

STUDIEN  
ZUR DEUTSCHEN  
LITERATUR

---

Herausgegeben von  
Richard Brinkmann, Friedrich Sengle  
und Klaus Ziegler

Band 3



LEO KREUTZER

---

Erkenntnistheorie und Prophetie.

Hermann Brochs

Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1966



## INHALTSVERZEICHNIS

### Einleitung

|                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| I. Die Theorie eines „erkenntnistheoretischen“ Romans . . . .                                                       | 1  |
| 1. Arbeit an einem Beispiel . . . . .                                                                               | 1  |
| 2. Problematik und Aufgabe des Romans in einer Zeit des „Wertzerfalls“ . . . . .                                    | 6  |
| A Der Impuls für die Suche nach der neuen Form . . . .                                                              | 6  |
| B Die Erkenntnisaufgabe der Dichtung . . . . .                                                                      | 11 |
| 3. Die Romantheorie . . . . .                                                                                       | 15 |
| A Der „erkenntnistheoretische“ Roman – Einführung des Begriffs . . . . .                                            | 15 |
| B Das Verhältnis von „Darstellungssubjekt“ und „Darstellungsobjekt“ im traditionellen Roman . . . . .               | 18 |
| C Die Umbildung des traditionellen Verhältnisses von „Darstellungssubjekt“ und „Darstellungsobjekt“ des Erzählens   | 23 |
| a Das „Darstellungssubjekt“ im „Darstellungsobjekt“ des Erzählens: der „Erzähler als Idee“ . . . . .                | 23 |
| b Die erkenntnistheoretisch-methodologische Grundlage: das Prinzip der „Setzung der Setzung“ . . . . .              | 28 |
| c Der „Erzähler als Idee“ in den Titeln der drei ‚Schlafwandler‘-Romane . . . . .                                   | 40 |
| II. Die Schlafwandler-Trilogie als Verwirklichung der Theorie eines „erkenntnistheoretischen“ Romans . . . . .      | 49 |
| 1. 1888 – Pasenow oder die Romantik.                                                                                |    |
| Satire auf eine Selbsttäuschung . . . . .                                                                           | 49 |
| A Der „Erzähler als Idee“: „Romantik“ . . . . .                                                                     | 49 |
| B Der Roman als Modell des Epochen-Geistes: Wertbindung oder Emanzipation . . . . .                                 | 56 |
| C Die „Rationalität“ der „Romantik“ und ihres Modell-Bildes, am Beispiel des ersten ‚Pasenow‘-Kapitels demonstriert | 81 |

|                                                                                                                                                     |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2. 1903 — Esch oder die Anarchie.                                                                                                                   |     |
| Suche nach der kommenden Zeit . . . . .                                                                                                             | 105 |
| A „Programmpunkt“ und „Erzähler als Idee“ des Romans . . . . .                                                                                      | 105 |
| B Der Roman als Modell des Epochen-Geistes: Dominanz der Irrationalität . . . . .                                                                   | 118 |
| C Exkurs: Die Rolle Eduards von Bertrand in den ‚Schlafwandlern‘ . . . . .                                                                          | 152 |
| 3. 1918 — Huguenau oder die Sachlichkeit.                                                                                                           |     |
| Beschwörung einer Zeitwende . . . . .                                                                                                               | 163 |
| A Der „Erzähler als Idee“: „Sachlichkeit“ . . . . .                                                                                                 | 163 |
| B Der Roman als Modell des Epochen-Geistes: Freiheit der Form nach . . . . .                                                                        | 175 |
| a Die Dialektik des Umbruchs in der Huguenau-Handlung . . . . .                                                                                     | 175 |
| b Die „Nullpunkt“-Situation in den „Parallelerzählungen“, der Heilsarmee-Geschichte und dem ‚Zerfall‘ . . . . .                                     | 184 |
| C Die Gödicke-Geschichte: Selbstrechtfertigung der Trilogie und „Prophetie“ . . . . .                                                               | 190 |
| 4. Der Begriff des „Schlafwandeln“ und der Konflikt von „Geschichtsgesetz und Willensfreiheit“. Die Schlafwandler als prophetischer Roman . . . . . | 193 |
| Literaturverzeichnis . . . . .                                                                                                                      | 205 |

