisvolle Botschaft, deren Bedeutung ihm jedoch rätselhaft bleibt: „[...] aus welcher Ferne, aus welcher Erinnerungstiefe“ ist diese Stimme gekommen, fragt sich der römische Dichter: „[...] aus welchem vergangenen, zu welchem zukünftigen Geheimnis wurde er da getragen?“³³⁶

Charakteristisch für die literarische Gestaltung der Schicksalsthematik ist der Umstand, daß sie immer wieder in der Form der wiederholten Fragen auftaucht: „[...] Warum nur hatte er Athen verlassen?“; „[...] von welcher geheimnisvollen Notwendigkeit?“; „[...] doch waren es überhaupt noch die Stimmen der Weiber?“ [...] etc.

Damit offenbart sich ein dichterisches Verfahren, das dieses Motiv immer wieder in einem anderem Beobachtungsraum präsentiert, und dem Phänomen des Schicksals vor dem Hintergrund der neuen Fragestellungen immer wieder die Perspektiven der unterschiedlichen Interpretationen ermöglicht. Diesen Vorgang illustrieren besonders deutlich die Szenen, in denen die Thematik des Schicksals den Boden der mythologisch-religiösen Auslegung verläßt, um dieses Motiv in einen breiten Spielraum der modernen, karnevalistischen Bezüge einzuführen. Eine Szene, in der der berühmte römische Dichter die niedrigen und vulgären Flüche der Frauen aus der Straße als Erfahrung seines Schicksals interpretiert, scheint diese Bachtinsche Konstellation deutlich widerzuspiegeln:

„-: es halte die Gasse vom Hohne der Weiber, aber es war ihnen nicht zu entkommen; nur ganz langsam, Stufe um Stufe, ging es vorwärts –
–: doch waren es überhaupt noch die Stimmen der Weiber, die da mit gerechtem Hohn ihn beschimpften und seinen fruchtlosen Wahn aufdecken? [...] oh es war die Zeit selber, welche ihn höhrend rief, die unabänderlich dahinflutende Zeit mit der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Stimmen und der ganzen saugenden Kraft, die ihr und nur ihr innewohnt, sie hatte sich in den Stimmen der Weiber verkörpert [...]“³³⁷

Das Schlußkapitel dieser Szene lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers in die Richtung einer Konfrontation von Mythos und Realität, von Tradition und Gegenwart.

Die jenseitige, transzendente Macht des Mythos wird allmählich als ein Scheinbild entlarvt. Statt die allmächtige Kraft des Fatum hervorzuheben, preist der Dichter die warnende und höhrende Stimme der Weiber der Elendsgasse: „Sie wußten, daß der Kreis des Schicksalswegs den Abgrund des Nichts umschließt, sie wußten von all den

³³⁵ Ebd., S. 20.

³³⁶ Ebd., S. 33.

³³⁷ Ebd., S. 42 f.

Verzweifelten, all den Verirrten, all den Ermatteten, die unweigerlich in den Abgrund der Mitte stürzen [...]“³³⁸

Nicht mehr um die Vergilische Versöhnung und Harmonie zwischen Mensch und Fatum handelt es sich hier. Denn die Repräsentanten von „unentrinnbaren Fänge(n) des Schicksals“ haben sich hier in die Stimmen des „berechtigten Hohnes“ verwandelt, und sind in einem Bild voller Geschrei und Lärm verschwunden, das sich jetzt lediglich durch einen nackten Ausdruck der brutalen Erniedrigung äußert:

„-: ‚Säugling!‘, ‚Windelnässer‘, ‚Kacker!‘, ‚Bist schlimm gewesen, mußt heimgetragen werden!‘, ‚Kriegst eine Spritze, aufs Töpfchen gesetzt!‘, regnete das Lachen allenthalben aus den Fenstern -“³³⁹

V. Orpheus zwischen Dante und Vergil

Die für die literarische Darstellung der Elendsgasse charakteristische Auseinandersetzung mit der Tradition zeigt sich auch in den dichterischen Anspielungen auf das mittelalterliche Verhältnis zwischen Dichter und Religion. Der intertextuelle Bezug zu Dantes „Göttliche Komödie“ wird in diesem Sinne vor allem durch die Figur des Knaben hergestellt, in der die Verbindung zwischen Dichter und Religion deutlich zum Ausdruck kommt:

„Es wurde dunkler, die Gesichter wurden undeutlicher, die Ufer verblaßten, das Schiff wurde undeutlicher, lediglich die Stimme blieb, sie wurde klarer und beherrschender, als wollte sie das Schiff und den Takt seiner Ruder lenken [...] wegweisend war das Lied, ruhend in sich selbst und eben darum wegweisend, eben darum ewigkeitsgeöffnet, denn nur das Ruhende ist zur Wegweisung imstande, nur das Einmalige, das aus dem Fluß der Dinge herausgegriffen, nein herausgerettet ist, öffnet sich zur Unendlichkeit, nur das Festgehaltene – ach, war ihm selber jemals solch wahrhaft wegweisende Festhaltung gelungen?“³⁴⁰

³³⁸ Ebd., S. 44.

³³⁹ Ebd., S. 42.

Die erste Begegnung Vergils mit der Figur des Knaben steht deutlich im Zeichen der christlichen Symbolik. Unvermeidlich bietet sich immer wieder eine Analogie mit Dante. Denn wie bei einem mittelalterlichen Dichter ist die Kraft des Liedes, die seinen Helden leitet, auch diejenige magische Kraft, die ihm den Weg bis in die spirituelle Wahrheit öffnet. Ein typisch Dantescher Topos, der sich in der „Theologisierung“ und „Vergöttlichung“ des Dichterbegriffes manifestiert, ist ein immer wiederkehrendes Leitmotiv, mit dem die geheimnisvolle Stimme des Dichters sich zu erkennen gibt:

„Je mehr er die Rückkehr des vorlesenden Knaben ersehnte, desto mehr wünschte er zugleich, daß dieses alles verschwände, denn all die Leiden entlösende Verlockung, die von dem Knaben ausgegangen war, hatte ihn nicht nur gefangengenommen, hatte ihm nicht nur als Vor-Verkündigung und Vor-Echo für das Endgültige geklungen, sondern hatte ihm auch den Weg zu der endgültigen Stimme verstellt, hatte ihm die Eingangspforte zu dem Unabschbaren nicht nur geöffnet, sondern auch vermauert. [...]“³⁴¹

Ohne auf eine Analyse der Figur des Knaben an dieser Stelle ausführlicher einzugehen³⁴², möchte ich im Kontext unserer Fragestellung nach der Position des Dichters in der literarischen Gestaltung der Elendsgasse die wesentlichen Momente seiner antiken und mittelalterlichen Prägung betonen. Ähnlich wie bei Dante lassen sich auch bei Broch in Gestalt des Dichters die Spuren der christlichen Weltdeutung erkennen. Hier steht die Figur des Dichters, um noch einmal die Worte von Walter Rehms zu zitieren, als „Erlöser“ und „Organ der Gottheit“³⁴³, die den Menschen den Weg ins Jenseitige und den Sinn für das Universum öffnet.

„Die Göttliche Komödie‘ ist die Veranschaulichung des sublimsten Erkenntnisprozesses, der dem Menschen beschieden sein kann. Es ist eine Erkenntnis, die über den Bereich der sinnlichen Wahrnehmung hinausführt, den Menschen vielmehr zu metaphysischen Erfahrungen befähigt, ihm schließlich den Weg zur höchsten Wahrheit bahnt.“³⁴⁴

Im Kontext der Brochschen Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition stellt aber dieser eschatologisch-teleologische Aspekt der Dichterfigur nur ein wesentliches Moment der poetologischen Gestaltung der Elendsgasse dar. Ein weiteres Moment der literarischen Vision der Reise durch die Unterwelt spiegelt sich in der intertextuellen Relation zu Vergils „Georgica“, in deren Mittelpunkt, wie schon erwähnt, die Gestalt

³⁴⁰ Ebd., S. 20.

³⁴¹ Ebd., S. 186.

³⁴² In einem besonderen Abschnitt über die Figurenkostellation des Romans „Der Tod des Vergil“ möchte ich mich noch mit der Bedeutung dieser Romanfigur beschäftigen.

³⁴³ Walter Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten, a.a.O., S. 78.

des Orpheus steht. Obwohl der Gang durch die Elendsgasse auf der Ebene des „realistischen“ Geschehens schon beendet ist, und der Dichter Vergil sich im Palast seines Freundes Augustus befindet, ist der geschichtsphilosophische Hintergrund der Jenseitsreise, „ihre Theodizee“ nicht erreicht.

Im zweiten Teil des Romans, unter dem Titel: „Feuer – Der Abstieg“ drängen wieder die dämonischen Stimmen aus der Elendsgasse in das Zimmer des sterbenden Vergil: - einem „Chaos“ war er jetzt „ausgeliefert“, seitdem der „brausend ununterscheidbare Lärm der Straße sich zu einem Dickicht von Einzelstimmen sich zu verwandeln angehoben hatte“³⁴⁵ – und selbst die Sprache des Dichters muß von diesem gewaltsamen Stimmgestrüpp versagen: „War es nicht auch eben diese Sprache, die Orpheus gesucht hatte, als er Eurydike zu suchen, sich aufgemacht hatte zum Abstieg ins Schattenreich?“³⁴⁶, fragt sich Vergil. Die poetologische Darstellung der Elendsgasse bekommt in Bezug auf Brochs Interpretation des Orpheus-Schicksals eine entscheidende Wendung:

„[...] aber kikonische Weiber, die er aus Liebe zur Toten verschmäht, rissen in Stücke den Mann beim Feste der Götter im bacchantischen Taumel, und weit umher in den Feldern zerstreut westen die Glieder; auch sein Haupt war vom marmornen Nacken gerissen, allein es hatte noch Stimme, und bereits vom väterlichen Strom des Hebrus im rollenden Strudel ergriffen, ‚Eurydike‘, rief es mit fliehenden Hauche, ‚Eurydike, du Arme‘, und von den Ufern am Strome ‚Eurydike‘ hallt es zurück [...]“³⁴⁷

Noch einmal greift Hermann Broch das Vergilische Motiv der Hadesfahrt auf. Vergils IV. Buch der „Georgica“ bildet jetzt die Grundlage eines Diskurses, in dem die „magische“ und „heilende“ Kraft der dichterischen Sprache einen ganz anderen Ton bekommt. Und wenn das Lied des unbekanntenen Musikantensklaven den Anschein traditioneller Parteinahme für die erlösende Macht der dichterischen Stimme erwecken konnte, so wird diese durch den melancholischen Kontrapunkt von Orpheus Stimme relativiert; ein Kontrapunkt, der im Kontext der dichterischen Gestaltung der Elendsgasse mehr bedeutet, als das deprimierende Wort eines in seine Innerlichkeit zurückgezogenen, sterbenden Dichters. Denn der alte Mythos vom Dichter und seinem Gesang als Inkarnation der geistigen Macht wird durch die Einführung der Orpheus-Geschichte elementar erschüttert. Es läßt sich sogar behaupten, daß sich der Mythos selbst entwertet, indem er auf die profansten Assoziationen recurriert:

³⁴⁴ Willi Hirdt: *Wie Dante das Jenseits erfährt. Zur Erkenntnistheorie des Dichters der Göttlichen Komödie*, Bonn, 1989, S. 88.

³⁴⁵ Hermann Broch: *KW 4*, S. 84.

³⁴⁶ *Ebd.*, 130.

³⁴⁷ *Ebd.*, S. 149.

“Unerweckbar sind die Toten, [...] als hätten die Weiber in der Elendsgasse gewußt, daß da einer, der sein Leben nicht gesehen hatte, in seine letzte Ernüchterung und in sein letztes Vergessen getragen wurde. Hatte nun wirklich ihr Hohn sich gerechtfertigt? Gab es wirklich nur noch den schamvollen Absturz ins Nichts und in die Regionen der leeren Oberfläche, die unter der Grenze des Nichts sich unterweltlich breiten?”³⁴⁸

Der intertextuelle Kontext der Orpheus-Geschichte läßt eine Konfrontation zwischen traditioneller und moderner Auslegung des Bildes des Dichters sichtbar werden. Zunächst besteht eine in vieler Hinsicht intendierte Polarität zwischen antik-mittelalterlichen (Vergil und Dante) und modernen Auffassungen der Rolle des Dichters, die bei Broch durch die Gestalt des Orpheus personifiziert wird. Gemeint ist damit eine Demythologisierung der Dichterfigur, die sich in Bezug auf seine vermittelnde Position zwischen Leben und Tod, Jenseits und Diesseits bereits in der Dichtung der Moderne abzuzeichnen beginnt.³⁴⁹ Zweitens greift die Episode mit dem Orpheus-Mythos den Diskurs der Romantik auf und verbindet diesen mit vielen Anspielungen auf verschiedene Dichter des 19. Jahrhunderts wie Novalis oder Schiller. Statt der Antike und des Mittelalters werden hier die klassisch-romantischen Vorstellungen vom Dichter als „Führer“ und „Erlöser“ der Menschheit dekomponiert und in einen Beobachtungshorizont einbezogen, in dem sie nur noch als „eitle Ehrgeizträume“ und überhebliche „Überschätzung des Dichtertums“³⁵⁰ fungieren:

„[...] wider besseres Wissen hoffend es werde die Macht der Schönheit, es werde des Liedes Zauberkraft den Abgrund der Sprachstummheit zu guter Letzt überbrücken und ihn, den Dichter, zum Erkenntnisbringer in der wiederhergestellten Menschengemeinschaft erhöhen, enthoben der Pöbelhaftigkeit und ebenedurch auch die Pöbelhaftigkeit selber aufhebend, Orpheus erkoren zum Führer der Menschen. Ach, nicht einmal Orpheus hatte solches je erreicht, nicht einmal er in seiner Unsterblichkeitsgröße rechtfertigte solch überheblich eitle Ehrgeizträume und solch sträfliche Überschätzung des Dichtertums!“³⁵¹

Wie viele von Hermann Brochs literarischen Arbeiten enthält auch der Roman „Der Tod des Vergil“ eine polemische Auseinandersetzung mit ästhetischen Zielen und Mitteln der Romantiker. Seine Gestalt des Orpheus stellt in diesem Sinne einen bewußten Gegenentwurf zu dem hochromantischen Geniekult, der – wie dies beispielsweise Novalis' Schriften illustrieren – in seiner einsamen Mission „dem Menschen das verlorene getrübe Gottebenbild zurückbringt“.³⁵² Der Dialog mit der Romantik ist im

³⁴⁸ Ebd., S. 147.

³⁴⁹ Vgl. dazu Karl Robert Mandelkow: Orpheus und Maschine. Acht literaturgeschichtliche Arbeiten, Heidelberg, 1976.

³⁵⁰ Hermann Broch: KW 4, S. 128.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Walter Rehm: Orpheus. Der Dichter und die Toten, a.a.O., S. 84.

übrigen bereits am Anfang des dichterischen Ganges durch die Elendsgasse eröffnet, indem die idealisierte Vision des Dichters permanent parodiert wird. Die Figur des Orpheus wird in der Forschung nicht selten als „gescheiterter Dichter“ und „Sprachrohr des Autors“³⁵³ interpretiert. Eine übergeordnete Erzählperspektive und die Identifizierung des Erzählers mit der Stimme der Figur kennt indes der Roman „Der Tod des Vergil“ nicht. Vielmehr ist die Rolle des Orpheus in einer für Broch typischen polemischen Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition zu sehen, in der der Erzähler des Romans einen breiten Dialog der verschiedenen Stimmen entwickelt – „ein Sprachrohr des Autors“, das ständig zwischen einem magischen und triebhaften Ich und einem äußerst gezähmten und frustrierten Subjekt balanciert.

VI. Die Rolle der Erinnerung im Kontext der Orpheus-Geschichte

Die Orpheus-Geschichte stellt ein Motiv des Brochschen Romans dar, das nicht nur die Figur des Dichters wesentlich beleuchtet, sondern auch in Bezug auf seine Betrachtungen zum Thema Literatur und Kunst von entscheidender Bedeutung ist.

Es muß dabei nachdenklich stimmen, daß zwei entscheidende Stellen in den Werken des Dichters Vergil, die Hadesfahrt des Äneas aus dem VI. Buch der „Äneis“ und die Orpheus-Geschichte aus dem IV. Buch der „Georgica“, im Zentrum von Brochs Interesse stehen, um so mehr, als es sich hier um eine ganz besondere und eigenartige Vergil-Rezeption handelt. Das Verhältnis der beiden Geschichten läßt sich zunächst durch eine ähnliche Ausgangsposition charakterisieren: Die Äneas- und die Orpheus-Geschichte werden in Gang gebracht durch einen Verlust; hier durch den Verlust der Heimat – dort durch den Verlust der Eurydike. Die Katabasis beider Helden ist im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen Vergangenheit zu sehen. Trotz dieser Parallelität in den Ausgangspositionen sind bei Broch die beiden Geschichten in ihren wesentlichen Zügen als Gegenstücke konzipiert. Während Äneas' Reise durch die Unterwelt mit einem Erfolg endet, scheitert Orpheus in seinem Versuch, Eurydike aus der Welt der Toten zurückzuholen. Es stellt sich die Frage, welches Interesse Broch daran haben könnte, die beiden Blöcke in seinem Roman „Der Tod des

³⁵³ Vgl. dazu Jürgen Heizman: Antike und Moderne in Hermann Brochs „Tod des Vergil“, a.a.O., S. 149 ff.

Vergil“ parallel zu gestalten. Besonders wichtig scheint mir dabei die Frage nach dem Sinn der *memoria* in beiden Geschichten und ihre Bedeutung für die erzählerische Komposition seines Romans.

Äneas' Hadesfahrt ist, wie dies oft in der Vergil-Forschung betont ist, als eine Fahrt durch seine Vergangenheit zu verstehen: in der Welt der Toten trifft er wieder „seine Feinde und Kameraden aus dem trojanischen Krieg, die Gefährten, die er unterwegs verloren hat, die Geliebte, den Vater [...] Äneas ,taucht‘ noch einmal in die Vergangenheit zurück; er arbeitet sie ab und wird dadurch frei für die Zukunft [...] Die künftige, vorherbestimmte Geschichte Roms steht am Ende der Wanderung des Äneas. Das bedeutet: Vergil und sein Publikum arbeiten die Vergangenheit ab, die für Äneas Zukunft gewesen war [...] Das Vergangene (*praeterita*) ist gegenwärtig (*praesens*) in der *memoria*“.³⁵⁴ Der Erkenntnisprozeß des Helden vollzieht sich damit in Bezug auf seine Rückerinnerung, in einem Raum der Kopräsenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Während Äneas' Reise durch die *memoria* ihm den Weg für die Zukunft öffnet, verirrt sich Brochs Vergil im Labyrinth seiner Erinnerungen. Die räumliche Metaphorik seiner Fahrt durch die Vergangenheit führt in eine Sackgasse:

„[...] alles Gelebte, alles Geschaffene, die ganz breite Daseinsverflossenheit mit allen ihren Inhalten, all dies verschwamm, all dies war weggewischt, er fand keine Jahre und Tage und keine Zeit in seinem suchenden Gedächtnis, er fand nichts von dem, was ihm bekannt gewesen war, er lauschte in seine Erinnerung, und sein Lauschen gewahrte nur ein gläsernes Gewirr, das sich, obzwar noch irdisch, bereits der irdischen Zeit entlöst hatte, enthoben der irdischen Erinnerung, ein aus dem Nichtzeitlichen gewachsenes, im Nichtzeitlichen ausgedehntes, gläsern-fiebrig singendes Formgewirr, und je mehr sein Gedächtnis nach der Äneis fahndete, desto rascher und spurloser löste sie sich, Gesang um Gesang, in der klingenden Verwobenheit des Glastes auf [...]“³⁵⁵

Ganz im Gegensatz zu Äneas' Hadesfahrt erfährt Brochs Vergil im Bereich der *memoria* keine erkenntnistheoretische oder „metaphysische Hypostasierung“ des menschlichen Antlitzes. Das Bild der Mutter, das im Bewußtsein des Dichters, in einer unendlichen Kette verschiedener Symbolisierungen und Deutungen permanent fluktuiert, läßt diese Konstellation besonders deutlich erkennen. So kann man die Mutter Vergils, Maja, in eine Reihe zahlreicher Symbolisierungen eingliedern, in der die unterschiedlichsten Erscheinungsformen des Mutterarchetypus sich dauernd abwechseln: ein vorwiegend idealisiertes Bild der Mutter, das am Anfang des Romans in einer patriachal-idyllischen Atmosphäre dominiert („[...] er erinnerte sich, wie sie in ihrem

³⁵⁴ Hubert Canick: „Der Eingang in die Unterwelt. Ein religionswissenschaftlicher Versuch zu Vergil, Äneis 6“, in: Der altsprachliche Unterricht, Heft 1, 1981, S. 64.

³⁵⁵ Hermann Broch: KW 4, S. 187.

fröhlichen Gewerk alles um sich erwärmte [...]“³⁵⁶), zerbricht im Laufe der Erzählung und verschwindet allmählich im lauten Ton der Weiber der „Elendsgasse“, den Vergil als Warnung der eigenen Mutter erlebt („[...] und doch nur Weiberstimmen, höhrend, als wäre er eben nichts anderes als ein unfolgsames Kind gewesen [...] aber es war auch ein Keifen, die schweren Stimmen der Mutter [...]“³⁵⁷); später erscheint die Mutter als Plotiagestalt, die in Bezug auf den Knaben die Funktion der leiblichen Mutter erhält etc. In Vergils Rückblicken auf die Kindheit und auf zahlreiche Ereignisse aus der Vergangenheit vermischen sich alle Zeit- und Personenebenen. Im bereits dargestellten Porträt der Mutter wird der Leser Zeuge eines Verfahrens, in dem die Figur des Romans die Ebene der realistisch dargestellten Gegenstände permanent bricht, sich entfesselt, und schließlich mit anderen Figuren verwischt.

Das Phänomen der Erinnerung als Grundmovens epischen Verfahrens, in dem die Erinnerung mit Hegels Worten jede einzelne Begebenheit und alle Erfahrungen im Bewußtsein des Menschen „bewahrt“³⁵⁸, wird im „Vergil“-Roman zu Hindernis und Hemmung erzählerischer Gestaltung. Und gerade diesen Sachverhalt läßt Broch durch den Mund des Orpheus aussprechen:

„Oh, Los des Dichters! Der Liebe Erinnerungsstärke hatte Orpheus den Eintritt in die Hadestiefe erzwungen, allerdings um ihm zugleich den letzten Abstieg zu verwehren, so daß er, verloren in der Unterweltlichkeit des Gedächtnisses, zur vorzeitigen Umkehr genötigt war, unkeusch noch in der Keuschheit und zerrissen im Unheil. Er hingegen, lieblos von Anbeginn, unfähig das liebende Gedächtnis voranzuschicken und von keiner Erinnerung geführt, er war nicht einmal in die ersten Tiefen des erzbeherrschenden Vulcanus gelangt, geschweige denn zu den Bereichen der gesetzes-stiftenden Väter, geschweige denn noch tiefer in die des weltgebärenden, erinnerung-gebärenden, heilgebärenden Nichts, und er war in der erstarrten Leere der Oberfläche geblieben.“³⁵⁹

Der intertextuelle Kontext der Orpheus-Geschichte bekommt damit eine vielschichtige Dimension. In Bezug auf das Phänomen der Erinnerung ist die Bedeutung dieser Geschichte in folgendem zu sehen:

I) Orpheus Scheitern, seine Eurydike aus der Welt der Toten zurückzuholen, wird aus geschichts-mythologischem Kontext auf die Ebene romanpoetologischer Bedeutung transponiert. Orpheus fataler Fehler, sich dem Verbot der Erinnerung und des Zurückblickens nicht entziehen zu können, wird zum Paradigma eines dichterischen Verfahrens, in dem die „Sehnsucht nach Totalitätsdarstellung“ und den konventionellen

³⁵⁶ Ebd., S. 37.

³⁵⁷ Ebd., S. 43 f.

³⁵⁸ Vgl dazu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik, Bd. I, a.a. O., S.50.

³⁵⁹ Hermann Broch: KW 4, S. 150.

erzählerischen Ordnungskriterien im voraus zum Scheitern verurteilt ist. Im Orpheus-Schicksal vollzieht sich paradigmatisch das Scheitern des Romans der Moderne.

II) Das Motiv des Orpheus-Schicksals aus dem IV. Buch der „Georgica“ verwendet der Erzähler des „Vergil“-Romans, um die antike Bedeutung der Unterwelt als „Bewahrung der Geschichte durch *memoria* zu relativieren, oder, anders ausgedrückt: um die Vergilische Geschichtsteleologie durch Vergil selbst zu „destabilisieren“. Die besondere Eigenart dieses poetologischen Verfahrens besteht eben darin, daß sein intertextueller Hintergrund nicht primär eine Auseinandersetzung zwischen Broch und Vergil bildet, sondern einen Dialog zwischen Vergil und Vergil problematisiert. Indem Broch Vergil gegen Vergil argumentieren läßt, illustriert er ein eigenartiges poetologisches Verfahren, in dem sich die Gestalt dieses römischen Dichters permanent zwischen traditionellen und modernen Auffassungen der Dichterfigur bewegt.

VII. Der Aufstieg und Niedergang des römischen Dichters:

Eine Reise durch die Unterwelt oder Karneval

Ein besonderer Aspekt der literarischen Darstellung der Elendsgasse bei Broch liegt darin, daß sie in ihren wesentlichen Zügen nicht nur mit antik-mittelalterlichen Motiven verflochten ist, sondern auch im Zusammenhang mit der Tradition der Menippe und Karneval – die eine wichtige Rolle in der Literatur der Antike spielen – zu sehen und zu interpretieren ist. In seinem Buch „Literatur und Karneval“ bemerkt Michail Bachtin, daß die Parodie „ein unabdingbares Element der menippeischen Satire“³⁶⁰ ist, die in allen karnevalistischen Gattungen von Antike und Mittelalter bis Neuzeit und Moderne eine bedeutende Stellung einnimmt. Das karnevalistische Weltempfinden mit seinen Kategorien „Erhöhung und Erniedrigung“, „Wechsel und Verkleidung“³⁶¹, Parodie und Profanierung breitete sich in allen Gattungen der europäischen Literatur aus und erlebte nach Bachtin seinen Gipfel im karnevalistischen Leben der Renaissance.

Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ ist ein Beweis dafür, daß die Gestalten der karnevalistischen Rede auch im Bereich des lyrischen Romans eindringen können.

³⁶⁰ Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, a.a.O., S. 54.

³⁶¹ Vgl. dazu Michail Bachtin: Ebd., S. 58.

Inwieweit die typischen Formen des karnevalistisch-menippeischen Diskurses die literarische Gestaltung der Elendsgasse prägen, möchte ich nun im Folgenden illustrieren. Eine starke Präsenz des menippeischen Diskurses zeigt sich in der erzählerischen Präsentation des Milieus der Elendsgasse und auch durch die Darstellung der menschlichen Figuren, die in einem beträchtlichen Maße der Tradition der „menippeischen Satire“ folgen.

Das dominante Moment in der Milieudarstellung bildet einerseits die Natur, die mit ihren vier Hauptmotiven Feuer, Wasser, Erde und Himmel auf die antike Naturphilosophie rekurriert. Hier steht die Natur für das Paradigma der idyllischen, vorbildhaften und sittlichen Welt, die nach antikem Vorbild die patriarchalische Welt des Guten, Wahren und Schönen personifiziert: „[...] unbändig wurde da der Wunsch, die Hand nach diesen sehr entfernten Ufern auszustrecken, in die Dunkelheit der Gebüsche zu greifen, das erdentsprossene Laub zwischen den Fingern zu spüren, es festzuhalten für immerdar[...]“³⁶² Andererseits bildet, im Unterschied zur erhabenen Idylle dieses Naturbildes, das zweite wesentliche Moment des Milieus die Beschreibung der Stadt, die mit ihren Gassen, Kneipen und häßlichen Aborten in einer für den Naturalismus typischen Art und Weise dargestellt ist:

„Süßlich, nicht minder faulig, schlug sich auch noch der Geruch des Obstmarktes hinzu, voll von Gärungshauch, ununterscheidbar geworden der Duft der rötlichen Trauben, der wachsgelben Pflaumen, der goldenen Äpfel, der unterirdisch schwarzen Feigen, vermengt und ununterscheidbar gewordenen vor gemeinsamer Verwesung, und die Steinplatten des Pflasters glänzten schlüpfrig von feucht Zertretenem und Verschmiertem.“³⁶³

Indem der Erzähler des Romans die philosophisch-metaphysische Symbolik der Natur und eine außerordentliche mythisch-religiöse Thematik – die Reise in die Unterwelt – mit einem extrem profanen Ambiente der Elendsviertel konfrontiert, demonstriert er die ersten Ansätze des menippeischen Verfahrens. Denn die besondere Eigenart der Menippee besteht eben darin, „einen philosophischen Dialog, hohe Symbolik, abenteuerliche Phantastik und den Naturalismus der Elendsviertel organisch miteinander zu verbinden.“³⁶⁴ Bei Broch ist eben dieser Zug der menippeischen Gattung, die „letzten Fragen“ und die „letzten philosophischen Positionen“³⁶⁵ im Kontext einer schmutzigen Welt zu erproben, besonders deutlich ausgeprägt. Die antik-mittelalterliche Thematik

³⁶² Hermann Broch: KW 4, S. 17 f.

³⁶³ Ebd., S. 34 f.

³⁶⁴ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., 1971, S. 129.

³⁶⁵ Ebd.

der Reise durch die Unterwelt wird damit im Roman parodistisch säkularisiert, ohne daß es notwendig scheint, die intertextuelle Bezugnahme explizit zu markieren. Besonders deutlich tritt die Tradition der Menippee bereits am Anfang der dichterischen „Odyssee“ durch die Elendsgasse. Die erzählerische Darstellung von Vergils Begegnung mit der Masse, in der höchst idealisierte Vorstellungen vom Dichter im Sinne einer volksnahen Sprache verwendet werden, entspricht der karnevalistischen Weltanschauung, die die „Ordnung von Oben und Unten“ entscheidend relativiert:

„Platz für den Vergil!“, schrie er dazu den Leuten fröhlich ins Gesicht, „Platz für euren Dichter!“, und wenn die Leute vielleicht auch nur auswichen, weil da einer getragen wurde, der zum Cäsar gehörte, oder weil ihnen die fieberglänzenden Augen in dem gelbdunklen Gesicht des Kranken unheimlich waren, so hat man es doch dem kleinen Führer zu verdanken, daß ihre Aufmerksamkeit überhaupt erregt und hierdurch ein Vorwärtskommen schlecht und recht ermöglicht wurde [...] es wurde zu einer nahezu bedrohlichen Stimmung, für die ein Spaßvogel, ebenso wohlgelaunt wie übelwollend, in dem Rufe: ‚Ein Zauberer, der Zauberer vom Cäsar!‘ den richtigen Ausdruck fand. ‚Versteht sich, du Tölpel!‘, schrie der Junge zurück, ‚so einen Zauber hast du überhaupt noch nicht in deinem dummen Leben gesehen; unser größter, unser allergrößter Zauberer ist er!‘. Ein paar Hände mit ausgestreckten Fingern, die vor dem bösen Blick schützen sollten, flogen auf, und eine weißgeschminkte Hure, blonde Perücke schief-sitzend auf ihrem Schädel, kreischte zur Sänfte hin: ‚Gib mir einen Liebeszauber!‘³⁶⁶

Indem das hohe und zum Teil pathetische Vokabular des Knaben – „Platz für euren Dichter“ – im Stile einer plebejischen Rede gebraucht wird, relativiert es die absolute Autorität der mit diesen Worten verbundenen Vorstellungen. Der alte Mythos vom Dichter als Inkarnation geistigen Lebens wird damit elementar in Frage gestellt. Im Laufe der Erzählung erfolgt eine brutale und groteske Entthronung der Dichterfigur, die in einer Serie karikierender Bilder vom Dichter kulminiert: „Säugling“, „Windelnässer!“, „Kacker“, etc. Aus der volkstümlichen Perspektive der Elendsgasse erscheinen so die Künstler, Wissenschaftler, Verehrer des Königs und alle diejenigen, die in Vergils Phantasie das geistige Leben personifizieren, als lächerlich. Da sich Vergil der Stimme der Straße nicht entziehen kann, kommt ihm seine literarische Tätigkeit immer wieder als närrisch vor. Die Literatur wird hier indirekt als „Lüge der Gesellschaft“ apostrophiert. Wegen dieser Diskrepanz zwischen Literatur und Gesellschaft, zwischen dem Denken und der Realität möchte sich Vergil nicht mehr mit seinem Hauptwerk „Äneis“ identifizieren.

