

Włodzimierz Wiśniewski

DIE PRÄMISSEN DES ERKENNTNISTHEORETISCHEN ROMANS  
VON HERMANN BROCH

Broch hat seine Romantheorie nicht zusammenhängend formuliert. Er hat sich zwar mit der Absicht getragen, eine Theorie des Romans im Sinne eines wissenschaftlichen Versuches oder eines Beitrags zur Poetik zu schreiben, die aber unvollendet blieb. Trotzdem hat er sich vielfach in seinen Essays, Briefen und nicht zuletzt in seinen Romanen zu diesem Thema geäußert (die Kritik des Romans gehört bei Broch zum Roman). Brochs romantheoretische Anmerkungen beziehen sich direkt oder indirekt immer auf seine eigenen Romane.

Es soll in diesem Artikel nicht eine vollständige Romantheorie Brochs entworfen werden. Es soll lediglich die polydimensionale Struktur eines "erkenntnistheoretischen Romans" [GW 8, 23]<sup>1</sup> dargelegt werden, die für die Romantrilogie "Die Schlafwandler" gilt.

Brochs Theorie des Romans steht unter dem Eindruck der besonderen Zeitverhältnisse. Skeptisch eingestellt gegenüber der Rolle der Philosophie und der Literatur in seinem Zeitalter, die der komplizierten Wirklichkeit seiner Zeit nicht gerecht zu werden vermögen, sucht er nach neuen Möglichkeiten der Weiterführung. Sein Interesse an den Veränderungen der Gesellschaft ist zugleich verbunden mit dem Interesse an den Neuerungen in der Kunst. In einem Brief vom 1937 formuliert er:

---

<sup>1</sup> Zitate aus Hermann Brochs Gesammelten Werken werden im Text belegt. Gesammelte Werke, 10 Bde. Zürich 1952-1961. (zitiert als: GW 1-10). Die in der ersten Edition nicht enthaltenen Texte werden nach der neuen Broch-Edition zitiert, was jeweils in der Anmerkung vermerkt wird.

Es ist eben angesichts der Zeit und ihres Grauens einfach unmoralisch geworden, [...] wenn diese Dichterei überhaupt noch Lebensberechtigung haben soll, [...] so muß sie sich ihrer eigenen Erkenntnispflicht erinnern, [...] es ist Aufspüren jener neuen Erkenntnisschichten und Ausdrucksschichten [GW 8, 161].

Dichtung wird demnach einem übergeordneten Ziel untergeordnet, dem Suchen nach einer neuen Erkenntniskapazität, die sowohl der reinen Wissenschaft als auch der reinen Dichtung versagt bleibt. In Brochs Romantheorie spielt der Erkenntnisbegriff eine zentrale Rolle und wird in einem sehr weiten Sinne verwendet. Die Erkenntnis setzt sich bei ihm aus heterogenen aber miteinander verbundenen und ergänzenden Funktionen und Abwandlungen zusammen, die zu einem überaus komplexen Akt werden. In dem Essay "Aufbau und Behauptung einer Persönlichkeit inmitten des Vakuums" bemerkt er mit aller Ehrlichkeit:

Es geht um die Kenntnis der Realität, um die Umbildung der Realität zur Erkenntnis - Bildung ist eben Erkenntniserweiterung - und all das war Entscheidung in der Wahl des künstlerischen Ausdruckes [GW 6, 141].

Angesichts eines chaotischen Zeitalters lehnt Broch entscheidend die dualistische Aufspaltung von Wirklichkeit und Dichtung ab. Aus der geschichtlichen Situation der Gegenwart ergibt sich nach Broch die Unmöglichkeit, über eine philosophische Theorie des Schönen zu sprechen. Er lehnt die Schönheit als Wertprinzip der Kunst ab und widersetzt sich der Verabsolutierung der ästhetischen Sphäre, in der er das Unethische, das Böse, den Kitsch, den er zum Verbrechen erklärte, sah<sup>2</sup>. Broch verschiebt das Hauptgewicht der Literatur von der ästhetischen zur ethischen Ebene. Broch dazu: "Das Dichterische in die Sphäre der Erkenntnis zu heben", ist "in letzten Grunde eine ethische Aufgabe" [GW 6, 207]. Die Forderung nach einem "erkenntnistheoretischen Roman" gleicht somit der Forderung nach dem "ethischen Roman" [GW 8, 23].

Es wird von Broch ein radikaler Zweifel an der Berechtigung der Kunst formuliert, die sich damit begnügt, die Oberfläche darzustellen und die Wirklichkeit einfach mit deren sinnlich wahrnehmbaren

<sup>2</sup> Vgl. dazu Brochs Essays: Das Böse im Wertsystem der Kunst, (GW 6, 311-349).

Daten zu identifizieren. Die Haupterkenntnis der Trilogie, die die Struktur des Werkes in Großen und Ganzen bestimmt, ist der Zerfall der Werte. Die Implikationen dieses Tatbestandes werden einerseits theoretisch in den logischen Exkursen vom "Zerfall der Werte" fixiert, andererseits werden sie zur Methode der Darstellung. Die Romanform selbst wird durch diese Erkenntnis mitbestimmt<sup>3</sup>.

Broch stellt an die Kunst einen allumfassenden Totalitätsanspruch. Die unmittelbare Totalität präsentiert er am Beispiel des Mittelalters. Sie bestand in einer noch im Mittelalter möglichen Einheit von Transzendenz und Immanenz, von Individuum und Gesellschaft. Broch geht davon aus, daß der "Lebenshintergrund", der noch im Mittelalter vorhanden war, in der Moderne verlorengeht. Die im Mittelalter herrschende Totalität läßt sich also in der Moderne nicht unmittelbar durch die Kunst in der Anschauung vermitteln. Dem Roman fehlt der ureprüngliche poetische Weltzustand. Die Zeiten, in denen eine Geschichte im Rahmen einer übersehbar gezeichneten Wirklichkeit erzählt wird, sind vorbei<sup>4</sup>. Broch weiß, daß der Umbruch der Welt auch einen Umbruch des Dichterischen erfordert, und daß es um eine ganz andere und neue Art der Totalität geht. Die neue Totalität soll als Ausdruck der Unvereinbarkeit von Wirklichkeit und Sprache der vorgeformten Begriffe, als Ausdruck des Auseinanderbrechens von Wesen und Erscheinung gelten.