## Einleitung

Hermann Broch, — dieser Name bedeutet dem literarisch Interessierten: *Der Tod des Vergil* und *Die Schlafwandler*, *Der Versucher* und *Die Schuldlosen*; er bedeutet: ein berühmter Essay über Hofmannsthal und eine Theorie der Neuzeit. Kein Theaterstück, vielleicht das eine oder andere Gedicht. Geht es jedoch um eine schnelle Verständigung darüber, was man an diesem Autor hat, so scheint die gültige Formel längst gefunden. Aber stimmt sie, ist Broch tatsächlich der „Autor des Vergil“, der „Theoretiker des Wertzerfalls“?

Die absolute Geltung des Romans vom Sterben Vergils scheint tabu: die literarische Kostbarkeit wird sorgfältig gegen die Frage nach ihrem literarischen Wert abgesichert. Joyce in deutscher Sprache, ohne den Makel der Übersetzung aus einer fremden Literatur, — der Ehrgeiz für die Nationalliteratur wird sich nicht von heute auf morgen dazu verstehen, diesen Mythos für unbefangene Fragen freizugeben. Der Drang, das Werk mit immer neuen Geheimnissen zu umgeben, nimmt eher zu.

Es hält schwer, in der — im übrigen erst in Anfängen stehenden — Broch-Forschung Symptome für ein Unbehagen an dieser Situation zu finden. Vielleicht ist dies ein solches: es häufen sich die Versuche, neben dem Vergil-Roman anderes zur Geltung zu bringen. Die Formel „Autor des Vergil“ lockert sich. Das Werk, dem sich das Interesse vor allem zuwendet, ist die *Schlafwandler*-Trilogie. Es fällt auf, daß die Beiträge zu ihrer Deutung bemüht sind, sie dem literarischen Bewußtsein als zweites Hauptwerk Brochs zu empfehlen.

Nicht dieser von vornherein schiefen Perspektive ist es jedoch zuzuschreiben, daß die bisherigen Interpretationen des Werks wenig befriedigen. Der Rezeption der *Schlafwandler* stand der Ruhm des Vergil-Romans im Wege, ihrem Verständnis aber hat ein Gerücht geschadet, das Gerücht, Brochs wesentliche theoretische Leistung, sein eigentliches Interesse sei die Beschreibung des „Zerfalls der Werte“ gewesen.

Die zweite Formel also: „Theoretiker des Wertzerfalls“. Sie steht in einem eklatanten Widerspruch zum Themenreichtum der Brochschen Essays. Dort begegnen einander Psychologie und Mathematik, Literatur und Politik,

Geschichtsphilosophie und Naturwissenschaft, Ethik und Erkenntnistheorie, Ästhetik und Logik. Aber die überdeutliche Beziehung zwischen Brochs geschichtsphilosophischem Ansatz und den *Schlafwandlern* mit ihrem historischen Gegenstand hat den Blick für versteckte, jedoch wichtigere Zusammenhänge verstellt. Die Theorie vom „Zerfall der Werte“ schien den Schlüssel zum Verständnis der Trilogie zu liefern. So oft man sich aber auch seiner bediente: zum Kern des Werks drang man damit nicht vor.

Trotzdem braucht nicht darauf verzichtet zu werden, Brochs Essays weiter auf Zusammenhänge mit der Trilogie hin zu untersuchen. Die Methode, Broch durch Broch zu interpretieren, verspricht noch vieles. Nur sollten nicht mehr Theoreme, die in Frage zu kommen scheinen, je für sich auf Motive der Gestaltung „angewendet“ werden. Weiter als die äußerlichen Anklänge können strukturelle Analogien führen. Hinter den Gedanken sind die Gedankenzüge aufzusuchen, das Gestaltete muß für den Blick auf den Gestaltungsprozeß transparent gemacht werden: auf der genetischen Ebene wird der Vergleich zwischen Brochs Wert-, Geschichts-, Erkenntnis-, Romantheorie und der Romangestaltung formal möglich und methodisch zugänglich.