In der karnevalistischen Darstellung der Elendsgasse zeigt sich damit Brochs Dilemma im Hinblick auf die Existenzberechtigung der Kunst in der Zeit der Moderne und auf seinen apodiktischen, fast ultimativen Anspruch nach ihrer ethischen Wirkung. In einer

³⁶⁶ Hermann Broch: KW 4, S. 32 f.

permanenten Auseinandersetzung mit der destruktiven Macht der Straße schafft es Broch – ganz im Gegensatz zu seinen anderen Romanen – die eigenen romanpoetologischen Prämissen auf eine eigentümliche Art und Weise in Frage zu stellen.

Das für die Postmoderne charakteristische Problem der „Kommunikationsstrategie“ des Kunstwerkes, das Broch in der Auseinandersetzung mit der Stimme der Elendsgasse poetologisch demonstriert, wird später in der Literatur der Nachkriegszeit – etwa bei Thomas Bernhard – durch eine intensive Konfrontation mit der Macht der spätkapitalistischen Marktgesellschaft ins Zentrum des literarischen Interesses gestellt.³⁶⁷

Im Kontext von Bachtins Theorie vom karnevalistischen Diskurs läßt sich feststellen, daß im Roman „Der Tod des Vergil“ der Karneval immer dort beginnt, wo die Diskurse der Herrschenden und Mächtigen in Konfrontation mit einer volkstümlichen Rede außer Kraft gesetzt werden und auf diese Weise den Anspruch auf ihre „absolute Gültigkeit“ verlieren. Die Profanierung der Machthaber und „die *karnevalistischen Mesallianzen*“³⁶⁸ sind weitere Merkmale des karnevalistischen Weltempfindens. Vor dem Hintergrund eines solchen karnevalistischen Blickwinkels der „Inthronisation und Entthronung des Königs“³⁶⁹ wird schließlich auch die Figur des Augustus parodiert:

„Wein‘, schrie er, ‚kriegst dein Wein, Dicker, Wein für alle, Wein aufs Wohl von Cäsar!‘ – ‚Hui, hui, hui‘, gackerte die Frau, und ihr Lachen purzelte über sich hinaus, ins Zornige und dabei erst recht ins anbiederisch Unzüchtige, ‚dein Cäsar, den kenn‘ ich ...‘ – ‚Mehl vom Cäsar‘, belehrte sie hold der patriotische Turm und begann, sich von der Mauer zu lösen, ‚Mehl vom Cäsar, hast es selber gehört ... Heil ihm!‘ [...] und als nun gar noch der andere, grölend und sich verschluckend, mit der Bestätigung anrückte: ‚Jawohl, morgen wird’s austeilt, morgen läßt er’s austeilen ... kost dich gamix!‘, da riß ihr die Geduld: ‚Ein Dreck wird austeilt‘, – sie kreischte, daß es über den ganzen Platz hin gellte –, ‚einen Dreck gibt der Cäsar her ... ein Dreck is dein Cäsar, ein Dreck ist er, der Cäsar; tanzen und singen und ficken und huren kann er, der Herr Cäsar, aber sonst kann er nix, und ein Dreck gibt er her ...!‘³⁷⁰

Was hier Hermann Broch auf der Ebene der Erzählung präsentiert, wird bei genauem Hinsehen in Michail Bachtins Theorie von Karneval durchaus transparent:

³⁶⁷ Dieses Motiv ist bereits in Thomas Bernhards erstem Roman „Frost“ stark präsent. Die „schwarze Kehrseite“ des Marktplatzes spiegelt sich darin, daß dieser als „ein Raum des Konsums, der Konkurrenz, des Streits und Klassenkampfes, der Bestrafung oder Eliminierung des Abseits stehenden Individuums sowie des Elends der Unterlegenen“ im Roman dargestellt wird, vgl. dazu Uwe Betz: „Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe“, Würzburg, 1997, S. 56.

³⁶⁸ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., 1971, S. 138.

³⁶⁹ Ebd. S. 139.

³⁷⁰ Hermann Broch: KW 4, S. 107 f.

„Im Brauch der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs finden wir den Kern des karnevalistischen Weltempfindens: das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und Erneuerung [...] Die Erhöhung enthält bereits die Idee der kommenden Erniedrigung: sie ist von Anfang an ambivalent. Gekrönt wird der Antipode des wirklichen Königs: der Sklave oder der Narr. Es öffnet und erhellt sich die umgestülpte Welt des Karnevals. Im Krönungsbrauch wird alles ambivalent: das Zeremoniell, die Symbole der Macht, die dem gekrönten eingehändigt werden, die Gewänder, in die man ihn kleidet. Alles wird in den Stand der Relativität versetzt [...]“³⁷¹

Die typische Parodie auf die Gestalt des römischen Cäsars betrifft sowohl die Fragen der Macht als auch die des Ruhmes. Statt dem Leser eine Legende von der historischen Figur zu vermitteln, entwirft der Erzähler ein Bild vom Herrscher, dessen Symbole der Macht sich in einem nackten Überdruß an materialistischen Werten sowie einem pervertierten sexuellen Leben widerspiegeln. Bezeichnend für die Brochsche Art, das überlieferte Material als Intertext zu benutzen, ist die Verfremdung durch die „menippeische Satire“ sowie durch einen häufigen Perspektivenwechsel.

Die Frage nach der Stellung des karnevalistischen Denkens im Roman „Der Tod des Vergil“ führt zunächst zum nächsten Themenkomplex, der für die Tradition der Menippee charakteristisch ist: Eine starke Betonung des Körperlichen, die sich besonders in einer grotesken Darstellung physisch-biologischer Funktionen wie Essen, Trinken, Schlafen etc. manifestiert. Daß es auf den Straßen Brundisiums hauptsächlich um das „Essen“ und „Trinken“ geht, wird im Roman mehr als deutlich veranschaulicht:

„Mehl soll ich kaufen, und Zwiebel, und alles, und Eier und Knoblauch, und Öl, und Knoblauch [...]‘ Sie waren neuerlich von der Dunkelheit aufgenommen worden, aus der Dunkelheit erscholl der Ruf nach Knoblauch weiter, und wirklich wie aufs Stichwort war mit einemmal die fiebrige Finsternis der Nacht von sämtlichen Kuchengerüchen, welche die Stadt nur aushauchen konnte, beladen und geschwängert, schwer, satt, geil, ölig, bequem und furchtbar, verdauend und verwest, verprasselt, pfannenstinkend, wiederkauerisch, die schlafsüchtige Nahrung der Stadt.“³⁷²

Im Bewußtsein Vergils spiegelt sich die Welt der Elendsgasse sowohl durch eine vollkommene Anonymität ihrer Einwohner, als auch durch rein materialistische Bedürfnisse, auf die diese Welt reduziert zu sein scheint. Die erzählerische Darstellung der Jenseitsreise ist damit von einer „travestierenden, degradierenden, materialisierenden und verkörperlichenden Kraft“³⁷³ beseelt, wie es dies in Bachtins „Rabelais und seine Welt“ präsentiert worden ist. Das Geschrei, die Beschimpfungen und Verspottungen übernehmen die Funktion einer im Sinne von Bachtin volkstümlichen Ideologiekritik.

³⁷¹ Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, a.a.O., S. 50 f.

³⁷² Hermann Broch: KW 4, S. 104.

³⁷³ Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt, Frankfurt/M., 1987, S. 237.

Die Kehrseite dieser karnevalesken Rede ist es, daß in ihr alles Geistige, Ideelle und Unsterbliche verneint und eliminiert wird. Der Sieg des rein Materiellen ist mit einem endgültigen Tod jeder geistigen Instanz verbunden, die in ihrer Machtlosigkeit nur noch verlacht und verspottet wird.

Die Welt der Elendgasse als Personifikation der Hölle und der endgültigen Dominanz des Körpers ist bereits am Anfang des Romans angedeutet, in einer grotesken Szene, in der eine brutale und vollkommen sinnlose Gewalttat von Cäsars Schiffsbesatzung nicht einmal den Widerstand, sondern gar keine Resonanz findet:

„[...] und der Schlag sauste auf die Achsel des durch den Ruck vorwärtsgerissenen Kettenengenossen, eines stämmigen, rothaarig filzbärtigen Parthers, der gleichsam erstaunt den Kopf drehte [...] er war wohl ein Kriegsgefangener, rot und blutig und starrend ein ausgeschlossenes, ausgerissenes, ausgestochenes Auge zeigte, starrend und bei aller Blindheit richtig überrascht, denn bevor er noch von der vorwärtsdrängenden, kettenklirrenden Reihe weitergestoßen worden war, hatte es ihm, offenbar weil es schon in einem abging, nochmals um den Kopf gepiffen und ihm das Ohr mit einem blutigen Schnitt gespalten. Dies alles hatte nur einen kurzen Herzschlag lang gedauert, nichtsdestoweniger lang genug, um den Herzschlag aussetzen zu lassen: schmachvoll war es, hinzublicken und nicht den leisesten Versuch eines Eingreifens zu unternehmen, unfähig und vielleicht sogar unwillig zu solchem Eingreifen, schmachvoll war es selbst noch dieses Geschehen festhalten zu wollen, schmachvoll eine Erinnerung, in die selbst dieses noch für ewig eingeschrieben werden sollte!“³⁷⁴

Die anderen Männer vom Schiff betrinken und verprügeln sich oder begehen andere Gewalttaten. Sie sind kaum zur einer Aussage fähig, d.h., keiner Kommunikation mächtig. In diesem grotesken Sieg des Körpers, wo eine blinde und grausame Natur beschrieben wird, ist jede geistige Tätigkeit sowie reflexives Leben völlig fehl am Platz. Bereits hier, am Anfang des Romans deutet sich die Welt als Hölle oder Vorhölle, wie man dies aus dem bekannten Gedichtzyklus „Auf der Erde und in der Hölle“ sowie den anderen Schriften von Thomas Bernhard entnehmen kann.

³⁷⁴ Hermann Broch: KW 4, S. 27.

VIII. Von der subversiven Kraft des Lachens

In seinem Buch „Literatur und Karneval“ beschreibt Michail Bachtin, wie der Mensch des Mittelalters im Phänomen des Lachens einen besonderen Sieg über die Furcht vor den autoritären Mächten, vor den „Geboten und Verboten, vor Tod und Vergeltung im Jenseits, vor der Hölle“ und „vor allem, was entsetzlicher ist als die Erde“³⁷⁵ empfand. Obwohl sich dieser Sieg vor allem auf die Festtage beschränkte, bildete sich aus ihm „eine nichtoffizielle Wahrheit über die Welt und den Menschen aus, die das neue Selbstbewußtsein der Renaissance vorbereitete.“³⁷⁶ Die mittelalterliche Kultur des Lachens, die sich in ihren wesentlichen Momenten gegen die etablierten Institutionen richtet, hat die subversive Kraft des Lachens bis in die moderne Zeit bewahrt, und ist auch bei Hermann Broch ein wichtiges Element des Erzählens, in dessen Kontext alle Symbole der Macht, Autorität und Heiligkeit ihre offizielle Dimension verlieren. Der im vorangegangenen Teilkapitel akzentuierte karnevalistische Blick auf die Signaturen grenzenloser Macht (siehe Seite 162) hat noch eine andere wichtige, mit der Karnevalisierung befaßte Funktion, insoweit, als sich der akzentuierte Bereich des Körpers nicht nur gegen die Formen der totalisierenden Macht richtet, sondern auch eine besondere Bedeutung der subversiven Kraft des Lachens signalisiert:

„[Mit einer] sinnlosen, kaum mehr grausamen Grausamkeit uneingeschränkter Macht, bar jedes eigentlichen Zweckes, da die Leute ohnehin hasteten, was ihre Lungen hergaben, kaum mehr wissend, wie ihnen geschah, ja sich nicht einmal duckten, wenn der Riemen aufklatschte, sondern eher noch dazu grinsten; ein kleiner schwarzer Syrer, den es beim Erreichen des Decks gerade getroffen, stopfte gleichmütig und des Striemens auf seinem Rücken nicht achtend, die Lappen zurecht, [...] und er feixte bloß, feixte auf zu der emporgehobenen Sänfte: ‚Komm mal runter großer König, komm runter, kannst du auch mal versuchen, wie’s unsereinem schmeckt!‘“³⁷⁷

Es ist ein wenig paradox, festzustellen, daß es ein abgründiger Zynismus ist, der sich hier durch das Lachen manifestiert. Denn die auf die tierische Existenz reduzierten Menschen sind kaum mehr in der Lage, über ihren leiblichen Schmerz eine Antwort zu geben; buchstäblich ist ihnen nur noch „Grinsen“ geblieben. Im besten Fall ist das Grausame nur noch im Spiegel der ironischen Verspottung zu sehen, die sowohl das literarisch-geschichtliche Thema als auch das persönliche Schicksal des Helden prägt. Aus der subjektiven Dimension des Leidens erwächst ein eigentümlich sarkastisches

³⁷⁵ Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, a.a.O., S. 35.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Hermann Broch: KW 4, S. 26 f.

„Grinsen des Skeletts“ (Foucault), das die Bedrohung durch den Tod „zum Objekt des Gespöts“ macht. Als ein entsprechender Kommentar zu dieser Szene läßt sich ein Passus aus dem Kapitel über frühneuzeitliche Narrenschiffe in Michel Foucaults „Wahnsinn und Gesellschaft“ heranziehen:

„Bis zur zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, oder gar noch ein wenig länger, herrscht allein das Thema des Todes. Das Ende des Menschen, das Ende der Zeiten tragen das Antlitz der Pest und der Kriege. [...] Und plötzlich, in den letzten Jahren des Jahrhunderts, dreht sich diese große Unruhe um die eigene Achse. Der Spott des Wahnsinns tritt an die Stelle des Todes und seiner Feierlichkeit. Von der Entdeckung jeder Notwendigkeit, die den Menschen unvermeidlich zum Nichts werden läßt, ist man zu einer verachtenden Betrachtung dieses Nichts, das die Existenz selbst ist, gelangt. Die Angst vor dieser absoluten Grenze des Todes wird in einer fortgesetzten Ironie verinnerlicht. Man entwaffnet diese Angst im voraus und macht sie zum Objekt des Gespöts [...] Die Zerstörung durch den Tod bedeutet nichts mehr, weil sie bereits alles bedeutet, denn das Leben selbst besteht nur aus Abgedroschenheit, hohlen Worten, leerem Geklingel und Narrenschellen [...]“³⁷⁸

Nach den bitteren Ereignissen am Bord des Schiffes begleiteten Vergils Gang durch die Straßen Brundisiums eine Reihe von grotesken Situationen, die seine exotische Erfahrung der Unterwelt immer wieder mit neuen tragikomischen Elementen bereichert. In der Thematisierung der Ehe- und Liebesbeziehung offenbart sich eine für den Karneval charakteristische Profanierung der menschlichen Beziehungen. Als Protagonisten der kleinen Ehe- und Liebesintrigen im „Reich der Toten“ erscheinen drei unbekannte Personen des Elendsquartiers, die in Brochs typischer Art aus ihrer alltäglichen Anonymität heraustreten und zu Akteuren der Weltgeschichte gemacht werden. Dem Erzähler gelingt es dabei, die Beziehung zwischen Geld und Liebe fast magisch zum Leitmotiv der Geschichte zu transponieren „Alles willst haben von mir, aber nix zahlen ...; Am meisten fressen und nix zahlen ...“³⁷⁹ Das erhabene Pathos der Liebe wird hier nicht zu purer „Geldgier“ und „Aufbegehren des Fleisches“ degradiert, sondern auch als Paradigma einer grotesken und sinnlosen Gewalt entlarvt. Nachdem Flüche der halbbrutalen Frau über den römischen Cäsar eine Kulmination erreichen, wird die Frau selbst zum Objekt der attackierenden Gewalt:

„[...] denn der Dickwanst, obstinat entzückt von dem tanzenden und fickenden Cäsar, war unmißverständlich darauf aus, es dem Erhabenen gleichzutun, und patriotisch bemüht, sein Liebeswerben mit Heilrufen auf den Augustus Vater, auf den Augustus Cäsar, auf den Retter Augustus, vornehm zu unterstützen, trachtete er, lüstern bittend die Hände vorgestreckt, an die schimpfend und fluchend zurückweichende Frau heranzugelangen, [...] in hüpfendes, geradezu leichtfüßiges Tänzeln geraten [...], taubblind

³⁷⁸ Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/M., 1973, S. 34.

³⁷⁹ Hermann Broch: KW 4, S. 104.

auf sein Ziel gerichtet und sicherlich nicht gewillt davon abzulassen, hätte nicht ein überraschender Stockhieb [...] dem Spiel plötzlich ein Ende bereitet: [...] es war, als hätte der Stock in einen Haufen Daunen geschlagen, und auch nicht ein einziger Laut des Erschrecken oder des Schmerzes war hörbar geworden, kein Ächzer und kein Seufzer wurde vernommen, der Dicke war einfach hingeplumpst, wälzte sich ein wenig und blieb dann ruhig liegen [...].³⁸⁰

Die Habsucht und Bosheit deprivieren die idealistischen Vorstellungen von Liebe- und Eros und machen die Weltgeschichte vor dem Hintergrund der Thematisierung des Untergangs der römisch-augustinischen Zeit zum grotesken Spiel. Nicht nur das Irdische, Körperliche, Sterbliche usw. wird hier dem Lachen ausgesetzt, sondern auch das Höchste, Religiöse und Autoritative, und alles das, was in den Vorstellungen des antiken Helden die Idee der Unsterblichkeit personifiziert:

„Vorrecht der Götter und der Menschen ist das Lachen,
urferne stammt es von dem Gott, der sich selbst erkannt hat,
stumm-ahnend stammt es aus seinem Vorwissen,
aus seinem Vorwissen um die eigene Vernichtbarkeit,
aus seinem Vorwissen um die Vernichtbarkeit des Geschaffenen, in dem
er als mitgeschaffener und mitschaffender Teil sein Dasein lebt [...].“³⁸¹

Und immer wieder sind bei Broch „das Furchtbare“ und „das Grauenhafte“ der eigentliche Hintergrund, vor dem die Thematik des Lachens ihre geheimnisvolle Kraft bekommt. „Das Grauenhafte im Spiegel des Witzes“ darzustellen ist aber ein literarischer Topos, der bereits im 19. Jahrhundert – beispielsweise bei Heine – eine dominante Rolle spielte. Der Tatbestand, daß gerade in Heines Gedichten und Prosawerken sich eine Tendenz zeigt, „das Tragische mit dem Komischen“³⁸² in Zusammenhang zu bringen und durch das Phänomen des Lachens die Möglichkeiten der dichterischen Sprache in Frage zu stellen, wird nicht nur bei Broch, sondern insgesamt für den modernen Diskurs über das Lachen eine prägende Bedeutung haben.

Bei seiner Reise durch die Elendsgasse ist nämlich Vergil immer wieder mit Erfahrungen konfrontiert, in denen seine inneren Reflexionen vom Leben und Tod, seine Betrachtungen zur Literatur und die Absicht, „Die Äneis“ zu vernichten, permanent durch die bedrohliche Macht des Lachens in Frage gestellt werden. Die subversive Kraft des Lachens spiegelt sich dabei nicht in einer erzählerisch-auktorialen Instanz, die Ereignisse ironisiert, parodiert oder als Gegenstand der Verspottung macht, sondern zeigt sich vielmehr in einem Bild, einer Geste oder in einem unerwarteten Ausbruch der

³⁸⁰ Ebd., S. 108.

³⁸¹ Ebd., S. 120.

³⁸² Vgl. dazu: Jürgen Brummack: „Heines Lachen“, in: Jahrbuch für internationale Germanistik, 20, 1988, S. 16.

Stimmen, die Vergils Bewußtsein auf eine markante und unerklärliche Weise überfallen. Um dies etwas zugespitzt zu formulieren: Der Erzähler läßt die feindlichsten Mächte des Lachens auf seinen Helden zerstörerisch wirken. Das höhrende Lachen der Frauen aus der Elendsgasse verschmilzt mit dem „grölenden“, „mitreißenden“ Lachen des unbekanntes Mannes und kulminiert in einem nicht mehr lokalisierbaren „außer-menschlichen Lachen“, das letztendlich dem diskursiven Element der Sprache verschlossen bleibt. Und immer wieder ist in dieser Situationen die „destruktive“ und „destabilisierende“ Kraft des Lachens auf die Grenze der Sprache bezogen. Denn:

„[...] die stumme Sprache des Lachens und die stumme Sprache der Musik, beides Sprache außerhalb der Sprache, unterhalb und oberhalb der Grenze menschlicher Gebundenheit, [...] (die sich) zu neuer Sprache verbündeten, zu einer Sprache, in der die Furchtbarkeit des Lachens wundersam von der Holdheit des Schönen aufgenommen, indes nicht aufgehoben, sondern zu verdoppelter Furchtbarkeit verstärkt wird, zur stummen Sprache der außermenschlich-erstarrtesten Ferne und Verlassenheit, zur Sprache außerhalb jeglicher Muttersprache, zur unerforschlichen Sprache der vollkommenen Unübersetzbarkeit [...]“³⁸³

Michail Bachtin hat in seinem schon erwähnten Buch „Literatur und Karneval“ drei wesentliche Momente der Lachkultur hervorgehoben: ihre Opposition gegen offizielle Machtinstanzen und Wahrheiten, ihr „wesentliche[r] Zusammenhang mit der Freiheit“, sowie ihre „Verbindung mit der nichtoffiziellen Wahrheit des Volkes“³⁸⁴. Neben diesen drei Elementen des karnevalistischen Diskurses möchte ich noch auf eine spezifische Bedeutung des Lachens im „Vergil“-Roman aufmerksam machen. Sie bezieht sich vehement auf Brochs romanpoetologischen Anspruch auf die Totalitätsdarstellung der Dichtkunst und betrifft explizit ihre sprachliche Meta-Ebene. Denn jedes romantheoretische Programm, das auf Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerkes abzielt, wird gerade im „Vergil“-Roman in der Konfrontierung mit dem subversiven Charakter des Lachens „an seine Grenze geführt“.

Joachim Ritter hat im Phänomen des Lachens die Ausdrucksformen des menschlichen Verhaltens erkannt, in denen der Mensch „an den Grenzen eines Sinnentwurfs, an den Grenzen einer Lebensordnung“ steht: „Dies aber schließt aus, daß das Lachen bestimmten Schichten inneren Seins, bestimmten Stimmungen, bestimmten Gefühlen oder einer bestimmten ‚Lust‘ zugerechnet wird [...]“³⁸⁵ Gerade in diesem „Unsinn, ausgelassenen Treiben, im Spiel“, und im „Scherz“³⁸⁶ scheint Broch mit seinem Roman „Der Tod des Vergil“ nicht nur an die Grenzen seiner metaphysischen Poetik des Romans zu

³⁸³ Hermann Broch: KW 4, S. 110 f.

³⁸⁴ Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, a.a.O., S. 33 ff.

³⁸⁵ Joachim Ritter: Subjektivität, Frankfurt/M., 1974, S. 83.

³⁸⁶ Ebd., S. 82.

gelangen, sondern jene verborgenen Schichten des Lebens zu entdecken, die überhaupt einem Kunstwerk innewohnen.

IX. Die literarische Bedeutung des Motivs der Elendsgasse
in Bezug auf die intertextuelle Konzeption des Romans:

Betrachtet man die literarische Darstellung des Motivs der Elendsgasse in Bezug auf die intertextuelle Konzeption des Romans, so läßt sich folgendes feststellen:

- In Vergils Thematik der Hadesfahrt, d.h. in seiner poetologischen Rezeption und Gestaltung im Roman sind bereits sämtliche Motive des Brochschen „Vergil“-Romans latent und in ihrer Simultaneität gegeben. Zur Erscheinung gelangen sie jedoch in einem intertextuellen Dialog, indem sie mit Bachtins Idee der Dialogizität als schöpferische Auseinandersetzung der Stimmen und Meinungen gesetzt werden. Besonders in Bezug auf drei wesentliche Motive des Romans: das Motiv des Zerfalls des römischen Reiches als geschichtsphilosophisches Motiv, das Motiv des Todes, und das Motiv von der Verbrennung der „Äneis“ bekommt die literarische Darstellung der Elendsgasse eine herausragende Bedeutung.
- Das Motiv des „Zerfalls des römischen Reiches“ als geschichtsphilosophisches Motiv des Romans wird bereits – wie ich in dieser Arbeit zu illustrieren versuche – in Vergils sinnlicher Perzeption der Elendsgasse paradigmatisch angedeutet. Ähnlich wie in der „Schlafwandler“-Trilogie thematisiert der Erzähler das Phänomen des Zerfalls bereits auf der Ebene der poetologischen Gestaltung des Romans, ein Prozeß der sich zunächst im Bereich der sinnlichen Wahrnehmungen seines Protagonisten zu entfalten beginnt und allmählich auf die Ebene der geistig-philosophischen Sinngebungen transponiert wird.
- Das Ausbleiben einer geistigen Synthese ist besonders im Kontext von Vergils Auseinandersetzung mit dem Problem der Dichtung und der Rolle des Dichters zu sehen. Die in Vergils Bewußtsein immer wiederkehrende Frage der existentiellen

und ethischen Berechtigung der Dichtkunst – die seinen Weg durch die Elendsgasse ununterbrochen begleitet – findet in diesem Sinn keine endgültige Lösung, sondern mündet in einem Dialog der Texte: einen Dialog der Meinungen und Ansichten, in deren poetologisch-metaphorischer Inszenierung als Hauptakteure die Dichter Vergil, Dante und Orpheus stehen.

- Auch in Bezug auf das Motiv des Todes demonstriert die literarische Darstellung der Elendsgasse eine äußerst dialogische Struktur. Vergils Betrachtungen der Literatur als Erkenntnis des Todes sind nicht nur im Zusammenhang der Vergilischen und Danteschen Auffassungen des Katabasisproblems zu sehen, sondern auch im Kontext eines Diskurses, in dem sich das Erlebnis des Todes fast ausschließlich als Sprache und Schrift des Körpers äußert. Damit offenbart sich ein Verfahren, in dem das Phänomen des Todes von äußerst metaphysisch-religiösen bis extrem körperlichen und sinnlichen Deutungen ständig fluktuiert.
- Brochs Idee der Elendsgasse ist damit im Zusammenhang mit vielen intertextuellen Schichten zu betrachten. Die wichtigste Schicht in der literarischen Komposition der Elendsgasse bildet die antike und mittelalterliche Literatur, die poetologisch mit Elementen der menippeischen und karnevalistischen Diskurse zu betrachten ist. Im Kontext der Auseinandersetzung mit der Tradition der Antike thematisiert der Erzähler das Motiv der Reise durch die Unterwelt als eine „schicksalhafte Teleologie“, in religiös-mittelalterlichen Hinsicht erscheint die Idee der Hadesfahrt als Messiaserwartung sowohl des Juden- als auch des Christentums, bis sie schließlich in einer für die Moderne charakteristische Profanierung der Heils und Erlösungsidee kulminiert. Die Vielschichtigkeit der intertextuellen Relationen bedeutet, daß es sich hier nicht um einen Kern oder eine Grundidee des Romans handelt, sondern daß sich der Inhalt selbst erst in der Interaktion vieler Intertexte konstituiert. Angesichts der Vielschichtigkeit der intertextuellen Bezüge stellt sich die Frage, ob die Untersuchung dieses Romans mehr bieten kann, als die traditionelle Quellenforschung schon geleistet hat. Dabei geht es nicht darum, mit Hilfe der neuerlichen Theorien von Intertextualität Hermann Brochs Romanwerk zu interpretieren, schon gar nicht um die Suche nach den theoretischen Voraussetzungen, die im Werk restlos untergehen. Vielmehr kommt es darauf an, den Roman selbst in seinen traditionell historischen sowie aktuell literarischen Kontexten zu betrachten.

Die Dekonstruktion der Romanfiguren in Bezug auf Bachtins Poetik des Doppelgängers

Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ stellt ein prägnantes Beispiel sowohl für den Gebrauch der traditionellen literarischen Texte als Intertext als auch für das Phänomen des „Doppelgängers“ in der Literatur. Das einmalige Menschenbild „doppelt“ darzustellen, scheint schon seit der Erscheinung der „Schlafwandler“-Trilogie eine unheimliche Faszination von Hermann Broch. Die Einführung des „Doppelgänger“-Motivs impliziert eine Form des Romans, in der ein und dieselbe Person in vielen verschiedenen Erscheinungen auftritt beziehungsweise durch ihre Doppelgänger ihre eigene Persönlichkeit manifestiert. Dieses Phänomen, bereits in der Figur Bertrands der „Schlafwandler“-Trilogie stark ausgeprägt, ist ein literarischer Topos, der im „Vergil“-Roman eine herausragende Bedeutung bekommt.

Obwohl dieser Roman auf ein literarisch-geschichtliches Thema rekurriert, ist die Geschichtsbeschreibung nicht sein primäres Anliegen. Vielmehr zielen die literarischen Anspielungen auf das Schicksal des römischen Dichters auf die Problematik des Verhältnisses zwischen der Dichtung und der Gesellschaft, zwischen der Literatur und den Signaturen der totalitären Macht, sie problematisieren das Phänomen des Exils usw. Das Entfernen literarischer Figuren aus ihrem ursprünglichen Kontext und ihre Einführung in den neuen Text bezeichnet Theodore Ziolkowski, mit einem etwas merkwürdigen Syntagma, als „Figuren auf Pump“:

„Wie das Zitat muß also die Figur auf Pump in einen neuen Zusammenhang eintreten und zugleich so unabhängig bleiben, daß sie dauernd an ihren ursprünglichen Kontext erinnert. Wie eben beim Zitat hängt die Wirkung auch von einem gemeinsamen Bildungserlebnis ab, das den Leser befähigt, den in die Fiktion eintretenden Fremdkörper sofort zu erkennen.“³⁸⁷

Bei der Poetik der „Figuren auf Pump“ handelt es sich also um einen Komplex von erzählerischen Verfahren und Techniken, die in vieler Hinsicht mit Bachtins Auffassung des Helden als Doppelgänger korrespondieren. Eine Figur läßt sich so durch zahlreiche Dimensionen charakterisieren: Sie tritt beispielsweise als Erzähler auf (Vergil), als historische Person (der römische Dichter Vergil), und in Bezug auf anderen Figuren weist sie viele Verdoppelungen und Rollenfunktionen. (Vergil erkennt sich in der Figur

³⁸⁷ Theodore Ziolkowski: „Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität der sprachlichen Kunstwerks“, in: Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980, Basel, 1981, S. 168 f.

des Knaben). Hermann Brochs Figur des Doppelgängers läßt sich aber nicht eindeutig bestimmen. Während bei Bachtin der Held des Romans dadurch charakterisiert ist, daß er in einem anderen oder sogar in mehreren anderen Menschen seinen Doppelgänger findet, sind bei Broch die Beziehungen zwischen Hauptfigur und Doppelgänger noch komplexer. Das Verhältnis zwischen der Romanfigur und ihrem Doppelgänger wird nämlich dadurch noch komplizierter, daß bei Broch nicht nur der Held selbst, sondern auch sein Doppelgänger meistens nicht erfaßbar und nicht erkennbar bleibt. Plotia Hieria ist beispielsweise eine Figur, die als Vergils Doppelgänger erscheint, aber in Bezug auf andere Figuren des Romans ihre eigenen Doppelgänger hat.

Die Verdoppelung der menschlichen Gestalt stellt im „Vergil“- Roman ein Phänomen dar, das dazu neigt, in einer eigentümlichen Art und Weise ein unendlicher Prozeß zu sein. Mit einer Analyse der Hauptfiguren des Romans, des Dichters Vergil, des Knaben Lysanias und der Frauengestalt Plotia möchte ich diese komplexe Struktur des Doppelgängers verdeutlichen.

I. Vergils polyphone Stimme

In der Gestalt seines Hauptprotagonisten, des Dichters Vergil, thematisiert der Erzähler die Frage nach der Identität der Romanfigur und ihrer Authentizität und konfrontiert sie mit den zahlreichen Doppelgängern, die die Persönlichkeit des römischen Dichters begleiten. Aus der Auseinandersetzung mit den Texten der literarischen Tradition resultiert eine komplizierte Darstellung der Dichterfigur, die sich im Dialog zwischen den unterschiedlichsten Diskursen und Rollenwechseln im Text konstituiert. In Bezug auf Vergils Texte möchte ich Hermann Brochs Hauptfigur durch zwei entscheidende „Betrachtungsebenen“ charakterisieren:

- Die erste Ebene betrifft ihre Identifikation mit den Hauptfiguren aus den Vergilischen Texten (z.B. Äneas, Orpheus)
- Auf der zweiten Ebene tritt seine vielfältige Verschmelzung mit anderen Figuren des Romans, die nicht unbedingt aus Vergilischen Texten entstammen.
(Vergil erkennt sich in der Gestalt des Knaben oder in der Figur der Plotia)

Jede der zwei genannten Betrachtungsebenen könnte als ein hypothetischer Rahmen betrachtet werden, in dessen Umfeld das Porträt des Dichters Vergil unterschiedliche

Konturen bekommt. Auffällig ist zugleich ein ständiger Wechsel der Betrachtungsperspektive und Vergils permanenter Übergang von einer Rolle zur anderen. Die verschiedensten Motive laufen dabei zusammen und ergeben ein uneinheitliches Bild des Menschen. Charakteristisch für die erste Ebene ist es, daß Vergils biographisches Material sowie seine eigenen Texte, „Äneis“ und „Georgica“, zum Intertext der Gestaltung der Hauptfigur werden. Der Erzähler verwendet das biographische Material aus Vergils Leben, um seine Erzählung einzuleiten: Unzufrieden mit seinem unvollendeten Epos „Äneis“ beschloß Vergil, die literarische Arbeit zu verlassen und sich in Athen den philosophischen Erkenntnissen zu widmen. Nachdem Vergil bei einem kurzen Aufenthalt in Athen erkrankt, kehrt er wieder in Begleitung von Augustus nach Brundisium zurück. Vergils Ankunft nach Brundisium wird zunächst aus der Perspektive des Dichters geschildert: „So lag er da, er der Dichter der „Äneis“, er, Publius Vergilius Maro, er lag da mit herabgemindertem Bewußtsein [...] und er starrte in das perlmutterne Rund der Himmelsschale: Warum hatte er dem Drängen des Augustus nachgegeben? Warum nun hatte er Athen verlassen?“³⁸⁸ Der innere Monolog des Dichters, in Form der dritten Person erzählt, wird aber bereits zu Beginn des Romans in verschiedene Perspektiven und Stimmen verlagert, so daß der Leser Vergils Rückkehr nach Italien in einem Spektrum verschiedener Bedeutungen zu rezipieren beginnt.