Die Zusammenhänge von Zeitanalyse und Dichtung widerspiegeln sich in der "Schlafwandler" - Trilogie bis in die Form des Werkes hinein und werden zur Grundlage der epischen Komposition. Der Verlust des Wertezentrums in der Neuzeit zeigt sich in der Erzählung der Trilogie im Verschwinden ihrer Gerichtetheit. Die objektive Erzählperspektive ist aufgelöst worden in eine Vielzahl von Perspektiven innerhalb des Romangeschehens. Der Ich-Erzähler, der sich erst im dritten Roman der Trilogie erkennen läßt, wird nicht zum Erzählolympier. Seine Erfahrung wird nicht als Basis der Gestaltung bestimmt. Er tritt im dritten Roman quasi aposteriori in den Mittelpunkt der Trilogie und seine zentrale Rolle ist seinen eigenen Reflexionen zu entnehmen. Er gehört mit zur Beschreibung und be-

<sup>3</sup> Vgl. GW 8, 387 ff.

<sup>4</sup> Vgl. dazu L. F o r s t e r, Ansichten des Romans, Frankfurt/M 1949, S. 14.

trachtet sich selbst als "ein Geschöpf statt eines Schöpfers", als einen "entthronten Gott" [GW 2, 553]. Broch weist somit den medialen Charakter des Erzählers im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts zurück. In Anbetracht der gesellschaftlichen Dynamik sieht er das zugrundeliegende erkenntnistheoretische Modell einer statischen Subjekt-Objekt-Beziehung nicht länger als haltbar an.

Die Erzählperspektive in den "Schlafwandlern" stellt für den Leser keine absolute Größe dar, sondern ist jeweils eine Funktion des im Roman zu gestaltenden Wirklichkeitsausschnittes. Das Problem der Erzählperspektive kommt in Form einer Frage im "Erkenntnistheoretischen Exkurs" zum Ausdruck:

was ist ein historisches Ereignis? was ist die historische Einheit? oder noch weiter gefaßt: was ist ein Ereignis überhaupt? welche Auslese ist erforderlich, damit Einzelfakten sich zur Einheit eines Ereignisses zusammenfügen? [GW 2, 593].

Es sind die Fragen, die sich auf die Grundprinzipien des erkenntnistheoretischen Romans beziehen. Broch erteilt darauf eine Antwort mit seiner Theorie der "Setzung der Setzung" als eines Prozesses von Weltprojektionen, die "nicht als Absoluta in die Wirklichkeit eingeführt werden, sondern [...] bloß im Zusammenhang mit einem ethisch handelnden, wertsetzenden Wertsujet gelacht werden" können [GW 2, 594]. Da in der Gegenwart infolge des Zerfalls der Werte und der damit verbundenen geschichtlichen Situation ein personales Wertzentrum nicht mehr vorhanden ist, führt Broch an dessen Stelle ein fiktives Wertzentrum ein, das im Titel jedes Bandes der Trilogie enthalten ist. Es ist ein bestimmter Epochen-Begriff, "ein » Geist der Epoche «, dem die wertsetzende und stilbildende Kraft zugemessen wird" [GW 2, 595]. Der traditionelle Erzähler in der "Schlafwandler" - Trilogie ist nicht mehr vorhanden<sup>5</sup>. Er verwandelt sich vom Prinzip "Setzung der Setzung" her in eine Funktion des Darstellungsgegenstandes. In der Perspektive dieser neuen Erzählstruktur wird auch das erzählerische Ich im Prozeß der Wertzersplitterung zum Objektträger des Zerfallsprozesses. So kann angenommen werden, daß das epische Ich als "Darstellungsmedium" [GW 6, 197] sich vorwiegend in der Struktur des Werkes dokumentiert und als

<sup>5</sup> Vgl. H. S t e i n e c k e, Romantheorie und Romankritik in Deutschland I, Stuttgart 1975, S. 123.

Bestandteil des Zerfallsprozesses der Wirklichkeit im Stadium der Desintegration dargeboten wird. Es gibt also in der Trilogie kein personales, "effektives" [GW 2,595], den Erzählprozeß organisierendes Wertzentrum des Romans. Die persönliche, einheitsbildende und wertende Instanz des Romans wird aufgehoben, ihre Funktion wird in den Erzähler als Idee umgesetzt<sup>6</sup>.

Es hat den Anschein, daß Broch seine Theorie der Erzählkunst systematisch auf der Relativitätstheorie aufbaute. Er selbst bemerkt in einem Brief vom 1949 folgendes:

seit etwa dreißig Jahren plage ich mich mit der Frage des "Beobachters im Beobachtungsfeld", einer Frage, die mir eben an der Relativitätstheorie aufgegangen ist [GW 8,369].

Broch hat in seiner Romantrilogie ausgehend von den physikalischen Analogien des Beobachters im Beobachtungsfeld eine parallele erzähltheoretische Grundlegung der epischen Erfahrung in seiner Trilogie versucht. In den "Schlafwandlern" (vor allem im ersten Roman) haben wir es mit dem ständigen Wechsel der Erzählperspektive zu tun. Dieselben Personen oder Geschehnisse werden von verschiedenen, nicht nur persönlichen, sondern auch "hypostasierten Wertsubjekten" [GW 2,597] und Gesichtspunkten beleuchtet<sup>7</sup>, wodurch ihre relative Gültigkeit unterstrichen wird.

