

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 19 (1951-1952)
Heft: 3

Artikel: Hermann Brochs letztes Werk
Autor: Störi, Fritz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758645>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

HERMANN BROCHS LETZTES WERK

Von Fritz Störi

Hermann Broch, dessen Leben zuerst eine gänzlich andere Richtung zu nehmen schien (Physikstudium, Syndikat des österreichischen Industrieverbandes), betrat die literarische Ebene noch vor dem Anbruch des Tausendjährigen Reiches. 1928 erlebte er sein Damaskus, das ihn zur Theologie und Philosophie führte. Es erscheint deshalb von eigentümlicher Symmetrie, daß das letzte zu seinen Lebzeiten im Druck erschienene Werk bei jenen imponierenden Anfängen von der Wende der Zwanziger- zu den Dreißigerjahren anknüpft. Die Trilogie «Die Schlafwandler» war eine inhaltlich wie formal gestufte — abwärts gestufte — Darstellung der drei Dekaden deutscher Zeit- und Geistesgeschichte von 1888—1918. Ausgehend vom Dreikaiserjahr mit seiner in einen historischen Augenblick zusammengedrängten Berührung dreier Generationen, öffnete sich hier seinem Scharfblick eine so vorwärts wie rückwärts gerichtete Perspektive, wie sie, auf eine einfache Formel gebracht, Broch von nun an zeitlebens fasziniert hat: der allmähliche Uebergang eines Zeitalters in ein anderes, ablesbar am Gestalt- und Wertzerfall eines Bisherigen zugunsten eines noch ungeformten Zukünftigen, sichtbar jedoch vor allem im schmerzlichst miterlebten Zwischenstadium chaotischer Auflösung. Seine Zeitgenössigkeit verdamnte Broch, mit seiner Anteilnahme selber stets dazwischenzustehen. Auch in seinem jüngsten und letzten Werk, das die deutsche Zwischenkriegszeit zum hartnäckig umworbenen, in seiner schillernden Vielgestalt sich jedoch stets entziehenden «Gegenstand» hat und damit einen weiteren «Uebergang». In geradezu exemplarischer Weise treten hier Möglichkeiten und Grenzen der Kunst Hermann Brochs zutage, so daß eine in sich geschlossene Rezension auch die Fixpunkte des Gesamtwerkes mitenthält. Dieses besteht aus einer Reihe geistiger und künstlerischer Erhellungen historischer Bruchstellen in der jeweils noch allen Fährnissen preisgegebenen Phase des «nicht mehr und noch nicht». Die Zeit erscheint wie aufgehoben und ist nur noch Faktor «als Einbildungskraft des Dichters», so daß sich bei aller Weitschweifigkeit eine unheimliche Konzentration ergibt. Hieraus aber auch die Schwierigkeit, das innerlich verdichtete Geschehen in ein Verhältnis zur gegenständlichen Welt zu bringen, wo tausend Jahre eben nicht sind «wie ein Tag». Eine Nebenwirkung seiner Deutung des Heraufkommens des Nazitums in Deutschland mag deshalb gerade die Erkenntnis der spukhaften Irrealität sein, die dessen bei allem tausendjährigen Anspruch episodischer Wirklichkeit gerade in ihren scheußlichsten, inhumanen Manifestationen innewohnt. Das Nazitum erscheint hierin — wodurch zunächst ein Gegensatz, nicht eine Verwandtschaft festgestellt wird — als die Umkehrung des künstlerischen Anliegens Hermann Brochs: als Einbruch, böswillig geduldeter und geförderter Einbruch des Irrationalen in den Raum menschlicher Ordnungen. Broch ging es um die Aufrechterhaltung dieser Ordnungen, aber er stand derart unter dem Eindruck von deren Gefährdung, daß er sich nicht anders zu helfen wußte, als der Gefahr entgegenzugehen; einer, der auszog, das Fürchten zu lernen. Aufschlußreich für das Verständnis gewisser Voraussetzungen auch seines Gesamtwerkes ist dabei

nicht zuletzt die Entstehungsgeschichte der im folgenden besprochenen Veröffentlichung.