Vergils persönlicher und dichterischer Lebenslauf vermischt sich so mit dem Schicksal des Äneas und wird zunächst aus einer für Äneas typischen Situation heraus gesehen:

„[...] einem höheren Schicksal gemäß, von der Heimat nicht losgelassen, dennoch nicht in ihr belassen [...]; es hatte ihn hinausgetrieben, hinaus aus der Gemeinschaft, hinein in die nacktste, böseste, wildeste Einsamkeit des Menschengewühles [...]“.³⁸⁹

Dieses Motiv enthält darüber hinaus eine Parallele zwischen dem Schicksal des Äneas und dem des römischen Dichters als Exilprotagonisten: Beide sollen darauf hinweisen, daß sie düstere Zeiten überleben. Äneas' Vertreibung aus Troja, seine Trennung von der Heimat und seine Einsamkeit signalisieren die wesentlichen Elemente der Situation, in der sich der Dichter Vergil befindet. Als besonders signifikant erscheinen das Motiv der Rückkehr nach Italien und Äneas' zahlreiche Irrfahrten, die im inneren Monolog des römischen Dichters zum Signum seiner Existenz erhoben werden. Der vertriebene Held aus dem antiken Epos, der als „psychotischer Anderer“³⁹⁰ dem Dichter begegnet, ist eine Figur, welche permanenten Gefahren und Bedrohungen ausgesetzt ist. In der imaginativen Konfrontation mit diesem Doppelgänger erlebt der Dichter den Verlust

³⁸⁸ Hermann Broch: KW 4, S. 12.

³⁸⁹ Ebd., S. 13.

³⁹⁰ Ingrid Fichter (Hrsg.): Doppelgänger: Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern; Stuttgart; Wien, 1999, S. 47.

seiner Heimat und die Situation des Exils als eine extreme Art der Einsamkeit und der endgültigen Vertreibung aus der Gemeinschaft. Diese Einsamkeit und die Entfremdung sind die eigentlichen Kennzeichen des Exils. Das Bemühen des Dichters, diesem Phänomen einen „geschichtsphilosophischen Sinn“ zu verleihen, ist zum Scheitern verurteilt. Ein für den „Vergil“-Roman charakteristisches Verfahren, in dem der Dichter Vergil seine Rückkehr nach Italien und die Auseinandersetzung mit dem Tod permanent im Dialog mit antiken Figuren zu artikulieren versucht, läßt sich auch in der Gestaltung der Orpheus Geschichte deutlich erkennen. Im Bewußtsein des sterbenden Dichters zeigt sich nämlich die Erzählung von Orpheus' Tod in einer Art und Weise, in der der Dichter Vergil das tragische Ende von Orpheus als eigenes Schicksal erlebt. Erzählerisch wird dieses Motiv zunächst auf Orpheus' Person fokussiert, „der Liebe Erinnerungsstärke hatte Orpheus den Eintritt in die Hadesstiefe erzwungen [...]“ und allmählich auf die Figur des Dichters projiziert, „er (Vergil) hingegen, lieblos von Anbeginn, unfähig das liebende Gedächtnis vorauszuschicken und von keiner Erinnerung geführt [...]“³⁹¹ Die Motive aus Vergils „Georgica“ werden aus ihrem ursprünglichen Kontext entnommen und in einen Zusammenhang gebracht, in dem die Frage nach der Fähigkeit des Dichters, zwischen Wirklichkeit und Kunst zu vermitteln, eine entscheidende Rolle bekommt. Die rätselhafte Figur des Doppelgängers artikuliert den Kern dieses Problems und markiert zugleich den Zwiespalt und die Ambivalenz, durch die die dichterische Existenz geprägt ist. Neben Äneas und Orpheus hat die Hauptfigur des Romans auch andere Doubles: Oft erscheint sie in Gestalt des Knaben, im Spiegelbild der anderen Figuren (z.B. Plotia), die zu ihrem „Schatten“ werden etc. Es handelt sich dabei um ein Spiel mit vielen Möglichkeiten, das den Erzähler immer wieder beschäftigt, seine Phantasie auch in Gestalt der anderen Personen erscheinen zu lassen. Wie Walter Hinderer in seiner Analyse der Struktur des Textes richtig bemerkt, sind die Romanfiguren unter drei Aspekten zu sehen: sie erscheinen als „reale“ Figuren des Romangeschehens, sie treten aus der Imagination des Dichters und spiegeln seine inneren Konflikte und Träume und schließlich sind sie die Verkörperung der beiden Bereiche, sowohl des „realen“, „irdischen“ Bereichs, als auch des sogenannten Teils des „Unbewußten“.³⁹² Gerade in der Figur des Knaben zeichnet sich ein Typ des Doppelgängers ab, in dem die Elemente des Traumhaften und Imaginären mit realen und wirklichen Elementen in einer komplexen und verwickelten Beziehung stehen. In Vergils Identifikation mit der Gestalt des Knaben drückt sich die Sehnsucht nach der Kindheit aus und nach den Zeiten, als er noch nicht mit idealistischen Vorstellungen von Dichtung besessen war:

³⁹¹ Hermann Broch: KW 4, S. 150.

³⁹² Walter Hinderer: „Grundzüge des ‚Tod des Vergil‘“, in: Manfred Durzak (Hrsg.), Hermann Broch: Perspektiven der Forschung, 1972, S. 122.

„[...] War es nicht der Knabe Vergil der dort kniete? oder der kleine Bruder Flaccus? so hatten sie oft miteinander und auf dem Boden gekniet, manchmal im Garten unter der Ulme, manchmal vor einer Spielzeugschachtel – wer war der Knabe?“³⁹³

In einem anderen Kontext verkörpert der Knabe das „väterliche Prinzip“, das in Vergil das Bedürfnis nach Ordnung, Verantwortung und Wachsamkeit wachruft. Als ihn der Knabe mit „Vater“ anredet, löst er in seinem Bewußtsein die Vorstellungen aus, die ganz im Gegensatz zu der Rolle des Kindes stehen.

„Leise schlossen sich die Lider unter der Vateranrede, die wie ein Geschenk war, wie ein Lohn für Ausgelöschtheit, Gnadenlohn für eine Wachsamkeit [...]“³⁹⁴

Für den Dichter Vergil stellt sich durch seinen Doppelgänger die Frage nach der Identität und seinem Unvermögen, zwischen den verschiedenen Rollen zu unterscheiden: Der psychologische Konflikt zwischen der Rolle des Vaters und des Sohnes als Hauptmotiv. Vergils Bedürfnis nach väterlicher Anleitung und einer harmonischen familiären Ordnung steht im Widerspruch zu dem Gefühl der „Aussetzung“ und „Gefährdung“ des Kindes.³⁹⁵

Die Thematik des Identitätsverlustes bekommt wiederum eine zusätzliche Dimension in Vergils Beziehung zu den Frauen. In diesem Zusammenhang bekommt die Figur der Plotia eine zentrale Bedeutung. Das Motiv des Spiegelbildes, das bereits in der Figurenkonstellation der „Schlafwandler“-Trilogie eine große Rolle spielte, bekommt im „Tod des Vergil“ eine zentrale Bedeutung. Als Vergil vor dem bevorstehenden Besuch des Kaisers Augustus in den Spiegel schaut, beginnt seine Gestalt sich aufzulösen. Statt seine Person im Spiegel zu sehen, begegnet er anderen Personen, darunter auch Plotia:

„[...] sie schritt durch die Fläche des Handspiegels hindurch, sie schritt durch diese sich öffnende und hinterher wieder sich schließende Glätte, sie schritt hindurch durch die goldglühenden Regenbogenarkaden und über die elfenbeinernen Milchpfade, und in einiger Entfernung von ihm, der im Ulmengaest des Kandelabers lehnte, blieb sie stehen.“³⁹⁶

³⁹³ Hermann Broch: KW 4, S. 180.

³⁹⁴ Ebd., S. 177.

³⁹⁵ Im psychologischen Sinne äußert sich in Vergils Identifikation mit dem Kind auch das Gefühl der „Verlassenheit“, „Aussetzung“ und „Gefährdung“. Das archetypische Moment einer solchen Identifikation spiegelt sich in einer „leidensvollen Konfliktsituation“, aus der das Individuum „anscheinend keinen Ausweg“ sieht, vgl. dazu C.G. Jung/K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie, Das göttliche Kind/Das göttliche Mädchen, Zürich, 1951, S. 129.

³⁹⁶ Hermann Broch: KW 4, S. 274 f.

Vergils Auseinandersetzung mit Plotias Bild im Spiegel gibt ihm Anlaß dazu, verschiedene und sich widersprechende Erkenntnisse über die Frau wahrzunehmen, ohne daß es ihm möglich wird, ein eindeutiges Verhältnis zu ihr zu entwickeln. Einerseits personifiziert Plotias Spiegelbild die Sehnsucht nach der Liebe; ein Motiv, das bei Vergil immer wieder mit dem Bedürfnis nach mütterlichem Schutz verflochten ist: „Oh, Heimkunft bist du, Heimkunft ohne Rückkehr“. Auf der anderen Seite verschmilzt Plotias Spiegelbild mit anderen Figuren des Romans, in deren Kontext sich das Bedürfnis nach der Liebe mit der Warnung von dem Weiblichen vermischt: „Trug ist es; des Weibes Schicksal ist Vergangenheit, das deine aber, Vergil, ist Zukunft.“³⁹⁷

Die Funktion des Doppelgängers besteht eben darin, auf ein äußerst ambivalentes Verhältnis zur Frau aufmerksam zu machen, auf eine psychologische Barriere, die besonders in Bezug auf Plotias Erscheinung im Spiegel mit äußerst willkürlichen und gegensätzlichen Gefühlen begleitet wird; den Gefühlen der Anziehung und Angst, der Sehnsucht nach der Liebe und der Flucht vor dem Erotischen.

Aus der Analyse des Dichters Vergil konnten wir sehen, daß sein Bewußtsein in viele verschiedene Stimmen gespalten ist, und daß es deswegen unmöglich ist, ihn mit lediglich einem einzigen Doppelgänger zu konfrontieren. Vielmehr handelt es sich hier um ein vielfältiges „Mysterienspiel“ (Bachtin) der unterschiedlichsten Stimmen, die verschiedene Inhalte der dichterischen Seele okkupieren und deren Rollen sich permanent miteinander abwechseln. An dieser Stelle möchte ich einige der wichtigsten Punkte erwähnen, um die sich Vergils Gespräch mit seinen Doppelgängern konzentriert. Im Phänomen des Doppelgängers sind vor allem die folgenden Themen zu betrachten:

- I) Die Problematik des Verlustes der Heimat und des Exils,
- II) Vergils kritische Auseinandersetzung mit der Literatur,
- III) Das Phänomen des Doppelgängers artikuliert Vergils psychologische Konflikte:
 - a) Seine Beziehung zur Kindheit und zu den Eltern,
 - b) sein ambivalentes Verhältnis zum Weiblichen.

³⁹⁷ Hermann Broch: KW 4, S. 277.

II. Lysanias' literarische Doppelgänger

Im Kontext der Thematisierung des Phänomens der Verdoppelung der menschlichen Gestalt hat die Figur des Knaben – neben der Hauptfigur des Dichters – eine vielfältige und komplexe Bedeutung. Nicht nur als Vergils Doppelgänger und als Projektion der dichterischen inneren Konflikte taucht diese Person im Roman auf, sondern auch als die rätselhafteste Figur des Textes. Im Kontext ihrer Erscheinung stellen sich dem Leser selbst viele Dilemmata und interpretative Schwierigkeiten in den Weg. Ein vielfältiges Verhältnis zwischen Geist und Körper, Religion und Natur, Liebe und Schmerz manifestiert sich in voller Präsenz in dieser Figur; sie geht durch ihre Gestalt und ihren geheimnisvollen Namen, und selbst durch ihre Stimme hindurch.

Als sich das aus Athen kommende Schiff der adriatischen Küste näherte und der schwer erkrankte Dichter seine Rückkehr nach Italien durch verschiedene Eindrücke zu vermitteln versucht, hört er plötzlich vom „Bug des Schiffes“ ein unbekanntes Lied eines „Musikantensklaven“:

„Vorne am Bug sang ein Musikantensklave [...] das namenlose Lied des namenlosen Knaben, mild strahlend das Lied, hauchschwebend wie die Farben eines Regenbogens im Nachthimmel, mild strahlend das Saitenspiel, elfenbeinart, Menschenwerk das Lied, Menschenwerk das Saitenspiel, aber über den menschlichen Ursprung hinaus menschenentfernt, menschenentlöst, leidenentlöst, Sphärenluft, die sich selber singt.“³⁹⁸

Bereits diese Passage des Romans vermittelt ein Bild vom Knaben, das viele verschiedene Bedeutungen beinhaltet: Der Knabe als Künstler und Dichter, der Knabe als Sklave, der Knabe als Engel oder Vorläufer einer neuen Religion. Das Lied des unbekanntes Musikantensklaven, dessen magische Stimme dem Dichter Vergil die Hoffnung auf wegweisende und heilende Kraft der Dichtung öffnet (wegweisend war das Lied, ruhend in sich selbst), verschmilzt aber bereits auf den ersten Seiten des Romans mit der Gestalt des Engels; es entsteht ein Bild des Doppelgängers, auf dessen christlich-religiösen Hintergrund und dessen intertextuelle Bezüge zu Vergils „Bucolica“ in dieser Arbeit schon hingewiesen worden ist. Das permanente Oszillieren zwischen der religiösen und der künstlerischen Mission, zwischen der Gestalt des Heilsbringers und der Gestalt des Künstlers, zwischen dem Bereich des Irdischen und des Überirdischen, liegt dem geistigen Habitus des Knaben zugrunde, in dessen Figur sich für den Dichter Vergil menschliche und göttliche Erscheinungsform vereinigen.

³⁹⁸ Hermann Broch: KW 4, S. 19 f.

Die heilende und erlösende Eigenschaft des Kindes hat außerdem – was übrigens in der Forschung als Gegenstand der meisten Analysen diente – auch eine ausdrücklich mythologische Komponente. Eine auffallende Konstante in allen Kindermythen spiegelt sich nach C.G. Jung in ihrer Orientierung nach der Zukunft: „Ein wesentlicher Aspekt des Kindmotivs ist sein Zukunftscharakter. [...] Es ist daher nicht erstaunlich, daß die mythischen Heilbringer so oft Kindgötter sind. Das entspricht genau den Erfahrungen der Psychologie des Einzelnen, welche zeigen, daß das ‚Kind‘ eine zukünftige Wandlung der Persönlichkeit vorbereitet“.³⁹⁹ Das Kind als Träger der potentiellen Zukunft hat im Zusammenhang von C.G. Jungs Interpretation der Mythologie des Kindes noch eine wichtige Eigenschaft: sich in verschiedenen Verwandlungen, den Formen des „Kreises“, der „Runde“, der „Kugel“ zu offenbaren:

„Um dieser Bedeutung willen ist das Kindmotiv auch der oben erwähnten mannigfachen Formwandlungen fähig: Es wird ausgedrückt z.B. durch das Runde, den Kreis oder die Kugel, oder durch die Quaternität als einer anderen Form der Ganzheit. [...] Das Ziel des Individuationsprozesses ist die Synthese des Selbst“.⁴⁰⁰

Im vierten Kapitel des Romans, nachdem das Gespräch mit Augustus und den Freunden beendet worden ist, steigt wieder in der dichterischen Imagination ein vom „Strahlen“ des Ringes beleuchtetes Gesicht des Knaben hervor:

„es war der Ring, es war der dem Lysanias zuge dachte und von ihm nun wie im Stolz emporgehaltene Ring [...]“⁴⁰¹

Im Zusammenhang mit C.G. Jungs Analyse der archetypischen Formen des göttlichen Kindes erscheint das Motiv des Ringes als das Streben nach Ganzheit des Ichs und Synthese des Individuums: Nicht nur durch seine geistigen Eigenschaften, sondern auch durch sein äußeres Aussehen bietet die Figur des Knaben die Basis für verschiedene mythologische Interpretationen. Die wohl bekannteste Interpretation in der Forschung ist die von Professor Curt von Faber du Faur, der in der Figur des Lysanias die Inkarnation des griechischen Kindgottes Telesphoros erkennt: „Seine cuculla, die vom Hals bis unter die Knie reicht, mit der meist über den Kopf gezogenen Kapuze, ist ein keltisches Kleidungsstück. In der griechischen Welt hat er seinen Platz gefunden als Heilgott im Dienst des Asklepios“.⁴⁰² Der Autor des Textes „Der Seelenführer in Hermann Brochs

³⁹⁹ C.G. Jung/K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind/Das göttliche Mädchen, a.a.O., S. 124 f.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 125.

⁴⁰¹ Hermann Broch: KW 4, S. 422.

⁴⁰² Curt von Faber du Faur: „Der Seelenführer in Hermann Brochs ‚Tod des Vergil‘“, in: Manfred Durzak (Hrsg.), Hermann Broch: Perspektiven der Forschung, a.a.O., S. 178.

„Tod des Vergil“ geht von der Annahme aus, daß Broch von einer Marmorfigur im Louvre inspiriert wurde. Obwohl Broch die Vermutung verneint, daß ihm bei Gestaltung der Lysanias-Figur der Name des griechischen Gottes bekannt war, lehnt er grundsätzlich dessen Verwandtschaft mit Lysanias nicht ab.⁴⁰³

Lysanias als Telesphoros, als Gott der Genesung und der Vollendung der Krankheit enthält aber in seinem Habitus noch ein interessantes Detail, ein Detail, das ihn in einen engeren Zusammenhang mit dem Motiv des Ringes bringt:

„Im Tempelschlaf wird er genannt als Empfänger eines Fingerringes statt eines erkrankten Gliedes; die Krankheit ist nach bekanntem Glauben in den Ring gebannt und wird mit diesem in die Obhut des Gottes gegeben, der sie nicht wieder in den Finger des Kranken zurückkehren läßt.“⁴⁰⁴

Das Motiv des Ringes – eines der Hauptmotive des Romans – bekommt auf diese Weise neben seiner archetypisch-mythischen Symbolik der Suche nach der Ganzheit und „Synthese des Ich“ – im Akt der Vererbung des Ringes eine zusätzliche mythische Bedeutung – die Bedeutung der Heilung und der Genesung. Entsprechend dem uralten mythischen Glauben wird der Ring am Ende des Romans in die „Obhut des Gottes zurückgegeben“ beziehungsweise dem Lysanias vererbt:

„[...] dort schimmert es schwach, vergehend wie das Seufzen eines verblässenden Sterns, und war doch auch schon befreit aufseufzend auf den Lippen, gesucht und wunderbar endlich gefunden: „Der Ring gehört dem Lysanias.“⁴⁰⁵

Ein weiteres mythisches Element bei Lysanias ergibt sich aus dem Umstand, daß er sich in seinen unendlichen Verwandlungen und Metamorphosen mit der Figur der Plotia vereinigt und letztendlich als doppelgeschlechtliches Wesen erscheint: „[...] erkannte er den Lysanias in der Plotia, und der Lysanias war er selber [...].“⁴⁰⁶ Bei vielen Broch-Interpreten diente dieser Vorgang dazu, ihn als Verkörperung der mythischen Figur des Hermes zu sehen. Und nicht nur durch seine Doppelgeschlechtlichkeit läßt er sich als Hermes betrachten, sondern auch durch seine „Musikalität“ und durch die Tatsache, daß er das Reale mit dem Imaginären und das Irdische mit dem Überirdischen verbindet.

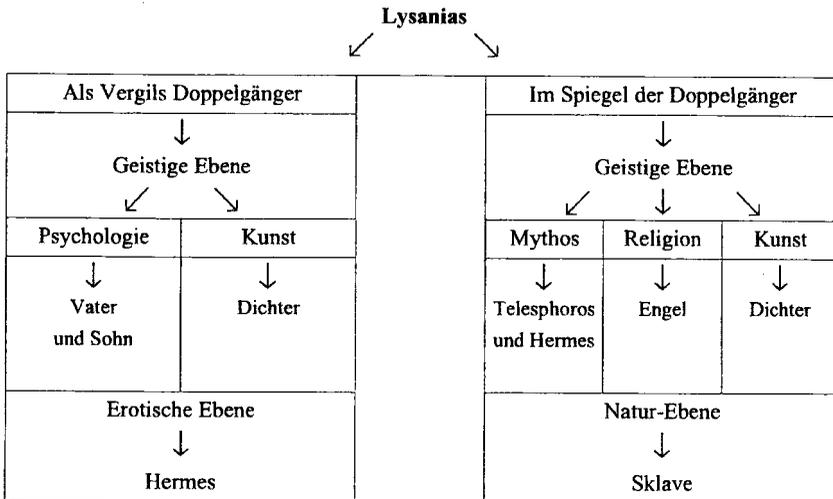
⁴⁰³ In einem Brief an Karl August Horst schreibt Broch: „Hier in Yale erfuhr ich nun von meinem Kollegen Faber du Faur, daß dieser Lysanias bis ins kleinste Detail die Attribute des Knabengottes Telesphoros (aus dem Kreis des Askulap) trägt, einer für mich bis dahin völlig unbekanntem Göttergestalt. Solche Dinge kann man bloß als Richtigkeitsbeweise hinnehmen. [...] Es sind eben archetypische Vorgänge.“, in: Hermann Broch: KW 13/3, S. 538 f.

⁴⁰⁴ Wilhelm Kroll/Karl Mittelhaus (Hrsg.): Paulys Real-Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neunter Halbband, Stuttgart, 1934, S. 388.

⁴⁰⁵ Hermann Broch: KW 4, S. 412.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 436.

In Gestalt des Telesphoros und des Hermes verschränken und ergänzen sich viele verschiedene mythologische Symbole, die aber in ihrer letzten Instanz zu keiner endgültigen Dechiffrierung der Romanfigur dienen. Vielmehr ist anzunehmen, daß Broch Mythos nicht als ein Modell der Konstituierung der Romanfigur verwendet, sondern als ein Mittel ihrer Auflösung begreift. Lysanias als Telesphoros und Engel, als Künstler und Sklave, als Vergils Seelenführer und Doppelgänger ist die Verkörperung einer Zeit, die durch den Verlust der stabilen Religionsmuster und ethischen Normen gekennzeichnet ist. Wenn Broch beispielsweise schreibt, daß Vergil in einer Zeit gelebt hat, in der „der altrömische Bauernglaube [...] nicht mehr tragfähig war“⁴⁰⁷ und die Suche nach dem neuen Glaubensbekenntnis den Prozeß der geistigen Auflösung beschleunigte, dann ist Lysanias eine Figur, die vielleicht mehr als andere Figuren des Romans als Signum dieses Zerfalls erscheint. Als Paradigma des Zerfalls relativiert sie nicht nur die inhaltliche Dimension des Textes (Mythos, Religion, Kunst), sondern auch seine narrative Ebene (das Verhältnis zwischen der Figur und ihrem Doppelgänger). Als Vergils Doppelgänger und in Gestalt der anderen Doppelgänger weist sie zugleich auf einen breiten Spielraum der verschiedenen Diskurse und unterschiedlichsten Rollen hin, der sich beispielsweise durch das folgende Schema illustrieren läßt:



⁴⁰⁷ Ebd., S. 460.

III. Plotias Spiegelbilder

Im Kontext der Thematisierung des Phänomens des Doppelgängers im Roman „Der Tod des Vergil“ scheint es mir es angebracht, noch einen Blick in Plotias Spiegelbild zu werfen. Diese Passage des Romans stellt eine bemerkenswerte Stelle dar, in deren Zusammenhang nicht nur die Frage nach der Identität der Romanfigur, sondern auch die Frage nach der Rolle des Doppelgängermotivs bei Hermann Broch eine Kulmination erreicht. Im Bild des Spiegels verschwindet nämlich nicht nur die Person des Dichters in Gestalt Plotias, sondern auch Plotia selbst, die sich in einer Art unendlicher Verspiegelungen in anderen Figuren zu erkennen gibt. Während in der „Schlafwandler“-Trilogie das Spiegelbild als Medium der Dekonstruktion, der Selbsttäuschung und Depersonalisierung der Romanfigur figuriert, bekommt es im „Tod des Vergil“ eine viel komplexere Bedeutung: Das Spiegelbild wird nämlich zum Medium einer sozusagen „doppelten“ Täuschung, der Täuschung von sich selbst und der Täuschung von anderen.

„Ich ging durch den Spiegel“, sagte sie, und mit dieser Erklärung mußte man sich begnügen; ja, sie war durch den Spiegel gekommen, sie kam durch den Spiegel, der das Licht verdoppelt, und verdoppelt dringen die Strahlenwurzeln hinab bis zum Ursprung der Schicksalseinheit, [...] zu neuer Vielfaltseinheit, zu neuer Schöpfung [...].⁴⁰⁸

Vergils letzte Worte aus dem zitierten Abschnitt, die das „verdoppelte Licht“ und die verdoppelten „Strahlenwurzeln“ beschreiben, die bis „zum Ursprung der Schicksalseinheit“, der neuen „Vielfaltseinheit“ und der neuen „Schöpfung“ in die Figur dringen, gehen figurativ an den Kern unseres Themas. Im Verlauf der Erzählung wird sich nämlich herausstellen, daß es kein eindeutiger Doppelgänger ist, der Vergil im Spiegelbild begegnet, vielmehr manifestiert sich in Vergils Auseinandersetzung mit dem Spiegel ein eigenartiges narratives Verfahren, viele verschiedene Doppelgänger zu präsentieren – und dies in einem ständigen Wechsel der Perspektiven. Die Gestalt Plotia, als Vergils Double im Spiegel, verschmilzt zuerst mit der Figur des Sklaven („es vermochte der Sklave unbehindert durch ihre Gemeinsamkeit hindurchzuschreiten“), aber danach auch mit anderen Figuren: Mit der Figur des Arztes („und der Arzt drehte den Handspiegel nach ihnen“), mit Aneas und Dido, durch deren Schicksal Vergil wiederum eine Gefahr und Bedrohung von der Beziehung mit der Frau erfährt („das war wie ein laubiges

⁴⁰⁸ Ebd., S. 275.

Abbild des Höllengeklüftes, das für Äneas und Dido zu kurzem, ach so kurzem Glücke bereitet gewesen war“), und schließlich mit der Stimme Lysanias⁴⁰⁹

Wenn an der oben zitierten Stelle die Figur Plotia als Vergils Doppelgänger im Spiegel erscheint, dann ist diesem Doppelgänger ein anderer Doppelgänger entgegengesetzt, der mit seinem Auftritt wiederum ein Spiel der unendlichen Perspektiven und Verdoppelungen in Gang setzt. Die Funktion des Doppelgängermotivs besteht eben darin, auf den Verlust eines „absoluten Standpunkts“ (Konersmann) aufmerksam zu machen, der in Bezug auf die Thematisierung der Identität der Romanfigur nicht zu ihrer Integration führt, sondern an die Grenze ihrer Auflösung reicht. In seiner Analyse der vielfältigen Aufnahme und Verwendung des Spiegelmotivs in der Kunst der Moderne hat Ralf Konersmann gezeigt, daß die Moderne den Begriff der Subjektivität durch die Metaphorik des Spiegels in eine Vielzahl der „unendlichen Spiegelungen auseinanderfallen“ läßt:

„Der bestehende Spiegel zerfällt in Splitter, die ihrerseits spiegeln und, zusammengekommen, den bespiegelten Gegenstand aus unüberschaubar vielen Perspektiven reproduzieren. [...] Eine Variante dieses Streuungsvorgangs führt zum Topos der ‚unendlichen Spiegelung‘. Für die Reflexionverhältnisse mehrerer Spiegel ist ja bezeichnend, daß sie neben einem bespiegelnden Gegenstand auch sich selbst ineinander zu spiegeln vermögen. Dadurch entstehen fiktive Räume, die mit der Welt außerhalb der Spiegel konkurrieren können, um in einer Art Vexierspiel Realität und Fiktion, Original und Kopie füreinander eintreten zu lassen.“⁴¹⁰

Wenn hier von der Metaphorik des Spiegels gesprochen wird, dann sicherlich im Sinne dieser von Ralf Konersmann konstatierten Unmöglichkeit der Konstituierung des Subjekts. Der Begriff des Spiegels, der die Fragwürdigkeit seiner Erkenntnisfunktion demonstriert, wird zum Medium des enigmatischen Doppelgängers und kehrt das Symbol der Verspiegelung um: Je mehr sich das Ich im Bild des Spiegels verflüchtigt, desto mehr verschwindet die Möglichkeit seiner Identifizierung im Labyrinth der Unkenntlichkeit.

⁴⁰⁹ Plotias verführerische Eigenschaften sind für manche von Brochs Interpreten ein Anlaß dazu, sie als eine Hetere zu interpretieren, die Vergil wegen seiner Homosexualität abgelehnt habe. In seiner Dissertation „Die Antike als Thema in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil““ geht Otto Tost von der Vermutung aus, daß Broch bei der Gestaltung der Figur Plotia das biographische Material über Vergil verwendet, nach dem sich „bei Plotia um eine Hetäre gehandelt haben könnte“, die Vergil vergeblich zu verführen versuchte, da er sie „aufgrund seiner homosexuellen Neigungen“ abgelehnt habe. Vgl. dazu: Otto Tost: Die Antike als Motiv und Thema in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 107.

⁴¹⁰ Ralf Konersmann: Lebendige Spiegel, Frankfurt/M., 1991, S. 37.

IV. Die Bedeutung des Doppelgängermotivs für die erzählerische Struktur des Romans und für Brochs Konzeption des Helden

Hermann Broch hat ein sehr altes und weitverbreitetes Motiv in der Geschichte der europäischen Literatur übernommen und eine neue Modellierung der Romanfigur geschaffen, deren innovative Elemente in dieser Arbeit dargestellt werden sollen.

Das Motiv des Doppelgängers, das bereits in der griechischen Mythologie und der antiken Literatur auftaucht, bekommt in der Epoche der Romantik eine besondere Stellung. In Heinrich von Kleists Erzählungen und den Werken von E.T.A. Hoffmann spielt das Motiv des Doppelgängers, in seinen verschiedensten Formen und Funktionen, eine für die Epoche der Romantik charakteristische Rolle:

„Vom Formalen her wird die Doppelgängergestalt oft zum Phantom, zum Porträt, zum Spiegelbild oder zum Schatten [...] In der Romantik, die sich gerne mit ‚der Nachtseite der Seele‘ beschäftigte, war diese Form des Doppelgängers sehr beliebt. Jean Paul schreibt über diese Dämonisierung in der Romantik: ‚Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt, und der Teufel als Verführer zog die Menschen und Götterstatuen; alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt. Was blieb dem poetischen Geiste nach diesem Einsturz der äußeren Welt übrig?‘“⁴¹¹

Die auf diese Weise bereits in der Epoche der Romantik proklamierte „Entziehung des Subjekts“ wird in der Literaturtheorie von Michail Bachtin zum poetologischen Programm erhoben, mit dem Ziel, die Rolle des Helden im sogenannten polyphonen Roman neu zu definieren:

„Das Selbstbewußtsein des Helden bei Dostoevskij ist völlig dialogisiert: Es ist in jedem seiner Momente nach außen gerichtet, an einen dritten. [...] In diesem Sinne kann man sagen, daß der Mensch bei Dostoevskij *Subjekt der Anrede* ist.“⁴¹²

Betrachtet man die Darstellung der Romanfiguren in der „Schlafwandler“-Trilogie im Kontext der Thematisierung des Phänomens des Doppelgängers, so zeigt sich, daß sie in vieler Hinsicht mit Michail Bachtins Auffassung vom Helden korrespondiert. Der Begriff des Doppelgängers findet seine Verkörperung in der Figur von Bertrand Müller, der in Bezug auf die anderen Figuren (Pasenow, Elisabeth) eine „typisch“ Bachtinische

⁴¹¹ Ingrid Fichter (Hrsg.): Doppelgänger: Von endlosen Spielarten eines Phänomens, a.a.O., S. 5.