Aus den theoretischen Erwägungen des erkenntnistheoretischen Romans ergibt sich noch eine weitere Implikation, die Broch in der Opposition zu dem sogenannten gebildeten Roman vorführt. Im gebildeten Roman dienen "Bildungselemente" dazu, die "Erzählung an zum meist ungeeignetem Ort zu garnieren, oder einen Wissenschaftler als Romanfigur auszustatten" [GW 10,319], während im erkenntnistheoretischen Roman "die Gelehrtheit niemals Selbstzweck wird, sondern immer nur Darstellungsmethode bleibt" [GW 6,196]<sup>8</sup>. So ist ersichtlich, daß vor dem Hintergrunde einer formal-ästhetischen Betrachtung

<sup>6</sup> Vgl. L. K r e u t z e r, Erkenntnistheorie und Prophetie, Tübingen 1966, S. 163 ff.

<sup>7</sup> Vgl. GW 6, 191.

<sup>8</sup> Broch wirft solchen bedeutenden Romanciers wie Musil, Gide, Th. Mann und Huxley vor, sie "haben keinen rechten Begriff von der Wissenschaft, sie versuchen »Bildungselemente« im Roman unterzubringen" [GW 10,198]. Vgl. dazu M. D u r z a k, H. B r o c h, Dichtung und Erkenntnis, Studien zum dichterischen Werk, Stuttgart 1978, S. 130.

tung sich die erkenntnistheoretische Konzeption des Romane realisiert. Broch verwendet eine Methode, "wo die Darstellungstechnik mit zum Inhalt des Dargestellten wird"<sup>9</sup>.

Brochs Suche nach der "Vollwirklichkeit" [GW 6,141], Universalität und der neuen Humanität ist nicht ein Problem stofflicher Breite, sondern vor allem symbolischer Tiefe. Das Symbol steht im Zentrum des Totalitätsanspruchs des polyhistorischen Romane. Broch schreibt dazu: "am Symbol entzündet sich alles dichterische Wissen um die Weltrealität, entzündet sich stets aufs neue das Realitätsproblem" [GW 6,139]. In der Komplexität und der architektonischen Vielschichtigkeit der dichterischen Symbolik, in der langen Reihe von Symbolverkreuzungen und -verkettungen, Motivkonstruktionen und Motiventprechungen sucht Broch dem sich gestellten Totalitätsanspruch der Dichtung gerecht zu werden. Es ist eine unermüdlige Assimilationsucht zu beobachten, die die Ganzheit der disparaten Wirklichkeit als Totalitätserfassung zu spiegeln vermag. Die sogenannte Simultaneität ist im Brochschen Werk sehr breit gefaßt. Broch spricht gelegentlich auch von dem "simultanen Erkenntnisakt" [GW 6,206], in dem sich technisch die Totalitätsforderung der Dichtung realisiert. Es liegt im Charakter der Motive und Symbole, daß sie sowohl in Bezug auf den Umfang als auch auf die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten starke Abwandlungsfähigkeiten besitzen und besonders befähigt sind, die Totalitätsstruktur der Welt zu erfassen. In dem Essay "Aufbau und Behauptung einer Persönlichkeit inmitten des Vakuums" kommentiert Broch die überlogische Funktion des Symbols:

Wer im Symbolreich der Sprache lebt, der erfährt in jedem Satz, den er konzipiert und durch den er eine bestimmte inhaltliche (nicht formal abstrakte) Wahrheit ausdrücken will, daß zu ihrer sprachlichen Erfassung und Darstellung es mit bloß logischer Schlüssigkeit nicht getan ist, sondern daß hierzu an die vielleicht höhere, vielleicht tiefere Logik der Kunst appelliert werden muß, auf daß in deren Architektonik die notwendige Gültigkeit und Überzeugungskraft des Ausdrucks hergestellt werde [GW 6,145].

Es gibt in der Trilogie keine funktionlosen oder nur ästhetischen Symbolisierungen. Zu den umstrittensten Symbolschichten zäh-

<sup>9</sup> H. Broch, D. Brody, Briefwechsel 1930-1951, Frankfurt/M 1971, S. 31.

len die gültigen gesellschaftlichen Modellbilder und Symbolvorstellungen, die das Verhalten der Menschen der Epoche beherrschen. In ihnen gewinnen sowohl Befürchtungen als auch Wunschträume Gestalt und Bedeutung. Broch versucht die wirkenden Kräfte der Epoche in den einzelnen Gestalten zu verdichten. Die Darstellung des Einzelschicksals gewinnt im Roman eine exemplarisch-repräsentative Bedeutung und ist nur als symptomatische Erscheinung primär. Der Held wird somit, wie Erich Kahler feststellt, zur "synthetischen Figur". Der Dichter muß "synthetische Figuren und Vorgänge schaffen [...], Figuren, die vielerlei Geschehenesgeschichten und Geschehenesgeschichten simultan und modellhaft zusammenfassen können"<sup>10</sup>. Die innere Wirklichkeit wird somit als modellhafte exemplarische Struktur erfaßt, in der keine individuellen Abweichungen von dem gesellschaftlichen Raum dargestellt werden. Die Subjektivität wird zur Bedingung jedes Objektivitätsanspruchs erhoben. In dem Symptomwert der dargestellten Subjektivität wird der objektive Charakter sichtbar. Dies geht bereits aus den Überschriften der einzelnen Trilogieteile hervor. Die Hauptfigur jedes Romans ist mit einem zeit-symptomatischen Leitbegriff verquickt. Der Mensch und der geistige Begriff werden dadurch in gewissem Sinne identifiziert. Der Titel der Trilogie, wie auch die Titel der einzelnen Romane sind als die auf den einfachsten sprachlichen Nenner gebrachten Symptome der Epoche zu verstehen, die ein bestimmtes Verhältnis des Bewußtseins zu der Zeitwirklichkeit fassen. Broch präzisiert das deutlich im folgenden Zitat:

Denn wenn es überhaupt so etwas wie Zeitgerechtigkeit gibt, so kann es nicht an der Wahl der Themen liegen, [...] sondern es muß aus einem bestimmten Zustand des Bewußtseins, aus einem bestimmten Zustand der Logik, kurzum einer bestimmten Technik des Denkens herkommen, aus einer Logik, die für die betreffende Zeit verbindlich ist und die damit automatisch zu ihren Themen und den ihr eigentümlichen Inhalten hinführt [GW 6, 195]<sup>11</sup>.

