

Hermann Broch und die Künste



Hermann Broch und die Künste

Herausgegeben von
Alice Stašková
Paul Michael Lützeler

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-020955-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Copyright 2009 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin
Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Satz: Štěpán Zbytovský, Prag

Abbildung auf dem Einband: Bildnis Hermann Broch © ÖNB/Wien
Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Laufen

Inhalt

Vorwort der Herausgeber.....	1
------------------------------	---

1. Malerei und Architektur

PAUL MICHAEL LÜTZELER Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis, Kulturtheorie	11
DOREN WOHLLEBEN „Verlöschen der Gesichter in der Landschaft“: Porträts in Hermann Brochs <i>Die Schlafwandler</i>	39
SARAH MCGAUGHEY Ornament: Brochs Stil-Konzept und die Architektur-Diskurse seiner Zeit.....	55

2. Film und Literatur

JÜRGEN HEIZMANN Massenmedium: Hermann Broch und der Film	75
CLAUDIA LIEBRAND Brochs Drehbuch <i>Das Unbekannte X</i> : Eine filmhistorische Verortung.....	93

3. Musik und Sprache

GABRIELLA RÁCZ Musik in Hermann Brochs Roman <i>Die Schuldlosen</i>	119
MARTIN A. HAINZ Handlungsmelodik? (An-)Ästhetiken in Brochs <i>Schuldlosen</i>	137

JÖRN PETER HIEKEL, ALICE STAŠKOVÁ <i>Der Tod des Vergil</i> : Broch-Vertonungen des Komponisten Jean Barraqué.....	157
BERNHARD FETZ Fluchtpunkt und Kontrapunkt: Über Sprache und Musik bei Broch und Bernhard.....	183

4. Theorie und Methode

GUNTHER MARTENS Hermann Brochs enzyklopädisches Gespräch mit den Künsten.....	199
HARTMUT STEINECKE Brochs Hofmannsthal-Essay: Ein kulturwissenschaftliches Epochenbild?.....	219
HELGA MITTERBAUER „Totalitätserfassende Erkenntnis“: Hermann Broch im Spannungsfeld der Künste.....	233
Personenregister.....	251
Adressen der Autorinnen und Autoren.....	261

Vorwort der Herausgeber

Hermann Broch gehörte zu jenen Intellektuellen der europäischen Moderne, für die das literarische Schaffen eine Suche nach Erkenntnis war und als solche ethische Relevanz besaß. Den hohen Anspruch gegenüber dem eigenen Schreiben übertrug der Romancier nicht nur auf die Literatur seiner Epoche, sondern auch auf die Künste. Wie andere zeitgenössische Kulturkritiker schrieb auch Broch mit dem Blick auf das Schicksal der abendländischen Zivilisation insgesamt; wie kaum ein anderer jedoch hat er komplexe theoretische Überlegungen zur Entwicklung der Künste in seine dichterischen, philosophischen und kulturkritischen Texte einbezogen.

Der vorliegende Sammelband konzentriert sich zum ersten Mal systematisch auf diese Beschäftigung des Autors mit den einzelnen Künsten. Er zielt dabei, der Mannigfaltigkeit des Gegenstandes entsprechend, auf neue, über die Grenzen der Autorenphilologie hinausreichende Erkenntnisse. Daher widmen sich die Beiträge dem Thema in einer dreifachen Ausrichtung. Erstens gilt es, in (werk-)biographischer Perspektive zu erforschen, wie sich Broch der Malerei, der Architektur, dem Film und der Musik zuwandte. Studien, die der Rolle und der Funktion der Kunst in seinem Geschichtsdenken und seiner Kulturkritik nachgehen, ergänzen sich dabei mit Analysen, die aus interdisziplinärer und intermedialer Sicht die ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘ in Brochs erzählerischem Werk nachvollziehen. Eine zweite Dimension der vorliegenden Aufsätze bildet der Kontext, in dem die Bemühungen des Autors um eine „totalitätserfassende Erkenntnis“, die den Künsten eine privilegierte Stellung zuschreibt, verortet werden können. Dabei geht es um die Kunstkritik seiner Zeit, um die Diskussion über neue Möglichkeiten der Architektur, um die Entwicklung des filmischen Mediums sowie um das Verstehen der Musik als einer universellen Sprache. Drittens wird das Denken und Schaffen des Autors mit den Künstlern seiner Zeit verglichen, eine Perspektive, die auch Aspekte der Rezeption seiner Werke in anderen Künsten mit einschließt.

Die Konzeption des Buches geht der Fragestellung nach: Auf Beiträge, die sich den jeweiligen Künsten zuwenden, folgen allgemeiner orientierte Aufsätze, die Gattungsgrenzen überschreiten und einen Aus-

blick auf kulturphilosophische und literaturtheoretische Reflexionen Brochs bieten.

Drei Beiträge widmen sich der bildenden Kunst und der Architektur. Paul Michael Lützeler untersucht die Beziehung des Autors zur Malerei. Broch wuchs im Wien der Jahrhundertwende auf, wo die moderne Malerei durch Klimt, Kokoschka und Schiele neue Impulse erhielt. Mit einigen Vertretern der Wiener Moderne war Broch befreundet. Sein Leben lang hat er sich mit der Entwicklung der Malerei in Europa auseinandergesetzt: von Giotto bis van Gogh, von Grünewald bis Picasso. Die Kunstwerke der verschiedenen Epochen werden in Brochs Theorie vom „Zerfall der Werte“ als Beleg für die Autonomisierung der Partialbereiche, für ihre Emanzipation vom religiösen Zentralwert zitiert. Innerhalb der Kunst machen sich Verwissenschaftlichung und Abstrahierung als Tendenzen gegen überlieferte Konventionen bemerkbar: die Revolutionierung der malerischen Mittel, der Sehweisen und der Objekte ist Teil des Originalitätspostulats der Moderne. Bei der Bewertung einzelner Maler (Cézanne, Manet, van Gogh, Dalí und Picasso) ist Broch beeinflusst durch Theoretiker wie Kandinsky, Worringer, Meier-Graefe und Greenberg. Stärker als sie identifiziert Broch die Erkenntnisleistung der Kunst als ihr Ethos. Paradigmatisch fallen für Broch Ethik und Ästhetik in Picassos „Guernica“ zusammen.

Die in Hermann Brochs Trilogie *Die Schlafwandler* dargestellten Gesichter unterliegen, wie Doren Wohlleben zeigt, parallel zu dem im Roman fortschreitenden Zerfall der Werte, einem zunehmenden Erosionsprozess und nehmen groteske, chimärenhafte Züge an, welche die überkommenen kulturellen Deutungsmuster in Frage stellen. Broch verortet seine literarischen Porträts in den Diskurs unterschiedlicher Künste, wobei im ersten Romanteil eine Dynamik von der szenisch-theatralischen, über die visuell-imaginative bis hin zur auditiv-rhythmischen Kunst zu beobachten ist. Das beschreib- und deutbare ‚Gesicht‘ verschiebt sich zunehmend zum außersprachlichen ‚Antlitz‘. Die Protagonisten begeben sich auf die Suche nach dem verlorenen Gesicht, so der Titel eines im Entstehungszeitraum der *Schlafwandler* gemalten Bildes Salvador Dalís, mit dessen Malverfahren Hermann Brochs literarische Darstellungen verglichen werden. Der Gesichtsverlust des modernen Menschen, der mit dem Verfall ethischer Orientierungshilfen einhergeht, markiert einen Kulturumbruch und die Ankunft einer neuen Zeit, in der ‚Vision‘ und ‚Visage‘, so die Doppelbedeutung von ‚Gesicht‘, auf enigmatische Weise miteinander verschränkt sind.