⁴¹² Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., S. 284.

Form des Doppelgängers präsentiert. Als Ausdruck eines ambivalenten Verhältnisses zur Welt des jungen Pasenow, sowie als Ausdruck von Elisabeths Ängsten und inneren Frustrationen stellt Bertrand Müller einen „klassischen“ Typ des Doppelgängers dar, der als zweite Stimme der Romanfigur mitklingt, wie im Falle „Bruder Karamasow“ beziehungsweise bei Ivans Gesprächen mit dem Teufel.

Mit dem Roman „Der Tod des Vergil“ schafft Hermann Broch eine „erweiterte“ Form des Doppelgängertyps, die meines Erachtens nach über Bachtins Konzeption des Helden hinausreicht. Eine gewisse Bereicherung und Radikalisierung des Doppelgänger-motivs besteht eben darin, daß ein und dieselbe Person in vielen verschiedenen Figuren auftaucht – die aber wiederum miteinander in permanenten vertausch- und verwechselbaren Beziehungen auftreten. In Bezug auf die Konfrontation des Lesers mit dem literarischen Text bedeutet dies, daß der Leser – auf der Suche nach der Bedeutung einer äußerst rätselhaften Personendarstellung – immer wieder auf unauflösbare Fragen stößt, die als deutliche Hinweise einer endgültigen Auflösung der Romanfigur dienen. Dieser charakteristische Grundzug von Brochs Motiv des Doppelgängers scheint zwei grundsätzliche Momente der Literatur der Postmode vorwegzunehmen: Die perspektivische Verschmelzung der Identität des Erzählers und des Helden und das Ende der Suche nach einem einheitlichen ästhetischen Individuum:

„Einmal ist der Ich-Erzähler der Autor, ein andermal sein Held [...] zuweilen offenbar beide. Der point of view, an dem sich der Schriftsteller und namentlich Literaturhistoriker jahrzehntelang festhielten, wird hier kurzerhand ausradiert und es wird stattdessen einem Perspektivismus gehuldigt, der das Suchen nach einem Erzählerstandpunkt zum Aberwitz degradiert.“⁴¹³

In der Literatur der Spätmoderne und Postmoderne ist die Erzählfigur „diffus und nicht mehr lokalisierbar“⁴¹⁴ und konstituiert sich in einem breitem Spektrum der verschiedenen Diskurse. Besonders signifikant ist in diesem Sinne das literarische Werk von Ingeborg Bachmann, in deren Romanen die Figuren auf eine radikale Art und Weise auseinanderfallen, so daß man von keinem identischen Ich mehr sprechen kann; das Ich „gliedert sich in Teilidentitäten, Gegenfiguren“⁴¹⁵. Besonders in dem Roman „Malina“ vollzieht sich der Prozeß der Auflösung der Romanfigur in viele zerrissene und nicht selten gegensätzliche Doppelfiguren (Ivan, Malina), die jede übergeordnete, auktoriale Erzählinstanz von vorneherein ausschließen beziehungsweise unmöglich machen. Sie

⁴¹³ Kurt Batt: Die Exekution des Erzählers, a.a.O., S. 21.

⁴¹⁴ Paul Michael Lützel: „Von der Präsenz der Geschichte: Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart“, in: Neue Rundschau I, 1993, S. 100 f.

⁴¹⁵ Vgl. dazu: Sabine Grimkowski: Das zerstörte Ich: Die Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“, Würzburg, 1992, S. 104.

schreibt zum Beispiel: „Ich brauche mein Doppelleben, mein Ivanleben und mein Ivanfeld, ich kann nicht sein wo Ivan nicht ist, aber ebensowenig kann ich heimkommen, wenn Malina nicht da ist.“⁴¹⁶ Der Protagonist des zeitgenössischen Romans ist nach Bachmann „ein Ich, das daran leidet keine bestimmte Persönlichkeit mehr zu besitzen, es ist abgeschnitten von jeder Bindung, jedem Bezug, in dem es als solches bestimmt sein könnte.“⁴¹⁷

Peter Zima schreibt über die Literatur der Postmoderne als eine Literatur, in der „das individuelle“ und „kollektive Subjekt“ nur noch „als labil geschichtete Vielfalt“ und als reine „Polyphonie“ erscheint. Als prägnante Illustration einer solchen Darstellung der Romanfigur ist nach Zima in dem Prosabuch von Jürgen Becker „Die Felder“, in dem sich das Individuum in viele Figuren „vervielfältigt“, ohne sich „übersehen“ zu können, und noch als „Mehrzahl“ der heterogenen Stimmen existiert.⁴¹⁸

Betrachtet man die Darstellung des Doppelgängermotivs im „Vergil“-Roman im Zusammenhang mit der Problematisierung der individuellen Identität im Sinne von Ingeborg Bachmann oder Jürgen Becker, so zeigt sich, daß es gerade Hermann Broch gelungen ist, jene Bedingungen des modernen Erzählens zu reflektieren, in denen, wie dies Peter Zima formuliert, die Frage nach dem handelnden Subjekt nicht mehr in Diensten einer metaphysischen Idee von Subjektivität steht, sondern ein „Spiel mit Bedeutungen“ inszeniert.

⁴¹⁶ Ingeborg Bachmann: *Malina*, Frankfurt/M., 1971, S. 299.

⁴¹⁷ Ingeborg Bachmann: *Werke*, (Hrsg. von Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster), Bd. IV, S. 234, München, Zürich, 1978.

⁴¹⁸ Vgl. dazu: Peter Zima: *Das literarische Subjekt zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen; Basel, 2001, S. 198.

Der Standort des Erzählers

I. Die Frage nach der Bedeutung des inneren Monologs

Betrachtet man die Ergebnisse der Broch-Forschung, so ergibt sich, daß viele von Brochs Interpreten sich darüber einig sind, daß dieser Roman im Stil des inneren Monologs geschrieben ist, wobei das Erzählsujet der Erzählung in Form der dritten Person erscheint. Das wesentliche Merkmal des inneren Monologs, die Wahrnehmung der Wirklichkeit mit den Augen der Romanfigur, scheint dem Stil des sogenannten indirekten inneren Monologs zu entsprechen. Im Unterschied zum direkten inneren Monolog, dessen Akteur in der ersten Person Singular erscheint, handelt sich bei dem indirekten inneren Monolog um die Darstellung eines Bewußtseinszustandes, dessen Akteur in der grammatischen Form der dritten Person Singular erscheint. In ihrer Dissertation aus dem Jahre 1957, „Der innere Monolog in Hermann Brochs ‚Tod des Vergil‘“ untersucht Doris Stephan die wichtigsten Aspekte des direkten und indirekten inneren Monologs und beschreibt deren Differenzen auf folgende Weise:

„An Stelle der ersten Person, wie sie der direkte innere Monolog zeigt, wird eine Form der Gedankenwiedergabe verwendet, die sich maßgeblich auf die sogenannte „Erlebte Rede“ stützt, so daß, wie später gezeigt wird, deren Stilwerte auf die gesamte Technik des indirekten inneren Monolog ausstrahlen. [...]

Die erste und zweite Person, welche im direkten inneren Monolog für das monologisierende Ich stehen können, fallen im indirekten inneren Monolog aus. Die Tempusverhältnisse komplizieren sich: das Imperfekt (als Imperfectum oblicum) gibt die Gegenwart des Helden, das Plusquamperfekt seine Vergangenheit wieder; für futurische Aussagen stehen beide Futuri, Conditionalis und unter Umständen auch Modalverben zur Verfügung; das Präsens bleibt als gnomisches Tempus Sentenzen und allgemeingültigen Feststellungen vorbehalten.“⁴¹⁹

Die Voraussetzung, daß es hier um einen klassischen Stil des indirekten inneren Monologs handelt, muß gleichbedingd angenommen werden, obwohl Er-Form und die Erzählperspektive bis zum letzten Kapitel vorwiegend erhalten bleiben. Betrachtet man die erste Version des Romans „Die Heimkehr des Vergil“, so zeigt sich, daß sich bereits hier etwas andeutet, was Hermann Broch in seinen Kommentaren und Briefen über den „Vergil“-Roman als „dialogische“ Form der Erzählung nannte und erst in der letzten

⁴¹⁹ Doris Stephan: Der innere Monolog in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“, Diss., Mainz, 1957, S. 16 f.

Version des Romans eine vollständige Ausprägung fand. Gleich am Anfang der Erzählung „Die Heimkehr des Vergil“ unterbricht der innere Monolog des Dichters den eingeschlagenen Weg der klassischen Berichterstattung, die Erzählsituation wird aufgeblendet, und andere Erzählfiguren treten mit ihren Erlebnissen und Reflexionen ein:

„[...] es geschahen die Dinge gewissermaßen unter Aufhebung jedweder Gleichzeitigkeit, und das im Fackellicht und im Lärme tosende Brundisium war ebensowohl das brennende Troja, so wie er, der durch die Flammen getragen wurde [...]“⁴²⁰

Das zentrale Thema des antiken Epos, der dramatische Untergang von Troja, die Flucht und das tragische Ende seiner Einwohner werden hier in die innere Struktur der Erzählung transponiert und zum Sinnbild der dichterischen Existenz erhoben. Was hier in der ersten Version des Romans leitmotivisch angedeutet wird, ist in seiner letzten Version als erzählerische Konstante zu sehen. Die Zeit der trojanischen Kriege ist die Zeit von Vergils innerer Welt; sie ist in ihm abgelagert und durch assoziative Verfahren oder Träume Stück für Stück ans Licht geholt.

In dem inneren Monolog des Erzählers und der Art seiner Rede verschränken und überschneiden sich viele verschiedene Bewußtseinsperspektiven, verschiedene Standpunkte und Stimmen. Statt den inneren Zusammenhang zwischen diesen Stimmen zu erstellen und die Geschlossenheit der epischen Form des Erzählens zu etablieren repräsentiert diese Rede einen Monolog, der, wie dies Nathalie Sarraute in ihren Essays über den Roman feststellt, als „ein ungeheureres Gewimmel von Empfindungen, Bildern, Gefühlen, Ernennungen, Impulsen, winzigen versteckten Handlungen“ fungiert, die „plötzlich auftauchen und zugleich zerfallen, sich anders zusammensetzen und in einer neuen Form wieder erscheinen.“⁴²¹ Mit der nachfolgenden Passage möchte ich diesen Sachverhalt verdeutlichen:

„[...] ist er jedoch ein echter Künstler, so wird er zum Verzweifelten, da er den Ruf jenseits der Grenze hört und ihn bloß im Gedicht festhalten, nicht aber ihn befolgen darf [...], obwohl er den sibyllischen Auftrag entgegengenommen und fromm gleich Aeneas, eidleistend, der Priesterin hohen Altar berührt hat – leicht ist der Pfad, der zum Hades hinabführt, und immer findest du offen die plutonischen Tore [...] höre was nottut: geheiligt der unterweltlichen Göttin, spießt inmitten dämmernder Täler, inmitten wildesten Waldes [...], und nicht eher wird dir der Abstieg gelingen, eh du nicht Proserpina zu Ehren, ihrem Willen gemäß, von des Baumes goldenen Gelaub, das sich ewig erneuert, den glänzenden Schößling gebrochen; nach ihm also hast du spähend zu fahnden [...] –, also vom Gott wie vom Schicksal berufen, gemeinsam ihr Wille, ist jenem die

⁴²⁰ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 14.

⁴²¹ Nathalie Sarraute: Zeitalter des Mißtrauens, Essays über den Roman, Frankfurt/M., 1975, S. 64.

Grenze geöffnet, dem die Heiligkeit letzter Pflichterfüllung und Hilfeleistung zusteht, doch wen solch schicksals-göttlicher Doppelwille zum Künstler bestimmt hat, [...] dem ist im Leben und Sterben die Entsöhnung verwehrt [...]"⁴²²

Um die ganze Komplexität von Vergils Monolog zu verdeutlichen, war es notwendig, die gesamte Passage in dem vorliegenden Umfang wiederzugeben. An dieser zitierten Stelle wird nämlich dem Leser ein Gedankengang des inneren Monologs präsentiert, in dem, grammatisch betrachtet, drei verschiedene Personalpronomen in den Vordergrund treten: die dritte Person Singular (er), die zweite Person (du) und wieder die dritte Person (es).

Die Passage beginnt in der klassischen Form des indirekten inneren Monologs und trifft einen Vergleich zwischen dem Erzähler und einer anderen Figur: „fromm gleich Äneas.“ Mit der Einführung des Zitats aus dem VI. Buch der „Äneis“ – was übrigens ohne Anführungszeichen bleibt – bekommt die zweite Person Singular eine dominante Rolle, und durch die Anrede der Sibylle an Äneas (Vergil) erscheint das Bild des Erzählers mit der Figur Äneas ganz zu verschmelzen: „höre was nottut.“ Am Ende der zitierten Stelle, durch die Eingabe eines unbestimmten „es“ verschwindet indessen der Eindruck der Verschmelzung der zwei Figuren und es wird eine eindeutige Differenz zwischen ihnen gezogen: „(Es) ist jenem die Grenze geöffnet, doch wen solch schicksals-göttlicher Doppelwille zum Künstler bestimmt hat [...]“ Der permanente Wechsel der Erzählperspektive von einer berichtenden Form des Erzählens zur Perspektive der anderen Figuren bis hin zu einem unbestimmbaren „man“ gehört zu den wesentlichen Merkmalen des „Vergil“-Romans. Wie ich dies später in der Analyse der Sprache zeigen möchte, ist der innere Monolog des Dichters durch eine konstante „innere Dialogisierung“ und eine angespannte Orientierung an dem fremden Wort charakterisiert. Vergils Gedanke an die Verbrennung der „Äneis“ entwickelt sich beispielsweise dialogisch sowohl im Verhältnis zu dem Werk selbst, als auch im Verhältnis zu dem Wort des anderen. Dies läßt sich besonders deutlich an der folgenden Stelle betrachten:

„Die Äneis verbrennen! – ‚Mein Vater!‘ – Das tiefe Erschrecken, das aus dem Rufe herausklang, empfand er wohl mit Recht, als Ablehnung seines Vorhabens; unmutig erwiderte er: ‚Nenne mich nicht Vater; es wacht der Augustus, er wacht über Rom, ihn nenne Vater, nicht mich ... nicht mich [...]‘“⁴²³

Das zentrale Motiv des Romans, das Motiv der Verdoppelung der Romanfiguren, das wir bereits im vorigen Abschnitt behandelt haben, tritt hier wieder in den Vordergrund. Der Leser bekommt den Eindruck, daß der Erzähler auf die Rede der anderen Figuren

⁴²² Hermann Broch: KW 4, S. 130 f.

⁴²³ Hermann Broch: KW 4, S. 180..

angewiesen ist und daß ihm der notwendige Abstand fehlt, um eine endgültige Haltung zu seinem Werk zu finden. Die perspektivische Verflechtung der Stimme des Erzählers mit der Stimme des Helden in dem inneren Monolog ist übrigens das Hauptthema von Kaysers Beschäftigung mit der Stellung des Erzählers in der modernen Prosa. In dem inneren Monolog und in der erlebten Rede erkennt Wolfgang Kayser jene Erzählformen, in denen „das völlige Verschwinden des eigenwertigen Erzählers“⁴²⁴ eingetreten ist:

„Der Tod des Erzählers ist nicht die bloße Folge jener Darstellungsmittel, mit denen sich der Bewußtseinsstrom angemessen wiedergeben läßt. Der Kampf gegen den Erzähler hat tiefere und ganz eigene Ursachen. In ihm ist jene „Sicherheit“ des traditionellen Romans im Zentrum getroffen, gegen die sich das heutige Lebensgefühl empört, [...] Überblick zu gewinnen, in sich geschlossenes Geschehen wahrzunehmen, zentralen Sinnbezug aufzudecken und überhaupt schon die Sicherheit einer betrachtenden Haltung zu gewinnen. Der Erzähler muß in die völlige Unsicherheit der Welt und des Lebens einbezogen werden, so scheint es die Echtheit zu gebieten.“⁴²⁵

Die Vielseitigkeit des Wortes in dem inneren Monolog, in dem, wie dies Kayser feststellt „der Erzähler da ist und doch nicht da ist, indem er sich in das Innere der Figur versetzt und aus ihrer Perspektive spricht“⁴²⁶, bedeutet das Ende der klassischen Form des Erzählens, in der die „Sicherheit“ und Unantastbarkeit des allwissenden Erzählers als dominante Kategorie figurierte. Auf der anderen Seite bietet der innere Monolog die Grundlage zu einer neuen Bestimmung der Position des Erzählers in der modernen Prosa, in der seine Unsicherheit nicht unbedingt als Ausdruck der Krise aufgefaßt wird.

Inwieweit Bachtins Poetik der Dialogizität und die auf ihren Grundpositionen aufgebaute Theorie der Intertextualität eine mögliche Antwort auf die Frage nach der neuen Position des Erzählers bieten, möchte ich im Kontext der Analyse der Erzählperspektive und der Bedeutung des Dialogs im Roman präsentieren.

⁴²⁴ Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1968, S. 32 f.

⁴²⁵ Ebd., S. 33.

⁴²⁶ Ebd., S. 32.

II. Chronotopos der Erzählperspektive

Mit der „Überschneidung“ (Bachtin) von verschiedenen Sprachebenen und Texten korrespondiert in Hermann Brochs „Vergil“-Roman ein auffallender Mangel an Kontinuität der epischen Handlung und das Fehlen der Erzählperspektive. Obwohl die Erzählung mit bestimmten Angaben von Person, Ort und Zeit beginnt (dies bezieht sich zunächst auf Vergils Ankunft in Brundisium, danach die Reise in den Palast in der Begleitung Lysanias', und schließlich seine Begegnung mit den Freunden Lucius Varius und Plotius Tucce sowie Cäsar Augustus, die daraus folgen) bleiben diese äußere Merkmale der Handlung an der Oberfläche der poetologischen Vermittlung. Die eigentliche Darstellung der Wirklichkeit verlagert sich bereits auf der ersten Seiten des Romans in das Subjekt der Erzählung, seine Empfindungen, Gefühle, Träume usw. Die Ereignisse aus der Vergangenheit werden damit in die Gegenwart eingebettet und aus einer fernen Erinnerung abgerufen. Die Zeiten, Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft, verschmelzen miteinander:

„Anfangserinnerung und Endenerinnerung berührten einander, sie beide verirrt eingeschlossene Einsamkeit im Lebensdickicht, im Stimmendickicht, im Bilderdickicht, im Erinnerungsdickicht, niemals erloschen der Anfang, mochte er von noch so vielen Jahren verschattet sein [...]“⁴²⁷

Die „Forderung nach Simultaneität“ aller Romangeschehnisse als das „eigentliche Ziel alles Epischen“⁴²⁸, ist bekanntlich ein Postulat, das Broch bereits in seinen frühesten essayistischen Arbeiten an die moderne Literatur stellt.

Auch in seinen späteren Essays, wie beispielsweise in dem Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“, behandelt Broch das Phänomen der Zeit in der Kunst und betont ausdrücklich ihre unmittelbare Verbindung mit dem Phänomen des Raumes:

„Dieser Einheitsraum der Zeit und der Zeiten ist das Ziel und die Aufgabe der historischen Dichtung, und solcher Einheitsraum ist es auch, in dem Eleazar hochbetagt dem

⁴²⁷ Hermann Broch: KW 4, S. 156.

⁴²⁸ Vgl. dazu: „[...] so bleibt die Forderung nach Simultaneität trotzdem das eigentliche Ziel alles Epischen, ja alles Dichterischen: das Nacheinander der Eindrücke und des Erlebens zur Einheit zu bringen, den Ablauf zur Einheit des Simultanen zurückzuzwingen, das Zeitbedingte auf das Zeitlose der Monade zu verweisen, mit einem Wort, die Überzeitlichkeit des Kunstwerks im Begriff der unteilbaren Einigkeit herzustellen“, schreibt Broch in dem Essay „James Joyce und Gegenwart“, in: Hermann Broch: KW 9/1, S. 73.

Abraham diene und trotzdem, wohl ein Jahrhundert später, den Urenkel Joseph durch Kinderland führte [...]“⁴²⁹

Mit der Verwendung des Begriffes der „Simultaneität“ sind die poetologischen Kriterien „erzählte Zeit“ und „Erzählzeit“ nicht voneinander zu trennen, wobei auch die Rezeption der vergangenen Geschehnisse ihre kausal-temporale Bedeutung verliert, da sie isoliert und fragmentarisch in die Wahrnehmung der Wirklichkeit transponiert werden. Ein für Brochs essayistische Arbeiten charakteristisches Problem der Aufhebung der Zeit findet auf der anderen Seite einen entsprechenden Ausdruck in Bachtins Begriff des „Chronotopos“. Bei der Verwendung des Begriffes „Chronotopos“ (Zeitraum) beruft sich Bachtin auf die physikalische Relativitätstheorie, in der die Dimensionen des Raumes und der Zeit nicht als getrennte Kategorien figurieren:

„Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit dem Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.“⁴³⁰

Bemerkenswert scheint der Umstand, daß fast zur gleichen Zeit – gegen 1936/1937 – bei beiden Autoren, sowohl bei Broch als auch bei Bachtin, die naturwissenschaftliche Relativitätstheorie den Ausgangspunkt ihrer Überlegungen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten über das Phänomen des modernen Erzählens bildet.

Nicht ohne Bedeutung ist auch die Tatsache, daß im Zentrum solcher Untersuchungen bei beiden Autoren die Position des Erzählers und das Problem der erzählerischen Perspektive steht. Da beide Positionen viele Berührungspunkte in Bezug auf den unmittelbaren Zusammenhang der zeitlich- räumlichen Dimensionen miteinander teilen, ist es an dieser Stelle erforderlich, zu fragen, inwieweit im „Vergil“-Roman die sogenannte Perspektive des Erzählers einen spezifisch chronotopischen Charakter aufweist. Ein wichtiges Beispiel für die Verschmelzung räumlichen und zeitlicher Koordinaten haben wir in dieser Arbeit schon thematisiert – es handelt sich nämlich um das Phänomen der Straße bzw. der Elendsgasse. In dem Roman „Der Tod des Vergil“ ist die Straße ein Ort, der nicht nur durch seine intertextuellen Bezüge zu den anderen Texten die Aufmerksamkeit des Lesers verdient, sondern auch charakteristisch chronotopische Merkmale im Sinne von Bachtin demonstriert. Vergils Weg durch die Elendsgasse zum Palast des Augustus ist deshalb charakteristisch, da es hier um keine kausale Ordnung der Ereignisse handelt, sondern das Geschehen wird, wie dies Bachtin in seiner Poetik

⁴²⁹ Hermann Broch: KW 9/2, S. 206.

des modernen Romans postuliert, „zergliedert“, die raum-zeitliche Ordnung der Handlungen aufgehoben und eine Simultaneität und Gleichzeitigkeit der verschiedenen Stimmen und verschiedenen Ereignisse erreicht. Die Schilderung der konkreten und realen Gegenstände und Orte, die der Erzähler unterwegs registriert, wie ein „flach-stufige[r] Stiegenweg“, „lädenlose Fenster in dem Schlund“, „dunkelhöhlige Verkaufsgewölbe“⁴³¹, haben keine primäre Bedeutung, denn in der Tat geht es hier nicht um die Beschreibung eines „wirklichen“ Raumes mit seinen Straßen, Gebäuden und Treppen, sondern um eine individuelle innere Perzeption und subjektive Eindrücke. Dabei sind die räumlichen Darstellungen und Bilder stets mit einer Symbolik verflochten; sie sind die Widerspiegelung der individuellen Vorstellungen und Impressionen. Charakteristisch sind in diesem Sinn die folgenden Stellen: „Alltagsleben im elendsten Elendsgänge, unabhängig von jedem äußeren Ereignis vollzog sich hier, vollzog sich schier zeitlos“⁴³², –

„[...] damit das nachher zum vorher werde und jeder Punkt des Weges alle Vergangenheit und alle Zukunft in sich vereinige“⁴³³, „ein ungeheuerliches Jetzt stand auf dem Spiele.“⁴³⁴

Der Chronotopos Straße ist nicht nur deshalb charakteristisch, weil in ihm das reale Geschehen aus zeitlich-räumlichen Dimensionen herausfällt, sondern auch, weil er mit Momenten der „Krise“ und „des Wendepunkts im Leben“⁴³⁵ verbunden ist. Bachtin zufolge ist dieser Chronotopos immer „metaphorisch und symbolisch“ und markiert „die Orte [...] an denen die Menschen sehend werden und Entschlüsse fassen, die ihr ganzes Leben bestimmen.“⁴³⁶ Vergils Begegnung mit den Frauen der Elendsgasse ist in diesem Sinne eine Begegnung, die ihn an die Grenze von Leben und Tod, Kunst und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit führt:

„Ringsherum waren die Gesichter, Kopf an Kopf, Alltagsgesichter mit ihrer alltäglichen, freilich auch schon weitaus übersteigerten Sauf- und Freßlust, und diese Übersteigerung, sich selber übersteigend, war zu einer geradezu jenseitigen Inbrunst geworden, zu einem brutalen Jenseits.“⁴³⁷

Fragen wir nach der Bedeutung der hier thematisierten Verschmelzung von räumlichen und zeitlichen Elementen des Romans für dessen erzählerische Struktur, dann läßt sich

⁴³⁰ Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman, Frankfurt/M., 1989, S. 8.

⁴³¹ Hermann Broch: KW 4, S. 39.

⁴³² Ebd., S. 40.

⁴³³ Ebd., S. 45.

⁴³⁴ Ebd. S. 49.

⁴³⁵ Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman, a. a. O., S. 198.

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Hermann Broch: KW 4, S. 49.

folgendes feststellen: Mit der chronotopischen Gestaltung der Ereignisse ist die epische Ordnung des Romans grundsätzlich in Frage gestellt. Nicht nur Zeit und Ort verlieren hier an Bedeutung, sondern auch die erzählerische Einsicht in den Zusammenhang der einzelnen Ereignisse wird gebrochen und durch die Simultaneität und Gleichwertigkeit mehrerer Stimmen aus verschiedenen Zeitebenen ersetzt.

III. Die Funktion des Dialogs im Roman

Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ läßt sich als eine Mischung von verschiedenen Textarten des inneren Monologs, von lyrischen Passagen und Träumen, von verschiedenen literarischen Anspielungen und Zitaten und schließlich von dialogischen Stellen und Auseinandersetzungen auffassen. Während die ersten zwei Kapitel vorwiegend aus der Sicht Vergils geschrieben werden, treten im dritten Kapitel – „Erde - die Erwartung“ – die Hauptfiguren des Romans in einen Dialog miteinander. Das zentrale Thema des Romans, das Thema der Existenzberechtigung der Dichtkunst, das Problem der Diskrepanz zwischen Literatur und Wirklichkeit, der Literatur und den Formen der totalitären Macht, läßt sich hier in einer abgewandelten Form wieder betrachten.

Jedoch möchte ich mich in diesem Abschnitt weniger mit den thematischen Bezügen beschäftigen, entscheidend ist vielmehr die Frage nach der Funktion des Dialogs und der dialogischen Stellen für die erzählerische Konzeption des Romans. Und wiederum ist es Michail Bachtin, der dieses Problem zum Thema macht und ihn literaturwissenschaftlich zu begründen versucht.

In der Entstehungsgeschichte der europäischen Romanform, die Bachtin „dialogisch“ bzw. „polyphon“ nennt, hat der sogenannte „sokratische Dialog“ neben der „menippeischen Satire“ eine besondere Stellung. Die wesentlichen Merkmale des „sokratischen Dialogs“, „Synkrisis“ und „Anakrisis“⁴³⁸, sowie die „Tendenz“, eine „Ausnahmesituation zu schaffen“ („Rechenschaftsbericht und Beichte eines Menschen“, Situation vor dem Tode), in der „der Mensch gezwungen“ ist, „die Tiefenschichten

⁴³⁸ Unter Synkrisis ist nach Bachtin „eine Gegenüberstellung verschiedener, von einem bestimmten Gegenstand möglicher Ansichten“ zu verstehen, während die Anakrisis die „Methoden“ faßt, „mit

seiner Person und seines Denkens⁴³⁹ zum Ausdruck zu bringen, sind auch für den Brochschien Dialog signifikant. Charakteristisch in diesem Sinne ist, daß Vergil die anderen Figuren reden läßt, aber zugleich an vielen anderen Stellen das ganze Gespräch in eine ganz bestimmte Richtung steuert. Der Gedanke an die Verbrennung der Äneis steht dabei im Mittelpunkt des Dialogs mit den Freunden. Mit dem vorliegenden Zitat möchte ich diese Methode verdeutlichen:

„Ich werde die Äneis nicht fertigstellen.“

Da lächelte Lucius: ‚Willst du etwa, daß ein anderer dies für dich besorge?‘

‚Nein!‘, entfuhr es ihm, gewissermaßen voller Angst, es würde sich der Lucius zu diesem Geschäft anbieten wollen. Lucius lächelte nun erst recht. ‚Das dachte ich mir ... und darum weißt du selber, was du uns, was du der Kunst noch schuldig bist [...]‘

‚Was ich geschrieben habe, muß am Wirklichen verbrennen‘, sagte er.

‚Seit wann ziehst du eine Grenze zwischen der Wirklichkeit und der Wahrheit?‘, fiel Lucius ein und rückte sich, wie immer diskussionsbereit, ein wenig zurecht, um mit weiteren Erläuterungen anzuheben [...]“⁴⁴⁰

Vergils Frage nach dem Sinn des literarischen Schaffens realisiert sich auf der Ebene der Konfrontation der verschiedenen Diskursen und Meinungen, und demonstriert damit eine „sokratische Vorstellung“⁴⁴¹ der Wahrheit, eine Wahrheit, die nach Bachtin nicht als ein fertiges, abgeschlossenes Eigentum des Individuums existiert, sondern sich „in dialogischer Kommunikation“⁴⁴² zwischen Menschen entwickelt:

„Nicht im Kopf eines einzelnen Menschen entsteht und lebt die Wahrheit, sondern sie entsteht zwischen Menschen, die gemeinsam, in dialogischer Kommunikation, nach ihr suchen.“⁴⁴³

Wenn ich im ersten Teil unseres Abschnitts über den Erzähler zu zeigen versuchte, daß Vergils innerer Monolog auf keinen Fall eine einheitliche Perspektive und eine eindeutige Betrachtungsweise des Autors präsentiert, sondern in einem vielfältigen und dialogischen Verhältnis mit den anderen Stimmen des Romans verflochten ist, dann besteht die Funktion des Dialogs eben darin, dieses dialogische Moment des inneren Monologs zu erweitern und ihn in einer anderen Erzählform sichtbarer und erkennbarer zu machen.

deren Hilfe man den Gesprächspartner zu reden veranlaßte [...]“, vgl. dazu Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., 1971, S. 123.

⁴³⁹ Vgl. dazu Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., S. 124.

⁴⁴⁰ Hermann Broch: KW 4, S. 230.

⁴⁴¹ Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, a.a.O., S. 122.

⁴⁴² Ebd.

⁴⁴³ Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman, a.a.O., S. 152.

IV. Das Wort des Erzählers: Eine Zusammenfassung

Am Ende der Gespräche und am Anfang des letzten Kapitels „Äther-Heimkehr“ ziehen sich die Teilnehmer des Dialogs allmählich zurück und verschwinden in einem unbestimmten und unlokalisierbaren „Murmeln“ der Stimmen. Auf der „erzählerischen Ebene“ reflektiert sich dieser Vorgang darin, daß die Personalpronomina „ich“ und „du“ in ein „es“ verwandelt werden, in etwas Unpersönliches und nicht mehr Erkennbares:

„Murmelte noch etwas? war es noch das gute Murmeln des Plotius, beschützerisch und gut und stark? oh Plotius, oh, daß es andauere, oh, daß es murmelnd andauere, ruhig und ruhend, aufquellend aus der unerschöpflichen Tiefe des Innen und Außen [...] Und wahrlich es dauerte an, es murmelte und murmelte, weich einherrollend im Unablässigen, weich dahinrollend, Murmelwelle um Murmelwelle, klein eine jede von ihnen, unermesslich ausgedehnt die Kreise ihrer Gesamtheit.“⁴⁴⁴

Was in dem vorliegenden Abschnitt dem Leser präsentiert wird, ist ein Verfahren ohne „Standpunkt des Erzählers“, ohne eine auktoriale oder unantastbare erzählerische Instanz. Im Mittelpunkt eines solchen Verfahrens steht weder die Beschreibung der Wirklichkeit mit den Augen des Erzählers noch der Dialog der verschiedenen Stimmen, sondern ein „Non-Ich“ (Broch), oder eine Person, deren Anwesenheit für die poetologische Darstellung der Wirklichkeit nicht mehr zu erkennen ist. Das Fazit eines solchen Verfahrens reflektiert sich auch in den letzten Sätzen des Romans:

„[...] denn erst begann es zu klingen und das Klingende war mehr als Gesang, war mehr als Leierschlag, war mehr als jeder Ton, war mehr als jede Stimme, da es alle zusammen und zugleich war [...]“⁴⁴⁵

Doris Stephan hat in ihrer Dissertation über Hermann Broch richtig bemerkt, daß die stilistischen Übergänge von der „er-Form“ zu einem unbestimmten „man“ bewirken, daß sich der Leser unmerklich in das Geschehen einbezogen fühlt, womit die ganze Interpretation des Textes von einer aktiven Teilnahme des Lesers abhängig wird:

⁴⁴⁴ Hermann Broch: KW 4, S. 413.

