

Doren Wohlleben und Paul Michael Lützeler (Hrsg.)
Hermann Broch und die Romantik

linguae & litterae

Publications of the School of Language & Literature
Freiburg Institute for Advanced Studies

Edited by
Peter Auer, Gesa von Essen, Werner Frick

Editorial Board

Michel Espagne (Paris), Marino Freschi (Rom), Ekkehard König (Berlin),
Michael Lackner (Erlangen-Nürnberg), Per Linell (Linköping),
Angelika Linke (Zürich), Christine Maillard (Strasbourg),
Lorenza Mondada (Basel), Pieter Muysken (Nijmegen),
Wolfgang Raible (Freiburg), Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Editorial Assistant
Sara Landa

Volume 34

Hermann Broch und die Romantik



Herausgegeben von
Doren Wohlleben und Paul Michael Lützeler

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-030767-2
e-ISBN 978-3-11-035195-8
ISSN 1869-7054

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Doren Wohlleben und Paul Michael Lützeler

**Einleitung: Hermann Brochs moderne Romantik(kritik) –
Herkunft, Horizonte, Perspektiven — 1**

I Hermann Brochs Romantikkonzepte im Kontext seiner Zeit

Walter Hinderer

Hermann Brochs Romantikkonzepte: Kritik und kreative Veränderungen — 11

Alice Stašková

Zu Hermann Brochs Begriff der Romantik im Kontext seiner Zeit — 35

Friedrich Vollhardt

**Romantische Mythologie und der Roman der Moderne:
Transformationen im Werk von Hermann Broch — 53**

Thomas Borgard

Hermann Brochs romantisches Unbehagen — 69

Manuel Illi

**Signal und Sigel. Hermann Brochs sprach- und symboltheoretische
Reflexionen zwischen Romantik und Neopositivismus — 87**

II Romantikkonzepte in Hermann Brochs Romanen

Paul Michael Lützeler

**Hermann Brochs „Pasenow oder die Romantik“ und Carl Schmitts
„Politische Romantik“ — 107**

Helmut Koopmann

Hermann Brochs Huguenau: Phänotyp des (modernen) Verbrechers — 127

Patrick Eiden-Offe

**„Der Tod des Vergil“ in München: Hermann Broch, Franz von Baader
und eine *andere* Politische Romantik — 141**

VI — Inhalt

Doren Wohlleben

**Metaphysischer Humor zwischen Romantik und Moderne
in Hermann Brochs „Die Schuldlosen“ — 167**

III Der Einfluss von Romantikkonzepten auf Hermann Brochs Ästhetik

Claudia Liebrand

Bezugssysteme: Romantik und Kitsch in Hermann Brochs Essayistik — 187

Marion Schmaus

Hermann Brochs melodramatische Imagination — 205

Autorinnen und Autoren — 221

Personenregister — 227

Doren Wohlleben und Paul Michael Lützeler

Einleitung: Hermann Brochs moderne Romantik(kritik) – Herkunft, Horizonte, Perspektiven

Hermann Broch (1886–1951), einen der wichtigsten und radikalsten Vertreter der Literarischen Moderne, gerade mit der Romantik in Verbindung zu bringen, mag zunächst irritieren. Doch spielt die in der Forschung bislang kaum berücksichtigte Kategorie der Romantik im Gesamtwerk Brochs gleich eine doppelte, zentrale Rolle: erstens als epochaler und zweitens als trans-epochaler bzw. formaler Begriff. Beide Verwendungsweisen dienen bei Hermann Broch gleichsam als Analyse des eigenen Zeitgeistes, als Standortbestimmung der Moderne in ihrem paradoxen Spannungsverhältnis von Fragment und Totalität, von dem Bedürfnis nach einer destruktiven Auflösung jeglicher überholten ideologischen Wert- und Weltbilder einerseits und einer konstruktiven Auseinandersetzung mit ethischen und poetischen Kräften auf der Suche nach neuen Erlösungsutopien andererseits. Hermann Brochs Verhältnis zum Begriff der Romantik lässt sich als ambivalent beschreiben: Findet, zumal in seinen theoretischen Schriften, in denen Broch den Begriff überwiegend pejorativ verwendet, eine explizite Abgrenzung zur Romantik statt, so lassen sich in seinem literarischen Werk immer wieder implizite Anlehnungen an romantische Konzepte beobachten.

Auf den Epochenbegriff, unter den Hermann Broch Phänomene von der Frühromantik bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts subsumiert, bezieht er sich besonders in seinen (geschichts-) philosophischen und poetologischen Essays. Die Romantik wird hier nicht selten an den Beginn der Moderne gesetzt. Mit seiner trans-epochalen Romantikkonzeption assoziiert Broch hingegen eine Lebenshaltung, die an überkommenen Formen der Vergangenheit festhält: Sie bringt Broch auf den bei ihm despektierlichen Begriff der „Kitschromantik“, die er bestimmt als Ausfluss jener „Romantik, welche die gewesenen Werte für immer festhalten will und die in der Kontinuität des Geschichtsablaufs einen Spiegel des Ewigen sieht“ (KW 9/2, 151).¹ Bereits im ersten Teil der Romantrilogie „Die Schlafwandler“ (1931/32), in „1888 – Pasenow oder die Romantik“, lässt Broch die moderne Figur Eduard von Bertrand im Gespräch mit Joachim von Pasenow einen formalen

¹ In der Folge werden Hermann Brochs Werke zitiert nach der zwischen 1974 und 1981 im Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main erschienenen Kommentierten Werkausgabe, hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Die Bandnummer und die Seitenzahl in Klammern folgen jeweils dem Zitat.

Begriff der Romantik einspielen, der mit einer „toten und romantischen Gefühlskonvention“ und „überlebte[n] Formen“ (KW 1, 60) operiert und als kulturelle Praxis der Weltwahrnehmung und -darstellung potentielle Vertreter in den unterschiedlichsten europäischen Epochen aufweist.