Der Rhein-Verlag, Zürich, hatte ursprünglich die Absicht, einige frühe, in vergessenen Zeitschriften verstreute Erzählungen seines Autors Hermann Broch in einem Sammelbändchen neu herauszugeben. Bei der Durchsicht der Korrekturbogen stellte sich dann ein innerer Zusammenhang der verschiedenen Stücke heraus: überall fand sich die Atmosphäre der deutschen Zwischenkriegszeit, der Vor-Hitler-Periode, eingefangen. Um aber dem Phänomen eines atmosphärisch faßbaren Zeitgeistes zu noch größerer Wirkung zu verhelfen, entschloß sich Broch, zu den fünf in Frage stehenden Erzählungen deren sechs neue hinzuzufügen, die alten mit passenden Zusätzen zu versehen, die auftretenden Personen durchgehend gleich zu nennen (beiläufig unter Verwendung des Personenregisters von «Don Giovanni») und das Ganze als «Roman in elf Erzählungen» zu bezeichnen. Die bisher erwähnten Bestandteile bilden aber noch nicht die Gesamtheit der eingesetzten Mittel. Hinzu kommt ein «lyrischer Rahmen», bestehend aus drei längeren, mit «Stimmen 1913—1923—1933» überschriebenen Einschiebseln in Versform, eine — übrigens sehr schöne — Parabel aus dem Weisheitsschatz der Chassidim Martin Bubers und — last but not least — eine «Entstehungsgeschichte» als Nachwort. Das nun endlich vollständige Ergebnis heißt «Die Schuldlosen». Im Nachwort bezeichnet Broch die Art seines Vorgehens selber als «etwas abenteuerlich». Man kann ihm darin nur beipflichten. Allerdings kommt der Autor, dem offenbar bei der Sache nicht geheuer ist, dann doch noch zum Schluß, im Hinblick auf die erzielte «Totalitätsdarstellung» dürfe selbst bei dieser abenteuerlichen Angelegenheit von einem «Roman» die Rede sein.

Als positiv erscheint es, daß in einigen — nicht in allen — dieser elf Erzählungen tatsächlich der Geist einer bestimmten Zeit — wenn auch bei weitem nicht «total» — atmosphärisch eingefangen ist. Das ist seinerseits die Folge der ohnehin sehr ausgeprägten, auch aus den früheren Werken ersichtlichen Beziehung, die Broch zum *Problem der Zeit* als solchem hat. Hier liegt zweifellos einer der vielen Ansatzpunkte, in denen er einmal mit dem Dichter des «Zauberbergs» wird verglichen werden müssen. In Brochs Verhältnis zur Zeit findet sich der Hauptschlüssel zu seinem Werk. Es erklärt, weshalb im Falle der «Schuldlosen» die «Totalitätsdarstellung» dadurch gesucht wird, daß ein (wie immer zusammengesetzter) Roman als das der Schilderung einer *Gegenwart* verpflichtete *epische* Unterfangen in einen *lyrischen*, also vorwiegend *vergangenheitsbezogenen* Rahmen gebettet wird, bei gleichzeitiger Annäherung an das stets nach einem *Zukünftigen* drängende *Drama* mittels der Namengebung aus «Don Giovanni». Emil Staigers «Grundbegriffe der Poetik» finden sich hier in praktischer Anwendung vereinigt. Fehlt bei Broch nur die Musik («Don Giovanni» läßt sie ja geradezu erwarten), um das «Gesamtkunstwerk» zu vollenden. Richard Wagner ist trotzdem da: die prächtigste, in ihrer blutvollen Plastik von keiner andern erreichte Figur unter den «Schuldlosen» ist die Magd Zerline, ein Urweib von zukunftsformender Dämonie, das stark an eine Norne erinnert. Die Zeichnung dieser Gestalt muß vom künstlerischen Gesichtspunkt aus unbedingt als ein weiteres Positivum gewertet werden, zusammen mit dem — allerdings als einziges — konsequent durchgeführten Motiv der Rückkehr des «Helden» in den Schoß einer animalisch-mütterlichen, in ihrer inhumanen Verantwortungslosigkeit jedoch schuldhaften Ursprungsnähe.