Hinter der individuellen Bewußtseinsinstanz des Helden steht ständig die gesellschaftliche, oder anders ausgedrückt, die kollektive

<sup>10</sup> E. K a h l e r, Untergang und Übergang der epischen Kunstform, "Neue Rundschau" 1958, Nr. 69, S. 1-44.

<sup>11</sup> Vgl. R. B r i n k m a n n, Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch, [In:] Hermann Broch - Perspektiven der Forschung, Hrsg. M. D u r z a k, München 1972, S. 48.

Instanz. Broch sucht diese, um weitere - archaische und mythische - zu erweitern<sup>12</sup>.

Auf das Kunstwerk angewendet, hieße das, daß die Welt durch Totalitäts- und Simultansitätstreiben nicht nur symbolisch erfaßt und bewältigt würde, sondern daß dieser symbolische Bewältigungsprozeß selbst noch einmal symbolisch zum Ausdruck gebracht und in die Sphäre der Erkenntnis gehoben werden muß<sup>13</sup>.

Beim Zerfall der Wirklichkeit erfüllt die Widerstandsfähigkeit des Symbols und Motive eine wichtige auf Integration gerichtete Rolle. Aus der Beharrlichkeit der Motive und Symbole durch ihre permanente Konsistenz wollen die Gestalten zu den integrierenden Kräften vordringen. Diese Symbolkonsistenz wird in der Romantrilogie unter verschiedenen Aspekten untersucht. Es gibt sogenannte rückgewandte, d.h. regressive Symbole, die sich im Widerspruch zu der historischen Realität befinden und gleichzeitig Symbole, die auf die Revalorisation der alten Formen gerichtet sind. Sie werden von Broch als "Romantik" entlarvt. In der "Romantisierung" der Wirklichkeit werden die neuen chaotischen, unüberschaubar gewordenen historisch-stofflichen Komplexe auf alte geordnete und überschaubare Rahmen übertragen. Eine andere Art der Symbole bilden diejenigen, die die grausame und steigende Tendenz der Zeit versinnbildlichen. Es sind Symbole, die eine "auf die Sache gerichtete grausame Logizität" [GW 2,475] darstellen. Die neuen geistigen Formen verfügen über neue Symbole, auch wenn sie einen negativen Charakter tragen, wie die Symbole, die bei Kafka ihren bedrückenden Ausdruck finden. Die dritte Gruppe bilden die "vorwärtsgewandten" Symbole, die die Hoffnung auf eine bessere Zukunft inkarnieren und zum Vehikel der Utopie werden. Der Kontakt zur sozialen Umwelt erfolgt

<sup>12</sup> Die Ansätze Brochs Verhältnisses zu Jung befinden sich bei Aniele Jaffe, Broch. Der Tod des Vergil, [In:] Studien zur analytischen Psychologie C.G. Jungs, hrsg. v. C.G. Jung-Institut, Bd. II, Zürich 1955, S. 288-343. Auf die Beziehung von Brochs Gestaltungsprinzip der Helden zu der Psychologie von C.G. Jung weisen Karl Robert Mandelkow, Hermann Brochs Romantrilogie "Die Schlafwandler". Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman, Heidelberg 1962, S. 40 ff. und M. K o f t a, Sądowanie przepaści, Poznań 1965, S. 182, hin.

<sup>13</sup> E. S o h l a n t, Die Philosophie Hermann Brochs, Bern 1971, S. 91.



nie indirekt, sondern durch das Gewebe von Einstellungen, Hoffnungen, Erinnerungen und Sehnsüchten, die die Gestalten als gegeben empfinden oder in der Resistenz gegen die bestehende Realität auf die Welt projizieren.

Der Sinn der ständigen Symbolspiegelungen, die die Struktur des Romans in ein vielfach geschichtetes System von Beziehungen verwandeln, ist Simultaneität, Gleichzeitigkeit als Inbegriff der Einheit. Broch kommt es vielfach darauf an, "die Wertfolge zu einer Wertgleichzeitigkeit zu ordnen, ein Wertsystem zu schaffen, in dem die Werte nicht zehr individuell aufeinander folgen, sondern einander stützend in simultaner Gemeinschaft miteinander bestehen. Es ist immer die Umwandlung zeitlicher Abfolge in ein Gebilde, das in einem erweiterten Sinne räumlich genannt werden muß [...], die Umwandlung des Zeitlichen in ein räumlich empfundenes Simultansystem" [GW 6,320 f.].

In Brochs Konzept des Romans nimmt das Lyrische einen wichtigen Platz ein. Broch setzt dem Rationalen, der vernunftmäßigen Plausibilität des exakten Denkens das Lyrische entgegen. In allen Brochschen Romanen findet man eine konkrete Realisierung des Lyrischen in Gedicht (auf die "Schlafwandler" bezogen sind das die Sonette in der "Geschichte des Heilsarmeemädchens" und die Verse im "Symposion oder Gespräch über die Erlösung"). Andererseits wird der Begriff des Lyrischen innerhalb seiner Romane abstrahiert und von der konkreten Gattung Gedicht losgelöst. Unter Lyrischem verstand Broch, wie es Manfred Durzak formuliert, "eine bestimmte Bewusstseins- und Erkenntnisform, nämlich die Erkenntnis des Irrationalen"<sup>14</sup>. Das Irrationale, positiv gefaßt, ist das Human-Konstante, die Grundvoraussetzung der menschlichen Konstitution, die sich den diskursiven Erfahrungsmöglichkeiten entzieht. Es sind alle jene Elemente des Romans, deren Erfahrungskraft weit über die perzeptiven Faktoren eines jeden ästhetischen Erlebnisses hinausgehen. Durch die breiten Erkenntnismöglichkeiten des Lyrischen hofft Broch die "neuen Realitäten" [GW 8,286. f.] aufzuschließen und "die Weltausschnitte der Seele" [GW 6,220] wiederzugeben. Im Vortrag "Geist und Zeitgeist" bemerkt er:

<sup>14</sup> B r o c h, Dichtung..., S. 17.