Beim wiederholten Studium der Brochschen Essays treten Muster ins Bewußtsein, Denkrouten, wie vorgegeben in die verschiedenartigsten thematischen Bereiche eingezeichnet. Daß man diese Muster im Arrangement der Bilder und Figuren wiederzuerkennen meint, ist bei der Lektüre der *Schlafwandler* zunächst nicht mehr als eine vage Ahnung.

Die vorliegende Untersuchung setzt bei der Romantheorie Brochs an. Einzelfragen, wie Erzählform und -haltung, Perspektive, Kompositionstechnik u. a., interessieren dabei nicht um ihrer selbst willen. Es geht um die Beschreibung eines Musters. Und um dessen Zusammenhang mit der Organisationsform von Brochs Wert-, Geschichts- und Erkenntnistheorie. Der erste Teil rekonstruiert aus dem unsystematischen Material der Brochschen Essays und Briefe ein romantheoretisch-thematisches Feld, dessen Mittelpunkt Brochs Begriff eines „erkenntnistheoretischen“ Romans bildet, Bezeichnung für eine Erzähltechnik mit bestimmten thematischen Affinitäten. Der zweite Teil wendet sich mit der Kenntnis des Musters den *Schlafwandlern*, der künstlerischen Organisationsform zu. Die Doppelfrage nach Technik und Thema bleibt hier in dem unlösbaren Wechselbezug, der schon den ersten Teil bestimmt.

Überwältigt von der Ergiebigkeit der Theorie vom Wertzerfall für die Deutung der Trilogie, haben die meisten Interpretationen die Texturen des Niedergangs nachgezeichnet. Anderswo besann man sich auf das Erscheinungsdatum und suchte die Deutung mit einem verzwickten Racheakt zu



verknüpfen: die Trilogie habe das Heraufkommen der Kräfte vorhergesagt, die ihre literarische und politische Wirkung kurz nach ihrem Erscheinen gewaltsam unterbrochen haben. War das Brochs Ziel? Was war Brochs Ziel? Wie ist die Haltung der *Schlafwandler* und ihres Autors? In welcher Weise ordnet sich die Trilogie in die Zeitgeschichte ein?

Diese Untersuchung fragt sich von der Technik der *Schlafwandler* zu ihrer Tendenz durch. Ein Weg, der markiert wird durch das Begriffspaar: Erkenntnistheorie und Prophetie.



## I. Die Theorie eines „erkenntnistheoretischen“ Romans

### 1. Arbeit an einem Beispiel

In dem Brief an einen Mitarbeiter des Rhein-Verlags, der die „methodologischen Grundlagen“ der *Schlafwandler* umreißt, schreibt Broch u. a., die „Anpassung der Darstellung und des Stils an den Inhalt“, ein Gestaltungsprinzip der Trilogie, beschränke sich nicht nur auf die „drei Teile als solche“, sie trachte vielmehr, „in jede Einzelsituation einzudringen“.<sup>1</sup> Die Analyse einer mit dem richtigen Vorverständnis der Eigentümlichkeit des Ganzen ausgewählten Einzelsituation kann demnach auf Fragen thematischer, vor allem aber erzähltechnischer Art führen, die für die Gesamttrilogie gültig sind.

Die Wahl fällt auf den Abschnitt aus dem ersten Roman, in dem der Autor eine Charakterisierung der Familie Baddensen gibt.<sup>2</sup> Mutter und Tochter (Elisabeth) Baddensen kehren aus dem „Häuschen in Westend“ zum Sommeraufenthalt nach Lestow zurück. Dort hat der Baron ihre Abwesenheit „wieder einmal dazu benützt, um im Haus mannigfache Verbesserungen und Verschönerungen vorzunehmen...“ (73) Bei dieser Gelegenheit erfährt der Leser:

Seit ihrer Verheiratung waren der Baron und die Baronin zu Sammlern geworden, und die stete Ausgestaltung ihres Heims wurde ihnen eine Verewigung des Brautstandes, auch dann noch, als die Tochter sich dazu gesellt hatte. (73)

Dies, in der Form einer kommentierenden Parenthese gesagt, ist nicht weiter auffällig. Doch schon das unmittelbar Folgende, seiner Form nach lose an das Bewußtsein Elisabeths geknüpft, schlägt einen anderen Ton an:

<sup>1</sup> Brief 3 an G. H. Meyer vom 10. 4. 1930, Briefe, S. 19. — Was es mit dieser „Anpassung“ auf sich hat, wird noch zu untersuchen sein. In diesem Zusammenhang ist das Zitat nur wichtig als Hinweis auf die Wiederholung des Gestaltungsprinzips der Gesamttrilogie im Einzel-Segment.