Die «Atmosphäre» ist unverkennbar deutsch, so kühn es nachgerade auch

sein mag, ohne die Musik das dornenvolle Problem der deutschen Psyche zu berühren. Mit noch zwingenderer Notwendigkeit als dem Dichter des «Zauberbergs» muß Hermann Broch deshalb dem Dichter des «Doktor Faustus» gegenübergestellt werden. Hier wie dort geht es um die Frage der deutschen (Kollektiv-) Schuld. Eine immanente, wesensbedingte Schuldhaftigkeit ist die bekannte Antwort Thomas Manns. Auch Hermann Brochs «Schuldlose» sind natürlich schuldig, aber die Urteilsbegründung fußt bei ihm auf einer ethischen Schuld. Das Verdikt fällt also auf den ersten Blick härter aus, es stellt eine bestimmte Verfehlung gegenüber allgemeingültigen Moralgesehen fest. Die Verfehlung heißt *Gleichgültigkeit*, Gleichgültigkeit gegen sich und den Nebenmenschen und alles, was mit einem selbst wie mit allen andern, vor allem aber den andern, geschieht.

Mit dieser zweifellos weitgehend richtigen Quintessenz des Buches, die im Nachwort ausdrücklich wiederholt wird, hat man bei der Aufzählung des Positiven jedoch die Kulmination nicht nur erreicht, sondern bereits auch überschritten. Im selben Nachwort, an derselben Stelle, heißt es von der politischen wie menschlichen Gleichgültigkeit, der «Schuldlosigkeit» also auf den ersten Blick: «Trotzdem ist gerade das der Geistes- und Seelenzustand, aus dem — und so geschah es ja — das Nazitum seine eigentlichen Kräfte gewonnen hat.» Wirklich? Das Nazitum hat seine brutale Aggressivität nicht aus einem Geistes- und Seelenzustand der allgemeinen Gleichgültigkeit bezogen, sondern aus viel trübere Quellen; aber es konnte sie *dank* der allgemeinen Gleichgültigkeit so lange beziehen, bis es stark genug war, die Gleichgültigen zu vergewaltigen. Es zugelassen zu haben, ist die Schuld der «Schuldlosen», nicht aber, es geschaffen zu haben.

Broch ist übrigens nicht nur in diesem Punkte so unlogisch wie ungerecht. Eine andere Konstante seines bisherigen Schaffens, sein brennendes Interesse für das *Soziologische*, verführt ihn zu einem ähnlichen Trugschluß. Weil er als beinahe ausschließlichen Träger des Nazitums den Spieß — «selbst als Verbrecher handelt er unentwegt aus edelsten Motiven» — erkannt zu haben glaubt — *glaubt* —, übersieht er nicht nur völlig, daß Hitler noch von ganz anderen «Kreisen» als denen des Spießbürgertums getragen, vor allem auch *ertragen* wurde, sondern umgekehrt sind natürlich alle zusammen — nachdem sie ja soeben drunter und drüber in ein und denselben Schuldtopf geworfen wurden — nichts anderes als ein «Spießergeschlecht». Dabei gibt es unter den «Schuldlosen» des Romans einen einzigen, der diesem Geschlecht unverkennbar angehört. Dieser Hang zur Verallgemeinerung, zur terrible simplification, läßt einen die noch der Veröffentlichung harrende dreibändige «Massenpsychologie» des ehemaligen Honorarprofessors der Yale University mit einiger Skepsis erwarten. Er ist auch geeignet, auf die einer solchen «Totalitätsdarstellung» innewohnende Gefahr aufmerksam zu machen, die Gefahr nämlich, daß einer dem Zeitgeist, dem er ausschließlich mit Hilfe von Soziologie und Psychologie beikommen will, schließlich selber erliegt, und zwar keine Totalität gegeben, wohl aber einen Schritt zum Totalitarismus vollzogen hat.