Brochs Auffassung der architektonischen Moderne kennt im Rahmen seiner Kulturkritik eine Entwicklung, wie in der Broch-Forschung dargestellt wurde; diese betonte bisher jedoch vor allem die Rolle der Archi-

tektur in den einzelnen Texten seines Gesamtwerks. Sarah McGaughey erarbeitet die Architektur-Theorie in Brochs Werken anhand der frühen Kulturkritik. Brochs Darstellung von Architektur wurzelt, wie sie darstellt, in einem Begriff des Stils, der für architektonische Diskurse des 19. Jahrhunderts charakteristisch war und später eher in der Kunstgeschichte verwendet wurde.

Der Film gilt als paradigmatisches Medium der Moderne. Dass der hohe Anspruch, den Broch an die Kunst als Erkenntnismedium stellte, ihn keineswegs an dem Versuch hinderte, Massenwirkung zu erzielen, belegen beide Beiträge, die sich seinen Anmerkungen zum Film widmen. Sowenig seine Pläne realisiert wurden, begleitete ihn sein Interesse am Film zeit seines Lebens, auch im amerikanischen Exil.

Der Beitrag von Jürgen Heizmann erschließt bisher kaum beachtete Dokumente im Hermann Broch Archiv der Yale University und zeigt, dass der Film nicht nur in Brochs kunsttheoretischen Reflexionen zusehends eine Rolle spielt, sondern auch in seiner Tätigkeit als Autor. Mit dem auf Anfrage der Paramount Pictures entstandenen Drehbuch *Das Unbekannte X* beweist Broch, dass er sich in der Filmszene auskennt und mit den Techniken des Drehbuchschreibens vertraut ist. Mit diesem Skript und weiteren Projekten versucht er ein neues Genre des wissenschaftlichen Films zu schaffen, das die massenhaft produzierten Kultur- und Lehrfilme jener Zeit zu einer Form zu verschmelzen versucht, die Dramatik und Erkenntnis verbindet. Im amerikanischen Exil arbeitet Broch, in Gemeinschaftsproduktion mit Friedrich Torberg, an einer Filmadaption von Franz Werfels *Stern der Ungeborenen*, dem letzten Roman des Autors. Im Zuge seiner Kritik der esoterisch werdenden Avantgarde wird der Film in dieser Spätphase von Brochs Denken zur Kunstform der Zukunft.

Brochs im Rekurs auf den Roman *Die Unbekannte Größe* entstandenes Drehbuch *Das Unbekannte X* wird im Beitrag von Claudia Liebrand analysiert. Sie zeigt, wie das Skript Genrevorgaben des zeitgenössischen Kinos verhandelt und auf welche filmischen Traditionen es sich bezieht. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Überlagerung verschiedener Genres gelegt: Das Drehbuch lässt sich als Genre-Patchwork beschreiben; aufgerufen werden etwa die Genres *biographical picture*, Liebesmelodram, Gesellschaftssatire, ‚wissenschaftlicher Film‘, Expeditionsfilm und Mediensatire. Liebrands Beitrag positioniert Brochs Skript nicht nur unter Genre-Gesichtspunkten in der Filmkultur der 1930er Jahre, sondern fokussiert auch Brochs projektierten Einsatz des Filmtons und seinen Umgang mit Fragen visueller Gestaltung. Mit seinem Interesse an Ausdrucksmitteln des expressionistischen Films, die er weiterzuentwickeln und zu steigern versucht, greift Broch auf eine ausdifferenzierte visuelle Filmsprache zu-

rück. Sein eigenes Projekt schöpft die filmischen – akustischen und visuellen – Möglichkeiten der Zeit aus, ohne Rücksicht auf finanzielle oder ästhetische Ökonomie.

Die Musik spielt im erzählerischen und philosophischen Werk Hermann Brochs eine besonders wichtige Rolle. Der Autor setzt sie als Motiv in der Handlung seiner Romane ein, beschwört sie als Vorbild für die formale kompositorische und strukturelle Gestaltung seiner literarischen Texte oder erhebt sie sogar zum Vorbild einer Befreiung aus den engen Grenzen der menschlichen Sprache und mithin zu einem Symbol der Erlösung. Die vorliegenden Beiträge widmen sich den Musikbezügen im Schaffen Brochs mit Blick auf einige ausgewählte Aspekte.

Die metatextuellen Äußerungen des Autors lassen darauf schließen, dass Broch in seiner Romanstruktur der Musik bestimmte semantische Funktionen zuschreibt. Gabriella Rácz untersucht das Thema Musik im Novellenroman *Die Schuldlosen*, insbesondere die Bezugnahme auf Mozarts *Don Giovanni*. Hierzu verwendet sie eine Typologie von intermedialen Formen der Musik in narrativen Texten, die es ermöglicht, die musikalische Referenz in der Textstruktur zu situieren und ihre bedeutungskonstituierende Funktion zu erfassen. Die Formen expliziter System- und Teilsystemerwähnung (Musik, das Opernhafte) werden als Thematisierung ermittelt, und die Einzelreferenz zu Mozarts *Don Giovanni* wird als Simulation erkannt. Das Figurenkonzept wird mit Hilfe des Referenzmediums *Don Giovanni* als „grenzenlos“ beschrieben, und das „Opernhafte“ mit Mozarts Opernbühne und der Opera Buffa in Beziehung gesetzt. Schließlich wird gezeigt, dass die „neue Sphäre“ (das „Irdisch Absolute“) die selbstreferentielle Ästhetik des Kunstwerks ist, die sich z. T. durch intermediale Bezüge konstituiert.

Der Name der Magd Zerline aus den *Schuldlosen* ist ein deutlicher Verweis auf die Oper Mozarts. Broch entwirft mit dieser Figur, wie Martin A. Hainz in seiner Interpretation darlegt, eine seduktive Ästhetik, deren Strategie in der Folge verurteilt wird. Die Kritik geschieht nicht nur vom Standpunkt einer Ethik aus, die die Mittel der Zwecke wegen kritisiert, sondern vom Ort einer Ästhetik aus, die das Seduktive transzendiert. Es deutet sich das Politische als weitere Dimension der musikalischen Anspielung des Textes an. Die Verantwortung der vermeintlich Schuldlosen wird zur zentralen Frage des Textes. Ästhetik verwandelt sich von einem Herrschaftsmittel in Kritik, die der Wahrheit indirekt zuarbeitet.