⁴⁴⁵ Ebd., 453.

„Dieses ‚man‘ kann unauffällig alle, [...] Leser, Autor, Held, ja die Menschheit überhaupt – in der ausgesprochenen Erfahrung zusammenschließen.“⁴⁴⁶

Indem der Text als ein breites Spektrum der Kommunikation der verschiedenen Diskurse aufgefaßt wird, ist die „Stellung“ des Autors nur im Dialog dieser verschiedenen Positionen und verschiedenen Stimmen zu sehen. In jenem innerem Monolog, in dem Wolfgang Kayser den Tod des Autors sieht, vollzieht sich zugleich, wie dies Julia Kristeva schreibt, „die Struktur des Autors als einen Anonymats, das kreierte und sich kreieren sieht, zugleich als Ich und als Anderer, als Mensch und als Maske.“⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Doris Stephan: Der innere Monolog in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 134.

⁴⁴⁷ Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: A.a.O., S. 362.

Vergils Dichtung:

Ein Sprachzerfall oder Gegendiskurs?

Die Frage nach Hermann Brochs Stellung zwischen der literarischen Moderne und der Postmoderne scheint im Kontext der Thematisierung der modernen Sprachkrise und Sprachskepsistradition eine besondere Relevanz zu haben. Während Brochs frühere literarische Schriften – was sich besonders auf die „Schlafwandler“-Trilogie bezieht – vorwiegend mit dem Paradigma der Sprachskepsis arbeiten, experimentiert der „Vergil“-Roman mit den neuen Sprachformen, die eine „Überwindung“ der Sprachkrise um die Jahrhundertwende andeuten. Denn die in der Moderne häufig problematisierte Diskrepanz zwischen Konventionalität und Abstraktheit der literarischen Sprache und Konkretheit der unmittelbaren Erfahrungswelt läßt in diesem Roman ein sprachliches Bewußtsein entstehen, das permanent nach einer anderen Sprache und anderen Darstellungsformen sucht.

Zunächst aber muß festgestellt werden, daß Broch auch in dem Roman „Der Tod des Vergil“ seine romanpoetologische und gesellschaftskritische Sprachskepsis fortführt. Vergils permanentes Reflektieren über die Sprachproblematik und Sprachkrise seines Erzählens zeigt in diesem Sinne, wie vielfältig und äußerst ambivalent sein Verhältnis zur Sprache ist: In Bezug auf den Verlust der Identität und die Unmöglichkeit, die Kommunikation mit andern Menschen zu verwirklichen, stellt die Sprache für den Dichter permanentes Hindernis und Drohung dar, aber zugleich auch Hoffnung auf die Möglichkeit der Überwindung der Krise. Inwieweit diese zwei entgegengesetzten Pole sich dialogisch zueinander verhalten, soll im Folgenden untersucht werden.

I. Sprachskepsis

Vergil ist ein Dichter, der wie Hofmannsthals Chandos in den Stunden der inneren Krise die Beliebigkeit und Verlogenheit seines „Jugendwerks“ erkennt und zu einem neuen Verständnis der Dichtung gelangt. Ähnlich wie bei Chandos muß bei Vergil das literarische Wort unausweichlich an die unmittelbare Erfahrung gebunden werden, wenn es nicht in der Beliebigkeit der Phantasmagorie von der Wirklichkeit entfernen will.

Eine solche kritische Auseinandersetzung mit der Sprache hat Brochs Protagonist des „Vergil“-Romans in seinen Erinnerungen an das gescheiterte Studium der Philosophie und als Protest der Wirklichkeit gegen die Instrumentalisierung der Sprache in der modernen Dichtung erlebt. Die Grenzen der Vermittlungskraft der Sprache werden bei den letzten Sterbestunden besonders klar:

„Ja, und dies war das Volk, das römische Volk, dessen Geist und dessen Ehre er, Publius Vergilius Maro, er, ein echter Bauernsohn aus Andes bei Mantua, zwar nicht geschildert, wohl aber zu verherrlichen versucht hatte! Verherrlicht und nicht geschil-
dert, das war der Fehler gewesen, oh, und dies hier waren die Italer der Äneis!“⁴⁴⁸

Ein wichtiger Aspekt der Sprachkrise ist im Zusammenhang der Verknüpfung von Sprache und Identität zu betrachten. Der Zusammenbruch zwischen Sprache und Identität spiegelt sich im Kontext der entsprechenden sprachkritischen Ansätze um die Jahrhundertwende (Hofmannsthal, Bahr, Mauthner), in denen der Zerfall und die Dekonstruktion des „Ich“-Begriffes als entscheidende Instanz der Sprachkrise und Sprachkritik diente. Die Verflechtung der Identitäts- und Sprachthematik wird schließlich von Vergil selbst als Problem der Dichtung formuliert:

„[...] die Keuschheit der Namen auf dem Grunde der Dingwelt, sie vermag im Gedicht wohl die Schöpfung im Worte zu verdoppeln, hingegen vermag sie nicht das Verdoppelte wieder zur Einheit zusammenzufassen [...]“⁴⁴⁹

Der Zerfall vom Name und Identität kommt besonders deutlich in Vergils Begegnung mit der Figur des Knaben zum Ausdruck. Vergils vergebliche Frage nach der Identität und dem Namen des Knaben wird zum Zeichen der inneren Desorientierung, in deren Fortschreiten die Welt der Sprache zum Austragungsort der Identitätskrise wird:

„ ‚Wer bist du?‘ fragte er aufs neue, nachdem er abgesetzt hatte, und die Beharrlichkeit, mit der es in ihm und aus ihm fragte, erstaunte ihn desgleichen aufs neue: ‚Wer bist du? ich bin dir schon begegnet ... es ist lange her.‘ – ‚Gib mir den Namen, den du weißt‘, entgegnete es. Betroffen sann er nach, und er wußte bloß, daß sich der Knabe selber Lysanias genannt hatte, ja dies wußte er gerade noch, und es verdämmerte; es verdämmerte und verdämmerte, er fand den Namen nicht mehr, er fand keinen Namen, nicht einmal den, mit dem einstens seine Mutter ihn gerufen hatte.“⁴⁵⁰

Im Spannungsfeld zwischen Vergils Dilemma, der Frage: „Wer bist du?“ und Lysanias' bewußter Verweigerung der Antwort: „Gib mir den Namen den du weißt“ entfaltet sich

⁴⁴⁸ Hermann Broch: KW 4, S. 22.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 179.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 178.

ein breites Spektrum unterschiedlicher Antwortmöglichkeiten, die den Leser immer wieder zur Suche nach einem neuen Interpretationsansatz veranlaßt. Die verschiedenen Ebenen der Figurenkonstruktion erscheinen als Produkte eines Wort- und Gedanken- spiels, in dem die „realistische“ Ebene des Textes nicht nur verschwindet, sondern sogar aufgehoben wird:

„Und doch war es, als hätte die Mutter ihn eben jetzt gerufen, als rief sie eben aus diesem entschwindend Unauffindbaren, als rief sie ihn, daß er in eine Namenlosigkeit einkehre, die im Mütterlichen und jenseits alles Mütterlichen beheimatet ist.“⁴⁵¹

Die Kommunikationsproblematik stellt wiederum ein weiteres, mit der Sprach- und Identitätsproblematik eng verbundenes Motiv des Romans dar. So gerät Vergil immer wieder in eine schwierige Situation, wenn er versucht, seine Erfahrungen und Gedanken im Kontakt und Gesprächen mit anderen Figuren des Romans auszutauschen.

Die Vermittlungsfunktion der Sprache und ihre Fähigkeit echte Beziehungen zwischen den Menschen aufzunehmen, erweist sich als problematisch und ungenügend. Besonders in den Gesprächen mit den Freunden Plotius Tucca und Lucius Varius wird Vergil immer wieder bewußt, wie wenig die Sprache als Medium der Kommunikation und Weg zu anderen Menschen dienen kann:

„Was da zwischen ihnen noch hin- und herging, das war nichts mehr, das waren leere Worte oder nicht einmal mehr Worte, und sie durcheilten einen leeren Raum, der nicht einmal mehr Raum war. Ein unglaubliches Nichts war alles und brückenlos.“⁴⁵²

Das Thema der Kommunikations- und Sprachkrise läßt sich wiederum in Vergils ambivalentem Verhältnis zu den Frauen prägnant illustrieren. Dies bezieht sich besonders auf Vergils Beziehung zu Plotia, in der das Motiv der Liebe – um in der Terminologie Bachtins zu bleiben – durch verschiedene Stimmen eingeführt wird und in jedem neuen „dialogisierenden Kontext“ ganz andere „Sinnmöglichkeiten“⁴⁵³ erschließt.

„Oh, Plotia, dein Schicksal ist das meine, da du in diesem mich erkennst. ‘ – ,Trug‘, sagte der Sklave streng und machte eine schattenhafte Anstrengung ihr den Stab wieder zu entwinden, [...] Ernst klang die Mahnung, sie war gegen die sanfte Blumenheiterkeit des Geschehens gerichtet, und sie traf ihn in die Tiefe seines Herzens: Zukunftsschicksal des Mannes, Vergangenheitsschicksal des Weibes – unvereinbar war es für ihn stets gewesen ungeachtet aller Glückssehnsucht, und nun wollte es sich aufs neue aufrichten

⁴⁵¹ Ebd., S. 178.

⁴⁵² Ebd., S. 362.

⁴⁵³ Vgl. dazu: Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, Hrsg. v. Rainer Grüber. Frankfurt/M., 1979, S. 232.

als Barre zwischen Plotia und ihm. Wo war das Wirkliche? War es bei dem Sklaven, war es bei Plotia?“⁴⁵⁴

In der Imagination des Erzählers treffen sich hier sehr verschiedene und heterogene Stimmen, die in eine dialogische Beziehung miteinander treten. Zunächst die Stimme des Vergil, mit der eine sehr intensive Sehnsucht nach der Liebe zum Ausdruck kommt: „Oh, Plotia, dein Schicksal ist das meine“; zweitens die Stimme des Sklaven, die diese Hoffnung ausdrücklich in Frage stellt: „Trug“ sagte der Sklave“; drittens die Imagination mehr oder weniger personalisierter Stimmen, mit denen keine ausdrückliche Konfrontation stattfindet: „Wo war das wirkliche?“... etc.

Vergils Sprache über die Liebe ist damit gespalten in verschiedene Stimmen; die Stimmen, die seine Beziehung zu Plotia als richtig halten und in die anderen, die sie nicht akzeptieren und rechtfertigen. Alle diese Stimmen verhalten sich disharmonisch zueinander, und keine von ihnen ist in der Lage, die andere zu besiegen. Kaum wird in Vergils innerem Monolog sein Verhältnis zur Frau thematisiert, ohne daß seine Rede schon durch eine Gegenstimme relativiert wird oder er sich mit einem Widerspruch konfrontiert sieht. Die Konfrontation mit dem mehrstimmigen Wort wird aber auf der anderen Seite zur Basis der Suche nach einem anderen Diskurs, in dem die Elemente des Sprachzerfalls und der Sprachkrise eine positive Wendung bekommen.

II. Die Suche nach dem Gegendiskurs

Vergils Auseinandersetzung mit der Sprachkrise bringt ihn zunächst in ein distanzierendes Schweigen oder in eine Haltung, die nach Wittgenstein als noch einzig mögliche Alternative zum logisch-diskursiven Sprachversagen und Sprachverstümmen ist.

Schweigend steht der Sterbende in der Einsamkeit „des Nichtwissens“, ratlos vor jener absurden Realität des Todes, in der sich die wahre Sprache des Künstlers nicht mehr zu erkennen gibt. Dennoch, seine Hoffnung, daß er „lauschend in diese Sprachentiefe“ auch das Sterben „belauschen darf“, hat er nicht ganz aufgegeben:

„Lauschend in diese Sprachentiefe, hatte er gehofft das Sterben belauschen zu dürfen, hatte er gehofft ein Wissen, wenn auch nur den ahnenden Schimmer eines Vorwissens um jene Grenzerkenntnis zu erhaschen [...]“⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Ebd., S. 277.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 85.

In der Suche nach einem anderen Diskurs muß die Wirklichkeit neu entdeckt werden – das ist eine Hoffnung, die in Vergils innerem Monolog den nüchternen Spracherfahrungen entgegengesetzt wird. Das Empfinden für eine andere Sprache ist bei Vergil stets mit seinen sinnlichen Wahrnehmungen verbunden. Dort, wo die diskursive Sprache versagt, entsteht ein Bereich der Wirklichkeit, der durch eine Entfesselung aller Sinne den Weg zum Wort wiederfindet. Am Anfang des zweiten Kapitels erfährt der Leser, wie der Dichter dem Sterben „lauscht“ und wird immer wieder mit einer Wirklichkeit konfrontiert, die sich vorwiegend durch Klang, Geräusche, Stimmen und andere sinnliche Signale manifestiert:

„Leise war der Gartenhof, leise der Blumenatem, leise plätscherten die beiden Springbrunnen; ein dunkelzarter leis-feuchter Duft, nachtfühlingshaft im Herbst, webte kühl und feingesponnen über den Beeten, und darein verwoben wehte schleierstreifensgleich, einmal näher, einmal entfernter, die Musik aus dem Vordergebäude, Klangschleier um Klangschleier, bestickt mit Zymbelpunkten, eingebettet in den grauen Nebel der Stimmen, mit dem das Fest dort über sich selbst hinausschickte, dort ein klingender schmetternder Lichterlärm, hier nur noch ein weicher Klangnebel, der im ungeheuren Nacht-Raum verrieselte.“⁴⁵⁶

Aus der vorliegenden Textpassage läßt sich erkennen, daß der Bereich des Körpers und der Wahrnehmungen ein Ort ist, an dem sich die Erfahrung des Todes auf eine spezifische Art des Wissens ereignet. Davon zu sprechen vermag die Sprache nur, indem sie, wie dies Ingeborg Bachmann formuliert, ihr Instrumentarium an die „Grenzen der Spielbarkeit“ treibt oder diese „abzuschütteln“ versucht. Dieses Wagnis einer anderen Sprache hat ihren Ausgang dort, wo es dem Dichter gelingt, die Konventionalität der alltäglichen Sprache zu durchbrechen und ihre Regeln von Grund auf zu erneuern. Wenn Vergil beispielsweise von „Sprachentiefe“, „Sprachabgrund“ etc. spricht, drückt er zugleich eine Auffassung der Sprache aus, die das traditionelle Verständnis vom Sprechen im Sinne einer diskursiven, systematischen und reflexiven Rede unterminiert und die Arbeit an dem anderen Diskurs in den Vordergrund rückt.

Barbara Lube hat in ihrer Dissertation über „Die Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des Vergil‘“ auf viele verschiedene Neologismen hingewiesen, die aus einer eigenartigen „Vermischung und Verschränkung“⁴⁵⁷ der sinnlichen Wahrnehmungen (wie „klingende Unsichtbarkeit“, „klingender schmetternder Lichterlärm“) oder der Verbindung der Worte aus gegensätzlichen Bereichen (wie „klanggewordene Todlosigkeit“) zustandekommen.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 53.

⁴⁵⁷ Vgl. dazu Barbara Lube: Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“, Frankfurt/M., S. 31.

In solchen Sprachkonstruktionen spiegelt sich ein neues Verhältnis zur Sprache, das wir, wie bereits am Ende des zweiten Kapitels (siehe S. 124) angeführt wurde, in Michel Foucaults frühesten Schriften als eine Art des Gegendiskurses zu den herkömmlichen „wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen der Moderne“⁴⁵⁸ erkennen. Die moderne Literatur als Gegendiskurs zerbricht die Regelungen der klassischen diskursiven Ordnungen und wird zu einer „Offenbarung der Sprache“, die „das wilde“ und ungrammatikalische „Sein“⁴⁵⁹ des Wortes schafft. Wenn wir Vergils Sprache als einen Gegendiskurs im Sinne Foucaults auffassen, dann ist das Spezifikum dieser Sprache nicht mehr in ihren logisch-begrifflichen Aussagen zu sehen, sondern in anderen Sprachformen wie in den rhetorischen Figuren Paradoxon und Oxymoron, in Klang, Rhythmus und anderen musikalischen Elementen.

Ein wichtiger Aspekt von Vergils Gegendiskurs ist die Musikalität. Hermann Broch selbst hat in seinen Kommentaren zum Roman mehrfach auf die thematischen und strukturellen Bezüge zur Musik hingewiesen:

„Am ehesten wäre diese Methode noch als ‚musikalische‘ zu bezeichnen. In die Epik ist bisher bloß das unmusikalischste aller musikalischen Hilfsmittel, nämlich das Leitmotiv eingedrungen; hingegen ist die Lyrik – ihrem Wesen gemäß – seit jeher stark von musikalischen Elementen durchsetzt gewesen, und gerade dies bildet den Grundstock der Brochschen Darstellungsweise: nimmt man dieses 550 Seiten starke Buch als ein einziges Gedicht, so sieht man, daß es musikalisch ‚durchkomponiert‘ ist, daß die Methode des ‚lyrischen Kommentars‘ eben nichts anderes ist als die der musikalischen Motiv-Variation [...]“⁴⁶⁰

Wenn Broch abschließend feststellt, daß der Roman „musikalisch durchkomponiert“ ist und sich dabei auf die „musikalischen Motiv-Variationen“ beruft, dann bedeutet das, daß sich der Inhalt der einzelnen Motive nur in einer Bewegung konstituiert, in einer Vielzahl der Variationen, die auf keine fixierbare Bedeutung der einzelnen Phänomene abzielt, sondern weit über sie hinauswirkt. In dem Versuch, das Erzählen in musikalische Sprache zu übersetzen, spiegelt sich ein Verfahren, das später bei Ingeborg Bachmann zur „Grundkonzeption“ und zur „Grundauffassung“ des Romans deklariert wird:

⁴⁵⁸ Vgl. dazu: „Während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts und bis in unsere Zeit – von Hölderlin zu Mallarmé, zu Antonin Artaud – hat die Literatur nun aber nur in ihrer Autonomie existiert, von jeder anderen Sprache durch einen tiefen Einschnitt nur sich losgelöst, indem sie eine Art ‚Gegendiskurs‘ bildete und indem sie so von der repräsentativen oder bedeutenden Funktion der Sprache zu jenem rohen Sein zurückging, das seit dem sechzehnten Jahrhundert vergessen war [...]“, in: Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, a.a.O., S. 76.

⁴⁵⁹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, a.a.O., S. 365 f.

„[...] hier und da erinnere ich mich an eine früh gehörte Zeile, an einen Ausdruck, und wenn mir etwas sehr gefällt, wenn ich meine, es müsse ‚gerettet‘ werden, dann ver-
wende oder variiere ich einen Ausdruck, gebe ihm einen neuen Stellenwert. Das ist also,
wenn sie wollen, ein Verhältnis zur Vergangenheit, ein Arbeitsverhältnis, das zum Bei-
spiel in der Musik seit jeher vorkommt.“⁴⁶¹

Schreiben bedeutet für Ingeborg Bachmann „komponieren“. Dieses „Arbeitsverhältnis“
verweist vor allem auf die Verwendung der Motive und Zitate in einem neuem Zusam-
menhang, in dem ihre alte Bedeutung verändert oder aufgehoben wird. Mit diesen Über-
legungen von Ingeborg Bachmann sind wir beim Kern der Brochschen musikalischen
Darstellungsweise angelangt. Betrachtet man diesen Roman im Kontext der verschiede-
nen Motive, die in ihm auftauchen, so läßt sich feststellen, daß, bereits auf den ersten
Seiten des Romans, seine wichtigsten Motive (das Motiv des Todes, des Exils, des
Schiffes etc.) in verschiedenen „Variationen“ und verschiedenen Ausdrucksweisen zu
Wort kommen. Wenn sich beispielsweise im Bild des Schiffes, das am Anfang des
Romans „dem Hafen zustrebt“, zunächst die Sehnsucht nach der Heimat widerspiegelt,
dann ist diese Bedeutung bereits im gleichen Abschnitt durch verschiedene andere
Assoziationen und Bilder „destabilisiert“ und im Kontrapunkt mit anderen Bedeutungs-
schichten „komponiert“. Das Bild des Schiffes in „der Masse der Schiffsleiber“ die
„ringsherum“ drängten, reflektiert so eine andere Bedeutung dieses Motivs, die für den
rückkehrenden Dichter die kommende Gefahr und Drohung signalisiert. Das kontra-
punktische Verfahren läßt sich in der Konzeption des gesamten Romans verfolgen. Es
trägt dazu bei, daß die Variationen der Motive „gegeneinander geführt werden“ und wie
in der Musik simultan wirken. Nicht nur der motivische Aufbau der Sätze, sondern auch
die anderen Merkmale wie Rhythmus und Klang, sind Elemente, die die Musikalität der
Sprache bewahren. Zur „musikalischen Wirkung“ trägt besonders die Melodie der
Sprache bei, die durch Kombination der Vokale und Konsonanten auf eine spezifische
Weise ihre „Sinn-Inhalte“ verbirgt und sich nur noch als reinen Klang manifestiert:

„Stahlblau und leicht, bewegt von einem leisen, kaum merklichen Gegenwind,
waren die Wellen des adriatischen Meeres dem kaiserlichen Geschwader
entgegengeströmt [...]“⁴⁶²

Bereits der Anfang des Romans bietet ein gutes Beispiel für die musikalische Nuancie-
rung der Sprache. Sie spiegelt sich in der charakteristischen Wiederholung derselben
Vokale und Konsonanten. Damit sind vor allem die Vokale „a“ und „e“ gemeint, die in

⁴⁶⁰ Hermann Broch: KW 4, S. 474 f.

⁴⁶¹ Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews,
München; Zürich, 1983, S. 60.

⁴⁶² Hermann Broch: KW 4, S. 11.

der Kombination mit Konsonanten „l“, „b“, „g“ eine melodische Wirkung der Sprache ergeben. Ein wesentliches Merkmal der Musikalität der Sprache manifestiert sich auch in den einzelnen Bildern, in denen das Visuelle zurücktritt und ein spezifisches Element des „Gehörten“ dominant wird. Wenn Vergil beispielsweise von „Gartenhof“ und „Blumenatem“ spricht, die „leise“ zu ihm reden, dann beziehen sich diese Begriffe nicht auf Gegenstände der äußeren Realität, sondern auf einen subjektiven Zustand, in dem sich der Zugang zur realen Wirklichkeit vorwiegend durch sinnlich-auditive Elemente manifestiert. Die musikalisch-emotionale Durchdringung der Worte ist ein Verfahren, das Julia Kristeva in ihren literaturtheoretischen Analysen von der Struktur der poetischen Sprache literaturwissenschaftlich zu begründen sucht. In „Die Revolution der poetischen Sprache“ und späteren theoretischen Arbeiten plädiert sie für eine semiotische, asemantische Deutung der Sprache, die sich gegen die diskursive Rationalität des Symbolischen wendet und vor allem durch musikalische Elemente gekennzeichnet ist. Die poetische Sprache impliziert in diesem Sinne einen Text, der durch die Betonung des Gefühlsmäßigen und Körperlichen, durch Gebrauch musikalischer Stimmen, Klangwiederholungen und Rhythmusverlagerungen nach eigenen sprachlichen Ordnungen und „Spielregeln“ zu lesen ist:

„[...] die literarische Schöpfung ist dieses Abenteuer des Körpers, und der Zeichen, das Zeugnis abgelegt vom Gefühl: die Traurigkeit als Markierung der Trennung und als Köder der symbolischen Dimension; der Freude als Markierung des Triumphs, die mich im Universum des Kunstwerkes und Symbols ansiedelt, das ich so weit wie möglich so gestalte, das es meinen Erfahrungen der Realität entspricht. [...] Sie überträgt das Gefühl in Rhythmen, Zeichen, Formen. Das „Semiotische“ und das „Symbolische“ werden zu kommunizierbaren Markierungen einer gegenwärtigen affektiven Realität, die spürbar bleibt für den Leser [...] und dennoch beherrscht, ausgemessen und besiegt wird.“⁴⁶³

Die Arbeit an der poetischen Sprache ist gemäß Kristeva immer die Arbeit an ihrer Musikalität und Emotionalität. Und dies besagt, die Elemente des Triebhaften und Körperlichen innerhalb der Entstehung des Textes zum Ausdruck zu bringen und auf diese Weise das sogenannte „Unausprechliche“ und „Unsagbare“ ans Licht zu holen. So gesehen zielt der literarische Text nicht mehr auf die Abbildung der Wirklichkeit, sondern vielmehr auf die Produktivität und Hervorhebung der eigenen Sinnbilder und Sinnkonstruktionen. Im Anschluß an Michel Foucaults Thesen aus „Die Ordnung der Dinge“ ist dieser Text auch ein Gegendiskurs:

⁴⁶³ Julia Kristeva: *Soleil noir. Depression et mélancolie*, Paris, 1992, S. 32. Übersetzung von Bettina Schmitz, vgl. dazu Bettina Schmitz: *Arbeit an der Grenze der Sprache – Julia Kristeva*, Königstein/Ts., 1998, S. 138.

Betrachtet man der Roman „Der Tod des Vergil“ nicht nur als Zeugnis eines Sprachzerfalls, sondern auch im Kontext eines Diskurses der Nach-Moderne, in dem die Sprachkrise Ausgangspunkt der Suche nach anderen Sprachformen wird – wie beispielsweise bei I. Bachmann, M. Foucault, J. Kristeva – so war es das Ziel dieses Abschnitts, auf diejenigen Elemente von Vergil Sprache aufmerksam zu machen, die es uns erlauben, den Autor Hermann Broch ausdrücklich als einen Dichter des Gegendiskurses zu benennen.

Hermann Brochs Todesarten zwischen Moderne und Postmoderne

Wie viele Autoren des 20. Jahrhunderts kreist der Autor der „Schlafwandler“-Trilogie, der „Schuldlosen“ und des „Tod des Vergil“ um das Phänomen der „Verdrängung des Todes“⁴⁶⁴, um sein Verschwinden aus dem Bewußtsein des modernen Menschen, um seine Entmythologisierung etc. Inwieweit das Motiv des Todes in Hermann Brochs essayistischem und literarischem Romanwerk nicht nur mit einem für die Moderne typisch gewordenen Diskurs über das Problem der „Verdrängung des Todes“ korrespondiert, sondern auch in prophetischer Weise Szenarien der Postmoderne entwirft, soll im Folgenden untersucht werden.

Eine für das Bewußtsein der Moderne charakteristische Einstellung zum Tod, die bei vielen Autoren in einem engen Zusammenhang mit dem neuzeitlichen Prozeß der Säkularisierung und Partialisierung der Lebenswelten⁴⁶⁵ steht, ist auch bei Broch das wesentliche Moment der Auffassung des Todes. In dem Essay „Das Böse im Wertsystem der Kunst“ geht Broch bekanntlich von der These aus, daß der Tod „der eigentliche Unwert, der Unwert, an sich [ist], der dem Wert des Lebens gegenüberzustellen ist [...]“⁴⁶⁶ Wie dies oft in der Forschung betont wurde, steht der Tod in Brochs geschichtsphilosophischen Überlegungen über den Zerfall der Werte als „das erkenntnistheoretische und ethische Grundmovens. Erst von der negativen Seite des Todes, von der Erkenntnis seines Unwertes, erfahren die Menschen Brochs, was Wert ist.“⁴⁶⁷ Die Epochen „des endgültigen Wertzerfalls“ sind nach Broch zugleich durch die „Flucht vor dem Tod“ und die „Angst vor dem Bösen“ gekennzeichnet:

„Jede Zeit des Wertzerfalls war zugleich eine Zeit des Kitsches. Die zerfallende Antike der römischen Kaiserzeit erzeugte Kitsch, und die gegenwärtige Epoche, am Ende jenes

⁴⁶⁴ Armin Nassehi/Georg Weber (Hrsg.): *Tod, Modernität und Gesellschaft*, Opladen, 1967, S. 157.

⁴⁶⁵ In dem von Armin Nassehi und Georg Weber herausgegebenen Buch „*Tod, Modernität und Gesellschaft*“ gehen die Autoren von der Annahme aus, daß die Moderne, die nach M. Weber durch die zunehmende Rationalisierung und Säkularisierung von Wertsphären geprägt ist, auch ein wesentlich verändertes Bild des Todes mit sich bringt: „Der Prozess der Rationalisierung und die damit einhergehende Herausbildung zunehmend rationaler religiöser Deutungsmuster von Wirklichkeit haben ein Todesbild hervorgebracht, das das konkrete Todesschicksal ebenfalls an eine zunehmend rationaler werdende Lebensführung bindet, bis im Bürgertum mit dem Verlust der Monopolstellung der Religion als oberster Sinninstanz der Tod langsam aus der obersten Wirklichkeit verschwindet.“, in: Armin Nassehi/Georg Weber (Hrsg.), *Tod, Modernität und Gesellschaft*, a.a.O., S. 303.

⁴⁶⁶ Hermann Broch: *KW 9/2*, S. 125.

⁴⁶⁷ Walter Hinderer: *Die Todeserkenntnis in Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“*, Dissertation, München, 1961, S. 54.

Prozesses stehend, der das mittelalterliche Weltbild auflöste, muß neuerlich durch das ästhetisch Böse repräsentiert werden. Denn die Epochen des endgültigen Wertverlustes sind vom Bösen und von der Angst vor dem Bösen getragen, und eine Kunst, die ihr sinnfälliger Ausdruck sein soll, muß auch Ausdruck des Bösen sein, das in ihnen wirksam ist.“⁴⁶⁸

Indem Broch „die Flucht vor dem Tod“ als sozusagen notwendige Konsequenz einer durch die Auflösung der traditionellen kulturellen Denkmuster gekennzeichneten Welt betrachtet, gelangt er an das Grundproblem der Ästhetik der Moderne überhaupt. Mit dem Beginn der Moderne ist, wie dies Karin Priester in ihrem Buch „Mythos Tod und Todeserleben in der modernen Literatur“ feststellt, der „Tod verwildert“ und wird „nicht mehr als Stunde der Wahrheit [...] erfahren, sondern als Lüge im Angesicht des Unausweichlichen, als Beschönigung und Verdrängung.“⁴⁶⁹

I. Die Darstellung des Todes in den Romanen

„Die Schlafwandler“ und „Die Schuldlosen“

Der erste Roman von Hermann Broch zeigt in einleuchtender Weise auf, wie eng das Phänomen der Todesverdrängung mit Prozessen des Zerfalls der Werte verflochten ist. Entscheidend für Hermann Brochs Aufsatz vom „Zerfall der Werte“ ist die Frage, wie es inmitten des hochzivilisierten Europa zur Entfesselung eines Krieges kommen konnte, an den wir nicht glauben wollten und wie sehr mit dem Verlust der traditionellen Sinngebungen ein Defizit entstanden ist: ein Wertvakuum, das ein komplementäres Zusammenwirken von Todesverdrängung und kriegerischer Todesverherrlichung in Gang setzt:

„Eine Zeit, feige und wehleidiger denn jede vorhergegangene, ersäuft in Blut und Giftgasen, Völker von Bankbeamten und Profiteuren werfen sich in Stacheldrähte, eine wohlorganisierte Humanität verhindert nichts, sondern organisiert sich als Rotes Kreuz und zur Herstellung von Prothesen; Städte verhungern und schlagen Geld aus ihrem eigenen Hunger, bebrillte Schullehrer führen Sturmtruppen, Großstadtmenschen hausen

⁴⁶⁸ Hermann Broch: KW 9/2, S. 154.