Die gemeinsame Wurzel aller Philosophie, alles ethischen Wollens, alles Erkennens, aber auch die alles Dichtens ist das Wissen um die menschliche Seele. Es ist der lyrische Gehalt, der aller Dichtung innewohnt und sie zu dem macht, was sie ist, Dichtung. Aber es ist vielleicht auch der lyrische Gehalt aller Philosophie, die erst im einsamen Ich zu dem wird, was sie ist. Und sicherlich ist es der lyrische Gehalt aller Kunst [GW 10,305].

In den verinnerlichten Passagen der Trilogie haben wir es mit einem "stilistischen Durchbruch aus dem Realen ins Transreale und damit ins Lyrische" [GW 1,40] zu tun. Es sind die Zustände jener Einheit und Ganzheit, die die Gestalten erfahren, und die nichts mit dem Intellektuellen und Rationellen zu tun haben. Der Zwiespalt, der trennende Schnitt zwischen dem Objekt und Subjekt, die Kluft zwischen Ich und Welt, werden im Zustand der Verinnerlichung aufzuheben versucht. Es wird die Tendenz des Individuums zur Integration und zur Idealität mit der Wirklichkeit ausgedrückt. Erich Kahler beurteilt dieses Verfahren in Bezug auf Broch wie folgt:

Unversehens kommt es zu einem Höhepunkt der Aussage, wo diese Person nicht mehr ihr Ich nur aussagt, sondern ihr Selbst, nicht mehr das nur, was ihr bewusst ist, sondern ihre untergründige, ihre ganze Existenz. Ohne Bruchstelle, ohne Zäsur geht das Ich in das Es über, beginnt das Es sich selber auszusprechen [GW 1,19].

Adorno bezeichnet es als die "Zeugnisse eines Zustands, in dem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vorindividuellen, wie er einmal die sinnerfüllte Welt zu verbürgen schien"<sup>15</sup>. Emil Staiger verwendet simultan dafür den Begriff der "Stimmung":

In der Stimmung sind wir in ausgezeichneter Weise "draußen" nicht den Dingen gegenüber, sondern in ihnen und sie in uns. Die Stimmung erschließt das Dasein unmittelbarer als jede Anschauung oder jedes Begreifen<sup>16</sup>.

Broch prägt für die sehr intensive Erfahrung der verinnerlichten Erlebnisse den Begriff der "Ekstase"<sup>17</sup>, und spricht gelegentlich

<sup>15</sup> T. W. A d o r n o, Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans, [In:] "Akzente" 1954, Nr. 1, S. 414.

<sup>16</sup> E. S t a i g e r, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1959, S. 66.

<sup>17</sup> Vgl. GW 10, 217-236.

von einer "Beschleunigung" oder "Stimulation des Ich" [GW 10,212]. Es sind rätselhafte Erlebnisse sich vollziehenden Identität von Subjekt und Objekt. In Brochs theoretischen Skizzen und Essays kommen auch solche Begriffe, wie die "Voll-Identifikation" [GW 6,152], die "Sphäre der traumhaft erhöhten Realität" [GW 6,227], "völlige Identifikation mit dem Objekt" [GW 6,152], "Einheitlichkeit" [GW 10, 212] und "Simultaneität" [GW 6,195; 6,247] vor. Ekstase wird zu einem Schlüsselbegriff in Brochs früher Ästhetik, der späte Broch hingegen gebraucht für den gleichen Sachverhalt eher die Begriffe des "Mythischen" oder der "mythischen Prophetie"<sup>18</sup>. Auch bei verschiedenen Interpreten herrscht diesbezüglich viel terminologische Verwirrung. Es werden dieselben oder doch einander sehr verwandten und einander überschneidende Elemente mit verschiedenen Namen bezeichnet. Zu den am häufigsten auftretenden Begriffen zählen "neuplatonisch", "hermeneutisch", "gnostisch", "symbolisch", "bildhaft", "dauerhaft". Der polnische Wissenschaftler Roman Ingarden bezeichnet diejenigen intensiven Erkenntnisakte, die sich nicht logisch und rationell darstellen lassen, sondern nur in der Lyriksprache erahnt und nachvollzogen werden können, als "sich rapid vollziehende Erleuchtungen"<sup>19</sup>. Das erörterte Verfahren einer plötzlichen intensiven Wahrnehmung in literarischen Werke ist nicht nur ein typisch Brochsches Sygnum in der Gegenwartsliteratur. Ähnliche Momente sind z.B. bei Virginia Woolf, James Joyce, R. M. Rilke, H. von Hofmannsthal und Robert Musil zu beobachten. Die hier diskursiv angesprochenen Erkenntnisaufschwünge sind in deutlicher Resistenz gegen die Möglichkeiten der Sprache konzipiert.

Die Müdigkeit am Wort gehört wohl selber zu dieser Wirklichkeit und zu dieser Entwicklung [GW 2,593], schreibt Broch.

Er wendet sich in der Trilogie "mit allem Mißtrauen gegen die Überzeugungskraft von Worten" [GW 2,593].

Jedes literarische Werk muß sich auf die Normen der Zeit außerhalb des subjektiven Bewußtseins beziehen. Die Verinnerlichung bedeutet nicht etwa den Vorrang der Seele vor der Empirie und bestä-

<sup>18</sup> Vgl. ebenda und GW 6, 239-248.