Hermann Brochs «Roman als Totalitätsdarstellung» ist der zur Forderung der Gegenwart an die Kunst erhobene Versuch, der unabsehbaren Weite und Vielschichtigkeit des heutigen Welt- und Menschenbildes durch Anwendung entsprechender neuer Kunstmittel gerecht zu werden: durch Abstraktion, Einbeziehung der Vieldimensionalität, Relativierung, Symbolkonstruktion usw. Das Schwierigste am ganzen Unterfangen ist die Bewältigung der menschlichen *Psyche*. Der Dichter hat es mit Proteus zu tun, der sich durch dauernde Ver-

wandlung seinem Zugriff entzieht, mit einer Hydra auch, die proportional an Ausdehnung und Kopfzahl zunimmt, je mehr materielle Substanz ihr entrissen wird. Die Griechen hatten es leicht, sie hatten ihre Mythologie und hatten die «Totalität» im Symbol. Der moderne Odysseus aber ist der «Ulysses» von Joyce. Es ist der Versuch, Proteus ohne Zauberformel zu stellen, doch er entgleitet; die Hydra ohne von den Göttern verliehene Kräfte zu bezwingen, doch sie bleibt unbesiegbar. Die Griechen waren auch weise: Odysseus betrat ungefährdet die Unterwelt, Theseus das Labyrinth, Gestalten des Mythos waren es, die solche Dinge vollbrachten, und die Menschen ließen sich von den Dichtern davon erzählen. Der heutige Dichter jedoch, der die Forderung nach der Totalität erhebt, will selber gehen, und er will, daß seine Leser mit ihm gehen. James Joyce stieg in die Psyche des Menschen Bloom hinein, er verirrte sich im Chaos. Thomas Mann, der ähnliches wagte, fand nur deshalb zurück, weil er Distanz zu halten wußte, sich mit Ironie gefeit hatte. Sehen wir zu, wie es Hermann Broch versuchte.

Hermann Broch hat vor seinem jüngsten einen Roman geschrieben, der wahrscheinlich sein reifstes und bedeutendstes Werk bleiben wird: «*Der Tod des Vergil*». Alle Vorzüge, die ein mit entsprechendem Können unternommener Versuch der «Totalitätserfassung» haben kann, sind hier vereinigt, nicht zuletzt im Thema, das die vierundzwanzig Stunden der Agonie Vergils, an der Schwelle zwischen Antike und christlicher Aera, umfaßt. Eine innere Lebensschau zieht vorüber, wie sie großen Sterbenden zuteil werden kann, die alle Elemente menschlicher Bindung an kosmische Zusammenhänge aufweist. Ein Versuch, gewiß, aber ein großartiges, weiterweisendes Werk. Die dichterische Beschwörung einer weltgeschichtlichen Uebergangsepoche, einer Zeit des «nicht mehr und noch nicht», einer Kluft, die eine große Persönlichkeit vergeblich mit ihrem eigenen schöpferischen Reichtum zu füllen versucht. Janusköpfig wie der Aspekt des historischen Moments steht diese Gestaltung seines persönlichsten Anliegens auch in der Mitte von Brochs Schaffen selbst. Denn Thema und Aussage, wie sie schon im Titel der «Schlafwandler» zum Ausdruck kommen, sind nun in den «Schuldlosen» wieder aufgenommen. Diese paar Figuren mit Namen aus «Don Giovanni» bewegen sich samt und sonders nicht wie Menschen, sondern wie Rollenträger einer Oper, besser noch: wie die Puppen eines Marionettenspiels. Sie handeln wie im Traum, wie Schlafwandler, die willenlos Befehlen gehorchen, die ihnen von außerhalb ihres Bewußtseins zukommen. Dafür haben sie einen Blick für den metaphysischen Raum, der immer wieder in die dreidimensionale Welt einbricht, sie ahnen Zusammenhänge, «Bezüge», die sich hinter der Oberfläche der Dinge verbergen. Weil die «Seinstotalität» nur im Individuum — und zwar im ruhenden, nicht handelnden Individuum wie im Falle des «Tod des Vergil» — annäherungsweise zu fassen ist, hat Hermann Broch also dort, wo die Vielheit und ein zunächst (zum mindesten für den Zuschauer) objektives Geschehen einen solchen Grad subjektiver «Totalität» ausschließt — wie im Roman der «Schuldlosen» — den psychisch-metaphysischen Raum kurzerhand zum allein vorhandenen gemacht. Alles andere ist nur Kulisse. Er hat seine Figuren gewissermaßen betäubt, in Trance versetzt, um sie von Anfang an jenseits, im Bereich seiner metaphysischen Spekulationen und im Zwielflicht einer flackernden Relativität zu haben. Mit Marionetten kann man machen, was man will.