⁴⁶⁹ Vgl. dazu: „Früher [...] habe man den durch Sitte und Religion ‚gezähmten‘, würdigen Tod erfahren, als einen je eigenen, unverwechselbaren im Kreise der Gemeinschaft von Familie und Nachbarn. Mit Beginn der Moderne dagegen sei und habe er sich schließlich in sein Gegenteil verkehrt.“, in: Karin Priester: Mythos Tod und Todeserleben in der modernen Literatur, Berlin, 2001, S. 13.

in Kavernen, Fabrikarbeiter und andere Zivilisten kriechen als Schleichpatrouillen, und schließlich, wenn sie glücklich wieder im Hinterland sind, werden aus den Prothesen wieder Profiteure. Aufgelöst jedweder Form, ein Dämmerlicht stumpfer Unsicherheit über der gespenstischen Welt, tastet der Mensch, einem irren Kinde gleich, am Faden irgendeiner kleinen kurzatmigen Logik durch eine Traumlandschaft, die er Wirklichkeit nennt und die ihm doch nur Alpdruck ist.“⁴⁷⁰

Signifikant für den Autor der essayistischen Teile der „Schlafwandler“-Trilogie ist der Umstand, daß mit dem Verlust der mittelalterlichen Tradition auch alle anderen Werte ihre Bedeutung verlieren, sie werden „entmythologisiert“ und „entzaubert“.⁴⁷¹ Da die traditionellen Wert- und Normenmuster immer mehr zerfallen und lebenswichtige Ansatzpunkte in der kulturellen Wertsphäre fehlen, stehen Barbarei und Völkermord für den Autor der essayistischen Exkurse als die dunkle Rückseite einer durch Zerspaltung und Verlust jeder utopischen Instanz gekennzeichneten Wirklichkeit. Bertrand Müllers Überlegungen vom Tod konstatieren aber nicht nur eine „typisch moderne“ Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod, sondern antizipieren einen Diskurs über den Tod, in dem dieses Phänomen immer wieder im Kontext der politischen und ökonomischen Machtverhältnisse situiert und analysiert wird. Gemeint sind damit besonders die Einsichten von Jean Baudrillard, nach denen der Tod in der Moderne „zum Hauptmotor der Rationalität der politischen Ökonomie“ wird:

„Unsere Kultur ist nichts anders als eine immense Anstrengung, Leben und Tod voneinander zu trennen und die Ambivalenz des Todes zum Vorteile der Reproduktion des Lebens als Wert und der Zeit als allgemeinem Äquivalent zu bannen. Den Tod abschaffen, das ist unser sich in allen Richtungen verzweigendes Phantasma: Überleben und Ewigkeit in den Religionen, Wahrheit in der Wissenschaft sowie Produktivität und Akkumulation in der Ökonomie.“⁴⁷²

Huguenau, der Hauptprotagonist des dritten Teils der „Schlafwandler“-Trilogie, handelt nach Prinzipien der bürgerlichen Rationalität, die nach Baudrillard an der Stelle der „moralischen Rationalität nur noch eine ökonomische Rationalität“ akzeptieren. Der Tatbestand, daß Huguenau seinen Geschäftspartner Esch umgebracht hat, gehört in den Bereich einer puren „ökonomischen Operation“ (Baudrillard), in der Tod nur noch als Instrument der ökonomischen Konkurrenz figuriert und letztendlich mit einem „wertfreien“ und „kommerziellen System“ (Broch) korrespondiert.

„Huguenau, ein wertfreier Mensch, gehörte allerdings auch dem kommerziellen System an; er war ein Mann, der in Branchenkreisen einen guten Ruf genoß, er war ein gewis-

⁴⁷⁰ Hermann Broch: KW 1, S. 418 f.

⁴⁷¹ vgl. dazu: Armin Nassehi/Georg Weber (Hrsg.): Tod, Modernität und Gesellschaft, a.a.O., S. 277.

⁴⁷² Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, a.a.O., S. 232.

senhafter und umsichtiger Kaufmann und er hatte seiner kaufmännischen Pflicht stets voll und ganz, ja, mit aller Radikalität Folge geleistet. Daß er Esch umgebracht hatte, fiel zwar nicht in den kaufmännischen Pflichtenkreis, widersprach aber auch nicht dessen Usancen.“⁴⁷³

Die „barbarischen“ und blutigen Szenen des Grauens sind demzufolge in der Trilogie kaum präsent. Vielmehr nähert sich die Darstellung vom Tod und Sterben einem Vorgang, den der Leser durch einen trockenen Stil der Sachlichkeit und „Protokollarität“ zur Kenntnis nimmt. Ein eklatantes Beispiel für eine solche merkwürdige und makabre Szene des Tötens stellt gerade der schon erwähnte Mord an Esch dar, der durch eine einzigartige Unberührtheit und Gleichgültigkeit des Protagonisten begangen wird und den der Erzähler des Romans mit einem „objektiven“ und äußerst distanzierten Blick auf folgende Weise registriert:

„[...] sollte er ihn mit Kolben erschlagen? Nein, das wäre sinnlos, es mußte vielmehr ein Schlußpunkt gesetzt werden. Und da übermächtig es ihn wie eine Erleuchtung, – er senkt das Gewehr, ist mit ein paar tangoartigen katzen Sprüngen bei Esch und rennt ihm das Bajonett in den knochigen Rücken. Esch geht, zu des Mörders großer Verwunderung, noch ein paar Schritte ruhig weiter, dann stürzt er lautlos vornüber auf das Gesicht. Huguenau steht neben dem Gefallenen. Sein Fuß berührt die Hand, die über einer Randspur im fettigen Straßenschmutz liegt. Soll er drauftreten? kein Zweifel, der ist tot. Huguenau war ihm dankbar, – es war alles gut! er hockte sich hin und sah in das seitwärts gedrehte bartstoppelige Gesicht. Als er den gefürchteten höhnischen Zug nicht darin fand, war er zufrieden und klopfte der Leiche wohlwollend, fast zärtlich auf die Schulter. Es war alles gut.“⁴⁷⁴

Die lapidare Bemerkung des Huguenau, mit der die Szene des Tötens beendet wird – er war „zufrieden und klopfte der Leiche wohlwollend [...] es war alles gut.“ erinnert an Ernst Jüngers „Tagelöhner des Tötens“, die im Roman „In Stahlgewittern, Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers“ letztendlich nur noch als „professionelle Kömner und stolz auf ihre geleistete Arbeit“⁴⁷⁵ agieren.

Auch in dem Roman „Die Schuldlosen“ erscheint die vollkommene Dehumanisierung und Absurdität des Todes nur noch als logische Konsequenz und Ausdruck einer erstarrten und sinnentleerten Wirklichkeit. Der Roman „Die Schuldlosen“ besteht aus elf Erzählungen, von denen fast jede eine kleine und einmalige Erzählung vom Tod ist.

⁴⁷³ Hermann Broch: KW 1, S. 693.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 677 f.

⁴⁷⁵ Vgl. dazu: „Die Tagelöhner des Todes sind professionelle Kömner und stolz auf die geleistete Arbeit. ‚Nachdem so ganze Arbeit geschafft war, ging es weiter.‘ (S. 201) Oder auch: ‚Wir hatten gut aufgeräumt.‘ (S. 135) Mit ‚merkwürdiger Objektivität‘ stellt Jünger fest, daß ein unangenehmes Geräusch von einem riesenhaften, in Zersetzung übergehenden Leichnam herrühre“, in: Karin Priester: Mythos Tod und Todeserleben in der modernen Literatur, a.a.O., S. 119.

Die besondere Eigenart dieser Erzählungen besteht eben darin, daß in ihnen der Tod nicht primär als Gegenstand des erzählerischen Interesses figuriert, sondern indirekt in Form von fragmentarischen Andeutungen, Zeitungsartikeln, persönlichen Berichten etc. erzählerisch präsentiert wird. Bereits in der ersten Erzählung „Mit schwacher Brise segeln“ wird die Thematik des Todes durch ein äußerst banales Liebesgespräch zwischen zwei völlig unbekanntenen Personen als eine anonyme, gespenstische Stimme der Zeit eingeleitet:

„[...] die Frau sagte halb spielerisch, halb ängstlich: ‚Wenn er jetzt käme!‘ ‚Er würde uns töten‘, erwidert die Knabenstimme, ‚zumindest mich würde er töten [...]‘“⁴⁷⁶

Das potentielle Verbrechen an diesem anonymen Liebespaar wird im Laufe der Erzählung zunächst mit dem Tod des unbekanntenen Mörders verknüpft, der über sein Schicksal durch die Zeitung erfährt:

„[...] der Mensch hat in der Zeitung bereits seinen eigenen Prozeß, seinen Mordprozeß abgedruckt gefunden, und das war merkwürdig, war umso merkwürdiger, als damit nicht nur die Zukunft vorweggenommen wurde, sondern auch eine Umkehrung der Rangordnungen Platz griff –, wie darf man es wagen, einem Richter und Prüfer den Prozeß zu machen?“⁴⁷⁷

Die offensichtliche Absurdität des Verbrechens, das durch diese fragmentarischen Geschichten konstituiert ist, ergibt sich nicht so in der Kausalität der Ereignisse, die parallel geschildert werden und nicht im „Mangel“ an Informationen, die uns der Erzähler vermittelt, sondern aus der Frage: Wie kann man nach dem Sinnzusammenhang der geschilderten Ereignisse suchen: „[...] ist es nicht sein gutes Recht [...], den Knaben zu töten, die Frau zu töten [...]?“⁴⁷⁸, fragt sich der unbekannte Mann, der von seinem Prozeß aus der Presse erfährt. Der Akt des Verbrechens erscheint bereits hier in der ersten Erzählung des Romans als eine ganz legitime Art der menschlichen Handlungsweise, in deren Kontext die Frage nach der Identität seiner Akteure sowie nach Sinnzusammenhängen als ganz überflüssig und irrelevant bleibt. Der für den Roman charakteristische Zusammenhang zwischen Liebe, Geld und Tod bekommt in der Erzählung „Erkaufte Mutter“ eine zentrale Stellung. Die Rolle der Zeitung als Vermittlungsfunktion zwischen dem Leser und dem Akt des Sterbens bekommt wiederum eine entscheidende Bedeutung. Denn nicht vom Erzähler selbst, sondern durch einen Zeitungsartikel erfährt der Leser von Melittas Selbstmord:

⁴⁷⁶ Hermann Broch: KW 5, S. 24.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 28.

⁴⁷⁸ Ebd.

„(Unglücksfall) Gestern abend ist die neunzehnjährige Melitta E., welche in der Wohnung ihres Großvaters, des Wanderlehrers Lebrecht Endeguth, hierorts einen kleinen Wäschereibetrieb unterhält, einem bedauerlichen Unfall erlegen. Nachdem eine Kundin, Baronin Hildegard W., sie verlassen hatte, wollte sie offenbar die an der Außenseite des Hauses angebrachte Wäschewinde betätigen und ist bei dieser Gelegenheit in die Tiefe gestürzt. Die Augenzeugin des Unfalls, Baronin W., erstattete die Anzeige bei der Polizei. Der Großvater des Opfers ist seit einigen Wochen nicht in der Stadt gesichtet worden, und sein Aufenthaltsort konnte bisher noch nicht eruiert werden.“⁴⁷⁹

In der trockenen Form des protokollarischen Berichtes wird Melittas Selbstmord in der Zeitung als ein „Unglücksfall“ interpretiert. Indem in diesem Bericht der Zusammenhang zwischen Hildegards Besuch bei Melitta und Melittas Selbstmord nicht zur Sprache kommt, erscheint der Vorgang des Tötens durch die Interpretation in der Presse ganz verklärt und mißbraucht zu sein. Melittas Selbstmord, der durch die Zeitung vermittelt wird, findet auf der anderen Seite keine Entsprechung in der erzählerischen Darstellung. Und nicht mehr, wie in der „Schlafwandler“-Trilogie, geht es in dem Roman „Die Schuldlosen“ um die Frage, wie inmitten des zivilisierten Europa ein Krieg entstehen konnte. Auch die Täter selbst erscheinen nicht mehr als rücksichtslose Kriegsprofiteure und anerkannte Kaufmänner, sondern als ganz normale Staatsbürger. In ihren Beziehungen, Gesprächen und oberflächlich ganz unbedeutenden Taten manifestiert sich ein Benehmen, das für die kommenden Ereignisse in der Zeit des zweiten Weltkriegs von prägender Bedeutung wird. Charakteristisch ist für den Autor der „Schuldlosen“, daß er das Phänomen des Faschismus nicht primär als eine politische und öffentliche Erscheinung betrachtet, sondern, ähnlich wie später Ingeborg Bachmann, als das Äquivalent für ein geistiges, „privates“ Verhalten. In der Vorrede zu dem Buch „Der Fall Franza“ schreibt Ingeborg Bachmann:

„Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. [...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unserem Geist rühren und weniger an unseren Sinnen, also die uns am tiefsten berühren, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern.“⁴⁸⁰

Der thematische Zusammenhang zwischen Verbrechen und Verantwortung, beziehungsweise dem Phänomen der Schuld wird im Bachmanns Romanfragment „Der Fall Franza“ fortgesetzt. Die Parallelität mit Hermann Brochs „Die Schuldlosen“ läßt sich

⁴⁷⁹ Ebd., S. 224.

⁴⁸⁰ Ingeborg Bachman: Werke, Bd. IV, a. a. O., S. 342.

nicht nur an den inhaltlich-thematischen Bezügen erkennen, sondern auch in der Art des Erzählens. Mit der Anonymität und mangelnden persönlichen Charakterisierung von Brochs Figuren korrespondiert die „Konturlosigkeit“ und „Unsichtbarkeit“ des Trägers vom Verbrechen (Jordan), der bei Bachmann durch den ganzen Roman hindurch nur in den Äußerungen und Reflexionen der anderen Figuren zur Erscheinung kommt.

Ingeborg Bachmann weigert sich, wie Sabine Grimkowski in ihrem Buch über „Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns ‚Der Fall Franza‘ und ‚Malina‘“ feststellt, „den Täter sprechen zu lassen [...]. Die Worte des Täters fehlen ihr, diese Sprache liegt außerhalb ihrer Welt“⁴⁸¹. In Bachmanns Weigerung äußert sich dagegen eine „Anklage“ nicht an eine konkrete Person, sondern an „Geist“ und „Denken“ der Zeit, die die Menschen als „Objekte behandeln“ und als solche mißbrauchen. Für Bachmanns Roman könnte genauso gelten, was Hermann Broch über seine Figuren schreibt. In zahlreichen Kommentaren zu den „Schuldlosen“ sind sie nicht als Personen gekennzeichnet, sondern als „Typen“, als abstrakte Stimmen der Zeit, deren geistige Leere ihrer „apolitischen“ Haltung und ethischen Schuld entspricht. Als solche sind sie auch sprachlos. Denn ihre Sprache:

„[...] schwatzt Abstrakta, schwatzt vom Heiligen,
 schwatzt vom Heimatboden und von der Landesehre,
 schwatzt von irgendwelchen Frauen und Kindern,
 die’s zu verteidigen gilt. Aber wo’s konkret
 wird, da wird sie stumm [...]“⁴⁸²

Betrachtet man Hermann Brochs Schreibweise über den Faschismus im Kontext eines Diskurses, in dem dieses Phänomen nicht primär als ein historisch-politisches Ereignis auftaucht, sondern als Ausdruck eines „normalen bürgerlichen Verhaltens“, das sich in verschiedenen Formen „fortsetzt“ (Bachmann) und weiterlebt – und dies nicht nur bei Ingeborg Bachmann, sondern auch bei anderen Autoren wie Christa Wolf oder Thomas Bernhard – dann ist Hermann Broch ein Autor, der diese Rede und diesen Diskurs entscheidend prägt.

⁴⁸¹ Sabine Grimkowski: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“, a.a.O., S. 63.

⁴⁸² Hermann Broch: KW 5, S. 16.

II. Vergils Tod als Schrift des Körpers

Wie in der Einleitung dieser Arbeit schon erwähnt worden ist, entstand der Roman „Der Tod des Vergil“ in einer Zeit, die von politischen, wirtschaftlichen und sozialen Krisenerscheinungen erschüttert war. Der Tatbestand, daß der Roman in einer Situation entsteht, als der Autor selbst durch ein totalitäres Regime die Todesbedrohung erlebt, verleiht ihm zunächst die Züge eines autobiographischen Romans. Angesichts der biographischen Kontexte greift der Autor immer wieder in seinen Kommentaren und Briefen auf eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Problem des Todes zurück und versucht zugleich, seinen vorletzten Roman von den anderen Prosawerken „auszuklammern“:

„Diese Jahre (einschließlich meiner Gefängniszeit) waren eine konstante, intensive Konzentration auf das Sterbenserlebnis. Daß ich zugleich ein ‚Buch‘ schrieb, wurde nebensächlich. Das ‚Schreiben‘ hatte lediglich als Vehikel des Festhaltens zu dienen, als Klarifikationsmittel, war also ein völlig privater Akt, der mit der Überzeugung eines ‚Kunstwerkes‘ oder gar mit seiner Veröffentlichung nicht das Geringste mehr zu schaffen hatte, ganz abgesehen davon, daß ich schon aus äußerlichen Gründen (Hitler) keine Veröffentlichungsmöglichkeit mehr sah.“⁴⁸³

Mit dem Ausbruch des Nationalsozialismus in Deutschland und anderen Staaten Europas – ein Ereignis, auf das Autor anlässlich seiner Beschäftigung mit dem „Vergil“-Roman immer wieder zurückkommt – korrespondiert Brochs Zweifel an der Daseinsberechtigung des literarischen Engagements, in dem das Phänomen des Todes nur noch als rein private Angelegenheit aufgefaßt und dargestellt wird.

Der „Vergil“-Roman ist auf der anderen Seite ein Roman, in dem der Tod als der entscheidende Topos der dichterischen Auseinandersetzung mit dem Problem des Erzählens erscheint, und dies besonders mit derjenigen Erzählform, die ganz im Sinne des polyhistorischen Romans auf ein einheitliches und geschlossenes Weltbild abzielt. Denn Vergils dichterisches Credo, daß die Dichtung die Erkenntnis des Todes ist, besagt, daß der Tod für die Literatur sinnkonstruierend ist, da er eine abschließende Erkenntnis des Lebens ermöglicht und ihre Bedeutung verbürgt. Inwieweit dieses poetologische Postulat noch für die Literatur legitim ist, ist ein Grundproblem, mit dem sich der Dichter angesichts der Erfahrung des eigenen Todes auseinandersetzt.

⁴⁸³ Paul Michael Lützeler (Hrsg.): Materialien zu Hermann Broch „Der Tod des Vergil“, a.a.O., S. 236.

Der Leser des Romans wird bereits auf der ersten Seite des Romans mit dem Thema konfrontiert, wenn der Erzähler die ersten Anzeichen des Todes auf eine lyrisch-philosophische Weise kommentiert:

„Stahlblau und leicht, bewegt von einem leisen, kaum merklichen Gegenwind, waren die Wellen des adriatischen Meeres dem kaiserlichen Geschwader entgegengeströmt, als dieses, die mählich anrückenden Flachhügel der kalabrischen Küste zur Linken, dem Hafen Brundisium zusteuerte, und jetzt, da die sonnige, dennoch so todesahnende Einsamkeit der See sich ins friedvoll Freudige menschlicher Tätigkeit wandelte, [...] Fischerboote bereits überall die kleinen Schutzmolten all der vielen Dörfer und Ansiedlungen längs der weißbespülten Ufer verließen [...]. Von den sieben hochbordigen Fahrzeugen, die in entwickelter Kiellinie einander folgten, gehörten bloß das erste und das letzte, beides schlanke, rammspornige Penteren, der Kriegsflotte an; [...] auf dem unmittelbar hinterdrein folgenden Schiffe befand sich der Dichter der Äneis, und **das Zeichen des Todes stand auf seine Stirne geschrieben.**“⁴⁸⁴

Das Zeichen des Todes auf der Stirne des Dichters hat im Kontext dieser erzählerischen Einleitung eine doppelte Bedeutung. Zum einen bezieht es sich auf den Dichter Vergil, der die Erkenntnis des Todes für das grundlegende Postulat der Dichtung hält, zum anderen auf eine ganz konkrete, sterbende Person, die ihre Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod durch eine eigentümliche Sprache und Schrift „anders“ zu artikulieren versucht. Diese Doppelbödigkeit des Erzählens, die einerseits auf die traditionelle epische Gestaltung des Todes rekurriert, und sich zugleich von dieser Form des Redens permanent distanziert, zieht sich durch den ganzen Roman. Die Verse und Zitate aus Vergils Werken, die den mythischen Gehalt des Sterbens verdeutlichen sollen, okkupieren in diesem Sinne den inneren Monolog des sterbenden Dichters. Es handelt sich dabei um eine Sprache, die in der Welt des einsamen Dichters eine magisch-religiöse Bedeutung des Todes wieder in Gang zu setzen vermochte. Das Motiv des „goldenen Zweiges“, das in Vergils traumhafter Auseinandersetzung mit dem Tod immer wieder auftaucht, hat eine für den Mythos typisch symbolische Funktion, als Vermittlung zwischen Leben und Tod zu fungieren:

„[...] höre, was nottut: geheiligt der unterweltlichen Göttin [...] inmitten wildesten Waldes [...] goldschimmernd ein Zweig mit goldenen Blättern [...] nach ihm hast Du spähend zu fahnden [...]“⁴⁸⁵

Wie diesem Zitat zu entnehmen ist, ist der Dichter Vergil – ähnlich seinem Held Äneas – vom Schicksal berufen, in die Gefilde des Hades einzudringen, in jenen „dunklen“,

⁴⁸⁴ Hermann Broch: KW 4, S. 11.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 131.

„negativen Bereich“ des Seins, von dem aus das ganze Geheimnis des Lebens und jener verborgene göttliche Grund der Existenz erfahren werden kann:

„[...] und so lauschte Äneas den stumm sich eröffnenden Sagen, lauschte dem Fürsten Euander, dem Gründer der römischen Veste [...]“⁴⁸⁶

Mit solchen und ähnlichen Zitaten ist ein einsames Erlebnis mit einem mythisch-religiösen Diskurs konfrontiert, in dem die Hoffnung auf die erlösende Kraft der dichterischen Sprache noch nicht preisgegeben ist. Dennoch, die Überwindung des Todes durch Mythos und Religion erweist sich an mehreren Stellen als Trug und Schein:

„Immer stehen die plutonischen Tore geöffnet, unvermeidlich ist der Absturz, von dem es keine Rückkehr gibt, und im Rausch des Sturzes meint der Mensch, es sei ein Sturz nach aufwärts, meint es so lange, bis er dort, wo die Zeitlosigkeit der himmlischen Geschehnisse sich plötzlich als Gleichzeitigkeit und als ein Zusammentreffen im irdischen Bereich offenbart [...]“⁴⁸⁷

Obwohl für Vergil die Kunst ein Medium der Todeserkenntnis ist, verweist sie zugleich auf die Schwierigkeiten und ungelösten Fragen, die weder mit den Prophezeihungen der Religion noch mit den Antworten der Philosophie gelöst werden können. Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ illustriert damit eine für die Literatur der Moderne charakteristische „negative Transzendenz“, eine Darstellung der Jenseitsreise, die in einem krassen Gegensatz zu den überirdisch schönen Vorstellungen von Jenseits im Sinne von dem „schönen Tod“⁴⁸⁸ aufweist. Denn statt die Hoffnung auf eine bessere Welt zu exemplifizieren, verwandelt sich das Bild vom Jenseits in die schmutzige Welt der Elendsgassen von Brundisium, die in dem Bewußtsein des sterbenden Dichters nicht nur das Gefühl des Ekels, sondern auch die Warnung vom Schein und Trug auslöst:

„-: aber hier war die Elendsgasse, durch die es Stufe um Stufe hinanging, hier war die Furchtbarkeit der Verwünschung, die Furchtbarkeit des berechtigten Hohnes, herausgespielen aus dem Elend [...] und er [...] er mußte es dennoch hören.“⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Ebd., S. 183.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 138.

⁴⁸⁸ Gemeint ist damit eine radikale Abkehr von der „romantischen Ästhetisierung des Todes“, die nach Thomas Anz für den Beginn der literarischen Moderne um 1900 von entscheidender Bedeutung wird: „Mit dem Beginn der literarischen Moderne vollzieht sich gegen Ende des Jahrhunderts ein Prozeß, in dem die literarische Norm, über den Tod schön zu sprechen, an Verbindlichkeit stark verliert, ja immer häufiger provokativ wird ...“, Thomas Anz: „Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod“, in: Karl Richter/Jörg Schönert (Hrsg.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*, Stuttgart, 1983, S. 409–432.

⁴⁸⁹ Hermann Broch: *KW 4*, S. 45.

Da die Hoffnung auf die Rettung im Überirdischen immer mehr aus dem Horizont des sterbenden Vergil verschwindet, „lauscht“ er nur noch dem Sterben. An die Stelle der Sprache vom Tod tritt der Körper als Schrift des Todes:

„Die Beine ein wenig hochgezogen, hatte er sich zur Seite gerollt, sein Kopf ruhte auf den Kissen, die Hüfte drückte sich in die Matratze ein, die Knie waren aufeinander geschichtet wie zwei fremde Wesen, und in einer sehr großen Entfernung wohnten die Fußknöchel desgleichen die Fersen.“⁴⁹⁰

Die sinnlich bedingte Beobachtung des eigenen Körpers drängt die mythisch-religiösen Visionen vom Sterben in den Hintergrund. In dem Text artikulieren sich immer intensiver die akustischen und visuellen Sinneserfahrungen, in denen jede Bewegung des Körpers und jeder Reiz der Sinne sorgfältig registriert wird. Der Rückgriff auf die sinnliche Perzeptionsweise, auf akustische Effekte, Geräusche und Klänge scheint ein impliziter Beweis dafür zu sein, daß die Sprache beim Versuch einer symbolischen und kommensurablen Darstellung des Sterbens versagen muß. Er hörte ...

„[...] das verstockte Schweigen des sprachberaubten, erkenntnisberaubten, erinnerungsberaubten Schuldbewußtseins, das Schweigen der Vorschöpfung und ihres grausam anwachsenden Todes, für dessen Unbedingtheit es keine Wiedergeburt und keine Erneuerung der Welterschöpfung gibt [...]“⁴⁹¹

Die Abhängigkeit des Vorgangs des Sterbens von Körperrhythmus und sinnlichen Vorstellungsschemata kommt besonders stark in der Darstellung der Zeit zum Ausdruck. Wie dies Walter Hinderer richtig formuliert, ist bei Vergil das Zeiterleben mit dem Eigenleben des Körpers verbunden, mit dem Atmen und mit dem Rhythmus des Körpers. An dieser Stelle sind nur ein paar Beispiele zu nennen:

„Zeit strömte oben, Zeit strömte unten, die verborgene Zeit der Nacht, wiedereingeströmt in seine Adern, wiedereingeströmt in die Bahnen der Gestirne, raumlos Sekunde an Sekunde gefügt, die wiedergeschenkte, wiedererwachte Zeit.“⁴⁹²

Das Verständnis des Todes als rein körperlicher Vorgang radikalisiert sich im Fortgang der Erzählung immer tiefer. Angesichts des Todeserfahrung löst sich die menschliche Gestalt in ihre materiellen Bestandteile auf. Sein Körper verschwindet im Pflanzlichen und Tierischen, in einem „Gewirr von Menschenbestandteilen“⁴⁹³, das kaum noch mit einem Akt der geistigen und sprachlichen Synthese zu bewältigen ist:

⁴⁹⁰ Ebd., S. 71.

⁴⁹¹ Ebd., S. 137.

⁴⁹² Ebd., S. 92.

⁴⁹³ Ebd., S. 142.

„[...] all dieses Leibergestrüpp, Gliedergestrüpp, Augengestrüpp, Stimmengestrüpp, dieses Dickicht der Halb-Erschaffenheit und Unfertigkeit, entstanden aus Zufallsbrunst und immer wieder auseinander hervorsproßend, in stets erneuter Zufallsbrunst verpaart, vermengt, verflochten, verzweigt, immer weiter sich verzweigend und sich erneuernd, um dabei unaufhörlich abzusterben, so daß das Abgestorbene, das Verdorrte und Verwelkte zur Erde fällt [...].“⁴⁹⁴

Die Erfahrung eines gewaltsamen, innerlichen Schmerzes, der sich endlich an dem ganzen Körper spüren läßt, nimmt die schreibende Person als einen endgültigen Zusammenbruch mit der Außenwelt wahr. Der Erzähler zeichnet diesen Zusammenbruch, wahrnehmend, durch die Sprache des Körpers und beschreibt ihn als Konsequenz eines geistigen Zerfalls, der sich vielschichtig und kontinuierlich durch alle Ebenen des Romans beobachten läßt:

„[...] zeiterstarrend, spracherstarrend, erinnerungserstarrend, das Dämmerlauschen, erstarbt im Nichts, im Ödfeld des Todes, und sehr verlassen in solcher Starrheit lag sein Leib da, siech und müdegealtert, hingebreitet und saturnisch hingedämmert über die Zonen seines Ichs, die durchsichtiger und durchsichtiger, verschwindender und verschwindender wurden und die, verlassen sogar von den Dämonen, immer mehr und mehr verödeten, regungslos, als wären sie leere Fenster ohne Aussicht [...].“⁴⁹⁵

Durch den Diskurs des Körpers zieht sich zugleich eine Rhetorik der zerstörenden Regelungen; es entsteht ein Loch, in dem jede mögliche Antwort auf den Sinn des Lebens und des Todes im voraus zum Scheitern verurteilt ist. Durch den permanenten Zugriff auf fragmentarische Erfahrungen, die keine innere, kausallogische Verkettung mehr aufweisen, legitimiert sich ein eigenartiger Text von Sterben, dem kein erzählerisches Organisationsprinzip mehr anzusehen ist. Damit ist auch diejenige vom Erzähler apostrophierte metaphysische Erkenntnis des Todes, die durch Erzählung hergestellt werden soll, durch die Sprache des Körpers negiert. An dieser Stelle läßt sich wiederum eine Parallele mit Baudrillard ziehen. In seiner Untersuchung „Der symbolische Tausch und der Tod“ beschreibt Baudrillard den „Prozeß der Ausschließung des Todes“ in der Entwicklung der modernen Gesellschaften als einen Prozeß der „unpersönlichen Zerstörung des Körpers“, da in der gegenwärtigen Zivilisation dem menschlichen Körper kein „symbolischer Tauschritus“ mehr zuzuschreiben ist:

„Die Biologie ist vom Tode umschlossen und der Körper, den sie konzipiert, ist vom Tod umschlossen, woraus ihn kein Mythos mehr befreien kann. Der Mythos (das Ri-

⁴⁹⁴ Ebd., S. 143.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 88.

tual), der den Körper von dieser Oberhoheit der Wissenschaft befreien könnte, ist verloren, oder er ist noch nicht gefunden worden.“⁴⁹⁶

Betrachtet man die Darstellung des Todes im Roman der „Tod des Vergil“ im Kontext der romanpoetologischen Ansichten der dreißiger Jahre, und vergleicht man sie mit der „Schlafwandler“-Trilogie, so läßt sich folgendes feststellen:

In der „Schlafwandler“-Trilogie erscheint das Thema des Todes, beziehungsweise des Verbrechens, die Sache eines isolierten und einsamen, sich nur noch an seinem eigenen Interessen orientierenden Individuums, eines Individuums, das immer weniger fähig wird, „irgendwelche Werte außerhalb“ seines „engsten individuellen Bereiches zu erfassen“⁴⁹⁷ Während Broch in der „Schlafwandler“-Trilogie noch versucht, dem Tod poetische, politische und ethische Werte entgegenzusetzen, verzichtet er im „Tod des Vergil“ auf Wertsetzung und ästhetische Normen. Im gesamten literarischen Werk von Hermann Broch nimmt der Roman „Der Tod des Vergil“ eine besondere Stellung nicht deswegen ein, weil er eine philosophische oder mythische Erkenntnis des Todes vermittelt, sondern, weil er den Mythos von Tod als Gegenstand der literarischen Darstellung und philosophischen Auseinandersetzung in Frage stellt. Die „Ästhetisierung des Todes“ durch die Literatur wird nicht nur in Vergils Reflexionen, sondern auch durch die Art der Erzählung einer Kritik unterzogen.

Dabei kündigt sich in diesem Roman bereits eine Art, über den Tod zu schreiben, an, die sich in der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als eine radikale „Abkehr“ und als „Abschied“ vom Traum des schönen Todes abzuzeichnen beginnt.⁴⁹⁸ Bei vielen Autoren wird immer wieder das Thema der „individuellen Körperlichkeit“ in Bezug auf eine andere Art des Schreibens aktualisiert: „Die Schrift, das ist die Hand, also der Körper, seine Triebe, seine Kontrollen, seine Rhythmen, seine Gewichte, sein Gleiten, seine Komplikationen, seine Ausflüchte, kurz, nicht die Seele [...], sondern das mit seinem Begehren und seinem Unbewußten befrachtete Subjekt“⁴⁹⁹, schreibt Roland Barthes. Ähnlich wie bei Kristeva ist bei Barthes das Phänomen des Körpers im Kampf

⁴⁹⁶ Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, a.a.O., S. 262.

⁴⁹⁷ Hermann Broch: KW 1, S. 692.

⁴⁹⁸ Vgl. dazu: „Die postmoderne Literatur verabschiedet sich vom Bild des schönen Todes; die Toten landen in einem dunklen, kalten, unwirklichen Nichts und werden aus diesem 'umgekehrten Purgatorium' in noch tiefere Abgründe gestürzt.“, in: Karin Priester: Mythos Tod und Todeserleben in der modernen Literatur, a.a.O., S. 75. Daß sich in der Verwendung der Todesmetaphern in der sogenannten Literatur der Postmoderne viel geändert hat, zeigt sich, so Karin Priester, besonders bei Thomas Pynchot: „Doch der Traum vom schönen Tod wird zerstört [...] So, wie der apollonische Traum vom ‚schönen Tod‘ der Antike nur noch ein kulturelles Zitat ist, so auch die Todesmusik. Pynchot erinnert an eine seit Jahrhunderten vergessene Hymne, die noch einmal die bekannten alten Todesbilder als Zitat aufruft: die Sanduhr, hier das Glas genannt, das Licht und den Reiter.“, in: A.a.O., S. 71.