<sup>19</sup> R. I n g a r d e n, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Tübingen 1968, S. 419.

tigt sich Brochs Rückzug aus der gesellschaftlichen Welt. Der Verlust der gesellschaftlich-geschichtlichen Welt würde nach ihm den Verlust der gesellschaftlichen Praxis und der ethischen Wirksamkeit bedeuten. Es kommt Broch nicht auf eine individuelle, sondern auf eine humane Ganzheitserfahrung an. Alle diese Elemente gehören gleichfalls zur Wirklichkeit und sind unentbehrlich bei der Gestaltung des Totalitätsbildes. Unvermeidlich kehren die Helden aus der Sphäre des Transrealen in den Bereich des gesellschaftlichen Raumes, aus der Überhöhten Wahrnehmung auf den ethischen Schauplatz der Zeit zurück. Die Erzählstruktur wird dadurch bestimmt, daß die diskursiven Erzählpartien mit den monologischverinnerlichten ständig wechseln. Es ist der ständige Spannungsrhythmus der Trilogie. Die Spannung zwischen dem individuellen und gesellschaftlichen Gefüge, zwischen der Wahrnehmung und Handlung, zwischen dem Schwebzustand und zeitlicher Bewegung, erzeugt in der Trilogie umfangreiche tiefgreifende Erkenntnis. Auf dieses strukturelle Phänomen der Trilogie, das wir mit dem Hilfsbegriff des Zwischenraums umschreiben, möchte ich im Folgenden zu sprechen kommen.

In seinem Werk unternimmt Broch den Versuch, die Sinnggebung einer Wirklichkeit zu gestalten, deren Sinn empirisch nicht erfahrbar ist.

Die logische Form erschöpft nämlich das Wesen des Erkennens so wenig wie das Versmaß das Wesen der Poesie oder die Lehre von Rhythmus und Akkordenfolge das Wesen der Musik. Das Wesentliche bleibt mysteriös und wird es immer bleiben, kann nur erfüllt, aber nicht erfaßt werden. [GW 8,227] - schreibt Albert Einstein in einem Brief an Hermann Broch.

Brochs Wiedergabe der nicht empirischen Wirklichkeit manifestiert sich vorwiegend in der Architektonik<sup>20</sup> des Kunstwerkes. Der künstlerische Moment der Aussparung, die Leerstellen oder Unbestimmtheitsstellen, die sich als "Ausdruck des Zwischenraums" [GW 6, 227] ergeben, sind die Folge der Erkenntnis einer Realität, die sich jeder sprachlichen Sinnggebung entzieht. "Der Ausdruck des Zwischenraums", der Brochs neue erzählstrukturelle Grundgesinnung bestimt, kann am Beispiel der Technik von Picasso erläutert werden.

<sup>20</sup> Vgl. dazu H. S t e i n e c k e, Hermann Broch und der polyhistorische Roman, Bonn 1968, S. 28, Anm. 39.

Broch kritisiert die Malerei seiner Zeit als ein "Überlebens aus einem vergangenen Zeitraum", als "eine vollkommen [...] museale Angelegenheit" [GW 6,201], schließt jedoch hierbei den Künstler Pablo Picasso aus. Indem Picasso auf seinem Gemälde ein Gesicht oder einen Gegenstand in vielschichtiger Perspektive präsentiert, versucht er sie von verschiedenen Seiten her zu beleuchten, also möglichst genau und objektiv zu zeigen. Den Gesamteindruck muß aber der Zuschauer selbst von diesen einzelnen Perspektiven gewinnen. Das, was in einem solchen Gemälde am wichtigsten ist, ist die Spannung, die sich aus den einzelnen Perspektiven ergibt, die zwischen den einzelnen Perspektiven entsteht<sup>21</sup>. Es ist die Spannung der Leerstelle oder, andere gesagt, der "Ausdruck des Zwischenraums", dessen Erfüllung zur Aufgabe des Empfängers gehört<sup>22</sup>. Ähnliches ist in Brochs Darstellung der Romangestalten zu beobachten:

[...] das Objekt (rückt) von einer Stilbeleuchtung in die andere, um es völlig auszuschöpfen und ihm das höchste Maß von Wirklichkeit, einer übernaturalistischen Wirklichkeit abzugewinnen [GW 6, 191].

"Der Ausdruck des Zwischenraums" eröffnet sich auch zwischen Brochschem strukturellen und inhaltlichen Ingredienzen des Romans.

Es sind die Inhalte, zwischen den Worten und Zeilen der Dichtung, [...] die Inhalte zwischen den Inhalten, die sichtbare Unsichtbarkeit als Produkt der dynamischen Spannung, bewirkt durch die Ordnung und Anordnung der Symbole, Statik und Dynamik in einem, so daß in solch zuchtvoller Symbol-architektonik jede wahre Kunst [...] das Essentielle aussagt [GW 6,145]<sup>23</sup>.

Broch präsentiert uns eine "Realität, die nicht mehr in den Vokabeln begründet liegt, sondern [...] in der Syntax, in der Architektur ihres Zusammenbaus" [GW 6,227]. In der Trilogie eröffnet sich auch die strukturelle Leerstelle zwischen verschiedenartigen sti-

<sup>21</sup> Vgl. die Stelle, wo Broch Picasso und Joyce in einer Zeile als Repräsentanten der Totalitätswerke seiner Zeit nennt [GW 6,202].

<sup>22</sup> Der Ausdruck des Zwischenraums wird durch die bereits besprochene Brochsche Relativitätstheorie, die er auf seinen Roman überträgt, bedingt.

<sup>23</sup> Vgl. dazu auch GW 6,329.