Der Beitrag von Jörn Peter Hiekel und Alice Stašková widmet sich einem besonderen Fall der Rezeption von Brochs Roman *Der Tod des Vergil*: seinen Vertonungen durch den französischen Komponisten Jean Barraqué. Wie kaum ein anderer Komponist hat er sich, angeregt durch Michel Foucault, auf eine einzige literarische Vorlage – den zweiten Teil

des Broch'schen Romans – konzentriert. Sein Bezug auf den *Tod des Vergil* wird aus einer vierfachen Perspektive betrachtet. Der Vergleich der Kunstauffassung beider Autoren legt die metaphysische Ausrichtung ihres Schaffens offen und setzt sie in Beziehung zu ihrem jeweiligen Anspruch an die Kunst. Ferner wird Barraqués Bearbeitung der Texte zur Vorlage für die Kompositionen vorgestellt. Das geschieht unter Berücksichtigung der französischen Rezeption von Brochs Werken, also auch der Aspekte der Übersetzung. Aus musikwissenschaftlicher Sicht werden die Stücke Barraqués präsentiert, um im Rekurs auf das Broch-Verständnis von Maurice Blanchot zu überlegen, wie die spezifische Interpretation des Textes, die eine solche Vertonung leistet, zum Verstehen des *Tod des Vergil* beitragen kann.

Einen literarischen Vergleich stellt der Beitrag von Bernhard Fetz dar, der die Musikästhetik Brochs mit derjenigen von Thomas Bernhard konfrontiert. Für Broch und Bernhard ist die Musik ein absoluter Fluchtpunkt inmitten der sich in Auflösung befindenden Welt, wenngleich unter ganz unterschiedlichen lebensgeschichtlichen und produktionsästhetischen Voraussetzungen. Alles will Musik werden, und alles ist Korrektur, alles ist Kommentar: das gilt für den produktionsästhetischen Aspekt von Kunst wie für die Rezipienten. An diesem Widerspruch der ästhetischen Moderne hat sich Broch abgearbeitet, und diesen Widerspruch auszuhalten, war das literarische Projekt Bernhards. Im *Tod des Vergil* sollte es Broch passagenweise gelingen, musikalisches Verstehen nicht nur zu postulieren, sondern als performativen Akt zwischen Niederschrift und Lektüre zu realisieren. Der Roman markiert jenen historischen Moment, in dem das politische Macht-Wort die Sprach-Musik der Dichter endgültig verdrängt. Die radikale Kulturkritik Bernhards und Brochs verläuft an den Bruchlinien zwischen Musik und Sprache, nahe kommt sie sich in der Verdammung von Kitsch und Pathos. Wenn der Schritt von der ‚Moderne‘ zur ‚Spätmoderne‘ auch darin besteht, Kunst als Wahrnehmung zu begreifen und nicht mehr als lyrische Sprachmusik (Broch), dann haben Bernhards Texte diesen entscheidenden Schritt von der Essentialität zur Modalität vollzogen. Irritierend ist nur, dass sie das unter ständigem Verweis auf ein Essentielles tun.

Abschließend werden in drei Aufsätzen generelle Überlegungen zu Brochs Kulturkritik und ihren Implikationen für seine Poetik angestellt. Der Beitrag von Gunther Martens lenkt das Augenmerk auf zwei besondere Aspekte von Brochs Kunstkritik, die mit dem methodologischen Zugriff einer rhetorischen und narratologischen Analyse sichtbar gemacht werden können. Zunächst werden die zahlreichen, scheinbar verspielten und teilweise anachronistischen Verweise auf die anderen Künste in Brochs früherer Novelle *Ophelia* untersucht. Die Novelle, so die These, stellt

die Weichen für eine paradoxe Form der polemisch-verkürzenden Einführung, die einerseits Kunstphänomene radikal in ein geschichtsphilosophisches Kontinuum einordnet, andererseits aber eine parataktisch-enzyklopädische Eigendynamik aufweist. Zu diesem Zweck werden als Vergleichsmomente die Kunstkritik des Enzyklopädisten Diderot sowie Robert Walsers ähnlich konstruktivistische Novelle *Ophelia* herangezogen. Im Anschluss werden Brochs spätere Aussagen zur Architektur betrachtet, die, obwohl manchmal im Wortlaut identisch, im narrativ-literarischen Text und in selbständigen Essays eine jeweils andere Funktion erhalten.

Broch wollte in seinem Essay „Hofmannsthal und seine Zeit“ „die ganze Epoche“ der Moderne darstellen. Er nannte dies eine „Geistesgeschichte“. Hartmut Steinecke erwägt in seinem Beitrag im Rückgriff auf die Theorie der „histoire des mentalités“ im Sinne der französischen „Annalistes“, ob es nicht passender wäre, von einer kulturwissenschaftlichen oder mentalitätsgeschichtlichen Betrachtungsweise zu sprechen. Zugleich wird der Begriff des „Stils“, dessen sich Broch ausgiebig bediente, in den Kontext der zeitgenössischen Diskussionen (Hermann Nohl, Erich Rothacker) gestellt, der „Denkstil“ mit dem Konzept Ludwig Flecks von 1935 konfrontiert, das seit den 1960er Jahren eine neue Karriere macht. Die Bedeutung der unterschiedlichen Künste bei Broch wird zudem verständlicher, wenn man das frühe Manuskript „Zur Erkenntnis dieser Zeit“ als Gedanken-Reservoir zum Vergleich heranzieht.

Im Essay „James Joyce und die Gegenwart“ entwickelt Hermann Broch eine transmediale Poetologie, in der er Totalität als Kriterium für den Wert eines Kunstwerks erachtet. Wie Helga Mitterbauer zeigt, dienen ihm als Gegenstände nicht nur avancierte literarische Werke, sondern auch die Musik (Wiener Schule) und die bildende Kunst (Pablo Picasso). Mittels vielfältiger Verkreuzungen und Verschmelzungen werde jene „totalitätserfassende Erkenntnis“ produziert, die der Roman der Zwischenkriegszeit anstrebt. Anhand von transkultureller und intermedialer Kontextualisierung werden die theoretischen Prämissen erläutert, die Broch aus Joyces *Ulysses* deduziert und wissenssoziologisch erläutert. Signifikant sowohl für Hermann Broch als auch für die Zweite Moderne im Allgemeinen erscheint, dass zwar die Grenzen des Kunstbegriffs durch das Verweben von Inhalt und Form äußerst strapaziert, jedoch nicht aufgelöst werden. Broch und seine Zeitgenossen hängen – auch wenn sie sich der Paradoxie dieser Vorstellung durchaus bewusst sind – noch der Sehnsucht nach einer Totalitäts-Erkenntnis nach.

Insgesamt zeigen die Beiträge des vorliegenden Bandes, dass die Tendenz Brochs, konkrete Phänomene seiner Wirklichkeit in die eigene Geschichtstheorie als Argumente einzubinden, auch für seine Auseinandersetzung mit der Kunst und Kultur ausschlaggebend bleibt. Dennoch

wird an den Untersuchungen deutlich, dass mit seinen Beobachtungen der Kunstentwicklung eine Nuancierung der eigenen Positionen einherging. Klar wird auch, inwieweit das eigene künstlerische Schaffen die vom Autor als eindeutig verstandenen theoretischen Prämissen transzendiert und verwandelt; das Bild von Broch als *poeta doctus* wird damit um neue Dimensionen bereichert. Zudem scheint hier auf eine exemplarische Weise auf, wie offen und dynamisch die (nicht nur) literarische, inzwischen klassisch genannte, Kunst der Moderne gewesen ist.