Mit seiner „Kritik der Romantik“, dem „Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne“ (Karl Heinz Bohrer), war Hermann Broch immer auch Kind seiner Zeit und lässt sich mit Positionen Karl Mannheims, Max Webers, vor allem aber Carl Schmitts „Politischer Romantik“ (1919) sowie Autoren der Zeitschrift „Hochland“ vergleichen. Die erste Sektion des Bandes verortet Hermann Brochs Romantik-Begriff daher im historischen Kontext, befragt ihn auf seine Herkunft, aber auch seine neuen Horizonte hin. Der kritischen Begriffsdimension wird dabei genauso Beachtung geschenkt wie ihrer kreativen Veränderung, deren innovatives Potential bei Hermann Broch gerade in der wechselseitigen Bezugnahme romantischer und moderner Sprach- und Erkenntnisformen liegt (WALTER HINDERER, ALICE STAŠKOVÁ, FRIEDRICH VOLLHARDT, THOMAS BORGARD, MANUEL ILLI). In der zweiten Sektion gilt es dann die im theoretischen Werk explizierten Romantikvorstellungen in den Romanen Hermann Brochs auf den Prüfstand zu stellen: In exemplarischen Lektüren der „Schlafwandler“ (1931/32), des „Tod des Vergil“ (1945) sowie der „Schuldlosen“ (1950) werden implizite Anlehnungen an romantische Konzepte von Novalis, Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel bis hin zu Jean Paul vor der Kontrastfolie der Moderne herausgearbeitet (PAUL MICHAEL LÜTZELER, HELMUT KOOPMANN, PATRICK EIDEN-OFFE, DOREN WOHLLEBEN). Gewissermaßen auf einer Metaebene weist die dritte Sektion den Einfluss von Romantikkonzepten auf Hermann Brochs Ästhetik nach, wobei Brochs Begriffsinventar der „Kitschromantik“ kritisch auf seinen eigenen essayistischen, mitunter melodramatischen Schreibstil bezogen wird (CLAUDIA LIEBRAND, MARION SCHMAUS).

Leitend ist die Frage, inwieweit sich Brochs Totalitätsvorstellung auf die Frühromantik zurückführen lässt, wobei eine Entwicklung zwischen den „Schlafwandlern“ (1931/32) und der „Verzauberung“ (1953) festzustellen ist: Mit der „Verzauberung“ versucht Broch zum letzten Mal etwas, was die Frühromantiker auch anstreben, merkt jedoch, dass dies nicht mehr möglich ist: Er baut Mythologien ein, bricht die Arbeit an dem Roman jedoch ab. Der „Tod des Vergil“ (1945) artikuliert die Skepsis gegenüber diesem Programm und nimmt von einer romantischen Ästhetik endgültig Abschied. Allenfalls *ex negativo* – Franz Kafka gilt Broch hierbei immer wieder als utopisches Leitbild – kann ein ‚neuer Mythos‘ geschaffen werden. Hoffnungen setzt Broch jedoch auf das Medium des Films. Obgleich er diese Erwartung nicht weiter begründet, eröffnet er hiermit für einen intermedialen Diskurs zwischen romantischer Gefühlskultur und modernem Abstraktionismus aktuelle Perspektiven.

WALTER HINDERER zeichnet Hermann Brochs komplexes Verhältnis zur Romantik nach: Einerseits pointiert er dessen scharfe Romantikkritik, andererseits betont er Brochs immer wieder aufscheinende Affinität zur Romantik, die sich besonders in seiner Suche nach Totalität zeige, deren „ahnendes Symbol“ das „Kunstwerk“ sei (KW 9/2, 48). Die Verbundenheit mit der Romantik spiegle sich auch in Brochs Wiener Bibliothek wider, die Ausgaben romantischer Autoren wie Friedrich Schlegel, Schelling, Schleiermacher, Fichte, Hegel, Novalis umfasse, aber auch Werke von Gotthilf Heinrich von Schubert oder Karl Gustav Carus, die das Seelenleben als romantische Entwicklungsgeschichte betrachteten. In einem Vergleich mit Walter Benjamins Dissertation „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ erläutert Hinderer Hermann Brochs Wertsystem der Kunst, das sich im Absolutheitsanspruch der Kunst mit Ansichten des romantischen Kunstbegriffs vor allem der Frühromantiker parallelisieren lasse: Denn wie Schelling, Schlegel und Novalis hoffe auch Broch, durch eine „Re-Inthronisierung des Ästhetischen“ die verlorene Einheit wiederherstellen zu können. Sie lasse sich zu seiner Hoffnung auf einen neuen Mythos in Verbindung bringen, die Hinderer wiederum an das Spätwerk Schellings sowie Friedrich Schlegels Idee einer neuen Mythologie rückbindet und dabei Seitenblicke auf Max Horkheimer und Theodor W. Adorno wirft. Das Streben nach kosmogonischer Totalität, das schon die Frühromantik propagiere, führe bei Broch ins Polyhistorische, was Hinderer an Brochs Wertungen seiner modernen Zeitgenossen James Joyce und Franz Kafka verdeutlicht: Während Broch bei Joyce noch „neo-romantische Züge“ feststelle, betone er bei Kafka zunächst anti-romantische Züge, nähere ihn dann aber über Grundbegriffe wie Theogonie und Kosmogonie an die Romantik an. Die Negation führe hierbei zu einer Negation der Negation und somit zu einer neuen Affirmation.

ALICE STAŠKOVÁ situiert Brochs ambivalenten, mithin auch pejorativen Romantik-Begriff im Kontext seiner Zeit. Zunächst rekonstruiert sie anhand des Begriffs des ‚Kunstwerks‘ sowie des ‚Stils‘ Parallelen zwischen dem Denken Brochs und der Kunstauffassung der Romantiker. Sie unterstreicht das mit Friedrich Nietzsche vergleichbare Spannungsverhältnis zwischen Brochs Romantikkritik einerseits und seinen romantikaffinen Konzepten andererseits. In den Mittelpunkt stellt Stašková die Verwendung des Romantik-Begriffs in der Zeitschrift „Hochland“. Anders als in seinen fiktionalen Werken verwende Broch den oft anthropologisch ausgerichteten Begriff Romantik in seinen essayistischen Schriften überwiegend epochal und bezeichne damit Phänomene seit der deutschen Frühromantik bis hin zum Ende des 19. Jahrhunderts. Auch geht Stašková auf den Stil-Begriff bei Hermann Broch ein, dessen Absenz in der romantischen Epoche er beklagt. Indem Broch teils entgegengesetzte Argumente der Romantik-Diskussion seiner Zeit aufeinander beziehe, versuche er selbst, jenen „großen Stil“ zu erschaffen, an dem seines Erachtens die Romantik gescheitert sei.

FRIEDRICH VOLLHARDT verfolgt Spuren, die Hermann Broch 1947 in einem Brief an Daniel Brody gelegt hat, in dem Broch sich über den Umstand erfreut zeigt, dass der große Mythenforscher Karl Kerényi zwei seiner Essays zur Mythologie in seine Schriftenreihe aufnehmen wolle. Im Rückgriff auf Erich Unger sowie den späten Schelling (re-)konstruiert Vollhardt den von Broch selbst nicht hinreichend explizierten Mythos-Begriff. Der Leitfrage, wie sich in der Moderne die Vorstellung einer ‚Neuen Mythologie‘ entwickeln könne, geht Vollhardt durch Parallelverweise auf Schellings „Philosophie der Mythologie“ und Brochs Essay „Geist und Zeitgeist“ nach. Er analysiert – in Vergleichen mit James Joyce und Thomas Mann – Motive der „Schlafwandler“, die das Programm eines ‚mythisierenden Erzählens‘ literarisch umsetzen: Spezifisch für Broch seien die Psychologisierung des Einbruchs des Irrationalen, die Humanisierung der mythischen Erlebnisse sowie die Verinnerlichung der Religion.