<sup>2</sup> Die *Schlafwandler*, S. 72–77. Für die folgenden Zitate aus diesem Abschnitt werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

Elisabeth blieb es nicht verborgen, daß der Eltern Leidenschaft, die verschiedenen Geschenkfeste des Jahres zu begehen, die Geburtstage zu feiern und ständig auf neue Überraschungen bedacht zu sein, eine tiefere Bedeutung besaß und mit der Freude, ja, man könnte sagen Sucht, sich mit immer neuen Dingen zu umgeben, in einem tieferen, wenn auch schwer durchschaubaren Zusammenhang stand . . . (73f)

Die Erwartung, in einen heiter-idyllischen Familienkreis eingeführt zu werden, die sich nach jenem Auftakt eingestellt hat, sieht sich hier getäuscht. Denn was anfänglich so harmlos klang, wird nun als „Leidenschaft“, „Sucht“ apostrophiert. In dem folgenden Satz wird dann, immer noch bezogen auf Elisabeth, jetzt aber als deren Nicht-Wissen, mithin inhaltlich wiederum von einer kommentierenden Instanz aus, die „tiefere Bedeutung“ der „Leidenschaft“ der Eltern enthüllt. Elisabeth, so heißt es dort,

wußte . . . nicht, daß jeder Sammler mit der nie erreichten, nie erreichbaren und unentwegt erstrebten lückenlosen Absolutheit seiner Sammlung hinausgelangt über die gesammelten Dinge, in die Unendlichkeit hineingelangt, und daß er, aufgehend in seiner Sammlung, auch die Erreichung seiner irdischen Absolutheit erhofft und die Aufhebung seines Todes . . . (74)

Wenn Elisabeth, wie es hier heißt, nichts von den Zielen des „Sammlers“ weiß, so „ahnt“ sie doch die geheimen Antriebe zum „Sammeln“:

. . . umgeben von all den vielen schönen toten Dingen, die um sie angesammelt und aufgehäuft waren, umgeben von den vielen schönen Bildern, ahnte sie dennoch, daß die Bilder an die Wand gehängt waren, als sollten sie die Mauern verstärken, und als sollten all die toten Dinge etwas sehr Lebendiges bergen, vielleicht auch verbergen und schützen, etwas, dem sie selber so sehr verbunden war, daß sie manchmal denken mußte, es sei ein kleines Geschwister, wenn ein neues Bild gebracht wurde, etwas, das gehegt sein wollte und das die Eltern hegten, als ob ihrer aller Beisammensein davon abhängen würde: sie ahnte die Angst, die dahinter stand und die den Alltag, der das Altern ist, im Festlichen zu übertönen suchte, Angst, die sich immer wieder vergewisserte – stets neu erlebte Überraschung – daß sie lebendig und geborgen und definitiv beisammen waren und ihr Kreis ewig geschlossen. (74)

Während bis zu diesem Punkt die Charakterisierung auf das Moment der Zeit abhob – „Verewigung des Brautstandes“, Übertönen des „Alltags, der das Altern ist“, „definitiv“, „ihr Kreis ewig geschlossen“ – kommt in dem Folgenden ein räumliches Moment hinein. Der Baron hat nämlich noch einen zusätzlichen Sammeltick, dessen Antrieb, wiederum als Vermutung Elisabeths, hier gleich mit der Nennung mitgeliefert wird:

Und so wie der Baron immer neue Strecken seines Bodens in den Park einbezog, dessen dichter dunkler Bestand nun schon fast von allen Seiten mit weiten Flächen freundlichen lichten Jungholzes umgeben war, so schien es Elisabeth, als wünschte er mit fast weiblicher Fürsorge ihrer aller Leben zu

einem immer größeren eingefriedeten Park voll anmutiger Raststationen zu machen und als wäre er erst am Ziele und von jeglicher Angst befreit, wenn sich der Park über die ganze Erde ausgebreitet haben würde . . . (74)