Der Sammelband geht auf die Zusammenarbeit des Instituts für Germanische Studien der Karlsuniversität Prag mit dem Internationalen Arbeitskreis Hermann Broch zurück. Gemeinsam wurde im Juni 2008 die internationale Tagung „Hermann Broch und die Künste“ veranstaltet, bei der auch die Brocherbin, Frau Sachiko Broch de Rothermann aus New York, als Ehrengast anwesend war. Das Symposium fand teils im Österreichischen Kulturforum Prag, teils im Goethe-Institut Prag statt. Beiden Institutionen sowie den Partnern der Veranstaltung, der Universität zu Köln, vertreten durch Frau Prof. Dr. Claudia Liebrand, und der Universität Wien, vertreten durch Herrn PD Dr. phil. Bernhard Fetz, sei hiermit für ihre Unterstützung gedankt. Dank gebührt ferner dem Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds für die finanzielle Unterstützung der Tagung und des Sammelbandes sowie der AKTION Österreich-Tschechische Republik ebenfalls für die Förderung des Symposiums. Herrn Štěpán Zbytovský sei für die Einrichtung der Druckvorlage und die Bearbeitung des Personenregisters gedankt. Schließlich sind wir dem Verlag Walter de Gruyter für sein Interesse an dieser Veröffentlichung verbunden.

Alice Stašková
Paul Michael Lützeler
im Frühjahr 2009

1. Malerei und Architektur

Paul Michael Lützel

Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis, Kulturtheorie

I. Der biographische Kontext

Zum Freundeskreis des jungen Broch gehörten im Wien der Zwischenkriegszeit nicht nur Schriftsteller, sondern auch eine Reihe von Malern und Malerinnen. Eine Schwester seiner Mutter war mit dem Radierer Ferdinand Schmutzer verheiratet, und im Haus der Schmutzers – im vornehmen Cottage-Viertel Wiens gelegen – war Broch gern gesehener Gast. In seiner Cousine Alice Schmutzer fand er eine kunst- und literaturverständige Gesprächspartnerin.¹ Was seine Darstellungsmethode betraf, war Ferdinand Schmutzer – obwohl nur 16 Jahre älter als Broch – alte Schule und wich in seinen Arbeiten nicht von den Konventionen der akademischen Malerei des späten neunzehnten Jahrhunderts ab. Broch, der nach neuen Ausdrucksformen in allen Kunstgattungen suchte, war weniger an Schmutzers Arbeiten² als an dessen Salon interessiert, in dem sich auch Musiker und Wissenschaftler trafen.

Die Wiener Künstler-Salons waren untereinander vernetzt, und so verstand es sich, dass Broch auch im Haus von Broncia Koller verkehrte.³ In ihrem Salon in Oberwaltersdorf bei Wien traf man die Vertreter der Sezession und der Avantgarde, wie Anton Faistauer, Koloman Moser, Gustav Klimt, Emil Orlik, Egon Schiele und Carl Hofer. Broncia Koller war mehr als zwei Jahrzehnte älter als Broch, war eine Schülerin von Franz von Lenbach und Franz von Stuck in München gewesen, aber sie hatte den Anschluss an die malerische Moderne gefunden, hatte sich in der Landschaftsmalerei durch den Impressionismus inspirieren lassen und ging in der Porträtmalerei für ihre Generation neue Wege. Broch besuchte diesen Salon gerne, wo er auch Anna Mahler, die Tochter Alma Mahlers

¹ Vgl. Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt am Main 1985, S. 98f.

² Vgl. Broch, Hermann: *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Hg. v. Paul Michael Lützel unter Mitwirkung von H. F. Broch de Rothermann. Frankfurt am Main 1995, S. 47 und 65.

³ Vgl. Broch: *Das Teesdorfer Tagebuch*, S. 70f.

traf, mit der er sich anfreundete. Auch seine Beziehung zu Anton Faistauer, von dem er einige Bilder kaufte, befestigte sich im Salon der Broncia Koller. Faistauer war gleichaltrig mit Broch, und man zählt ihn heute zu den Klassikern der modernen Malerei in Österreich.

Gustav Klimt war bekanntlich der erfolgreichste österreichische Maler der Jahrhundertwende-Moderne. Er war fast eine Generation älter als Broch, der ihn persönlich wahrscheinlich nicht kennen gelernt hat. Klimt starb 1918, und damals begannen sich die Künstler- und Intellektuellenkreise Broch in Wien gerade zu öffnen. Nichtsdestoweniger gibt es eine Beziehung. Die Modejournalistin Ea von Allesch war zwischen 1917 und 1927 Brochs Lebensgefährtin. Klimt hat in einem seiner bekanntesten Gemälde, „Wasserschlangen (Freundinnen) II“ von 1904 bzw. 1907, Ea von Allesch verewigt, und zwar in der Hauptfigur, die den Betrachter ansieht.⁴ Nach der Erinnerung von Brochs Sohn, Hermann Broch de Rothermann, besaß Broch ein Dutzend Kohlezeichnungen Klimts von einer jungen Frau, die wahrscheinlich Ea von Allesch vorstellte.⁵

Einen bohèmehaften Künstlersalon in Wien führte Trude Waehner in der elterlichen Wohnung im achten Bezirk. Sie war vierzehn Jahre jünger als Broch. 1925 heiratete sie den Rechtsanwalt Fritz Schmidl und zeichnete ihre Bilder vorübergehend mit Schmidl-Waehner. Sie nahm Anregungen durch den Expressionismus auf, malte modern-gegenständlich, d. h. entschied sich gegen die radikale Abstraktion. Auch im New Yorker Exil gehörte sie zum Freundeskreis Brochs.⁶ Durch die Wiener Salons hatte der Autor auch den aus Russland stammenden Porträt- und Bühnenmaler Georg Kirsta kennen gelernt. Von ihm ließ er sich 1926 im Stil der Neuen Sachlichkeit porträtieren, und dieses Ölgemälde sowie eine Variation als Rötzelzeichnung haben sich im Broch-Museum in Teesdorf bei Wien erhalten.⁷

Als Broch 1920 die erste Nachkriegs-Ausstellung des Hagenbundes, einer österreichischen sezessionistischen Maler-Vereinigung, besuchte, war Georg Merkel – neben Egon Schiele – der prominenteste Künstler, dessen Bilder gezeigt wurden. Sein Werk „Zwei Frauen“, das er gerade fertiggestellt hatte, schmückte das Plakat, mit dem für die Ausstellung gewor-

⁴ Vgl. Broch: *Das Teesdorfer Tagebuch*, S. 196f.

⁵ Vgl. Broch: *Das Teesdorfer Tagebuch*, S. 36.

⁶ Vgl. *Der Tod im Exil. Hermann Broch, Annemarie Meier-Graefe. Briefwechsel 1950/51*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 2001, S. 272 u. 280.

⁷ Brochs Freund Franz Blei veröffentlichte damals einen Aufsatz über Georg Kirsta, der auch eine photographische Aufnahme des Broch-Portraits mit der Unterschrift „Herr A. B. (Oel, 1926)“ enthält. (Das „A.“ des Vornamen steht für „Armand“, also die französische Übersetzung von Hermann.) Vgl. Blei, Franz: „Aphorismen vor den Bildern Georg Kirstas“. In: *Die Dame* 54.16 (1927), S. 13–14 und S. 33–34. Das Broch-Bild findet sich auf S. 14.

ben wurde.⁸ Merkel hatte in Frankreich studiert und fühlte sich den französischen Modernen verbunden. Broch befreundete sich mit ihm, und als der Autor 1938 in Wien auf der Flucht vor den Nationalsozialisten war, versteckte er sich verschiedentlich bei ihm. Auch im Exil (Merkel floh nach Frankreich, wo er im Untergrund lebte) und nach 1945 riss der Kontakt nicht ab. Broch schätzte Merkel und empfand ihn als geistesverwandt.