THOMAS BORGARD bezieht Brochs Wendung vom „Unbehagen an der Romantik“ (KW 9/2, 227) auf Sigmund Freuds siebzehn Jahre zuvor geäußertes „Unbehagen in der Kultur“, mit dem Broch die Deutung der weltgeschichtlichen Entwicklung als die eines „Wertzerfalls“ teilt. Brochs Haltung des Wertrelativismus erarbeitet Borgard im Rückgriff u.a. auf Heinrich Rickert, Georg Simmel, Karl Mannheim und Max Weber, wobei er das romantische Spannungsverhältnis von Fragment und Totalität in den Mittelpunkt rückt. Sodann liest er Hermann Brochs „Tod des Vergil“ als romantischen Gegenentwurf zum Werk Thomas Manns. Während letzterer sich noch an der ästhetischen Kultur der Jahrhundertwende orientiere, bewege sich Brochs Poetologie in einem Übergangsstadium, in dem Zweifel an der „Gemäßheit der eigenen Rede“ (KW 1, 707) entstünden. Borgard erarbeitet Parallelen zwischen Carl Schmitt und Hermann Broch, die im berühmten Dialog Vergils mit Augustus sinnfällig würden.

MANUEL ILLI verortet auf der Basis von Hermann Brochs Essay „Über syntaktische und kognitive Einheiten“ dessen sprachtheoretisches Konzept zwischen philosophisch-wissenschaftlichem und ästhetisch-poetischem Sprachgebrauch. Broch versuche, beiden von ihm als defizitär empfundenen Traditionen eine gemeinsame, neue Basis zu schaffen, indem er Anleihen bei zeitgenössischen, meist neopositivistischen sowie frühromantischen Sprach- und Symbolkonzepten mache. Hierbei geht Illi vor der Folie von Edmund Husserl, Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russell sowie den Neopositivisten des Wiener Kreises, allen voran Moritz Schlick und Rudolf Carnap, auf Brochs Begriff der ‚Elementarsituation‘ ein. Er kontextualisiert Brochs Symbol-Begriff sprachphilosophisch, den Illi, anders als den semiotischen Signal-Begriff, als hermeneutisches Phänomen betrachtet, und weist mit Broch das Defizit der Signalsprachen nach. Wenn Hermann Broch die Sprache als Instrument empirischer Wirklichkeitserkenntnis beschreiben wolle, greife er neopositivistische Überlegungen, beispielsweise von Richard Gät-

schenberger und Heinrich Rickert, auf. Wo es ihm hingegen um eine ästhetisch-poetische Erkenntnis gehe, nähere sich Broch frühromantischen Positionen an und entwerfe die Dichtung als System ästhetischer Symbole.

PAUL MICHAEL LÜTZELER macht im Rückgriff auf den ersten Romanteil „1888 – Pasenow oder die Romantik“ der „Schlafwandler“ einen trans-epochalen Romantikbegriff stark, der bei Hermann Broch mit einer Geistes- und Lebenshaltung einhergehe, „welche die gewesenen Werte für immer festhalten“ (KW 9/2, 151) wolle. Dabei profiliert Lützelers die intertextuellen Bezüge zu Carl Schmitts „Politischer Romantik“ (1919) und die schon dort angelegte Gegenläufigkeit des Romantikbegriffs als „revolutionäre Bewegung“ einerseits und „Rückkehr zur Tradition“ andererseits. Über die Figur Bertrand stellt Lützelers einen Zusammenhang zwischen den Romantikkonzeptionen von David Friedrich Strauß und Carl Schmitt zu der deutschen Kolonialromantik her, die 1888 als unzeitgemäß, verspätet, irrational und imitativ gelte. Als zweite Quelle für Brochs Romantikdefinitionen führt er Novalis' Konzept des „Romantisierens“ an, das, mit Novalis, „dem Endlichen einen unendlichen Schein“ zu geben oder, mit Broch, „Irdisches zu Absolutem“ (KW 1, 23) zu erheben versucht. Hierbei arbeitet Lützelers die Differenzen zwischen Novalis sowie Friedrich Schlegel auf der einen und Hermann Broch auf der anderen Seite heraus. Bertrand wird als romantischer Occasionalist im Sinne Carl Schmitts gedeutet und als trans-epochaler Typus charakterisiert.

HELMUT KOOPMANN bezieht Walter Benjamins Begriff des ‚destruktiven Charakters‘ auf den Protagonisten Huguenau in Hermann Brochs drittem Romanteil „Die Schlafwandler“ und bestimmt ihn als Phänotyp des (modernen) Verbrechers, der rational gegenüber einer zunehmend irrational werdenden Welt agiere: „Huguenau ist ein Mensch, der zweckmäßig handelt“ (KW 1, 463). In dieser Zweckmäßigkeit sei er aller Romantik verlustig gegangen und verschreibe sich allein der Rationalität des kommerziellen Systems. Koopmann zeichnet den Gedanken des Verrats nach, der den gesamten Roman durchziehe und in der Figur Huguenaus mit dem Bibelverweis „Immer ist ein Verräter unter uns“ (KW 1, 591) kulminiere. Im Gegensatz zu Verbrechertypen des 18. und 19. Jahrhunderts, zum Beispiel zu Friedrich Schillers Franz Moor oder Heinrich Kleists Michael Kohlhaas, bewege sich der moderne Verbrecher innerhalb der Gesellschaft und sei äußerlich nicht mehr erkennbar. Er sei kein gesellschaftlicher Rebell mehr, sondern der schrankenlose, solipsistische Einzelne. Anders als bei Alfred Döblin, Bert Brecht, André Gide, Albert Camus oder Friedrich Dürrenmatt müsse dem Verbrechen bei Hermann Broch nicht mehr in der Seele des Verbrechers, sondern in dessen Zeit nachgespürt werden. Denn mit der Figur Huguenau erfülle sich die Prophezeiung des Dr. Wendling: „Möglich, daß eine Generation von Verbrechern heranwächst“ (KW 1, 594).