Nach einem längeren Passus, beginnend mit einer recht derben Anspielung der Baronin auf die mit den Eltern des „Bräutigams“ schon längst ausgehandelte Heirat Elisabeths, einer Andeutung, die in Elisabeth den Gedanken an „Tante Brigittens Hochzeitstag“ erweckt, springt die Erzählung wieder ins Konkrete und Aktuelle. Der Baron zeigt den Damen seine Rosenbeete: „Und dort versuchte ich, auch einige Manettirosen zu setzen . . .“ (75) Diese Rosen, so sagt er, sollen Elisabeth gehören, wenn sie gedeihen. Der Händedruck zwischen Vater und Tochter, der diese Worte begleitet, ist Elisabeth

beinahe wie eine Andeutung, daß es etwas gab, das sie nicht fest genug umschlossen halten konnten, etwas, von dem man vielleicht meinen mochte, daß es die Zeit war, zusammengeballt und zusammengepreßt wie eine Uhrspirale, und die nun aufzuspringen drohte, sich zwischen den Fingern herauswand, länger wurde, ein beängstigendes langes dünnes weißes Band, das zu kriechen begann und von ihnen Besitz zu ergreifen suchte wie eine böse Schlange, so daß man dick, alt und häßlich wurde. (75)

Damit ist auch in Elisabeth die „Angst“ vor der Zeit erwacht, und auch sie verspürt in diesem Moment den Wunsch zu „sammeln“. Dieser richtet sich auf etwas, das im Zusammenhang der Szene als assoziative Verschmelzung des Motivs der Hochzeit der Tante mit dem der Manettirosen erscheint: Elisabeth erinnert sich, daß das eigentlich „Erregende“ der damaligen Hochzeit die „Angliederung eines neuen Verwandten“ gewesen war. Daraus entspringt ihr Gedanke, der Darbietungsform nach erlebte Rede:

Würde man mit allen Menschen verwandt sein, so wäre die Welt wie ein gepflegter Park und einen neuen Verwandten bringen, hieße eine neue Rosensorte in den Garten setzen. (76)

Das reicht aus, die Eigenart dieses Abschnittes zu erfassen. Sein Grund-Motiv ist die „Sammel-Leidenschaft“, also das, wodurch diese Menschen über alle blutsmäßige Verwandtschaft hinaus zu einer „Familie“ werden.

Wie hat der Leser das zu verstehen? Die „Sammel“-Leidenschaft ist psychologisch motiviert, aus der „Angst“, wenn diese freilich auch durch den Hinweis auf die „Aufhebung des Todes“, „Erreichung der eigenen Absolutheit“, zu der der „Sammler“ angstgetrieben hinstrebt, fast metaphysische Qualität bekommt. Aber immerhin: Rosen-Pflanzen und Bilder-Aufhängen sind durchaus denkbare Lebensinhalte, und auch in den Wunsch Elisabeths nach Ausdehnung des Verwandtenkreises kann man sich, wenn auch nicht ohne Befremden, einfühlen.

Kann diese Charakteristik demnach als die plausible Psychologie vorstellbarer Individuen gelesen werden? Ist sie vom Autor als solche gemeint?

Sicher nicht. Denn wollte man die Charakterisierung nur in diesem Lichte sehen, als psychologische Studie also, so müßten die Personen als Sonderlinge erscheinen, ihre Wünsche, die Art ihrer Realisierung eben als „Tick“; das aber, was in der Darstellung die psychologische Plausibilität gefährdet, die Überspitzung der Motivation und auch der Zielsetzung, müßte dem Autor als Stilwille zum Skurrilen ausgelegt werden. Das verbietet jedoch nicht nur die Art dieser Überspitzung, das Ausweiten des Psychologischen ins – sagen wir vorläufig weiterhin – Metaphysische, sondern auch die gesamte Stillage des Romans und schließlich: dieses Stilprinzip ist dem Charakter von Brochs Werk und Wollen völlig entgegengesetzt.

Wer mit Brochs Werttheorie vertraut ist, wird in der Baddensen-Charakteristik unschwer eine Reihe zentraler Motive dieser Theorie identifizieren. Die folgenden Zitate aus Essays von Broch, die sich mit werttheoretischen Fragen beschäftigen, werden die Herkunft der einzelnen Motive des Abschnitts bis in die Wortwahl hinein eindeutig belegen.