Natürlich weiß Hermann Broch ganz genau, welcher Kunstgriffe er sich da bedient. Und im Nachwort erhebt er denn auch ausdrücklich die Forderung nach einer Verwirklichung des Menschseins, in dessen Mittelpunkt

das Ichbewußtsein und damit die verantwortliche — also nicht mehr «gleichgültige» — Persönlichkeit steht. Seinen «Schuldlosen» aber wäre die Gewinnung ihres eigenen Ichs rein unmöglich. Er hat ihnen nicht einmal das Fünkeln davon gegeben, von dessen Anfachung er spricht. (Sie, die schuldigen «Schuldlosen» des Buches, wären also bei näherem Zusehen wirklich unschuldig.) Er konnte ihnen dieses Fünkeln Menschentums aus einem ganz bestimmten Grund nicht geben. Deshalb nämlich, weil er sich mit seiner (und nicht nur seiner) Theorie vom modernen Roman als Totalitätsdarstellung mittels aller erdenklichen Konstruktionen der Möglichkeit gerade dazu begeben hat. Von der Konstruktion sind nur Marionetten zu erwarten, keine Menschen, über die sich ein gültiges «schuldig» oder «unschuldig» fällen läßt. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, wie Broch die Hinzufügung von sechs neuen Stücken zu den fünf alten nennt: hinzukomponieren. Da wäre noch einmal ein musikalisches Element. Aber was ein Leverkühn (immerhin mit Hilfe des Teufels) in der Musik zu wagen bereit ist, und was sich bei dem Unternehmen des modernen Faust als ferne Hoffnung abzeichnet, nämlich daß sich aus der totalen Konstruktion doch wieder der Ausdruck ergibt, das ist im Bereich des menschlichen Raumes ein Unterfangen, das leicht über die Grenzen der Humanität hinausgelangt — und das auch keineswegs von so zwingender Notwendigkeit ist, wie die Theoretiker des modernen Romans es wahrhaben wollen. Das Wort, daß der liebe Gott im Detail steckt, hat seine volle Gültigkeit bewahrt. Broch selber gibt das zu, wenn er von der Läuterung durch das Kunstwerk sagt: «... das Kunstwerk — nicht jedes, wohl aber jedes totalitäts-angenäherte, ohne darum just ein ‚Faust‘ sein zu müssen — besitzt diese Anfachungskraft, manchmal nur mit der ganzen Fülle seines Atems, manchmal aber auch schon mit einem einzigen Hauch, mit einem einzigen sanftesten Wink...» Natürlich steckt der liebe Gott auch im Ganzen, aber der Versuch einer «Totalitätsdarstellung» im Roman begegnet unweigerlich dem Blick, der, seit die Griechen sich vor ihm fürchteten, seine tödliche Wirkung behalten hat: dem Blick der von dem Schlangengezücht des Chaos umringelten Gorgo. Ihm vermag auf die Dauer auch der Schutz der modernen Zauberformel nicht (noch nicht?) zu widerstehen, mit der eines der «Schuldlosen»-Fragmente Hermann Brochs überschrieben ist: «*Methodisch konstruiert*».

Es hat für die Zurückgebliebenen stets etwas Beklemmendes, wenn einer, der ihrer Zeit voraus in geistiges Neuland auf Patrouille ging, endgültig von ihnen scheidet. Ein noch nicht gefestigter Besitz erscheint gefährdet, eine Gefährdung läge vielleicht aber auch gerade im Besitz des halb noch unbekanntem Terrains. Es bleibt nichts anderes, als die bereits vorliegenden Lageskizzen auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen. Entscheidungen, die der Dahingegangene nicht mehr selber zu ziehen vermochte, sind der Nachwelt aufgegeben. Im Falle Hermann Brochs (und vieler, die in seiner Richtung gingen), handelt es sich um Entschlüsse, die die Grundlagen menschlicher Existenz betreffen. Vielleicht, daß sein Werk dazu beiträgt, das Chaos wieder fürchten zu lehren — dadurch, daß es gezeigt wird. Der Unterschied zu einer Zeit, da man an dessen Wirklichkeit glaubte, wäre der, daß man von nun an darum wüßte; sich nicht daran zu verlieren, wäre die Chance einer Gegenwart, die Hermann Broch so schmerzlich als «Zwischenzeit», als ein «nicht mehr und noch nicht» empfunden hat.