lietischen Beziehungen: "Das stilistische Gegenstück" zu dem theoretischen Traktat ist das Gedicht, "es ist gewiß eine große Amplitude, aber eine solche ist ebenso legitim wie eine kleine, sofern man die Dinge richtig kontrapunktiert" [GW 8,420]. Gegen solche Agglomeration von so verschiedenen Realitätsvokabeln kann der Vorwurf des Eklektizismus geltend gemacht werden. Broch selbst "erhebt diesen zu einem »schöpferischen« Eklektizismus, denn erst in solch einer Form vermag sich die Zeitgerechtigkeit zu erweisen" [GW 6,191]<sup>24</sup>. Der Dichter will nicht dem vorhandenen Zerfall neue Synthesen-Bildungen entgegenstellen, die in ihrer Wirklichkeitsfremdheit, Naivität, Über-Vereinfachung oder Künstlichkeit eher die Idee einer Integration und Einheit in Mißkredit brachten. Er geht davon aus, daß die zerrissene Wirklichkeit nicht durch eine voreilige Synthese verhüllt werden darf, die im "ästhetischen Überspielen" der Gegensätze eine künstlerische Einheit schafft. Der eigentümlich unabgeschlossene und vielschichtige Charakter der Trilogie wird nicht auf einer neuen Ebene der Form aufgehoben, wird als Einheit der Gegensätze nicht in einem poetischen Darstellungsstil konkretisiert. Der Schriftsteller, gemäß Brochs Konzept der Dichtung, darf nicht aus sich heraus die Maßstäbe seines Dichtens schaffen, er kann nur Einsicht suchen, die Erkenntnis fördern, dem Vorhandenen zum Durchbruch verhelfen oder vor dem Bedrohenden warnen. Der Versuch einer universalen, humanistischen Synthese, die nicht vollzogen wird, muß jedoch von ihrem allgemeinen Ausgangspunkt und Ziel her als fruchtbar und bedeutend beurteilt werden. Brochs Bemühen ist an keinerlei blinden Glauben oder an irgendwelche dogmatischen Prämissen gebunden. Der offene Charakter seiner Kunst verhindert die Gefahr der Selbst-Verabsolutierung, wodurch alle in der Realität angelegten Maßstäbe und Proportionen verloren gehen können. Er bleibt der geschichtsphilosophischen Wahrheit seiner historischen Situation treu, indem er nur eine Ahnung dieser neuen Erkenntnis anklingen läßt, in einer gleichsam inmateriellen Sprache, in einer Sprache jenseits der gesprochenen.

Sprache allein, die diskursive Sprache wird damit zu etwas Unzureichendem, zu etwas »Unausgedeutetem« [GW 6,146].

<sup>24</sup> Vgl. auch den von Broch simultan für den Begriff des "schöpferischen Eklektizismus" verwendeten Begriff des "produktiven Eklektizismus" [GW 6,200].

Der erlebnisartige Erfahrungsakt der Brochschen Dichtung macht einen integrierenden Bestandteil der gesamten Erkenntnis des Werkes aus. Die Resultate sind aber, wie Roman Ingarden darlegt, nicht nachvollziehend, sondern zu erfüllen<sup>25</sup>. Aus dem oben gesagten ergibt sich Broch's kritische Stellung zu der Literaturwissenschaft. In einem Brief schreibt er hierzu:

Literaturgeschichte [...] besteht im Wichtignehmen der gleichgültigen Dinge [GW 8,352].

In dem Roman dominiert der negative Aspekt des Zeitgeistes. In seiner kritischen Analyse sind jedoch die "Keime [...] zu einer neuen Menschlichkeit" enthalten, wie es Hermann Hesse in seiner Rezension der "Schlafwandler" bemerkte<sup>26</sup>. Der Erkenntnisdrang, der sich im polyhistorischen Roman auf so vielen Gebieten realisiert, soll in die Erkenntnis "des Humanen" [GW 6,195] als Allgemeinverbindliches einmünden. Broch ist überzeugt von der "Unwandelbarkeit" des Humanen [GW 10,300], die auch in der extremen Negativität der Zeit "unverloren und unverlierbar über Räume und Zeiten hinweg" [GW 2,598] bleibt. Es ist für ihn das Substrat, aus dem sich mit der Zeit eine neue, dauerhafte Form der Brüderlichkeit entwickeln kann. Das Humane läßt sich nicht zu einer bestimmten Moral fixieren. Im Bilde der Welt, die Broch einer Analyse unterzieht, gibt es weder Maß noch Genauigkeit, weder Zweck noch Ursache. Der Dichter erforscht nicht das Feste, Gesicherte und Beweisbare, sondern das Unbestimmte.

Dichtung steht jenseits von Optimismus und Pessimismus, ihr Vorhandensein allein ist schon ethischer Optimismus [GW 6,210] stellt Broch fest.

In der "Hofmannsthal"-Studie bewertet er die große Rolle der Dichtung.

Wo Dichtung nicht am Werke bleibt, da degeneriert das Symbol, da degeneriert die Sprache, da degeneriert die Realität [GW 6,140].

<sup>25</sup> Ingarden, a.a.O., S. 91.

<sup>26</sup> Zitiert nach Broch, Brody, a.a.O., S. 354.

Broch stellt mit seiner Kunst einen alles Übersteigenden Totalitätsanspruch. Die Auflösung der traditionellen Formeinheit, die Abstraktheit, die Gedankenüberladung, die geschichtsphilosophischen und erkenntnistheoretischen Essays, das Verschmelzen von Theorie und Dichtung zu einem symbolischen Werk - all das überfordert und übersteigt die Verständniskapazität des Lesers. In einem Brief an Aldous Huxley aus dem Jahr 1945 spricht Broch von der dichterischen Methode, die zu Esoterik und Unverständlichkeit führt<sup>27</sup>. Broch hatte zeit seines Lebens gegen den Elfenbeinturm der Kunst polemisiert und war oft an der esoterischen Wirkung seiner eigenen Arbeit verzweifelt. "Unverständlichkeit a priori wäre ein ethischer Defekt" [GW 8,15]. Die Kompliziertheit von Brochs Dichtung, ihre hohe künstlerische und romantheoretische Kultur hindern den Leser an der Erfassung der Frische des Empfindens und an der notwendigen Konkretisierung des Werkes. Der polyhistorische Roman "verlangt nach ständiger intellektueller Wachheit des Lesers und selbst dann wird sich diesem nur ein Teil der Beziehungen erschließen"<sup>28</sup>, schreibt H. Steinecke. Die Situation des modernen Romans, dessen Repräsentant Broch ist, wird treffend von Hannah Arendt formuliert:

Der moderne Roman dient nicht mehr der "Unterhaltung und Belehrung" (Broch) und er "weiß nicht mehr dem Leser Rat" (Benjamin), sondern er konfrontiert ihn unmittelbar mit Problemen und Formen, die sich nur dem erschließen, der gesonnen ist, sich von selbst auf sie einzulassen. Damit ist gleichsam mit einem Schlage, die bisher verständlichste, dem großen Publikum zugängliche Kunstform zu der schwierigsten und esoterischen geworden<sup>29</sup>.