Zunächst zu dem Grund-Motiv des „Sammelns“. Es ist die Psychologisierung des wichtigsten formalen Kennzeichens eines „Wertsystems“: seines Expansionsdranges, des Dranges nach „Erreichung seiner eigenen Absolutheit“, wie es im Baddensen-Abschnitt heißt:

Jedes Denk- und Wertsystem, das unter die Leitung eines obersten Wertes gestellt ist, ist dialektisch und versucht, durch Deduktionen ins Unendliche zu gelangen.<sup>3</sup>

Oder: „... jedes der auf sich gestellten Wertgebiete strebt nach seiner eigenen Unendlichkeit . . .“<sup>4</sup> Oder, bezogen auf das wertstrebende Individuum: „... alle Wertstrebungen des psychologischen Ich . . . (haben) letztlich eine Ich-Erweiterung vermittelt Assimilierung von Außenwelt-Inhalten zum Ziele“.<sup>5</sup> Oder: es gehört zu den „Merkmale eines Systems, als Gesamtheit zur Totalität und Zeitlosigkeit zu streben“.<sup>6</sup>

Hier klingt das Motiv der Zeitaufhebung an. Die „Assimilierung von Außenwelt-Inhalten“ erstrebt eine „Gleichsetzung von Weltsubjekt und Weltobjekt“, ein „wahrhaft metaphysisches Gleichgewicht“, in dessen Herstellung

stets das Bemühen um die Umwandlung des eilenden Lebenslaufes in einen statischen Zustand (liegt) und in eine Ruhe, die als Annäherung an das Endgültige die Illusion der Zeitaufhebung und der Aufhebung des Todes zu geben vermag.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Ess. II, S. 54.

<sup>4</sup> Ess. II, S. 57.

<sup>5</sup> Ess. II, S. 77.

<sup>6</sup> Ess. II, S. 107

<sup>7</sup> Ess. II, S. 98.

Und zum räumlichen Motiv der weltumfassenden Ausbreitung des Parks: die „Funktion der unmittelbaren und unmittelbar erlebten Zeitaufhebung“ kommt in der „Transformation der Zeit in den Raum“, der „Transformation des Zeitablaufes in ein räumlich-architektonisches Gebilde stärker denn anderswo zu Bewußtsein“.<sup>8</sup> Und noch deutlicher, kategorischer: „... was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heißt Raum.“<sup>9</sup>

Schließlich zu dem Motiv der Angst: „... jedes Weltbild ... wird mit dem Wertsystem, dem es angehört und dessen Ausdruck es ist, zur Teilbefreiung von der Angst.“<sup>10</sup> Denn es „hebt das sittliche Handeln, ja alles Handeln überhaupt mit der Angst an ...“<sup>11</sup>

Selbst die harmlose Bemerkung, der Baron lege bei der Ausschmückung seines Anwesens „keinen übermäßigen Respekt vor dem Bestehenden an den Tag“ (S. 73), weist auf ein Element der Werttheorie: daß das „System“ „lebendige Fortentwicklung“ ist und „nicht nur mit allen Nebensystemen, sondern auch mit seiner eigenen Vergangenheit [d. h. dem bisher Erreichten, dem „Bestehenden“] im Kampf (steht)“.<sup>12</sup>

Die Charakterisierung der Familie Baddensen ist mithin eine Exemplifizierung zentraler Motive der Werttheorie: diese Familie ist als Modell eines „Wertsystems“ gestaltet. Wie ist der Autor dabei vorgegangen?

Im Verlauf der Handlung des Romans ergibt sich für Broch die Möglichkeit, ausgehend von einer bestimmten szenischen Konstellation das Porträt einer Familie zu zeichnen. Seine Imagination kann dabei verschiedene Ausgangspunkte nehmen. Sie kann ansetzen bei Familien seiner Umwelt. Sie kann sich aber auch orientieren an Vorstellungen einer idealen Familie, einer normalen Familie u. dgl. Sie kann all dies vereinigen.