PATRICK EIDEN-OFFE konturiert Carl Schmitts Prägung der „Politischen Romantik“ als „Kampfformel“ (Eric Voegelin), als eine Geisteshaltung, die nicht nur beschrieben oder analysiert, sondern geradewegs bekämpft werden solle. Diese Lesart kontrastiert Eiden-Offe mit einer *anderen* Lesart der (politischen) Romantik, nämlich mit der Renaissance der „Münchener Romantik“, die u.a. der Historiker und Publizist Philipp Funk Anfang der 1920er Jahre mit seinem Artikel „Die Münchener Romantik“ in der Zeitschrift „Hochland“ ausgerufen hat. Es sei anzunehmen, dass Hermann Broch sowohl diesen Aufsatz als auch Carl Schmitts Buch gekannt habe. Auf dieser Basis zeigt Eiden-Offe die Gegenstrebigkeit in Brochs eigenem Umgang mit der Romantik auf, der zwischen expliziter Ablehnung und impliziter Anlehnung oszilliere. Er bezieht Brochs Konstruktion des Politischen im „Tod des Vergil“ auf Konzeptionen Franz von Baaders, der in den 1920er Jahren vermehrt und nicht unproblematisch im Zusammenhang mit der Romantik wahrgenommen wurde. Carl Schmitts Begriff des „ewigen Gesprächs“ sowie Franz von Baaders Idee vom „kommenden Reich“ entleiht Eiden-Offe für eine Analyse des Dialogs zwischen Vergil und Augustus im dritten Teil des „Tod des Vergil“. Baader und Broch verbinde, dass das Reich allein in diskontinuierlichen Momenten des Hier und Jetzt, in Begegnungen, die mit gegebenen politischen Ordnungen nicht verrechenbar seien, erscheine: mit Baader, in der Liebe.

DOREN WOHLLEBEN greift den von Hermann Broch auf seinen letzten Roman „Die Schuldlosen“ bezogenen Begriff des ‚metaphysischen Humors‘ auf und nimmt ihn zum Anlass für eine bislang, anders als bei Franz Kafka, wenig erfolgte Verortung Brochs in der literaturhistorischen Tradition der Komik. Broch inszeniere in seinem Spätwerk einen „vielstimmigen Gelächterchor“ (KW 5, 163), in dem humoristische Stimmen der Romantik sowie der Moderne mitunter dissonant zusammentönten. Wohlleben arbeitet anhand dreier beispielhafter Textpassagen aus den „Schuldlosen“ Strukturanalogien und -differenzen zwischen Brochs Konzept des „metaphysischen Humors“ (KW 5, 322) und Friedrich Schlegels „transzendentaler Buffonerie“ aus dem 42. „Lyceum“-Fragment heraus, wo die Stimmung im Innern mit der mimischen Manier eines italienischen Buffo im Äußern kontrastiert wird. Auch Brochs metaphysischer Humor komme, was anhand des Dialogs des Imkers mit dem durch Selbstmord aus dem Leben scheidenden Andreas exemplifiziert wird, nicht im Metaphysischen selbst zustande, sondern in dessen grotesker Gegenüberstellung mit dem Irdischen. Im Gegensatz zu Schlegel bleibe diese Kluft, hierin eher Jean Paul vergleichbar, als *unaufhebbar* bestehen: Die ironisch-romantische Schwebel Schlegels zwischen Irdisch und Überirdisch exaltiere bei Broch zum satirisch-modernen Sprung, zu einem Sprung allerdings, dem im Ausbruch des Lachens ein katalytisches Moment innewohne.

CLAUDIA LIEBRAND stellt Bezugssysteme zwischen Romantik und Kitsch in Brochs Essayistik her. Sie hinterfragt kritisch, ob die von Broch vorgelegte Skizze

der Romantik als eine „Verwechslung des Endlichen mit dem Unendlichen“ (KW 9/2, 152) die ästhetischen Konfigurationen und die komplexe Kunsttheorie der Frühromantik, aber auch die Kunstpraxis der Spätromantik tatsächlich trifft. An einer exemplarischen Lektüre von E. T. A. Hoffmanns „Der goldene Topf“ ermittelt sie, dass Brochs in der Forschung bislang meist auf die Spätromantik bezogenes Beschreibungsraster nicht einmal dort greife. Bereits E. T. A. Hoffmann mache zwar von einer ‚Imitationskunst‘ Gebrauch, von, mit Broch, „vorverwendete[n] Vokabeln“ (KW 9/2, 150), setze diese aber ästhetisch reflexiv ein. Anstatt Kitsch – wie Broch – als ontologische Kategorie zu fassen, schlägt Liebrand vor, ihn als Wertungsdiskurs zu verstehen. Broch, der sich in seinem essayistischen, oft stark polarisierenden Duktus selbst nicht immer dem Kitsch entzöge, modelliere in seiner Romantikkritik eine Trivialromantik, die in den kanonischen Texten weder der Früh- noch der Spätromantik zu finden sei.

MARION SCHMAUS führt das von Hermann Broch nicht explizit verwendete Begriffsfeld des Melodramatischen in die Broch-Forschung ein, als dessen Alternativbegriffe bei Broch sie den ‚Kitsch‘ sowie die ‚Romantik‘ bestimmt. Mit dem auf Peter Brooks zurückgehenden Terminus der melodramatischen Imagination ruft sie eine kulturdiagnostische Kategorie auf, die in Theoriedebatten der Literatur- und Filmwissenschaften der 1970er Jahre geprägt worden sei und seither an Aktualität gewonnen habe. Das Melodramatische wird als eine moderne kulturelle Praxis der Weltwahrnehmung und -darstellung verstanden, als eine – hierin der Romantik vergleichbare – Konstante der Imagination und der literarischen Modi. Schmaus macht auf eine Strukturanalogie aufmerksam zwischen dem Melodramatischen als moderner Ausdrucksform eines Moralisch-Okkulten, das sich nach Brooks in einer moralischen Polarisierung und Schematisierung ausdrücke, und Brochs Kritik an der Romantik, der Broch ein „Fehlen von Mittelwerten“ (KW 9/2, 160) vorwirft. Als Melodramatisches zweiter Stufe bestimmt Schmaus in einer exemplarischen Lektüre von Hermann Brochs Filmrezension „Gone with the Wind“ Brochs eigene Essayistik, die sich durch antithetische Figurenzeichnung, polare Weltsicht und mit Pathos arbeitendem Appellcharakter auszeichne und somit selbst nicht gegen Kitsch gefeit sei. In Abschlussüberlegungen beobachtet Schmaus die Engführung von Melos und Drama in Brochs Romanen, wo der sprachskeptisch motivierte Übergang in die Musik als melodramatisches und auch (früh-)romantisches Erbe feststellbar sei. Hier hält sie dem pejorativen Romantik-Begriff in Brochs Essayistik einen produktiv-positiven entgegen, in dessen Nachfolge Hermann Brochs ethisches Kunstwerk als ein offenes und intermediales konturiert werden könne.