⁴⁹⁹ Roland Barthes: Die Körnung der Stimme, Interviews 1962–1980, Frankfurt/M., 2002, S. 214.

gegen die universellen und „begrifflich ableitenden Wahrheiten“ zu verstehen. Die „symbolische Ordnung“ der Sprache (Kristeva) wird auf der Basis der unterschiedlichsten körperlichen Erfahrungen (Krankheit, Tod, Schmerz) nicht nur relativiert, sondern elementar erschüttert. Hubert Winkels spricht von der zeitgenössischen Literatur als einem Ort, in dem der Körper „zur Schreibfläche des zivilisatorischen Zeichenprozesses selbst wird: Er ist entweder von der Sprache zerrissen und zerfurcht (Anne Duden), monadenhaft geschlossen und verkapselt (Elfride Jelinek), maschinisiert und autark (Jochen Beyse) oder imaginärer Effekt symbolischer Operationen (Bodo Kirchof).“⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Hubert Winkels: Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre, Köln, 1988, S. 18.

Resümee:**Hermann Brochs Stellung zwischen Moderne und Postmoderne**

Hermann Brochs literarisches Werk im Kontext eines Diskurses um die Problematik der Moderne und Postmoderne zu beschreiben ist die zentrale Aufgabe, die sich die vorliegende Arbeit gestellt hat. Ausgehend von der Frage nach den wesentlichen Differenzen zwischen der Moderne und Postmoderne geht Peter V. Zima von der Annahme aus, daß sich die literarischen Werke der Postmoderne in zwei entscheidenden Bereichen von denen der Moderne unterscheiden: „Im Bereich der Subjektivität und der Wertung. Während die Spätmoderne als Modernismus (Musils, Kafkas, Adornos, Horkheimers) alles unternahm, um das individuelle Subjekt in extremis zu retten, meinen Vertreter der Postmoderne, im Subjekt ein Epiphänomen der versprachlichten Macht (Foucault), ein Residuum der Metaphysik (Deluze, Guattari) oder eine idealistische Schimäre (Lyotard) zu erkennen [...].“⁵⁰¹ Wie läßt sich Hermann Brochs literarische Position im Kontext dieser Kategorien bestimmen?

Angesichts der Vielfalt und Heterogenität der Diskurse, die Hermann Brochs Beschäftigung mit der Problematik der Moderne prägen, wurde in dieser Arbeit versucht, auf eine besondere Komplexität dieser Poetik aufmerksam zu machen. Sie spiegelt sich darin, daß sie einerseits auf die Tradition der literarischen Moderne Bezug nimmt, kann aber nicht an deren wesentlichen Prämissen (wie der Begriff der Wahrheit, der Subjektivität, der Glaube an die ethischen und sozialen Zukunftsmodelle) konsequent festhalten. Sie geht von der Problematik der Moderne aus, weist jedoch über ihre Grenzen hinaus, und antizipiert jene von Francois Lyotard aufgestellte These vom Ende der Meta-Erzählungen, in der die traditionellen philosophischen und metaphysischen Vorstellungen von Kunst als obsolet beschrieben werden. Von besonderer Bedeutung für die Arbeit ist in diesem Sinne die Auseinandersetzung mit Hermann Brochs Konzeption des polyhistorischen Romans, dessen verschiedene Aspekte – geschichtsphilosophische, poetologische und literarische – auf eine beispielhafte Weise illustrieren, wie sich ein literarisches Werk zwischen verschiedenen und nicht selten entgegengesetzten Diskursen bewegt. Es läßt sich nicht bestreiten, daß Hermann Broch in seiner früheren Phase der literarischen Arbeit die Aufgabe des modernen Romans im Zusammenhang mit denjenigen Kategorien, die dem traditionellen Verständnis von Kunst im Sinne vom Hegel und Lukacs in weitesten Sinne des Wortes entsprechen, versteht. Nur als Erkenntnis des Weltbildes in seiner Gesamtheit hat die Literatur für ihn ihre Daseinsberechtigung.

Die Kunst soll angesichts einer in Teil-Welten und „Bruchstücke“ zerfallenen Welt eine „große Kosmogonie symbolisch“⁵⁰² vermitteln. Darin sieht Broch ihre ethische Rechtfertigung. Mit Autoren wie Hegel, Lukacs oder Adorno verbindet Hermann Broch die philosophische und metaphysische Suche nach der Wahrheit des Weltbildes, sowie die Vorstellung der Kunst, die sich in einer ausdrücklich gesellschaftskritischen und aufklärerischen Aufgabe manifestiert.

Die Theorie des polyhistorischen Romans blieb trotzdem ungeschrieben. Hermann Brochs vergeblicher Versuch, die Idee des Erzählers als Beobachter mit einer an der Einheit und Kohärenz orientierten Konzeption des Romans in Einklang zu bringen, sein romanpoetologisches Schwanken zwischen der polyhistorischen und mythischen Form des modernen Romans, sowie der radikale Zweifel an den ethischen und gesellschaftskritischen Potentialen des modernen Romans, vor dem Hintergrund beider Weltkriege, waren die wichtigsten Gründe für das Scheitern einer geschichtsphilosophisch konzipierten Theorie des modernen Romans.

Was die Tendenzen der literarischen Postmodernität bei Broch betrifft, ist besonders unter drei Aspekten zu sehen: erstens die Problematisierung der Stellung des Erzählers im Roman; zweitens die Frage nach der Identität der Romanfigur; drittens die Thematisierung des Phänomens der Indifferenz im Kontext der geschichtsphilosophischen Prämissen vom Zerfall der Werte.

Von besonderer Relevanz für die vorliegende Arbeit ist Hermann Brochs Beschäftigung mit der Position des Autors und der Rolle des Erzählers in der modernen Prosa.

Die von der Physik des 20. Jahrhunderts entwickelten Theorien, die Quanten- und die Relativitätstheorie, haben nicht nur bei Hermann Broch, sondern auch bei vielen Autoren der Nachmoderne die grundlegenden Veränderungen in den philosophischen und ästhetischen Auffassungen der modernen Kunst hervorgebracht. In ihren „Frankfurter Vorlesungen“ weist beispielsweise Ingeborg Bachmann auf die zentrale Bedeutung der physikalischen Relativitätstheorie für die moderne Kunst hin:

„Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert.“⁵⁰³

⁵⁰¹ Peter V. Zima: Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und Postmoderne, Tübingen; Basel, 2001, S. 103.

⁵⁰² Hermann Broch: KW 9/2, S. 116.

⁵⁰³ Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, a.a.O., S. 12.

Auch Umberto Eco entwickelt seine Poetik des offenen Kunstwerkes in Analogie mit dem Einsteinschen Weltbild, das sich grundsätzlich gegen ein „Vertrauen in die Totalität des Universums“ wendet:

„Was Einsteins Weltbild von dem der Quantenphysik unterscheidet, ist im Grunde jenes Vertrauen in die Totalität des Universums, in dem Diskontinuität und Indetermination uns durch ihr unvorhergesehenes Erscheinen verwirren können, aber nicht einen Gott zur Voraussetzung haben, der Würfel spielt, sondern den Gott Spinozas, der die Welt durch vollkommene Gesetze lenkt.“⁵⁰⁴

Angesichts der Bedeutung der physikalischen und naturwissenschaftlichen Diskurse, die in postmodernistischen Debatten um die geschichtsphilosophische Stellung der Literatur immer wieder unterschiedlich akzentuiert wird, läßt sich feststellen, daß bereits Hermann Brochs Konzeption des Erzählers als Beobachter jene Formen des Erzählens antizipiert, in denen die Identität der individuellen Subjektivität nicht nur in Frage gestellt, sondern völlig verabschiedet wird. Die verschiedenen Rollen, die der Autor der essayistischen Teile der „Schlafwandler“-Trilogie in dem ganzen Roman einnimmt, deuten bereits auf eine neue Aufwertung der Rolle des Erzählers, in der die traditionellen Vorstellungen vom Autor – wie dies anhand der Analogie mit Michel Foucault illustriert wurde – nur noch im Rahmen bestimmter diskursiver Kontexte möglich sind. Ähnlich wie Foucault betrachtet auch Calvino die Literatur als ein Medium, das dazu fähig ist, alle anderen Diskurse in sich aufzunehmen und „die verschiedenen Arten von Wissen und die verschiedenartigen Codes in einer vielschichtigen und umfassenden Sicht der Welt“⁵⁰⁵ zu vermitteln. Brochs Konzeption des Erzählers als Beobachter ist keineswegs mit postmodernistischen Auffassungen vom „Tod des Autors“ (Barthes) gleichzustellen, sondern demonstriert lediglich die ganze Widersprüchlichkeit einer Poetik der Moderne, die gerade beim Versuch, die Position des Erzählers neu zu definieren, an die Grenze ihrer theoretischen Prämissen gelangt.

Die Problematisierung der Frage nach der Identität des Romanhelden ist ein weiterer wichtiger Aspekt, der Hermann Brochs literarisches Werk in Kontext der zeitgenössischen Diskussionen über die Auflösung oder die Dekonstruktion der Romanfigur zu sehen ist. Während die „Schlafwandler“-Trilogie noch von einem charakteristischen Perspektivenwechsel zwischen der Rolle des Erzählers und des Romanhelden gekennzeichnet ist, entsteht im Roman „Die Schuldlosen“ ein anderer „Typus des Helden“, der im eigentlichen Sinne keine Figur mehr ist, sondern nur noch eine Stimme, ohne per-

⁵⁰⁴ Umberto Eco: Das Offene Kunstwerk, a.a.O., S. 54.

⁵⁰⁵ Italo Calvino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen, a.a.O., S. 152.

sönliche Merkmale und ohne Namen. Mit dem Roman „Der Tod des Vergil“ bekommt das Phänomen des Zerfalls der Romanfigur eine radikale Dimension. Obwohl aus der Perspektive des inneren Monologs dargestellt, läßt sich die Hauptfigur dieses Romans mit keinem festen und fixierbaren Ich identifizieren, sondern löst sich im Laufe der Erzählung in viele Figuren auf, bis sie schließlich in einem „labyrinthischen“(Calvino) Fokus der eigenen Spiegelbilder völlig verschwindet. Besonders in diesem Roman zeichnet sich ein narratives Verfahren ab, das wir später im literarischen Werk von Italo Calvino oder Thomas Bernhard wiederfinden können.

Obwohl Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ meistens noch mit dem Diskurs der literarischen Moderne in Verbindung gebracht wird, lassen sich in diesem Roman viele Elemente erkennen, die explizit oder implizit auf die „Szenarien der Postmoderne“ hindeuten, wie dies beispielsweise an der folgenden Textpassage zu erkennen ist:

„Es ist keine Zeit mehr, und es ist nicht mehr erlaubt über die Kunst zu reden; die Kunst vermag nichts, sie vermag den Tod nicht aufzuheben.“⁵⁰⁶

Der Erzähler dieses Romans weist auf einen wichtigen Aspekt des postmodernen Schreibens hin: Die Zeit der großen Erzählungen, in der die Kunst mit den Ideen der Ordnung und Einheit, der Erkenntnis des Lebens und des Todes auftritt, scheint für ihn vorbei zu sein. Statt die Einheit des Weltbildes zu repräsentieren, verwandelt sich hier der innere Monolog des Dichters, um mit Bachtins Terminologie zu sprechen, in eine „Vielzahl der Redeweisen“, der literarischen und außerliterarischen Gattungen, die trotz ihrer Heterogenität einen einzigartigen Dialog der Texte offenbaren.

Die wesentlichen Merkmale der karnevalisierten Literatur lassen sich auf vielen Ebenen der Konstituierung des Textes deutlich erkennen. Wir begegnen ihnen in der Profanierung der Dichterfigur, in der Verflechtung von Profanem und Geistigem, von Ernsthaftem und Lächerlichem etc. Es handelt sich dabei nicht nur um die formalen Elemente des karnevalistischen Diskurses, sondern die Thematik des Lachens selbst gerät ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit:

„[...] es war ein Erwissen und darüber hinaus sogar ein Erkennen, ja zum Selbsterkennen [...] daß das Lachen von Anbeginn an der Schönheit beigegeben ist [...] als die dämonische Kraft zur Alleszertrümmerung, das Lachen, Widerpart der Weltenschönheit, das Lachen verzweifelter Ersatz für die verlorene Erkenntniszuversicht, das Lachen als Ende für die abgebrochene Flucht in die Schönheit, das Ende des abgebrochenen Schönheitsspielles [ist].“⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Hermann Broch: KW 4, S. 318 f.

Für unser Interesse und die Frage nach den postmodernistischen Tendenzen bei Hermann Broch ist die vorliegende Passage von großer Bedeutung, weil sie

- den modernen Anspruch auf die Wahrheit, sowie die metaphysische Frage nach dem Gegensatz zwischen Wahrheit und Lüge, Gut und Böse als „ironisches Spiel“ (Umberto Eco) mit beliebigen Begriffen betrachtet,
- weil sie das Phänomen des Lachens als „Signatur und kongenialer Ausdruck der Ästhetik der Postmoderne“ antizipiert: „Denn, wenn die Poetik der Postmoderne eine Poetik des Spiels, der Maskerade und Ironie ‚hoch zwei‘ ist, des Vergnügens und des Amüsemments, dann entspricht diese Poetik einer Ästhetik des Lachens: des Lachens darüber, daß man frei ist von allen Verbindlichkeiten, Werten und Normen, daß man über allem steht und die Welt als das eigene Spielmaterial betrachtet.“⁵⁰⁸
- Die „Ironie“ und das „Spiel“, als narrative Mechanismen des intertextuellen Verfahrens sind zwei wesentliche Begriffe, die sich wieder bei Umberto Eco im Bestreben treffen, das Antlitz jeder Wahrheit zu entstellen, damit wir nicht zu Sklaven unserer Einbildungen werden [...] die Wahrheit zum Lachen bringen, denn die einzige Wahrheit heißt: lernen, sich von der krankhaften Leidenschaft für die Wahrheit zu befreien.“⁵⁰⁹

Das ironische Spiel mit den mittelalterlichen Motiven im Sinne von Umberto Eco kennt der Roman „Der Tod des Vergil“ nicht. Vergils Lachen ist vielmehr zynisch und resignativ und resultiert aus einer deutlichen Enttäuschung über die begrenzten Möglichkeiten der Kunst. Dennoch, wenn das Phänomen des Lachens ein charakteristisches Kennzeichen der Ästhetik der Postmoderne ist, dann ist „Der Tod des Vergil“ gerade ein Roman, der diese Ästhetik vorwegnimmt und bestimmt. Denn das Lachen und die Selbst-Ironie als Ausdruck der Unmöglichkeit, eine riesige Kluft zwischen der Welt der Kunst und der Wirklichkeit zu überwinden, als Ausdruck der Einsicht in die Belanglosigkeit und „Narrheit“ des eigenen Berufes, gehören zu den wesentlichen Merkmalen dieses Romans.

Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“ steht am Ende eines literarischen Schaffens, in dem die Frage nach der „Rechtfertigung der dichterischen Existenz“ (Bachmann) eine entscheidende Rolle hat. Wesentlich für Brochs literarisches Werk ist eine geschichtsphilosophische Interpretation der abendländischen Kulturgeschichte, in der ein fortschreitender Prozeß des Wertezurfalls zur Mißachtung der Menschenrechte,

⁵⁰⁷ Ebd., S. 120.

⁵⁰⁸ Karl Josef Kuschel: Lachen Gottes und der Menschen Kunst, Tübingen, 1998, S. 68.

⁵⁰⁹ Umberto Eco: Der Name der Rose, München, 1983, S. 624.

Vergewaltigung und Mord führt. Alle Broch-Romane („Die Schlafwandler“, „Die Verzauberung“, „Die Schuldlosen“, „Der Tod des Vergil“) behandeln den Ausbruch des Nationalismus in Europa vor dem Hintergrund einer Auffassung der abendländischen Zivilisation, in der die nationalistischen Pogrome mit den Prinzipien der „bürgerlichen Rationalität“ und des „aufklärerischen Denkens“ (Adorno) korrespondieren: „Meine Vermutung lautet: die Industrialwirtschaft drängt zu einer Versklavung des Menschen, u. z. zu einer kollektivistischen; die kapitalistische Industrie mit ihrer aktiven Neigung zum Faschismus ebnet dieser Entwicklung selber den Weg“⁵¹⁰, schreibt Broch in einem Brief an Siegfried Marck vom 8. März 1940.

In seiner Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Faschismus stellt Hermann Broch eine einmalige Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts dar. Denn nicht, wie bei seinen Zeitgenossen, geht es Broch um die Frage, wie man nach Auschwitz schreiben kann (Adorno), nicht um die Frage nach der Möglichkeit der Etablierung einer engagierten Literatur im Sinne von Sartre, gar nicht um die Frage nach dem zukünftigen Charakter der Literatur. Das Hauptinteresse von Hermann Broch gilt vielmehr der Verteidigung der Menschen, die aufgrund ihrer nationalen, regionalen, religiösen und anderen kulturellen Merkmale diskriminiert, verfolgt und ermordet werden.

Die politischen Ereignisse in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg haben zu einer Konstellation der Lebensumstände geführt, in der Menschen in der sogenannten Zeit „nach Auschwitz“ wieder sozusagen über Nacht in ihren eigenen Ländern zu Fremden erklärt werden können und als solche zum Gegenstand von Vertreibung und Mißhandlungen werden. Gerade in einem postmodernen Europa, das sich auf seine demokratischen Institutionen und seine multikulturelle Orientierung beruft, hat sich das Phänomen des Nationalismus erneut in aller Schärfe zum Problem entwickelt.

Inwieweit sich Hermann Brochs Auseinandersetzung mit dem Ausbruch des Nationalismus in Europa vor dem Zweiten Weltkrieg, der mit der Auflösung der europäischen Kultur- und Werthaltungen zusammenfällt, in den philosophischen und politischen Diskursen der Postmoderne reflektiert, ist eine Frage, die offen bleibt. Peter V. Zima betont, daß die Prozesse der „extreme[n] Partikularisierung“ in der Postmoderne „zur Stärkung“ der Austauschbarkeit der Werte und zur Indifferenz beitragen.⁵¹¹ „Die Gefahr besteht jedoch darin, daß der von postmodernen Denkern kultivierte Partikularismus den erstarkenden Nationalismen Auftrieb gibt [...]“⁵¹² Noch radikaler in der Kritik des Phänomens der postmodernen Nationalismen ist Jean Baudrillard, der bekanntlich „alle

⁵¹⁰ Hermann Broch: KW 13/2, S. 181.

⁵¹¹ Peter V. Zima: *Moderne/Postmoderne*, a.a.O., S. 405.

⁵¹² Ebd., S. 409.

Formen sexistischer, rassistischer, ethnischer oder kultureller Diskriminierung“ vor dem Hintergrund einer „allgemeine[n] Indifferenz“⁵¹³ betrachtet.

Hermann Brochs literarisches und essayistisches Werk ist für uns insofern signifikant, als es auf eine paradigmatische Weise illustriert, wie schwierig es ist, einen Autor nur unter einem einzigen Paradigma der Moderne oder der Postmoderne zuzuordnen.

Wenn die Grenzen zwischen Moderne und Postmoderne „fließend“ (Lützel) sind, wie dies viele Literaturwissenschaftler und Theoretiker der Moderne/Postmoderne behaupten, so daß sich bereits in der Epoche der literarischen Moderne zahlreiche Elemente der Postmodernität erkennen lassen, dann stellt Hermann Brochs literarisches Werk ein Modell des Erzählens dar, in dem die entscheidenden philosophischen und romanpoetologischen Ansprüche der Moderne in all ihrer Ambivalenz und Widersprüchlichkeit auf die Spitze getrieben werden, so daß sie den Durchbruch einer neuen Art des Schreibens vorbereiten. Das Hauptanliegen der Arbeit bestand in diesem Sinne darin, zu zeigen, wo sich anhand der geschichtsphilosophischen, romanpoetologischen und interpretativen Betrachtung der Texte diejenigen Merkmale erkennen lassen, die auf die Entstehung eines neuen literarischen Paradigmas hindeuten.

⁵¹³ Jean Baudrillard: Das perfekte Verbrechen, a.a.O., S. 200 f.

Literaturverzeichnis:**Primärquellen:**

Broch, Hermann. Kommentierte Werksausgabe,

Hrsg. v. Paul Michael Lützeler, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1975–1981.

- Band 1: Die Schlafwandler
- Band 2: Die Unbekannte Größe
- Band 3: Die Verzauberung
- Band 4: Der Tod des Vergil
- Band 5: Die Schuldlosen
- Band 6: Novellen
- Band 7: Dramen
- Band 8: Gedichte
- Band 9/1: Schriften zur Literatur
- Band 9/2: Schriften zur Literatur
- Band 10/1: Philosophische Schriften
- Band 10/2: Philosophische Schriften
- Band 11: Politische Schriften
- Band 12: Massenwahntheorie
- Band 13/1: Briefe 1 (1913–1938)
- Band 13/2: Briefe 2 (1938–1945)
- Band 13/3: Briefe 3 (1945–1951)

Sekundärliteratur zum Werk Hermann Brochs:

- Anders**, Günther: „Der Tod des Vergil‘ und die Diagnose seiner Krankheit“,
in: Günther Anders: Mensch ohne Welt. München, C. H. Beck, 1984,
S. 195–203.
- Arendt**, Hannah: „Hermann Broch und der moderne Roman“, in: Der Monat 1,
Heft 8/9, 1949, S. 147–151.
- Arntzen**, Helmut: „Hermann Broch ‚Die Schlafwandler‘“,
in: Arntzen, (Hrsg.), Der moderne deutsche Roman.
Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte. Heidelberg, Rothe, 1962, S. 58–75.
- Barnouw**, Dagmar: „Massenpsychologie und Metaphysik: Brochs Begriff
eines Irdisch-Absoluten“, in: Musil-Forum 3, 1977, S. 159–191.
- Bernath**, Arpad/Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.): Hermann Broch, Perspektiven
interdisziplinärer Forschung, Tübingen, Stauffenburg Verl., 1998.
- Bertram**, Graham: „Moderne und Modernismus in der Schlafwandlertrilogie“,
in: Michael Kessler/Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Hermann Broch. Das
dichterische Werk, Tübingen, Stauffenburg, 1987, S. 185–193.
- Bier**, Jean Paul: „Moderne und Avantgarde aus postmodernistischer Sicht“, in:
Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Brochs theoretisches Werk,
Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988, S. 69–85.
- Bier**, Jean Paul: Rilke und Broch. Parallelen zwischen Duineser Elegien und Elegien im
„Tod des Vergil“, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Materialien zu Hermann
Brochs „Der Tod des Vergil“, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976, S. 295–305.
- Brinkmann**, Richard: „Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch.
Strukturprobleme moderner Dichtung“, in: DVjs , Bd. 31, (1957), S. 169-198.
- Brinkmann**, Richard: „Zu Brochs Symbolbegriff“, in: German Life Letters 40, 1987,
S. 224–234.
- Brude-Firnau**, Gisela (Hrsg.): Materialien zu Hermann Brochs „Die Schlafwandler“,
Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972.
- Caesar**, Claus: Poetik der Wiederholung, Ethische Dichtung und ökonomisches „Spiel“
in Hermann Brochs Romanen „Der Tod des Vergil“ und „Die Schuldlosen“,
Würzburg, Königshausen & Neumann, 2001.

- Collmann, Timm:** Zeit und Geschichte in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“, Bonn, Bouvier, 1967.
- Dahl, Gerhard:** „Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Johannes Cremerius (Hrsg.), Psychoanalytische Textinterpretation, Hamburg, Hoffmann & Campe, 1974, S. 71–127.
- Dörwald, Uwe:** Über das Ethische bei Hermann Broch, Frankfurt/M., Peter Lang, 1994.
- Dubost, Jean-Pierre:** „Brochs Romandichtung ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Hermann Broch, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, S. 166–179.
- Durzak, Manfred:** „Hermann Broch und James Joyce. Zur Ästhetik des modernen Romans“, in: DVjs 40, 1966, S. 391–433.
- Durzak, Manfred:** „Die Wandlungen des Huguenau-Bildes in Hermann Brochs ‚Die Schlafwandler‘“, in: Wirkendes Wort 17, 1964, S. 41–44.
- Durzak, Manfred:** „Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘ Echo und Wirkung. Ein Forschungsbericht“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, 10, 1969, S. 273–347.
- Durzak, Manfred:** „Hermann Brochs Auffassung des Lyrischen“, in: Manfred Durzak (Hrsg.), Hermann Broch, Perspektiven der Forschung, München, Fink, 1972, S. 293–314.
- Durzak, Manfred:** „Hermann Brochs Symboltheorie“, in: Neuphilologus 52, 1968, S. 156–169.
- Durzak, Manfred:** „Hermann Brochs Vergil-Roman und seine Vorstufen“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, 9, 1968, 285–319.
- Durzak, Manfred:** Hermann Broch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbeck, Rowohlt, 1966.
- Durzak, Manfred:** Hermann Broch. Der Dichter und seine Zeit. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1969.
- Durzak, Manfred:** Hermann Broch. Stuttgart, Metzler, 1967.
- Enklar, Jattie:** „Der Tod des Vergil – Ein Gedicht über den Tod?“, in: Duitse Kroniek, 36, 1986, S. 262–270.
- Faber du Fauver, Curt von:** „Der Seelenführer in Hermann Brochs ‚Tod des Vergil‘“, in: Manfred Durzak (Hrsg.), Hermann Broch: Perspektiven der Forschung, München, Fink, 1972, S. 177–192.

- Fresse, Wolfgang/Karl Menges** (Hrsg.): Broch Forschung, Überlegungen zur Methode und Problematik eines literarischen Rezeptionsvorganges, München; Salzburg, Fink, 1977.
- Fresse, Wolfgang**: „Brochforschung im Lichte der Rezeptionstheorie“, in: *Modern Austrian Literature*, 13, No. 4 (1980), 159–188.
- Fresse, Wolfgang**: „Vergleichungen. Statt eines Forschungsberichts – Über das Vergleichen Robert Musils und Hermann Brochs in der Literaturwissenschaft“, in: *Literatur und Kritik*, Nr. 54/55, 1971, S. 218–241.
- Fuchs, Albert**: „Hermann Brochs Der Tod des Vergil“, in: Benno von Wiese (Hrsg.), *Der deutsche Roman vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Düsseldorf, Bagel, 1963, S. 326–360.
- Geißler, Rolf**: „Hermann Broch. Die Schlafwandler. Romantrilogie“, in: Rolf Geißler (Hrsg.), *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gerd Geiser, Max Frisch, Alfred Andersch und Heinrich Böll*, Frankfurt/M, Diesterweg, 1976, S. 102–160.
- Grabowsky-Hotamanidis, Anja**: Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- Hasubek, Peter**: „Konzessionen an den Leser, oder die wiedergewonnene Einheit? Zu den Schlüssen von Hermann Brochs Schlafwandler-Trilogie“, in: Michael Kessler/Paul Michael Lützeler (Hrsg.), *Hermann Broch. Das dichterische Werk*, Tübingen, Stauffenburg, 1987, S. 93–111.
- Heizman, Jürgen**: *Antike und Moderne in Hermann Brochs „Tod des Vergil“*, Tübingen, Narr, 1997.
- Heydemann, Klaus**: *Die Stilebenen in Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“*, Diss., Wien, Notring, 1972.
- Himmel, Hellmuth**: *Wirkungen Rilkes auf den österreichischen Roman. Existentielle Probleme bei Musil, Broch und Doderer*, Köln; Wien, Boehlan, 1981.
- Hinderer, Walter**: „Grundzüge des Tod des Vergil“, in: Manfred Durzak (Hrsg.): *Hermann Broch, Perspektiven der Forschung*, München, Fink, 1972, S. 89–134.
- Hinderer, Walter**: *Die Todeserkenntnis in Hermann Brochs „Tod des Vergil“*, Diss., München, 1960.
- Horst, Karl August**: „Methodisch konstruiert. Über das Romanwerk Hermann Brochs“, in: *Merkur* Nr.4, 1951 S. 389–395.

- Jaffe, Aniela:** „Hermann Broch: Der Tod des Vergil. Ein Beitrag zum Problem der Individuation“, in: Manfred Durzak (Hrsg.), Hermann Broch, Perspektiven der Forschung, München, Fink, 1972, S. 135–176.
- Jens, Walter,** „Mathematik des Traums. Hermann Broch“, in: Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte, 6. Aufl., Pfullingen, Neske, 1962, S. 181–201.
- Kahler, Erich:** Die Philosophie Hermann Brochs, Tübingen, Mohr, 1962.
- Kessler, Michael/Paul Michael Lützelzer (Hrsg.):** Hermann Broch. Das dichterische Werk, Tübingen, Stauffenburg, 1987.
- Kessler, Michael:** „Oszillationen. Über die Motorik von Konstruktion und Dekonstruktion am Beispiel von Hermann Brochs Roman ‚Die Verzauberung‘“, in: Árpád Bernáth/ Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.), Hermann Broch, Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Tübingen, Stauffenburg, 1998.
- Kiss, Endre:** „Zur Theorie und Praxis des modernen Romans. Über Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in Neophilologus, Nr. 2, 1978, S. 279–289.
- Knipe, Heidi:** Die Doppelfunktion des Irrationalen in Hermann Brochs Roman ‚Die Schuldlosen‘, Frankfurt/M, Peter Lang, 1978.
- Koebner, Thomas:** „Vergil als Leitfigur. Hermann Broch ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 8, 1982, S. 161–170.
- Koebner, Thomas:** Hermann Broch. Leben und Werk. Bern, Franke, 1965.
- Koester, Rudolf:** Hermann Broch, Berlin, Colloquium Verl., 1987.
- Köhn, Lothar:** „‚Montage höherer Ordnung‘, Zur Struktur des Epochenbildes bei Bloch, Tucholski und Broch“, in: Jürgen Brummack u. a. (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: Festschrift für Richard Brinckmann, Tübingen, Niemeyer, 1981, S. 585–615.
- Köhne, Arno:** Stilzerfall und Problematik des Ich. Stilkritische Studie zur Sprache von Hermann Broch im „Tod des Vergil“, Diss., Bonn, 1961.
- Komaromi, Sandor:** „Anarchie und Roman. Zum Problem des Zerfalls bei Hermann Broch und Thomas Bernhard“, in: Árpád Bernáth/Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.), Hermann Broch, Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Stauffenburg Colloquium, Tübingen, 1998, S. 57–71.
- Koopmann, Helmut:** „Das Einzelne und das Ganze. Brochs Romanhelden und Brochs Wertphilosophie“, in: Michael Kessler/Paul Michael Lützelzer (Hrsg.), Hermann Broch. Das dichterische Werk, Tübingen, Stauffenburg, 1987, S. 79–91.

- Koopmann, Helmut:** Der klassisch-moderne Roman in Deutschland. Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, Kohlhammer, 1983.
- Kraft, Werner:** „Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Werner Kraft (Hrsg.): *Rebellen des Geistes*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968, S. 44–72.
- Krapoth, Herman:** *Dichtung und Philosophie. Eine Studie zum Werk Hermann Broch*, Bonn, Bouvier, 1971.
- Kreutzer, Leo:** *Erkenntnistheorie und Prophetie. Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*, Tübingen, Niemeyer, 1966.
- Lube, Barbara:** *Sprache und Metaphorik in Hermann Brochs Roman „Der Tod des Vergil“*, Frankfurt/Main, Peter Lang, 1986.
- Lützeler, Paul Michael (Hrsg.):** *Brochs theoretisches Werk*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988.
- Lützeler, Paul Michael:** „Aktualität und Inaktualität Hermann Brochs“, in: *Literatur und Kritik*, 1986, S. 406–411.
- Lützeler, Paul Michael:** „Broch, Lukacs und die Folgen“, in: *Modern Austrian Literature*, 13, 1980, No. 4, S. 99–120.
- Lützeler, Paul Michael:** „Erweiterter Naturalismus: Hermann Broch und Emile Zola“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 93/2, 1974, S. 214–237.
- Lützeler, Paul Michael:** „Hermann Broch und Spenglers Untergang des Abendlandes, Die Schlafwandler zwischen Moderne und Postmoderne“, in: A. Stevens/ F. Wagner/S. Paul Scheichl (Hrsg.), *Hermann Broch: Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit, Londoner Symposion 1991*, Innsbruck, 1994. S. 19-43.
- Lützeler, Paul Michael:** „Hermann Brochs politische Pamphlete“, in: *Literatur und Kritik* 54/55, 1971, S. 198-206.
- Lützeler, Paul Michael:** „Theorie des Romans und Brochs ‚Schlafwandler‘“, in: Richard Thieberger (Hrsg.), *Hermann Broch und seine Zeit – Akten des Internationalen Broch-Symposiums Nice*, 1978. Bern, 1980. S. 19-45.
- Lützeler, Paul Michael:** „Zur Avantgarde-Diskussion der dreißiger Jahre. Lukacs, Broch und Joyce“, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit*, Bonn, Bouvier, 1986, S. 109–160.
- Lützeler, Paul Michael:** *Die Entropie des Menschen, Studien zum Werk Hermann Brochs*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.