Brochs erkenntnistheoretischer Roman kann nicht in den Kategorien der Wirksamkeit und des Effekts erörtert werden. Seine Dichtung zielt nicht auf "Affektbefriedigung" [GW 6,348], in seinem Roman wird "das psychologisch vielleicht wichtigste Faktum, nämlich das Faktum der Identifikation" [GW 6,221] ausgeschlossen. Brochs künstlerische Bemühungen bezeugen das Zerschellen der Form am Leben. In der Totalitätsforderung der Dichtung, mit allen ihren Bestrebungen der Epoche, geheimen Symbolen und Anspielungen, liegt ihre Kompliziertheit.

<sup>27</sup> Vgl. GW 8, 216 ff.

<sup>28</sup> Steinecke, Hermann Broch..., S. 33.

<sup>29</sup> H. Arendt, Hermann Broch und der moderne Roman, [In:] Hermann Broch - Perspektiven..., S. 25-33.



ziertheit und ihre Unüberschaubarkeit. Und obwohl sie in der Epoche selbst verankert ist, sieht Broch hier "ein entsetzlich schweres Problem" [GW 8, 15]<sup>30</sup>. Der Dichter selbst scheint gelegentlich die Grenzen seiner Dichtkunstkonzeption gesehen zu haben. In Bezug auf Joyce, den er so bewundert und als Vorläufer des modernen Romans ansah, formuliert er:

Joyces Lösungsversuch [...] ist so radikal, daß er asozial geworden ist und der Gefahr radikaler Asoziabilität, nämlich dem Wahnsinn erliegt. [...] Es steht außer jedem Zweifel, daß der Amisierroman sozialer als Joyce ist. [...] Es hieße die didaktisch-pädagogische Aufgabe des Dichterischen völlig verkennen, wenn man dem Menschen unter Bruch mit den bisherigen Ausdrucksformen esoterisch vor den Kopf stoßen wollte [GW 8, 102 f.].

Im Zusammenhang mit dem "Tierkreis"-Novellenroman, den Broch infolge kühlicher Bedenken unvollendet ließ, betont er:

Es müßte aber dabei festgehalten werden, daß die Darstellung niemals ins Esoterische abzuweichen, sondern daß die Erzählung [...] im Rahmen des Mittelbaren, also letzten Endes des Sozialen bliebe [GW 10, 192].

Brochs Trilogie zerfällt in eine postulierte künstlerische Summe, die ihre künstlerische Durchschlagkraft verliert. Broch selbst rechtfertigt die unerhörte Kompliziertheit des polyhistorischen Romans:

Diese Unverständlichkeit ist nicht etwa auf die "Neuheit" des Werkes zurückzuführen (das modisch "Neue" wird sehr erfreut begrüßt) und auch nicht auf die Angst vor der "Größe" (Totalitätswerke der Vergangenheit werden mit Begeisterung aufgenommen), sondern einzig und allein auf jene vorausseilende Realität [GW 6, 185].

Katedra Filologii Germanistycznej  
Uniwersytetu Łódzkiego

<sup>30</sup> Vgl. auch GW: 6, 209 und 8, 102.

Włodzimierz Wiśniewski

ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE POWIEŚCI TEORIOPOZNAWCZEJ  
HERMANNA BROCHA

Wielopłaszczyznowość zainteresowań twórczych Brocha podporządkowana jest szeroko pojętemu celowi poznawczemu. Nadrzędność celu etyczno-poznawczego powieści Brocha nad jej funkcją estetyczną stanowi podstawę koncepcji powieści polihistorycznej. Skoro wartości etyczne tracą swą autoteliczność, a w ogólnym relatywizmie epoki nie ma miejsca na jednolitą postać etyki, implikacje tego stanu rzeczy winny znaleźć odbicie w strukturze tkanki fabularnej, stając się zasadą narracji.

Powieść, której Broch przypisuje najwyższą wartość, musi posługiwać się symboliczną głębią, będącą zasadniczym komponentem polihistorycznej struktury. Przede wszystkim dzięki symbolowi możliwe jest uchwycenie całości istnienia. Nie ekstensywne, szerokie odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz intensywna totalność staje się podstawą kompozycji epickiej. Twórczość literacka może, według Brocha, poprzez swą symultaniczną strukturę symboli, modeli, motywów i innych środków wyrazu, przedstawić najbardziej całościowy obraz człowieka i jego uwarunkowań.

W strukturze powieści Brocha kategoria uwewnętrznienia jest nośnikiem lirycznym. Liryzm tego nie należy jednak utożsamiać z konkretnym gatunkiem literackim, jest on bowiem przede wszystkim odbiciem stanu świadomości, konstytuowanego zarówno przez elementy irracjonalne, jak i racjonalne. Uwewnętrznienie jest wyrazem uziłowań człowieka, zmierzających do zachowania wewnętrznej jedności. Strukturę powieści Brocha charakteryzuje rytm, wyznaczony przez partie dyskursywne i liryczne, przez przestrzeń wspólną i jej transcendencję.

O istocie dzieła literackiego nie decydują wartości związane z analityczno-racjonalnym aktem poznania. Poprzez zestawienie kategorii racjonalnych i pozaracjonalnych oraz zastosowanie nietypowych środków wyrazu wydobywa Broch dymensję, wychodzącą poza samo dzieło, a określaną mianem międzyprzestrzeni. Metodę tę określa Broch jako kontrapunktykę, gwarantującą zamierzoną otwartość dzieła.

Powieść polihistoryczna, jaką jest trylogia "Lunatycy", wymaga nieustannej intelektualnej czujności. Nawet najwyższe rozbudzenie intelektualne nie gwarantuje całościowego zrozumienia dzieła, bowiem bezpośrednio jego oddziaływanie jest w maksymalnym stopniu utrudnione jego strukturalną złożonością. Skomplikowana forma dzieła wymaga korzystania z niekonwencjonalnych metod badawczych.