Der vorliegende Band ist aus der internationalen und interdisziplinären DFG-Tagung „Wertbilder: Auflösungsprozesse und Erlösungsutopien. Hermann Broch und die Romantik“ hervorgegangen, die dank Anschubfinanzierung durch die

Stiftung für Romantikforschung sowie großzügige Förderung durch die *Deutsche Forschungsgemeinschaft* vom 27. bis 29. Juni 2012 in den schönen Räumlichkeiten der *Carl Friedrich von Siemens Stiftung* in München stattfinden konnte. Eine Bereicherung für die Tagung war die engagierte Teilnahme von Sachiko Broch de Rothermann (New York), der Schwiegertochter Hermann Brochs, sowie der Besuch von Gästen des *Internationalen Arbeitskreises Hermann Broch* (IAB), die aus verschiedenen Ländern Europas angereist waren. Ein Dank geht auch an die (ehemaligen) Studierenden und Broch-Hauptseminar-Teilnehmer/innen (Sommersemester 2006 und 2011) des interuniversitären Master-Studiengangs „Ethik der Textkulturen“ (*Elitenetzwerk Bayern*), die die Tagung tatkräftig durch Moderationen und Diskussionsbeiträge unterstützten – namentlich an die wissenschaftliche Hilfskraft Christin Zenker (Universität Augsburg), auch für die Durchsicht des Manuskripts. Ohne den Rückhalt an den Lehrstühlen von Christine Lubkoll (Universität Erlangen-Nürnberg) und Mathias Mayer (Universität Augsburg) hätte die Tagung so nicht stattfinden können: Ihnen sei, wie allen Kolleg/innen des Ethik-Studiengangs, sehr herzlich für das Vertrauen und die allseitige Unterstützung gedankt. Verbindlicher Dank sei auch Werner Frick und Gesa von Essen vom *Freiburg Institute for Advanced Studies* (FRIAS) abgestattet. Paul Michael Lützeler war Fellow am FRIAS, als die Tagung stattfand, und konnte die Zeit in Freiburg zur Mit-Vorbereitung des Symposiums sowie zur Ko-Redaktion der Tagungsbeiträge für die Drucklegung nutzen. Sein eigener Beitrag zu diesem Broch-Band profitierte auch insofern von seinem Hauptprojekt am FRIAS („Literatur und Kolonialismus“), als es half, jene über Brochs Romanfigur Bertrand vermittelte Vorstellung vom deutschen Kolonialismus als „romantisches“, d.h. in diesem Fall als zukunftsuntaugliches Projekt zu kontextualisieren. So war es nur sinnvoll, Werner Fricks und Gesa von Essens freundliches Angebot zu akzeptieren, den Tagungsband in einer wissenschaftlichen Reihe des FRIAS („linguae & litterae“) beim Verlag De Gruyter zu platzieren.

Augsburg/St. Louis, im März 2013

I Hermann Brochs Romantikkonzepte im Kontext seiner Zeit

Walter Hinderer, Princeton

Hermann Brochs Romantikkonzepte: Kritik und kreative Veränderungen

I Auf der Suche nach der Totalität

Dass Hermann Broch zur Romantik ein kompliziertes, wenn nicht gar negatives Verhältnis hatte, geht aus einem Brief am 24.5.1949 an den Freund Abraham Sonne hervor. „Die Romantiker, diese Idioten“, so schreibt er hier, „haben immer wieder vom Einschlafen ohne Aufwachen geschwärmt und gesungen, während ich immerzu aufs endgültige Aufwachen (tunlichst ohne Wiedereinschlafen) warte.“¹ In Parenthesen bezeichnete er sie auch noch als Antisemiten, „ob sie nun Novalis oder Eichendorff oder sogar auch Heine geheißten haben“ (KW 13/3, 329). Zugegeben, das ist alles etwas salopp und nicht ganz ohne Ironie formuliert, und es wäre zu fragen, wie er eigentlich den Gegensatz vom romantischem „Einschlafen ohne Aufwachen“ und sein Warten „aufs endgültige Aufwachen (tunlichst ohne Wiedereinschlafen)“ gemeint und verstanden hat. Steht hier die romantische Todessehnsucht mit religiösen Untertönen im Widerspruch zu seinem Wunsch nach einer grenzenlosen philosophischen Klarheit? War es der Gegensatz, den Hannah Arendt mit der Formel vom „Dichter wider Willen“ als „Grundzug seines Wesens“ definierte und mit dem Dreieck „Dichten – Erkennen – Handeln“ zu veranschaulichen versuchte? Seine Einstellung, so ließe sich hier einmal sentenzhaft behaupten, änderte sich mit den Überlegungen und Analysen einer Zeit, die auf allen Gebieten im Umbruch schien. „Was die Romane anlangt,“ schrieb er etwa am 12.1.1950 an Waldo Frank, „so weiß ich natürlich, daß sie ‚gut‘ sind. *Aber* mir fällt das Romanschreiben so leicht, daß es mir schwer fällt. Die Erkenntnisse, um die es mir geht, liegen tiefer, als daß sie romanhaft ausdrückbar wären.“ Dann folgt der Satz, auf den es mir in diesem Zusammenhang ankommt:

Wenn ich politische Philosophie, oder wenn ich Erkenntnistheorie betreibe, so erfülle ich die mir auferlegten Verantwortungen sowohl mir selber wie meiner Arbeit wie der Welt gegenüber, doch wenn ich Romane schreibe, habe ich das Gefühl der Verantwortungslosigkeit. (KW 13/3, 412)

¹ In der Folge werden Hermann Brochs Werke zitiert nach der zwischen 1974 und 1981 im Suhrkamp Verlag in Frankfurt am Main erschienenen Kommentierten Werkausgabe, hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Die Bandnummer und die Seitenzahl in Klammern folgen jeweils dem Zitat.