Siebzehn Jahre jünger als Broch war der Maler Hans Fronius. Fronius hatte in den 1920er Jahren an der Wiener Kunstakademie studiert und machte sich danach einen Namen als Illustrator von Kafkas Erzählungen und Romanen. 1937 besuchte er Broch in dessen Wohnung in der Gonzagagasse 7 im ersten Bezirk Wiens. Man hatte ihm gesagt, dass Broch ein Verehrer Kafkas sei, und so setzte er eine Wahlverwandschaft voraus. Fronius fertigte bei dem Besuch eine Portraitskizze an, die Brochs Niedergeschlagenheit und Pessimismus ausdrückt.⁹ Broch hatte Fronius geraten, er solle sich weniger mit Illustrationen von Literatur beschäftigen, sondern seine eigenen Themen finden. Fronius hinterließ ein vielfältiges Werk, aber zentral blieben die Illustrationen in Büchern von Kafka bis Edgar Allan Poe.

Einen eigenwilligen und eigenständigen österreichischen Zeichner und Maler, Rudolf von Ripper, lernte Broch im amerikanischen Exil kennen, als er im Sommer 1939 einige Wochen in der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs im Staat New York verbrachte.¹⁰ Anfang 1939 hatte das *Time Magazine* Adolf Hitler zum Mann des Jahres 1938 erklärt, und so schmückte ein Nazi-Propagandabild des „Führers“ den Umschlag dieser damals wie heute populären Wochenzeitung. Das veranlasste Ripper, ein Gegenbild noch im gleichen Jahr herzustellen, das Hitler an einer Art Todesorgel zeigt, und in dem demaskierend sowohl die Verführung von Elite und Masse durch den Nationalsozialismus wie auch die Verbrechenpolitik des Dritten Reiches thematisiert wird. Ripper umrahmte die Zeichnung mit der Umschlaginformation von *Time Magazine*. Eine Reihe seiner politisch-zeitkritischen Werke haben sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach erhalten. Der Maler fertigte während der Zeit in der Künstlerkolonie ein Portrait Brochs an. Im amerikanischen Exil lernte Broch über seine Freundin Annemarie Meier-Graefe (Bouche) Marc Chagall kennen, mit dessen Tochter Ida sie befreundet war. Zu einem Gedankenaustausch ist es zwischen dem Autor und dem Maler nicht gekommen. Es findet sich zum Werk Chagalls bei Broch nur der Hinweis

⁸ Vgl. Broch: *Das Teesdorfer Tagebuch*, S. 75.

⁹ Vgl. Lützel: *Hermann Broch. Eine Biographie*, S. 207.

¹⁰ Vgl. Lützel: *Hermann Broch. Eine Biographie*, S. 248ff.

auf einen Gedichtband von Collister Hutchison aus dem Jahr 1950, den Chagall illustriert hatte. Offenbar fanden die Zeichnungen den Beifall Brochs.¹¹

Diese biographischen Hinweise habe ich vorgeschaltet um zu verdeutlichen, dass Broch schon früh mit den unterschiedlichen Strömungen der malerischen Moderne bekannt wurde, besonders was ihre österreichische Variante betrifft.

II. Ekphrasis als Destruktion: Broch und Grünewald

Es gibt ein Kunstwerk, das im Hinblick auf Struktur, kulturkritische Aussage und Leitmotivik Brochs Romantrilogie *Die Schlafwandler* (KW 1)¹² stark beeinflusst hat.¹³ Dabei spielte ein autobiographisches Erlebnis eine Rolle. Als junger Mann von zwanzig Jahren studierte Broch 1906/1907 Textiltechnologie in Mühlhausen im Elsass. Bei Ausflügen ins nahe Colmar besichtigte er Grünewalds Isenheimer Altar, der sich seit 1852 im Museum Unterlinden befand. Zwei Jahrzehnte später, im Juli 1927 und im August 1928, ermahnte er seinen Sohn Armand, der damals siebzehn bzw. achtzehn Jahre alt war, bei Reisen, die ihn ins Elsass führten, die Besichtigung der Grünewaldbilder nicht zu versäumen.¹⁴ Damals, 1928, schrieb Broch die erste Fassung des dritten Teils der *Schlafwandler*, die Novelle *Huguenau* (KW 6, S. 37–126). Huguenau, der negative Held des dritten Trilogieteils, stammt aus Colmar, und so überrascht es nicht, wenn er sich im Krieg an den Isenheimer Altar erinnert.

Broch ist in den *Schlafwandlern* allerdings nicht nur wegen eines nachwirkenden Kunsterlebnisses auf Grünewalds Bilder zu sprechen gekommen. Die expressionistische Generation, der Broch angehörte, war fasziniert vom Isenheimer Altar, und so wurde er zu einer Kulturikone erster Ordnung. Die von Grünewald gestalteten Bilder der christlichen Kosmologie wurden von den Expressionisten zitiert, weil sie mit ihnen eine Vorstellung von der Utopie des „neuen Menschen“ vermitteln wollten. Broch knüpft an diese Tradition an, um sie gleichzeitig zu unterlaufen. Spuren der Auseinandersetzung mit Grünewald finden sich auch bei Walter Benjamin, Martin Buber, Ernst Bloch und Elias Canetti. Brochs Zeit-

¹¹ Vgl. Broch: *Der Tod im Exil*, S. 260ff.

¹² Zitiert wird in der Folge nach der Kommentierten Werkausgabe Hermann Broch mit der Abkürzung KW, der Bandnummer und der Seitenangabe (vgl. Literaturverzeichnis).

¹³ Vgl. Lützeler, Paul Michael: *Kulturbruch und Glaubenskrise. Brochs ‚Schlafwandler‘ und Grünewalds ‚Isenheimer Altar‘*. Tübingen 2001.

¹⁴ Vgl. *Verlorener Sohn? Hermann Brochs Briefwechsel mit Armand (1925–28)*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main, im Erscheinen.

genossen Paul Hindemith und Leo Weismantel widmeten ihm ganze Werke.¹⁵

Es ist aufschlussreich, die Grünewald-Stellen in der ersten und der letzten Fassung des „Huguenau“ zu vergleichen. In der Novellenversion von 1928 wie in der Trilogiefassung von 1930 befindet sich der Soldat Huguenau während der zweiten Kriegshälfte am flandrischen Frontabschnitt zwischen den deutschen und den französischen Gräben. In der Novelle produziert Artilleriefuer einen „feuerwerkartigen Himmel“. Der wiederum löst bei Huguenau die Grünewald-Assoziationen aus:

Man hatte ihn einst als Schüler in Colmar ins Museum geführt und ihm Grünewalds Altarwerk gewiesen. Die Bilder waren ihm damals völlig gleichgültig und waren es auch geblieben; sie hatten ihn bloß mit einem gewissen Unbehagen erfüllt; insbesondere war ihm der in einer Orangewolke auffliegende Herr mit der erhobenen Hand durchaus unsympathisch. Jetzt, da er zitternd und mit Leibschmerzen auf einer Art Pritsche saß, drängten sich jene Bilder mit sonderbarer Ostentation in sein Bewußtsein. (KW 6, S. 40)