- Lützeler, Paul Michael:** Hermann Broch – Ethik und Politik. Studien zum Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“. München, Winkler, 1973.
- Lützeler, Paul Michael:** Hermann Broch. Eine Biographie. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1985.
- Lützeler, Paul Michael:** Hermann Broch: Zur Kultur der Moderne, in: Árpád Bernáth/ Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.): Hermann Broch, Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Tübingen, Stauffenburg, 1998, S. 31–47.
- Lützeler, Paul Michael:** Materialien zu Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976.
- Mandelkow, Karl Robert:** Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. 2. Aufl., Heidelberg, Winter, 1975.
- Martini, Fritz:** „Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Fritz Martini: Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, 2. Aufl., Stuttgart, Klett, 1956, S. 408–464.
- Mayer, Arno:** Zeit und Raum bei Hermann Broch. Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Diss., Tübingen, 1962.
- Mayer, Friedrich:** „Die Aeneis in Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Friedrich Mayer/Werner Suerbaum (Hrsg.), Et scholae et vitae. Festschrift für Karl Bayer, München, 1985, S. 41–48.
- Mecklenburg, Norbert:** „Moderne Romanpoetik und konservative Metaphysik: Symbolisch mythischer Regionalismus in Hermann Brochs ‚Bergroman‘“, in: Norbert Mecklenburg: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman, Königstein, Athenäum, 1982, S. 129–179.
- Meinert, Dietrich:** Die Darstellung der Dimensionen menschlicher Existenz in Brochs „Tod des Vergil“. Bern, Franke, 1962.
- Menges, Karl:** „Bemerkungen zum Problem der ästhetischen Zeitgenossenschaft in Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Modern Austrian Literature, 13 (1980), No.4, S. 31–50.
- Menges, Karl:** Kritische Studien zur Weltphilosophie Hermann Brochs. Tübingen, Niemeyer, 1970.

- Oskala, Tevias:** „Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des Vergil‘ im Verhältnis zum historischen Vergilbild“, in: Georg Glimpl (Hrsg.) Weder-Noch, Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen, Helsinki, 1968, S. 465–478.
- Osterle, Heinz D.:** „Revolution und Apokalypse“, in: Gisela Brude-Firna (Hrsg.), Materialien zu Hermann Brochs „Die Schlafwandler“. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972, S. 151–162.
- Ott, Ulrich (Hrsg.):** Hermann Broch 1886–1951. Eine Chronik, Bearbeitet von Paul Michael Lützel, Marbach, Deutsche Schillergesellschaft, 2001.
- Pross, Harry:** „Hermann Broch oder das Irdisch-Absolute“, in: Deutsche Rundschau 86, 1960, S. 237–244.
- Reinhardt, Hartmut:** Erweiterter Naturalismus. Untersuchungen zum Konstruktionsverfahren in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“, Köln; Wien, Böhlau, 1972.
- Ritzer, Monika:** Hermann Broch und die Kulturkrise im frühen 20. Jahrhundert. Stuttgart, Metzler, 1988.
- Roesler, Michael:** Hermann Brochs Romanwerk. Ein Forschungsbericht, in: DVjs, 65 (1991), S. 502–587.
- Roethke, Gisela:** Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken: Platons Höhlengleichnis als Subtext, Tübingen, Francke, 1992.
- Rothe, Wolfgang:** „Welt ohne Transzendenz. Der letzte Metaphysiker Hermann Broch“, in: Wolfgang Rothe (Hrsg.), Schriftsteller und totalitäre Welt, Bern, Franke, 1966, S. 160–204.
- Schlant, Ernestine:** Die Philosophie Hermann Brochs, Bern, München, 1971.
- Schlocker, Georges:** „Mich langweilen Romane entsetzlich“, in: Arpad Bernath/ Michael Kessler/Endre Kiss (Hrsg.): Hermann Broch, Perspektiven interdisziplinärer Forschung, Stauffenburg Colloquium, Tübingen 1998, S. 97–107.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid:** „Noch einmal. Die Figur Bertrand in den ‚Schlafwandlern‘“, in: German Life and Letter, 40, 1986/1987, S. 177–185.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid:** Dynamik und Stagnation: Hermann Brochs ästhetische Ordnung des politischen Chaos, Stuttgart, Akademischer Verl., 1980.
- Sebastian, Thomas:** Der Gang der Geschichte, Rhetorik der Zeitlichkeit in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

- Sera, Manfred:** Utopie und Parodie bei Musil, Broch und Thomas Mann.
Diss., Bonn, 1968.
- Steinecke, Hartmut,** Hermann Broch und der polyhistorische Roman.
Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne,
Bonn, Bouvier, 1968.
- Steinecke, Hartmut:** „Versuche über Broch. Zu den Büchern von Theodore Ziolkowski,
Thomas Koebner, Manfred Durzak und einigen Aufgaben der Broch-
Forschung“, in: Zeitschrift für die deutsche Philologie 88, 1969, S. 229–240.
- Stephan, Doris:** „Der innere Monolog in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des
Vergil‘“, Diss., Mainz, 1957.
- Stevens Adrian/Fred Wagner/Sigurd Paul Schleichl (Hrsg.):** Hermann Broch,
Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit, Londoner Symposion 1991,
Innsbruck, 1994.
- Strelka, Joseph:** „Hermann Broch. Der Erringer eines irdisch Absoluten“,
in: Joseph Strelka (Hrsg.), Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des
modernen Romans, Wien; Hannover; Bern, Forum, 1959, S. 65–100.
- Strelka, Joseph:** Broch heute, Bern, Franke, 1978.
- Strelka, Joseph:** Poeta Doctus. Hermann Broch, Tübingen; Basel, Franke, 2001.
- Thieberger, Richard (Hrsg.):** Hermann Broch und seine Zeit. Akten des internationalen
Broch-Symposiums Nice 1979, Bern; Frankfurt/M., Peter Lang, 1980.
- Thieberger, Richard:** „Hermann Brochs Zweifel am Roman“, in: Michael Kessler/
Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Hermann Broch. Das dichterische Werk,
Tübingen, Stauffenburg, 1987, S. 113–121.
- Tost, Otto:** „Die Antike als Motiv und Thema in Hermann Brochs Roman ‚Der Tod des
Vergil‘“, Innsbruck, Institut für Germanistik, 1996.
- Utermöhlen, Gerda:** Hermann Brochs Novellenzyklus „Die Schuldlosen“,
Diss., Heidelberg, 1963.
- Venzlaff, Hubertus:** Hermann Broch, Ekstase und Masse. Untersuchungen und Assozia-
tionen zur politischen Mystik des 20. Jahrhunderts, Bonn, Bouvier, 1981.
- Vollhardt, Friedrich:** „Hermann Brochs Literaturtheorie“, in: Paul Michael Lützeler
(Hrsg.), Hermann Broch, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, S. 272–289.
- Vollhardt, Friedrich:** Hermann Brochs geschichtliche Stellung. Studien zum philoso-
phischen Frühwerk und zur Romantrilogie „Die Schlafwandler“ (1914–1932).
Tübingen, Niemeyer, 1986.

- Wagner**, Frank Dietrich: Hegels Philosophie der Dichtung, Bonn, Bouvier, 1974.
- White**, J. John: „Zur Struktur von Hermann Brochs Huguenau oder die Sachlichkeit“, in: German Life and Letter 40, No. 3 (1987), S. 186–199.
- Wienold**, Götz: „Die Organisation eines Romans: Hermann Brochs ‚Der Tod des Vergil‘“, in: Zeitschrift für die deutsche Philologie 86, 1967, S. 571–593.
- Winkel**, Maria Angela: Denkerische und dichterische Erkenntnis als Einheit. Eine Untersuchung zur Symbolik in Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“, Frankfurt/M., Peter Lang, 1980.
- Winkler**, Michael: „Brochs Roman in elf Erzählungen ‚Die Schuldlosen‘“, in: Paul Michael Lützel (Hrsg.): Hermann Broch, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986, S. 183–199
- Wolfram**, Wieslawa Erna: Der Stil Hermann Brochs. Eine Untersuchung zum „Tod des Vergil“, Diss., Freiburg, 1959.
- Zagari**, Luziano: „Dichtung ist Warten, Vergil und Hermann Broch“, in: German Life and Letter 30, 1987, S. 212–223.
- Ziolkowski**, Theodore: „Zur Entstehung und Struktur von Hermann Brochs ‚Schlafwandlern‘“, in: Gisela Brude-Firna (Hrsg.), Materialien zu Hermann Brochs „Die Schlafwandler“. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972, S. 126–151.
- Ziolkowski**, Theodore: „Hermann Broch und die Relativität im Roman“, in: Manfred Durzak (Hrsg.), Hermann Broch, Perspektiven der Forschung, München, Fink, 1972, S. 315–327.
- Ziolkowski**, Theodore: „Vergil und die Moderne: Politisierte Bukolik“, in: Dieter Borchmeyer (Hrsg.), Poetik und Geschichte, Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag, Tübingen, Niemeyer, 1989, S. 136–150.
- Zmegac**, Viktor: „Kunst und Ethik“, in: Paul Michael Lützel/Michael Kessler (Hrsg.), Brochs theoretisches Werk, Frankfurt /M., Suhrkamp, 1988, S. 15–24.

Sekundärliteratur zu allgemeinen Fragen:

- Adorno, Theodor W.:** Noten zur Literatur I, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1963.
- Adorno, Theodor W.:** Noten zur Literatur II, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1965.
- Adorno, Theodor W.:** Noten zur Literatur III, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1965.
- Adorno, Theodor W.:** „Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans“, in: Akzente I (1954), S. 410–416.
- Adorno, Theodor W.:** Ästhetische Theorie, in: G. Adorno und R. Tiedemann (Hrsg.), Theodor Adorno. Gesammelte Schriften, Bd VII, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1970.
- Adorno, Theodor W.:** Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973.
- Alighieri, Dante:** Die Göttliche Kommödie. Deutsch von Karl Vossler, München, Piper, 1969.
- Anz, Thomas:** „Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarische Diskurse über den Tod“, in: Karl Richter/Jörg Schönert (Hrsg.), Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß, Stuttgart, Hubert, 1983, S. 409-432.
- Arntzen, Helmut:** Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte. Heidelberg, Rothe, 1962.
- Auerbach, Erich:** Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern; Stuttgart, Francke, 1988.
- Bachmann, Ingeborg:** „Malina“, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1971.
- Bachmann, Ingeborg:** Frankfurter Vorlesungen, München, Piper, 1980.
- Bachmann, Ingeborg:** Wir müssen wahre Sätze finden, Gespräche und Interviews, München; Zürich, Piper, 1983.
- Bachtin, Michail:** Die Ästhetik des Wortes, Hrsg. v. Rainer Grüber. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1979.
- Bachtin, Michail:** Formen der Zeit im Roman, Frankfurt/M., Fischer, 1989.

- Bachtin**, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München, Hanser, 1969.
- Bachtin**, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, München, Hanser, 1971.
- Bachtin**, Michail: Rabelais und seine Welt, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1987.
- Barthes**, Roland: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2002, S. 18.
- Barthes**, Roland: Kritik und Wahrheit, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967.
- Barthes**, Roland: Über mich selbst, München, Matthes/Seitz, 1978.
- Batt**, Kurt: Die Exekution des Erzählers, Frankfurt/M., Fischer, 1974.
- Baudrillard**, Jean :Transparenz des Bösen, Berlin, Merve, 1992.
- Baudrillard**, Jean, Der symbolische Tausch und der Tod, München, Matthes/Seitz, 1982.
- Baudrillard**, Jean. Der Tod der Moderne – Eine Diskussion, Tübingen, Konkursbuchverlag, 1983.
- Baudrillard**, Jean: Agonie des Realen, Berlin, Merve, 1978.
- Baudrillard**, Jean: Das perfekte Verbrechen, München, Matthes/Seitz, 1996.
- Benjamin**, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nicolai Lesskows“
In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gerschom Scholem, Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M., 1977, S. 438-465.
- Betz**, Uwe: Polyphone Räume und karnevalisiertes Erbe, Würzburg, Ergon, 1997.
- Billeter**, Fritz: Das Dichterische bei Kafka und Kierkegaard.
Ein typologischer Vergleich, Winterthur, Keller, 1963.
- Blask**, Falko: Jean Baudrillard zur Einführung, Hamburg, Junius, 2002.
- Bogdal**, Klaus-Michael: Neue Literaturtheorien, Opladen, Westdeutscher Verl., 1990.
- Borchmeyer**, Dieter/Viktor Zmegac (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen, Tübingen, Niemeyer, 1994.
- Brinkmann**, Richard: Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts, Tübingen, Niemeyer, 1966.
- Broich**, Ulrich/Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität, Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien, Tübingen, Niemeyer, 1985.

- Brummack, Jürgen:** „Heines Lachen“, in:
Jahrbuch für internationale Germanistik 20, 1988, S. 8–25.
- Büchner, Karl:** „Der Schicksalsgedanke bei Vergil“, in: Hans Opperman (Hrsg.),
Wege zu Vergil, Wissenschaftliche Buchgesellschaft,
Darmstadt, Wiss. Buchges., 1963. S. 270–301.
- Bürger, Christa/Peter Bürger:** Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde,
Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988.
- Bürger, Christa:** „Ich und wir, Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen
Moderne“, in: Text und Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann, 1984, S. 7–27.
- Bürger, Peter:** Prosa der Moderne, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988.
- Bürger, Peter:** Ursprung des postmodernen Denkens, Weilerswist, Velbrück, 2000.
- Calvino, Italo:** Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard Vorlesungen,
München, Hanser, 1991.
- Calvino, Italo:** Wenn ein Reisender in einer Winternacht,
München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986.
- Canick, Hubert:** „Der Eingang in die Unterwelt. Ein religionswissenschaftlicher
Versuch zu Vergil, Aeneis 6, in: „Der altsprachliche Unterricht“,
Heft 1, S. 55-69.
- Dembski, Tanja:** Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts,
Lukacs, Bachtin und Rilke, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- Derrida, Jacques:** Grammatologie, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1983.
- Derrida, Jacques:** Schrift und Indifferenz, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972.
- Döblin, Alfred:** „Mißglückte Metamorphose. Ein Schülerselbstmord“,
In: Die Neue Rundschau 39, 1928, S. 148–160.
- Döblin, Alfred:** Aufsätze zur Literatur, Hrsg. von Walter Muschag,
Olten, Walter, 1963.
- Döblin, Alfred:** Bemerkungen zum Roman, in: Schriften zu Ästhetik, Poetik und
Literatur, Olten; Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1989, S. 123–127.
- Durzak, Manfred:** „Der moderne Roman, Bemerkungen zu Georg Lukacs
,Theorie des Romans“, in: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hrsg.),
Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur,
Frankfurt/M., Athenäum, Bd. I, 1970, S. 26–49.
- Durzak, Manfred:** Gespräche über den Roman, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976.

- Eagleton**, Terry: Einführung in die Literaturtheorie, Stuttgart, Metzler, 1994.
- Eco**, Umberto: Das Offene Kunstwerk, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973.
- Eco**, Umberto: Der Name der Rose, München, Hanser, 1983.
- Eco**, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose, München, Hanser, 1984.
- Eisele**, Ulf: Die Struktur des modernen deutschen Romans, Tübingen, Niemeyer, 1984.
- Emrich**, Wilhelm, Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung, Frankfurt/M., Athenäum, 1968.
- Eversmann**, Susanne: Poetik und Erzählstruktur in den Romanen Italo Calvinos, München, Fink, 1979.
- Fichtner**, Ingrid (Hrsg.): Doppelgänger: Von endlosen Spielarten eines Phänomens, Bern; Stuttgart; Wien, Haupt, 1999.
- Fiedler**, L. A.: „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Welsch Wolfgang (Hrsg.), Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion, Berlin, Akademie Verl., 1994, S. 57–75.
- Fischer**, Ernst: „Die Zukunft der Kunst“, in: Hegel-Jahrbuch 1965, Meisenheim am Glan, Anton Hain Verl., S. 154–163.
- Flake**, Otto: „Der Roman heute und morgen“, In: Neue Schweizer Rundschau 21, 1928, S. 700–707.
- Fohrmann**, J./H. Müller (Hrsg.), Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1988.
- Foucault**, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften“, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1971.
- Foucault**, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt/M., Fischer, 2001.
- Foucault**, Michel: Schriften zur Literatur, München, Nymphenburger Verl., 1974.
- Foucault**, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1973.
- Friedländer**, Saul: Kitsch und Tod. Der Widersinn des Nazismus. München, Hanser, 1984.
- Fues**, Malte Wolfram: Text als Intertext, Zur Moderne in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, Heidelberg, Winter, 1995.
- Gadamer**, Hans-Georg: „Text und Interpretation“, in: Philippe Forget (Hrsg.), Text und Interpretation: Deutsch-französische Debatte, München, Fink, 1984. S. 24–56.

- Gasser, Markus:** Die Postmoderne., Stuttgart, M. und P. Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1997.
- Genette, Gerhard:** Palimpsest, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1993.
- Göttsche, Dirk:** Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa, Frankfurt/M., Athenäum, 1987.
- Grimkowski, Sabine:** Das zerstörte Ich: Die Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“ und „Malina“, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992.
- Habermas, Jürgen:** „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: Kleine politische Schriften, Frankfurt, Suhrkamp, 1981.
- Habermas, Jürgen:** Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1986.
- Haecker, Theodor:** Vergil, Vater des Abendlandes, Leipzig, Hegner, 1947.
- Hakkarainen, Marja-Leena:** Das Turnier der Texte. Stellenwert und Fuktion der Intertextualität im Werk Bertold Brechts, Hamburg, Peter Lang, 1994.
- Hapkemeyer, Andreas:** Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, Frankfurt/M.; Bern, Lang, 1982.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Ästhetik, Frankfurt/M., Europäische Verlagsanstalt, o.J.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** Phänomenologie des Geistes, Hamburg, Meiner, 1952.
- Heisenberg, Werner:** Das Naturbild der heutigen Physik, Hamburg, Rowohlt, 1955.
- Heisenberg, Werner:** Physik und Philosophie, Stuttgart, Hirzel, 1990.
- Hildesheim, Doris:** Ingeborg Bachmann: Todesbilder, Todessehnsucht und Sprachverlust in „Malina“ und „Antigone“, Berlin, Weißensee Verl., 2000.
- Hirdt, Willi:** Wie Dante das Jenseits erfährt, Zur Erkenntnistheorie des Dichters der Göttlichen Komödie, Bonn, Bouvier, 1989.
- Hofmann, Frank:** Postmodernes Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und ihrer Rezeption in der deutschen Literatur, Rüsselsheim, Frank Hofmann Verl., 1994.
- Hofmannsthal, Hugo von:** „Reden und Aufsätze“ I, 1891-1913, Frankfurt/M., Fischer, 1979.

- Hofmannsthal**, Hugo von: „Reden und Aufsätze“ III, 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen. 1889–1929, Frankfurt/M., Fischer, 1980. .
- Hofmannsthal**, Hugo von: Der Brief des Lord Chandos, Schriften zur Literatur, Kunst und Geschichte, Stuttgart, Reclam, 2000.
- Hoock**, Birgit: Modernität als Paradox, Der Begriff der „Moderne“ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933), Tübingen, Niemeyer, 1997.
- Horkheimer**, Max/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M., Fischer, 1969.
- Huysen**, Andreas/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1986.
- Jauß**, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Bd. I, München, Fink, 1977.
- Jens**, Walter: Statt einer Literaturgeschichte, Pfullingen, Neske, 1978.
- Jung**, C.G./K. Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie, Das göttliche Kind/Das göttliche Mädchen, Zürich, Rein Verl., 1951.
- Kamper**, Dietmar/Christoph Wulf (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982.
- Kayser**, Wolfgang, Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart, Metzler, 1968.
- Kempski**, Jürgen: „Zur Ästhetik von Georg Lukacs“, in: Neue Rundschau, 1965, S. 109–119.
- Kimmich**, Dorothee/Rolf Günter Renner/Bernd Stiegler (Hrsg.): Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, Stuttgart, Reclam, 2000.
- Kloepfer**, Rolf/Gisela Janetzke-Dillner (Hrsg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert, Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz, Kohlhammer, 1981.
- Köhler**, Michael: „Postmodernismus. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick“, in: Amerikastudien, Jahrgang 22, Heft 1, S. 8–19.
- Konersmann**, Ralf: Lebendige Spiegel, Frankfurt/M., Fischer, 1991.
- König**, Traugott: „Sartres Begriff des Engagements“, in: Neue Rundschau, 1980, S. 39–63.
- Koopmann**, Helmut/Clark Muenzer (Hrsg.): Wegbreiter der Moderne, Studien zu Schnitzler, Hauptmann, Th. Mann, Hesse, Keiser, Traven, Kafka, Broch, von Unruh und Brecht, Festschrift für Klaus Jonas, Tübingen, Niemeyer, 1990.

- Köpsel**, Werner: Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert, Bonn, Bouvier, 1975.
- Koslowski**, P./R.Spaemann/R.Löw (Hrsg.): Moderne oder Postmoderne. Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters, Weinheim, Acta Humaniora VCH, 1986.
- Kristeva**, Julia: „Bachtin, Das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Jens Ihwe (Hrsg.), Literaturwissenschaft und Linguistik, Ergebnisse und Perspektiven, Frankfurt/M., Athenäum, 1972.
- Kristeva**, Julia: „Der geschlossene Text“, in: Peter V. Zima (Hrsg.), Textsemiotik als Ideologiekritik, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977, S. 194–229.
- Kristeva**, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1978.
- Kroll**, Wilhelm /Karl Mittelhaus (Hrsg.): Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, Neunter Halbband, Stuttgart, 1934.
- Krückeberg**, Edzard: Der Begriff des Erzählens im 20. Jahrhundert, Zu den Theorien Benjamins, Adornos und Lukacs', Bonn, Bouvier, 1981.
- Kundera**, Milan: Die Kunst des Romans: Essay, Frankfurt/M., Fischer, 1992.
- Kunneman**, Harry/Hent de Vries (Hrsg.): Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung. Zwischen Moderne und Postmoderne, Frankfurt/M., Campus-Verl., 1989.
- Kuschel**, Karl Josef: Lachen Gottes und der Menschen Kunst, Tübingen, Attempto, 1998.
- Lahmann**, Renate: „Ambivalenz und Dialogizität. Zur Theorie der Rede bei Michail Bachtin“, in: F.A. Kittler/H. Turk (Hrsg.), Uhrszenen, Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977, S. 355–380.
- Le Rider**, Jacques/Gerhard Raulet (Hrsg.): Verabschiedung der (Post)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, Tübingen, Narr, 1987.
- Lehmann**, Hans Thies: „Das Subjekt als Schrift“, in: Merkur 33 (1979), S. 665–677.
- Lessle**, Christine: Weltreflexion und Weltlektüre in Italo Calvinos erzählerischem Spätwerk, Bonn, Romanistischer Verl., 1992.
- Luhmann**, N./F.D.Bunsen/D.Baecker (Hrsg.): Von unbeobachtbarer Welt, Bielefeld, Haux, 1990.
- Luhmann**, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1997.

- Lukács, Georg:** Ästhetik I. Die Eigenart des Ästhetischen,
Neuwied, Luchterhand, 1963.
- Lukács, Georg:** Die Theorie des Romans – Ein geschichtsphilosophischer Versuch
über die Formen der großen Epik. Neuwied, Luchterhand, 1971.
- Lützeler, Paul Michael (Hrsg.):** Räume der literarischen Postmoderne.
Gender, Performativität, Globalisierung, Tübingen, Stauffenburg, 2000.
- Lützeler, Paul Michael (Hrsg.):** Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutsch-
sprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt/M., Fischer, 1991.
- Lützeler, Paul Michael:** „Von der Präsenz der Geschichte. Postmoderne Konstellationen in der Erzählliteratur der Gegenwart“, in: Neue Rundschau 1, 1993, S. 91–106.
- Lyotard, Jean Francois:** „Die Beantwortung der Frage: Was ist Postmoderne?“, in:
W. Welsch (Hrsg.), Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion,
Weinheim, 1984. S. 193–204.
- Lyotard, Jean Francois:** Das Postmoderne Wissen,
Graz; Wien, Böhlau, 1986.
- Lypp, Bernhard:** Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft,
Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972.
- Mandelkow, Karl Robert:** Orpheus und Maschine. Acht literaturgeschichtliche
Arbeiten, Heidelberg, Stiehm, 1976.
- Martini, Fritz:** „Wilhelm Raabes Prinzessin Fisch“, in: Richard Brinkmann (Hrsg.),
Begriffsbestimmung des literarischen Realismus,
Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.
- Matzner, Jutta (Hrsg.):** Lehrstück Lukacs, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974.
- Mauthner, Fritz:** Beiträge zur einer Kritik der Sprache I,
Leipzig; Hildesheim, Olms, 1923.
- Meyer, Hans:** Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen
Romans, Stuttgart, Metzler, 1961.
- Migner, Karl:** Theorie des modernen Romans. Eine Einführung,
Stuttgart, Kröner, 1970.
- Mitchels, Kurt:** „Zukunftsfragen der Kunst im Lichte der Hegelschen Ästhetik“, in:
Hegel-Jahrbuch 1965, Meisenheim am Glan, Anton Hain Verl., S. 142–153.

- Morawski, Stefan:** „Hegels Ästhetik und das Ende der Kunstperiode“, in: Hegel-Jahrbuch, 1964, Meisenheim am Glan, Anton Hain Verl., S. 60–71.
- Müller, Wolfgang/Uwe Neumann (Hrsg.):** Vergil mit Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten dargestellt von Marion Giebel, Hamburg, Rowohlt, 1986.
- Nassehi, Armin/Georg Weber:** Tod, Modernität und Gesellschaft, Opladen, Westdeutscher Verl., 1989.
- Nibbrig, Hart Christiaan:** Ästhetik des Todes, Frankfurt/M., Insel Verl., 1995.
- Nibbrig, Hart Christiaan:** Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1987.
- Nibbrig, Hart Christiaan:** Todschreiben. Erste Notizen zu einer Poetik der letzten Dinge, in: Akzente 34, 1987, S. 387–402.
- Noble, C.A.M.:** Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne, München, Ed. Text Kritik, 1978.
- Norden, Eduard:** Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee, Stuttgart, Teubner, 1958.
- Oemüller, Willi:** Die unbefriedigte Aufklärung. Beitrag zur Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1969.
- Orosz, Magdolna:** Intertextualität in der Textanalyse, Wien, Institut für sozio-semiotische Studien, 1997.
- Pfeiffer, Joachim:** Die Sprache und der Tod. Zum Todesmotiv in den autobiographischen Schriften von Thomas Bernhard und Josef Winklers, in: B. Götz/O. Gutjahr und I. Roebing (Hrsg.) Verschwiegenes Ich, Pfaffenweiler, Centaurus-Verl., 1993, S. 109–123.
- Pfeiffer, Joachim:** Tod und Erzählen, Wege der literarischen Moderne um 1900, Tübingen, Niemeyer, 1997.
- Plumpe, Gerhard:** Epochen modernen Literatur, Ein systematischer Entwurf, Opladen, Westdeutscher Verl., 1995.
- Priester, Karin:** Mythos Tod und Todeserleben in der modernen Literatur, Berlin, Philo Verlagsgesellschaft, 2001.
- Raddatz, Fritz J.:** „Der hölzerne Eisenring, Die moderne Literatur zwischen zweierlei Ästhetik: Lukacs und Adorno“, in: Merkur, 1977, S. 28–45.

- Rehm, Walter:** Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Tübingen, Niemeyer, 1928.
- Renner, Rolf Günter:** Die Postmoderne Konstellation, Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg, Rombach, 1988.
- Ritter, Joachim:** Subjektivität, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1974.
- Sarraute, Nathalie:** Zeitalter des Mißtrauens. Essays über den Roman, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975.
- Sauerland, Karol:** Einführung in die Ästhetik Adornos, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 1979.
- Scheunemann, Dietrich:** Romankrise, Heidelberg, Quelle und Meyer, 1978.
- Schmid, W. und Stempel D. (Hrsg.):** Dialog der Texte, Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Wiener Slawischer Almanach, Sonderband 11, Wien, 1983.
- Schmidt, Wilhelm (Hrsg.):** Denken und Existenz bei Michel Foucault, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1991.
- Schmitz, Bettina:** Arbeit an der Grenze der Sprache – Julia Kristeva, Königstein/Taunus, Helmer, 1998.
- Schramke, Jürgen:** Zur Theorie des modernen Romans, München, C. H. Beck, 1974.
- Schröder, Walter Johannes:** Epos (Theorie). In: W. Kohlschmidt und W. Mohr (Hrsg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, de Gruyter, 1958, S. 381–388.
- Sommerfield, Ellen:** „Ingeborg Bachmanns Sprachverständnis“, in: Neophilologus, 1978, S. 117–129.
- Sontag, Susan:** Aids und seine Metaphern, München, Hanser, 1989.
- Sontag, Susan:** Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen, Hamburg, Rowohlt, 1968.
- Sontag, Susan:** Über Fotografie, Hamburg, Fischer, 1980.
- Spengler, Oswald:** Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München, C. H. Beck, 1923.
- Stanzel, Franz K.:** Theorie des Erzählens, 3. Aufl., Göttingen, Vandenhoeck/Ruprecht, 1985.
- Stocker, Peter:** Theorie der intertextuellen Lektüre, Modelle und Fallstudien, Paderborn; München; Wien; Zürich, 1998.

- Suchsland**, Inge: Julia Kristeva zur Einführung, Hamburg, Junius, 1992.
- Suerbaum**, Werner: Vergils „Äneis“. Epos zwischen Geschichte und Gegenwart, Stuttgart, Reclam, 1999.
- Summerfield**, Ellen: Ingeborg Bachmann, Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“, Bonn, Grundmann, 1976.
- Summerfield**, Ellen: Ingeborg Bachmanns Sprachverständnis, in: Neophilologus, 1978, S. 119–129.
- Szondi**, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie I, Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung, Frankfurt/M., Suhrkamp, S. 356.
- Tomberg**, Friedrich: Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst, Neuwied, Luchterhand, 1968.
- Varos**, Marian: „Das Problem der Vergegenständlichung und die moderne Kunst“, in: Hegel-Jahrbuch 1966, Meisenheim am Glan, Anton Hain Verl., S. 32–39.
- Vergilius**, Maro: Äneis, München, Artemis, 1981.
- Vietta**, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard, Stuttgart, Metzler, 1992.
- Visker**, Rudi: Michel Foucault, München, Fink, 1988.
- Vogel**, Thomas (Hrsg.): Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur, Tübingen, Attempto, 1992.
- Weis**, Walter: Zur Thematisierung des Sprache in der Literatur der Gegenwart, in: Herbert Backes (Hrsg.), Festschrift für Hans Eggers zum 65. Geburtstag, Tübingen, Niemeyer, 1972, S. 669–693.
- Wellmer**, Albert: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1993.
- Welsch**, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne, Berlin, WCH, Acta Humaniora, 1991.
- Welsch**, Wolfgang: Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion, Hrsg. von W. Welsch mit Beitr. von J. Baudrillard, Berlin, Akademie Verl., 1988.

- Wertheimer, Jürgen:** „Hierarchien des Lachens. Machtstrukturen der Aufklärung im Roman des 19. Jahrhunderts“, in: Lothar Fietz (Hrsg.), *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, Tübingen, Niemeyer, 1996, S. 312–324.
- Wertheimer, Jürgen:** „Ich bin eine Papua. Ingeborg Bachmann als politische Schriftstellerin“, in: Jürgen Wertheimer (Hrsg.), *Von Poesie und Politik. Zur Geschichte einer dubiosen Beziehung*, Tübingen, Attempo, 1994, S. 312–328.
- Wertheimer, Jürgen:** *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*, Frankfurt/M., Athenäum, 1986.
- Wertheimer, Jürgen:** *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*, München, C. H. Beck, 1999.
- Winkels, Hubert:** *Einschnitte. Zur Literatur der 80er Jahre*, Köln, Kiepenheuer/Witsch, 1988.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1968.
- Wunberg, G. Dietrich (Hrsg.):** *Die literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*, Freiburg, Rombach, 1998.
- Zima, Peter V.:** *Das literarische Subjekt zwischen Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen; Basel, Francke, 2001.
- Zima, Peter V.:** *Moderne/Postmoderne, Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen; Basel, Francke, 2001.
- Zima, Peter V.:** *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, München, Fink, 1986.
- Zima, Peter V.:** *Textsemiotik und Ideologiekritik*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977.
- Ziolkowski, Theodore:** „Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks“, in: *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Basel 1980, Hamburg, Peter Lang, 1981. S. 166–178.
- Zola, Emil:** *Der Experimentalroman. Eine Studie*, Leipzig, Julius Zeitler Verl., 1904, S. 15.