Auf der anderen Seite gibt es eine Reihe von Äußerungen, die eine gewisse Nähe zu romantischen Auffassungen nahelegen. „Die Dichtung steht stets am Anfang und Ende des Glaubens“, behauptet er beispielsweise in einem Brief an Daisy Brody am 25.10.1934, „sie ist seine Morgen- und Abenddämmerung, aber immerhin mythische Dämmerung“. Es folgt die keineswegs romantikfeindliche Erläuterung: „In der Mitte des Glaubens aber steht die Theologie. Eines jeden Glaubens. Wäre dem nicht so, ich hätte es niemals gewagt, das Religiöse mit dichterischer Darstellung in einem Atem zu nennen“ (KW 13/1, 310). Er gesteht überdies in einem Brief an Egon Vietta vom 14.1.1934, dass es ihm unmöglich sei, „ohne Dialektik auszukommen“, und er empfindet seine „geschichtsphilosophischen Versuche [...] methodisch durchaus“ als hegelianisch (KW 13/1, 277). Aber er war nicht nur von Hegel, sondern früh auch von Kant, Fichte, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche und der Phänomenologie von Husserl bis Scheler beeinflusst, obwohl er dazu neigte, wie er in dem Brief an Vietta anmerkt, seine „eigenen Überzeugungen in fremde Gedankengänge hineinzuzinterpretieren“ (KW 13/1, 277). Wie man dem „kommentierten Verzeichnis des rekonstruierten Bestandes“ der sogenannten „Wiener Bibliothek“ Hermann Brochs² entnehmen kann, verfügte er über eine bemerkenswert vielseitige Auswahl wichtiger philosophischer Schriften von den griechischen Klassikern Aristoteles und Platon bis zu Husserls „Logischen Untersuchungen“ und Schelers „Formalismus in der Ethik und materialer Wertethik“, um nur ein paar Beispiele anzuführen. Für unseren Zusammenhang scheint es mir allerdings besonders relevant zu sein, dass zu der „Wiener Bibliothek“ umfangreiche Ausgaben romantischer Autoren wie Friedrich Schlegels „Sämtliche Werke“ (1846), Schellings „Sämtliche Werke“ (1856–61), Schleiermachers „Sämtliche Werke“ (1836–62) gehörten und geradezu selbstverständlich Kants „Sämtliche Werke in zwei Ausgaben“, Fichtes Werke in einer Auswahl von 6 Bänden (1908–12) und Hegels „vollständige Ausgaben“ (1834–1887). Auch eine Edition von Novalis’ „Fragmenten“ und noch erstaunlicher vielleicht das für die Romantiker so wichtige Buch „Die Symbolik des Traumes“ von Gotthilf Heinrich von Schubert und „Psyche“ (3. Auflage) von Karl Gustav Carus waren in der Bibliothek enthalten.³ Carus’ Werk kann man durchaus als romantische Entwicklungsgeschichte der Seele bezeichnen. Bereits auf der ersten Seite definiert Carus pointiert und thesenhaft: „Der Schlüssel zur Erkenntnis vom Wesen des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußtseins.“⁴ Wie bei Schelling ist

² Klaus Amann/Helmut Grote, *Die ‚Wiener Bibliothek‘ Hermann Brochs, Kommentiertes Verzeichnis des rekonstruierten Bestandes*, Wien/Köln 1990.

³ Ebd., S. 187/230/36.

⁴ Carl Gustav Carus, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Rudolf Marx (Hrsg.), Leipzig o.J., S. 1.

auch bei Carus das Unbewusste im Gegensatz zum Unterbewusstsein Freuds keine „verdrängte“, sondern eine „vergessene“ Vergangenheit des Ich. Das anamnetische Verfahren wird bei diesen Philosophen Teil sowohl des transzendentalen als auch des naturphilosophischen Programms.⁵ So wie Broch die als problematisch empfundene Hervorbringung von Dichtung auf die Seite von Philosophie und Werttheorie treibt, führt Schelling seine Abneigung gegen bloße „Reflexionsphilosophie“ und sein übergeordneter Begriff der „intellektuellen“ Anschauung aller Dinge zu einer „Re-Inthronisierung des Ästhetischen“, um in diesem Zusammenhang Odo Marquard zu zitieren.⁶ Mit anderen Worten: Die Vereinigung des Bewusstlosen mit dem Bewussten kann nur in und durch Kunst geschehen. Deswegen bezeichnet Schelling in seiner Schrift „System des transzendentalen Idealismus“ (1800) auch die „Philosophie der Kunst“ als das „allgemeine Organon der Philosophie“.⁷ Für Schelling ist es allein der Kunst möglich, das, was der Philosoph nur subjektiv darzustellen vermag, „objektiv zu machen“.

Genau diese Ansicht setzt Broch spätestens nach dem „Tod des Vergil“ dem Zweifel aus, obwohl ihn ursprünglich die „Ungeduld der Erkenntnis“ zur Dichtung trieb. In einem Essay über „Denkerische und dichterische Erkenntnis“ (1933) spricht er sogar von einer der Idee nach größeren und sogar zeitlosen „*Geltungsdauer des Kunstwerkes*“ als „die der wissenschaftlichen Prinzipien, die an seinem Aufbau mitbeteiligt gewesen waren“ (KW 9/2, 47). Die Feststellung, dass man „mit dem Rationalen allein weder hier noch anderswo“ auskommt, scheint ihn nicht nur von einer „Selbstrevision des wissenschaftlichen Denkens“ zu einer Umorientierung und „Neufundierung der Wissenschaftlichkeit“, sondern auch zu einer Annäherung von wissenschaftlicher und dichterischer Erkenntnis geführt zu haben. Beide Erkenntnisformen verbinden sich, was durchaus Vorstellungen von Friedrich Schlegel und Novalis entspricht, um die Totalität der Welt ahnen zu lassen. Dichten ist immer, wie Broch hier erklärt,

Ungeduld der Erkenntnis, und jedes Kunstwerk ist ahnendes Symbol der geahnten Totalität –, und wenn diese zwiegespaltene und doppelte Aufgabe mit jeder Epoche neu anheben muß, um sich in stets neuen Stilen des Erkennens und der Kunst immer wieder abzuwandeln, es ist immer ein gemeinsamer Lebensstil, der beiden Erscheinungen zugrunde liegt, es ist in jeder Epoche der Geschichte und des Lebens die Einheit eines gemeinsamen Stils, eine Einheit, hinter der die Einheit des Logos steht. (KW 9/2, 48f.)

5 Vgl. dazu Walter Hinderer, „Wege zum Unbewußten“, in: Manuel Köppen/Rüdiger Steinlein (Hrsg.), *Passagen, Festschrift für Peter Uwe Hohendahl*, Berlin 2001, S. 75–91.

6 Odo Marquard, *Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse*, Köln 1987, S 169f.

7 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Schriften von 1799–1801*, Darmstadt 1975, S. 349/628.