Auch in der Trilogiefassung ist es der „feuerwerkartige Himmel“, der die Grünewald-Erinnerungen in Gang setzt:

Das Bild eines in einer Orangewolke gen Himmel auffliegenden Herrn mit erhobener Hand kam ihm immer wieder vor Augen. Dann erinnerte er sich an Colmar und daß man seine Schulklasse einmal ins Museum geführt und mit Erklärungen gelangweilt hatte; aber vor dem Bild, das wie ein Altar in der Mitte stand, hatte er sich gefürchtet: eine Kreuzigung, und Kreuzigungen liebte er nicht. (KW 1, S. 387)

In der frühen Fassung wird die Kreuzigung noch nicht erwähnt, und die Abneigung Huguenaus gilt dem auferstehenden Christus. In der zweiten Fassung wird ein Grauen vor der Kreuzigung zum Ausdruck gebracht. Zwischengeschaltet ist in beiden Versionen die Erinnerung an eine Folterkammer. In der Novellenversion heißt es weiter:

Folterkammer und Unterstand tauchten dabei in die etwas schmutzigen und doch leuchtenden grün-blauen Töne des Grünewaldschen Altars, und während draußen im aufzuckenden Orangelicht des Kanonenfeuerwerkes Bäume ihre nackten Äste zum Himmel reckten, schwebte ein Mann mit aufgehobener Rechten in die so erleuchtete Kuppel. (KW 6, S. 40)

Ganz ähnlich liest sich die – nur stilistisch verbesserte – Fassung in der Trilogie:

Folterkammer und Unterstand tauchten immer tiefer in die etwas schmutzigen und doch leuchtenden Farben jenes Grünewaldschen Altarwerks, und während draußen im aufzuckenden Orangelicht des Kanonenfeuerwerks und der Leuchtraketen die Äste der nackten Bäume ihre Arme zum Himmel reckten,

¹⁵ Vgl. Lützel: *Kulturbruch und Glaubenskrise*, S. 14f.

schwebte ein Mann mit aufgehobener Hand in die strahlend aufbrechende Kuppel. (KW 1, S. 388)

Broch hat in die Trilogiefassung bewusst den Hinweis auf das Grünewald'sche Passionsbild eingebaut, denn es knüpft an das Kreuzigungs- und Opferthema des zweiten Trilogieteils mit seinem Helden Esch an. Die von Huguenau in der Novellenfassung ausgedrückte Abneigung gegen den auferstehenden Christus hat der Autor gestrichen, denn Huguenau erlebt am Ende des Romans so etwas wie eine Auferstehung von den Toten, wenn er sich aus Chaos und Krieg ins neue Leben rettet.

In *Kulturbruch und Glaubenskrise* habe ich gezeigt, wie das Tryptichon Grünewalds mit den Hauptbildern der Geburt, der Kreuzigung und der Auferstehung Christi die Struktur der Romantrilogie bestimmt, wie der erste Teil („Pasenow“) mit der Inkarnation, der zweite Teil („Esch“) mit der Passion und der dritte Teil („Huguenau“) mit der Resurrektion Christi intertextuell bzw. intermedial verbunden ist. Es liegt hier eine ungewöhnliche Art der Ekphrasis vor: nicht um die getreuliche oder gar überbietende Form literarischer Beschreibung der äußeren Gestalt von Werken der darstellenden Kunst geht es, sondern um die Anspielung auf Details von Gemälden, deren Aussagegewert durch Rekontextualisierung radikal in Frage gestellt und verändert wird. In Brochs konterkarierendem Verfahren werden Bestandteile der christlichen Heilsgeschichte, wie sie bei Grünewald bildlich geschildert werden, in ein Gegenwartsumfeld versetzt, das diesen Motiven – man denke an Huguenau und den auferstehenden Christus – Hohn spricht und sie in ihrer Entleerung oder Umkehrung zeigt.¹⁶

Broch bemühte sich in seiner Ästhetik, Kunst in ihren Stilausprägungen als Ausdrucksformen ihrer jeweiligen Epoche zu verstehen. Dabei greift er Epochen- und Stiltheorien der Wiener kunsthistorischen Schule von Alois Riegl und Julius Schlosser auf, um sie mit seiner eigenen Werttheorie zu verbinden.¹⁷ Malerei, Architektur, Literatur und Musik bieten nach Broch Möglichkeiten, die Realitäten der Zeit zu erkennen und aufzudecken. Grünewald stand nach Broch zwischen den Epochen, zwischen Mittelalter und Neuzeit, Katholizismus und Protestantismus, Glaube und Wissenschaft. In seinem Werk sei „manches Revolutionäre“ schon erkennbar, womit er „bei seinen Zeitgenossen auf wenig Anerkennung“ (KW 1, S. 462) gestoßen sei. Revolutionär sind nach Brochs Ästhetik nur solche Kunstwerke, die symptomatische Tendenzen ihrer Zeit – vor allem

¹⁶ Zum „Huguenau“-Teil und dem dort erwähnten Auferstehungsbild Grünewalds vgl. auch Eicher, Thomas: *Erzählte Visualität. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘*. Frankfurt am Main 1993, S. 72ff.

¹⁷ Vgl. Lützel, Paul Michael: „Die Schlafwandler: Architektur und Ornament“. In: ders.: *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs*. Würzburg 2000, S. 34.

die zukunftsbestimmenden – einfangen und neue künstlerische Mittel anwenden, um einen Eindruck von der Totalität ihrer Epoche zu vermitteln. Das hat Broch in seinem Essay „Das Weltbild des Romans“ von 1933 im einzelnen dargelegt (KW 9/2, S. 89–117). Der Autor wollte mit seiner Romantrilogie *Die Schlafwandler* nichts Geringeres als ein revolutionäres Kunstwerk schaffen, und als Bezugspunkt wählte er ein in seinen Augen vergleichbares Werk der Vergangenheit. Wie Grünewald an der Wende von alter zu neuer Christlichkeit steht, sieht Broch sich im Zeitbruch eines noch radikaleren Epochenwandels: desjenigen von christlicher zu nach-christlicher Zeit, wobei er der Gedanken- und Bildwelt christlicher Kultur jedoch verbunden bleibt.

III. Die „realistische“ Vormoderne

Über Werke aus Literatur und Film hat Broch, wenn auch selten, detaillierte Einzelanalysen vorgelegt: eine frühe strukturelle Untersuchung etwa im Fall von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (KW 9/1, S. 13–26)¹⁸ und im amerikanischen Exil eine ideologiekritische zu dem Kinoerfolg *Gone with the Wind* (KW 9/2, S. 237–246). Solche Detailstudien gibt es im Fall malerischer Kunstwerke bei ihm nicht. Die Hinweise auf Maler oder Schulen der Malerei sind durchweg allgemeiner Art, sollen neue Stilrichtungen bezeichnen, durch die übergreifende kulturelle Veränderungen deutlich wurden. Nur selten wird ein einzelnes Kunstwerk mit seinem Titel genannt, aber wenn dies geschieht – wie etwa im Fall des Isenheimer Altars –, wird keine Detailinterpretation geliefert, sondern die generelle Signifikanz für die Kultur der Zeit überprüft. Die Künstler werden zitiert, um Brochs Ästhetik zu erläutern, und sie wiederum ist Teil einer Wert- und Geschichtstheorie, wie der Autor sie seit der Zeit des Ersten Weltkriegs erarbeitete und im „Zerfall der Werte“ (KW 1, S. 418ff.) der *Schlafwandler*-Trilogie erstmals veröffentlichte. Das wird deutlich, wenn man sich Brochs Urteile über Maler und Maler-Schulen vom späten Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert anschaut.