Eine notwendige Verbindung von wissenschaftlicher und dichterischer Erkenntnis hat im 18. Jahrhundert bereits Schiller in seiner Kritik an Bürgers Gedichten propagiert. Er argumentiert dabei allerdings zugunsten der Dichtkunst:

Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt.⁸

Wie später Broch sah bereits Schiller in der Trennung und Absolutsetzung der einzelnen Wertgebiete die problematischen Defizite des Zeitalters und forderte eine neue Einheit im Zusammenschluss von Dichtkunst, Erfahrung und Vernunft, die Schaffung eines „Musters für das Jahrhundert“ dank einer idealisierenden Kunst, welche die geistigen Errungenschaften der Zeit „in ihrem Spiegel“ gesammelt hatte. Wenn Friedrich Schlegel in einem Athenäums-Fragment pointiert formuliert: „Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst“, lässt sich das fast als eine Art Echo zu Schillers Forderung verstehen. Allerdings gehört die Vereinigung „aller getrennten Gattungen der Poesie“ und „die Verbindung von Poesie mit der Philosophie und Rhetorik“ zum Programm der „romantischen Poesie“ als „progressiver Universalpoesie“, wie das vielzitierte Athenäumsfragment 116 deutlich macht. Dieses Programm transzendiert allerdings gerade auch in seiner spielerischen Formulierung das Konzept Schillers; denn Schlegel verlangt, dass sich

Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen.⁹

Eine wenn man will philosophische Variante dazu, welche wahrscheinlich die Fichte-Studien des Autors angeregt haben, bietet dann Novalis mit folgendem Axiom: „Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzirung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert.“¹⁰ Darauf

⁸ Friedrich Schiller, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, Peter Janz (Hrsg.), Frankfurt am Main 1992, S. 972.

⁹ Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, Wolfdieterich Rasch (Hrsg.), München 1964, S. 38f.

¹⁰ Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel (Hrsg.), Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 334.

folgt dann eine Art Gebrauchsanweisung für die Romantisierung der Welt. Sie lautet bekanntlich:

Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt.

Ohne den wissenschaftlichen Begriff „Universalpoesie“ zu verwenden, ist die *Lingua Romana*, also die romantische Sprache, die Novalis hier vorschlägt, ein Ausdruck der romantischen Philosophie auf gewissermaßen mathematischer Grundlage, ein Gedanke, der sich, wenigstens was die mathematische Grundlage betrifft, auch bei Broch findet. Er schreibt beispielsweise an Egon Vietta am 25.8.1933:

Wissenschaftlichkeit ist heute bloß im mathematischen Gewande zulässig – geniale Ahnung Kants vor 150 Jahren –, und die außermathematische Wirkung des Wortes greift ins Überwissenschaftliche, das vielleicht das Dichterische ist. (KW 13/1, 250)

Das „vielleicht“ deutet nicht nur einen Zweifel an, sondern es weist auch zurück auf Bedenken im Hinblick auf die Funktion von Sprache. Ich meine diesen Satz: „Worte‘ sind in unserer Zeit nur mehr Träger von Meinungen, niemals aber von Wissenschaftlichkeit.“ In dem Essay „Über syntaktische und kognitive Einheiten“ definiert Broch die Mathematik prononciert „als das System von ‚Symbolen an sich‘“, weil sie das reversible „Spiegelbild sämtlicher möglicher Ding-Beziehungen“ sei, also gewissermaßen eine Annäherung an die verlorene Totalität ermögliche.¹¹

Egon Vietta stellte in einem Beitrag noch 1951 fest, dass Broch „mathematische Begriffe auf den geschichtlichen Ablauf“ übertrage und ihn „mit der Strenge deduktiver Logik“ verquicke.¹² Auf der anderen Seite wurde, wie Hermann Broch in seiner Werttheorie ausführt, durch eine radikale „Entfesselung des Logischen“ und den einsetzenden Abstraktionsprozess das „mittelalterliche Wertorganon“, „die stilbildende Kraft im irdischen Raume“, aufgehoben.¹³ Die einzelnen Lebens- und Wissensgebiete, die einst in einer umfassenden Grundwissenschaft vereint waren, hatten sich verselbständigt. Alles, was ursprünglich in einem Zentralwert verbunden war, trat jetzt mit Absolutheitsanspruch auf. Bekanntlich hatte bereits Schiller im 6. Brief „Ueber die ästhetische Erziehung“ die Fragmentarisie-

¹¹ Hermann Broch, *Erkennen und Handeln, Essays*, Bd. 2, hg. und eingeleitet von Hannah Arendt, Zürich 1955, S. 175.

¹² Egon Vietta, in: *Der Monat*, 1951, Nr. 36, S. 623.

¹³ Broch, *Erkennen und Handeln*, S. 19ff.

nung und die Auflösung der einzelnen Lebensgebiete analysiert und den Vorgang dergestalt beschrieben:

Auseinandergerissen wurden jetzt der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten; der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.¹⁴

Zweifelsohne kam es bereits im 18. Jahrhundert wegen der Erschütterung des optimistischen Wertverständnisses durch das Erdbeben von Lissabon (1755) und den Reaktionen auf den „Zusammenbruch der Leibniz-Theodizee“ (Odo Marquard) zu verschiedenen Neuorientierungen und Kompensationsversuchen.¹⁵ Angesichts der Versachlichung und Entzauberung der Welt entsteht, angefangen von Kants „Kritik der Urteilskraft“, fortgesetzt von Schillers ästhetischen Schriften bis zu Fichtes Neubewertung der kreativen Kräfte des Ich, Schellings Transzendentalphilosophie und Friedrich Schlegels und Novalis' Beiträgen zur romantischen Universalpoesie eine neue Verzauberung im Bereich und durch den Bereich des Ästhetischen.

So kritisch Hermann Broch die Romantiker auch ansonsten bewertet haben mag, der Rückgriff auf die ersehnte „Geschlossenheit des Welt- und Wertbildes“ im Mittelalter schien ihm einzuleuchten; denn „im Mittelalter besaß“ seiner Ansicht nach „das ideale Wertzentrum, auf das es ankommt, [...] einen obersten Wert, dem alle anderen Werte untertan waren: den Glauben an den christlichen Gott. Sowohl die Kosmogonie war von diesem Zentralwert abhängig [...] als auch der Mensch selber.“¹⁶ Hier galt kein Absolutheitsanspruch der getrennten Lebensbereiche, nicht die kapitalistische Devise „Geschäft ist Geschäft“ und kein *L'art pour l'art* der Künstler. Vielmehr war der Glaube der „Plausibilitätspunkt, bei dem jede Fragekette endigte“. Broch scheint nahezu kritiklos hier romantische Vorstellungen zu reproduzieren, wenn er das Mittelalter als „ein im Glauben ruhendes, ein finales, kein kausales Weltganzes“ beschreibt. Wie den Romantikern dient es ihm als ein Gegenbild gegen die zerstörerischen Defizite einer problematischen Gegenwart. Broch malt den Abstrahierungsprozess und die miteinander konkurrierenden Autonomien der verschiedenen Wertgebiete als Alptraum aus, „und

14 Schiller, *Werke und Briefe*, Bd. 8, S. 572f.

15 Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart 1981, S. 42ff.