So wird Giovanni Cimabue, der im 13. Jahrhundert mit seinem Schüler Giotto di Bondone die neuere italienische Malerei begründete (KW 10/1, S. 205), mit einem sich regenden Positivismus und Realismus in Verbindung gebracht, der als Resultat der „beginnenden Auflösung des scholastischen Weltbildes“ (KW 10/1, S. 204) verstanden wird. In den gleichen Kategorien sieht Broch die Hinwendung zur realistischen Dar-

¹⁸ Vgl. *Freundschaft im Exil. Thomas Mann und Hermann Broch*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 2004, S. 32–40.

stellung hundert Jahre später bei den Brüdern „van Eyck und ihrem Kreis“ (KW 10/1, S. 205). Die Arbeiten von Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer – beide in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren – verdeutlichen nach Broch noch stärker, dass sie in einer „Zeit“ lebten, „in der sich die einzelnen Wertgebiete erst aus dem mittelalterlichen Gesamtorganon abspalteten, um zur eignen Autonomie zu gelangen“ (KW 9/2, S. 44). Anders als beim mittelalterlichen Künstler habe „nicht mehr die Plausibilität des Gottesglaubens“, sondern die „des Kunst- und Schönheitsempfindens“ die Richtschnur ihrer Arbeit abgegeben, wobei das „Einfließen wissenschaftlichen Denkens“ auf ihre Kunst unübersehbar sei. Broch denkt dabei an die „Meisterung der geometrischen Perspektive“. Deren „Anwendbarkeit im Bilde“ – bei Leonardo vorweggenommen (KW 9/2, S. 44) –, sei „Dürers Stolz“ gewesen (KW 9/1, S. 120). Der Schritt von den Brüdern van Eyck zu Dürer sei mit „Intensivierung des Naturobjekts“ zu umschreiben. Man brauche nur Dürers Feldhase mit „irgendeiner Partie“ bei van Eyck (KW 10/1, S. 207) zu vergleichen, so werde die Verwissenschaftlichung sinnfällig.

Was Broch beobachtet, ist die Veränderung des Malstils unter dem Einfluss wissenschaftlicher Verfahrensweisen. Hier habe, meint Broch, in der Renaissance ein Prozess eingesetzt, der sich inzwischen in allen partialen Wertgebieten bemerkbar mache: Die zunehmende „Autonomie“ der Wertgebiete sei bei kontinuierlicher Loslösung vom religiösen Zentralwert mit einer permanenten „Verwissenschaftlichung“, d. h. mit ihrer rationalen Legitimierung, verbunden (KW 9/2, S. 45). Da aber die Leistung der Kunst nach Broch in ihrer „übrationalen Erkenntnis“ (KW 10/2, S. 237) bestehe, die rational nie auflösbar sei, stoße die Verwissenschaftlichung im Wertgebiet der Kunst bald an ihre Grenzen. Die Kunst behaupte als eigenständiges Wertgebiet ihre Autonomie gegenüber dem anderen (ebenfalls autonomen) Wertgebiet der Wissenschaft. Die Erkenntnisdurchbrüche der Kunst seien letztlich nicht rationaler, sondern irrationaler Art. Als Beleg dafür zitiert Broch Michelangelo, dessen Werk er einen „Durchbruch ins Voll-Irrationale“ (KW 9/1, S. 126) attestiert, was bedeutet, dass dieser Künstler in die rational noch nicht beschreibbaren Sphären neuer Wirklichkeiten mit neuen künstlerischen Mitteln vorgedrungen sei.

Michelangelos Arbeiten sind Broch ein Beispiel für den „großen Stil“, für den gleichzeitig „Sicherheit und Revolution“ bezeichnend seien. Der „große Stil“ sei bei einem einzelnen Kunstwerk gegeben, wenn es erreiche, eine revolutionäre Einsicht so vollkommen zum Ausdruck zu bringen, dass es selbst stilbildend wirke und die Sehweise der Epoche neu bestimme. Letztlich werde allerdings auch dieser Stil durch die Nachahmung der Epigonen „erstarren“ (KW 9/2, S. 222), bis dann einem anderen

Künstler wieder ein revolutionärer Durchbruch gelinge. Michelangelo zeige mit seinem „großen Stil“ zudem, dass die „Realität“ der „Kunst nicht ‚gegeben‘“ sei, sondern dass sie „von ihr geschaffen und neugeschaffen“ werde (KW 13/3, S. 201).

Der „große Stil“, den Broch auch als „Altersstil“ bezeichnet, setze „Wesentliches“, d. h. Allgemeingültiges an die Stelle von „Subjektivität“ (KW 9/2, S. 212) im Sinne von bloß persönlicher Relevanz. Der Altersstil zeichne jenen Künstler aus, „der sich nicht länger mit dem von seinem Zeitalter gelieferten Konventionsvokabular zufrieden“ gebe (KW 9/2, S. 214). Er werde oft von alten Meistern, wie etwa Tizian, erreicht, dokumentiere sich aber auch in den Bildern des „frühvollendeten“ Raffael (KW 9/1, S. 105). Dem „greisen Tizian“ sei der „Durchstoß zu einer neuen Ausdrucksebene“ (KW 9/2, S. 212) gelungen. Das strukturell Besondere liegt beim Altersstil nach Broch darin, dass die von ihm geprägten Bilder weniger eine „Antwort“ geben als eine „Frage“ stellen. In der das Kunstwerk offenhaltenden „Frage“ zeige sich erst „die Vollkommenheit“ des „Altersstils“ (KW 9/1, S. 105). Broch hat sich fast ausschließlich mit der europäischen Malerei beschäftigt, aber als Beispiel für den Altersstil zitiert er auch einmal den japanischen Maler und Meister des Farbholzschnitts Katsushika Hokusai (KW 9/2, S. 214).

In der europäischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist nach Broch Rembrandt die überragende Künstlerfigur. Auch Rembrandt habe mit seinen „Lichtexperimenten“ eine wissenschaftliche „Forschungslust“ an „Objektgesetzmäßigkeiten“ bewiesen (KW 9/2, S. 167), ohne sich der Autonomie der Kunst begeben zu haben. Rembrandts Bilder sind Broch ebenfalls Beispiele für den „Altersstil“. Im Gegensatz zu niederländischen Zeitgenossen wie Frans Hals oder Frans Snyders, die dem „überlieferten Vokabularium“ (KW 9/2, S. 215) ihrer Zunft verhaftet geblieben seien, und „bloß naturalistisch“ hätten malen können, sei Rembrandt – wie vor ihm Tizian – zu einer „metaphysisch tieferen Oberfläche“ (KW 9/2, S. 213) vorgedrungen. So sei etwa sein Bild „Der geschlachtete Ochse“ „mehr als naturalistisch“; es belege die These von der „Entnaturalisierung des Naturalismus“ (KW 9/1, S. 70) im Altersstil. Vergleichbar positiv ist Brochs Einschätzung des Lebenswerks von Francisco Goya (KW 9/2, S. 213; KW 9/1, S. 271; KW 9/1, S. 258) und der Bilder William Turners, während er als Gegenbeispiel eines in Konventionen befangenen Künstlers Dante Gabriel Rossetti, das Haupt der Präraffaeliten, zitiert. Rossetti sei nie über die „Grenzen“ des „Kunstgewerbes“ (KW 9/1, S. 46) hinausgelangt. Brochs erste Prosapublikation, *Eine methodologische Novelle* von 1917, enthält einen satirischen Seitenhieb auf Rossetti (KW 6, S. 19). In seiner 1920 geschriebenen Novelle *Ophelia* schrieb Broch gegen das

passiv-fromme Bild der Frau an, das die Präraffaeliten – allen voran Rossetti – verbreitet hatten.