16 Broch, *Erkennen und Handeln*, S. 19f.

wehe“, so warnt er, weit über die Ansichten der Romantiker hinausgehend, „wenn in diesem Widerstreit von Wertgebieten, die sich eben noch die Balance halten, eines das Übergewicht erhält“, wie das Militärische oder wie das ökonomische Weltbild, „dem sogar der Krieg untertan ist“, „denn es umfaßt die Welt, es umfaßt alle anderen Werte und rötet sie aus wie ein Heuschreckenschwarm, der über ein Feld zieht“.¹⁷

In einem Radiovortrag thematisiert er 1933 die seit „etwa zwanzig Jahren akut gewordene Katastrophe der abendländischen Kultur“, kritisiert die Abwertung von geistiger und künstlerischer Arbeit mit dem Motto „Wenn Mars regiert, schweigen die Musen“, und schildert, wie obsolet in dieser Zeit die platonische Haltung des sogenannten Idealisten geworden ist. In diesem Zusammenhang taucht wiederum die auch von den Romantikern beschworene „Idee des christlich-platonischen Mittelalters“ auf, und Broch glaubt sogar, „Vorboten eines neuen Platonismus“, Vorboten eines „künftigen allgemeinen Zusammenschlusses“ zu erkennen (KW 10/1, 53–58). In dem zitierten Brief an Vietta (KW 13/1, 249) aus dem Jahre 1933 berichtet er, dass es ihm während der Arbeit an der Werttheorie „absolut klar“ wurde, „daß Philosophie nur im Rahmen einer Theologie möglich“ sei. Broch propagiert in dem Radiovortrag sogar eine „Wiedergewinnung der religiösen Haltung in ihrer ganzen gemeinschaftsbildenden Strenge und in ihrer ganzen ideellen Einheitlichkeit“, obwohl er gerade die romantische Kunstreligion der Kritik ausgesetzt hat. Vielleicht ist das der Grund, dass er sich in diesem Zusammenhang mit aller Entschiedenheit auf Goethe beruft, den auch die Frühromantiker besonders verehrt haben, sieht man einmal von der Kritik von Novalis am „Wilhelm Meister“ ab. Man kann sicher Zweifel an Brochs Behauptung anmelden, ob Goethe wirklich „dem Geistigen, dem Künstlerischen, dem Dichterischen die religiöse Pflicht“ auferlegt habe, einen Baustein „zu einer künftigen neuen Einheit herbeizutragen“. Der Kunstenthusiasmus und die Kunstreligion der Romantik, die Hermann Broch ablehnte, wurde allerdings bereits von den Frühromantikern einer Grundsatzkritik unterzogen. In den nachgelassenen „Phantasien über die Kunst“ findet sich beispielsweise ein von Wilhelm Wackenroder verfasster Brief von Joseph Berglinger. Er denunziert hier Kunst als eine „verführerische Frucht“, als einen „täuschenden, trügerischen Aberglauben“, ja als ein „tödliches Gift“.¹⁸ Nichtdestoweniger lassen sich in den theoretischen Schriften Hermann Brochs immer wieder Spuren romantischer Reflexionen orten, wenn sie auch mit eigenen Gedankengängen besetzt sind und verändert werden.

17 Ebd., S. 21.

18 In: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe*, Gerda Heinrich (Hrsg.), München/Wien 1984, S. 331–335.

Es ist sicher kein Zufall, dass sich Walter Benjamin in seiner Dissertation „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik“ einige Jahre vor Hermann Broch gezielt mit der Funktion und Bedeutung der romantischen Reflexion in der Kunsttheorie beschäftigt hat. Für ihn beruhte in methodischer Hinsicht die „gesamte romantische Theorie auf der Bestimmung des absoluten Reflexionsmediums als Kunst, genauer gesagt als der Idee der Kunst“.¹⁹ Da die „romantische Idee, der Einheit der Kunst“, so argumentiert Benjamin, auf „der Idee eines Kontinuums der Formen“ beruhte, so wurde „die Idee der Kunst definiert als das Reflexionsmedium der Formen“. Geradezu programmatisch formuliert Benjamin diese Einsicht so: „Die romantische Idee der Einheit der Kunst liegt also in der Idee eines Kontinuums der Formen“. In die geistige „Weisekunst“ und „Divinationskunst“ werden sowohl bei Schlegel als auch bei Novalis Philosophie und Wissenschaft einbezogen.²⁰ Nicht von ungefähr kommt es dann im Zusammenhang mit der progressiven Universalpoesie zu einer Übertragung der Transzendentalphilosophie auf die Poesie. „Transzendentalpoesie“ bedeutet bei Novalis und Schlegel dann in der Tat sinngemäß „die absolute Reflexion der Poesie“, also „Poesie der Poesie“.²¹ Da für die Romantiker mit dem Begriff „romantisch“ noch „romanhaft“ oder „romanmäßig“ semantisch verbunden war, erscheint es ebenso verständlich, dass Friedrich Schlegel den „echten Roman“ als das „Non plus ultra, eine Summe alles Poetischen“ bezeichnete.²² Er stellt für ihn nicht nur das „Kontinuum der Formen“ als „die faßbare Erscheinung“ dar, sondern bedeutet „als höchste Form der Reflexion“ schlechthin die Vollendung „der Idee der Kunst“. Novalis seinerseits nennt „jene höhere Poesie die Poesie des Unendlichen“, was die romantische Kunst indirekt an Schillers Bestimmungen von sentimentalischer Dichtkunst annähert, und definiert ähnlich wie sein Freund Schlegel die „Poesie als die Prosa unter den Künsten“.²³ Benjamin betont an dieser Stelle den für ihn zentralen Begriff der „Nüchternheit der Kunst“, den er für einen „durchaus neuen und noch unabsehbar fortwirkenden Grundgedanken der romantischen Kunstphilosophie“ hält. Durch ihn werde „vielleicht die größte Epoche in der abendländischen Philosophie der Kunst“ bezeichnet.²⁴

19 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Frankfurt am Main 1974, Bd. 1, 1, S. 87.

20 Ebd., S. 89.

21 Ebd., S. 94 f.

22 Ebd., S. 99 ff. (hier auch Hinweis auf Rudolf Haym).

23 Ebd., S. 101 f.

24 Ebd., 103 f.