Begriffe wie „Realismus“ und „Naturalismus“ benutzt Broch nicht im Sinne kunstgeschichtlicher Periodisierung, der zufolge man vom Realismus des mittleren und vom Naturalismus des späten 19. Jahrhunderts spricht. Bei ihm bezeichnen Realismus und Naturalismus eine angestrebte äußere mimetische Genauigkeit, wie sie der mittelalterlichen Malerei fremd war, und wie sie im Zuge der Moderne vom Impressionismus des 19. bis zur abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts wieder aufgegeben worden ist. So kann Broch mit einem trans-epochalen Begriff des „erweiterten Naturalismus“¹⁹ operieren, der bei Künstlern wie Dürer und Van Gogh gleichermaßen festzustellen sei (KW 9/2, S. 133). Das entscheidende Kriterium dieses „erweiterten Naturalismus“ ist wie beim „großen Stil“ bzw. „Altersstil“ die Ermöglichung „neuer Seh- und Anschauungsformen“ und eine durchscheinende Ebene „mystischer Irrationalität“ (KW 9/2, S. 133).²⁰

Was das 19. Jahrhundert in Frankreich betrifft, schätzt Broch einerseits Eugène Delacroix als Vertreter der „Kunst der Romantik“ (KW 9/1, S. 159), andererseits aber auch Honoré Daumier als „großen Karikaturisten“ (KW 9/1, S. 50), als Vertreter einer „absoluten Satire“ (KW 9/1, S. 271), die gegen „die Sozialtotalität“ (KW 9/1, S. 116) ihrer Zeit gerichtet gewesen sei. Dagegen kann er mit der epigonalen Historienmalerei, d. h. mit „den gestikulierenden Heerscharen“ von Denis Raffet und „den Troupiers Horace Vernets“ (KW 10/2, S. 54–55) nichts anfangen.

Von den Vertretern der gegenständlich-vormodernen Malerei des 19. Jahrhunderts in den deutschsprachigen Ländern erwähnt Broch Wilhelm Leibl, Franz von Lenbach, Jacob Schindler, Tina Blau, Rudolf von Alt, August von Pettenkofen und Arnold Böcklin. Die Malerei Wilhelm Leibls bezeichnet er als „stark und eigenwillig“; die „malerischen Qualitäten eines Lenbach“ (KW 9/1, S. 146) werden anerkannt; Rudolf von Alt wird als „durchaus origineller wienerischer Vedutenmaler“ gesehen, Pettenkofen gilt als „genialer, oft sogar impressionismushnaher Experimentator“, und Jacob Schindler sowie Tina Blau sind ihm „bedeutende Schilderer der Wiener Landschaft“ (KW 9/1, S. 147). Über Böcklin findet sich kein wertendes Urteil, doch sieht er Spuren der Beschäftigung mit dem Schweizer Maler nicht nur bei Hofmannsthal (KW 9/1, S. 197), sondern auch bei sich selbst. In einem Brief an Hannah Arendt spricht er von den „Böcklin-Phantasien“, von denen er im Gedicht „Der Schnitt im Irdi-

¹⁹ Reinhardt, Hartmut: *Erweiterter Naturalismus. Untersuchungen zum Konstruktionsverfahren in Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Köln und Wien 1972.

²⁰ Zum Thema Mystik bei Broch vgl. Grabowski-Hotamanidis, Anja: *Zur Bedeutung mystischer Denkertraditionen im Werk von Hermann Broch*. Tübingen 1995.

schen“ nicht weggekommen sei.²¹ Es klingt fast, als entschuldige er sich für die Böcklin-Assoziation. Das wird verständlich, wenn man weiß, wie stark Brochs Generation von dem Verdikt beeinflusst war, das Julius Meier-Graefe 1905 in seinem Buch *Der Fall Böcklin* ausgesprochen hatte. Meier-Graefe behauptete, dass Böcklin in Deutschland der Entwicklung der modernen Malerei im Wege stehe. In Brochs Gedicht „Der Schnitt im Irdischen“ ist die „Barke des Todes“ das zentrale Motiv, und Broch dürfte dabei an Böcklins Bild „Die Todesinsel“ gedacht haben. Das Gedicht ging – in überarbeiteter Fassung – in die „Stimmen 1933“ seines Romans *Die Schuldlosen* (KW 5, 241f.) ein. Broch war seit Jahren mit der Witwe Meier-Graefes, der Graphikerin Annemarie Meier-Graefe, befreundet, und er heiratete sie in zweiter Ehe Ende 1949. Wahrscheinlich ist, dass Broch während seiner Arbeit an der Studie „Hofmannsthal und seine Zeit“ die populären Bücher Meier-Graefes über die Maler der französischen Moderne erneut gelesen hat bzw. zumindest sich ihren Inhalt wieder in Erinnerung rief.

Was die Wiener Szene im 19. Jahrhundert betrifft, hat Broch den Historienmaler Hans Makart sich zum Lieblingsgegner erkoren. Die ausführlichste Auseinandersetzung Brochs mit der Kunstszene des späten 19. Jahrhunderts findet sich in seiner Studie „Hofmannsthal und seine Zeit“, an der er während des Exils von Mitte 1947 bis Ende 1948 schrieb. Die Methode dieser essayistischen Arbeit ist nicht leicht zu bestimmen. Es wechseln biographische (auch indirekte autobiographische), politologische, identitäts- und mentalitätsgeschichtliche, gesellschaftsbiographische, sozialhistorische und sozialpsychologische, geistes- und kulturgeschichtliche, kunst- und literaturgeschichtliche Ansätze einander ab, wie das bei einem Gelehrten wie Broch, der sich explizit zur inter- und multidisziplinären Vorgehensweise bekannte (KW 10/1, S. 67ff.), nicht anders zu erwarten war. In „Hofmannsthal und seine Zeit“ verkörpert Makart all das, was Broch an der Kunst um 1870 in Österreich gestört hat. Das erste Kapitel seines Hofmannsthal-Buches trägt die Überschrift „Die Kunst und ihr Un-Stil am Ende des 19. Jahrhunderts“, und es beginnt in einem dezidiert abwertenden Ton, wie ihn innerhalb der österreichischen literarischen Szene einige Jahrzehnte später nur Thomas Bernhard noch einmal getroffen hat:

[...] die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts [war] [...] 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

²¹ *Hannah Arendt – Hermann Broch. Briefwechsel 1946 bis 1951*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1996, S. 71f.