Das geschieht in dem analysierten Abschnitt offenbar nicht. Vielmehr geht Broch hier aus von einer Theorie der Struktur eines jeden menschlichen Verbandes, für die er in der Beschreibung einer Familie die Möglichkeit einer Konkretisierung sieht. Aber wie funktioniert diese technisch?

Ausgehend von dem zentralen Gedanken der Theorie, welche die Imagination lenkt, dem Gedanken der „Expansion“, konzipiert der Autor offenbar zunächst das zentrale Charakteristikum, den „Geist“ dieser Familie, ihre „Sammel“-Leidenschaft. Die unterschiedliche Art und Weise, in der sich dieser gemeinsame Geist bei den einzelnen Gliedern der Familie zu

<sup>8</sup> Ess. II, S. 99.

<sup>9</sup> Ess. II, S. 10.

<sup>10</sup> Ess. I, S. 234.

<sup>11</sup> Ess. II, S. 49.

<sup>12</sup> Ess. I, S. 213.

objektivieren trachtet, also als: Bilder aufhängen, Rosen pflanzen, Park ausdehnen, den Verwandtenkreis vergrößern wollen, – diese konkrete Bildlichkeit des Abschnitts erscheint durchweg bedingt durch den zentral gesetzten „Geist“. Die Imagination des Autors ist gebunden an das zunächst gesetzte Zentrum, im Bereich dieser Bindung bleibt sie jedoch durchaus intakt, frei, doch eben mit der Verpflichtung, die richtigen, d. h. die den „Geist“ ausfaltenden Bilder zu ersinnen.

Schließlich darf nicht übersehen werden, daß der Autor nicht den gesamten theoretischen Bestand, der sich um das zentrale Theorem des Abschnitts gruppiert, psychologisiert und in konkrete Bildlichkeit umsetzt. Als solche durchaus harmlos wirkend, ist diese vielmehr durchsetzt mit rein theoretischen Aussagen, vorgebracht von einer kommentierenden Instanz (vgl. den Passus: „ . . . zwar wußte Elisabeth nicht . . .“ S. 74). Und gerade aus der Spannung zwischen diesen Aussagen und seiner an sich harmlosen Bildlichkeit gewinnt der Abschnitt seine spezifische Problematik.

Die Frage, die den romantheoretischen Überlegungen Brochs vorgelegt werden kann: Läßt sich für die hier festgestellte Eigenart der Gestaltung eine theoretische Fundierung nachweisen? Also für das Verfahren, von einem zunächst gesetzten Zentrum her in gebundener Freiheit Menschen und Bilder zu imaginieren, ein Geschehen, das als solches psychologische Plausibilität hat, obwohl es als Exemplifizierung von Theoremen erscheint; das aber durch unverhüllt theoretische Einsprengsel eine Färbung erhält, die ihm seinen rein psychologischen Charakter nimmt und das Verstehen des Lesers an eine andere Ebene weist, welche indessen hier noch nicht benannt werden kann?

Diese Frage wird im Hintergrund stehen, wenn im folgenden die theoretischen Überlegungen Brochs aus der *Schlafwandler*-Periode untersucht werden.

## 2. Problematik und Aufgabe des Romans in einer Zeit des „Wertzerfalls“

### *A. Der Impuls für die Suche nach der neuen Form*

Vor der Analyse der eigentlich romantischen Überlegungen Brochs ist kurz auf die Haltung Brochs zum Schreiben in unserer Zeit einzugehen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Solche allgemeinen Formulierungen – „die Haltung Brochs“ – betreffen hier und im folgenden doch immer nur die *Schlafwandler*-Periode, als dem engeren Gegenstand dieser Untersuchung. Diese Haltung war in der Gesamtentwicklung Brochs nicht immer die gleiche.



Denn sie war der Impuls, der Brochs theoretische Konzeption und dichterische Gestaltung bestimmt hat.

In dem Aufsatz ‚Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise‘ unterscheidet Wolfgang Kayser eine „externe“ und eine „interne“ Krise des zeitgenössischen Romans. Die „externe“ Problematik ist ihm dabei die Undarstellbarkeit bestimmter moderner Geschehnisse — er nennt als Beispiel etwa den Ersten Weltkrieg —, ganz allgemein: die höchst verwickelte „Kultursituation der Gegenwart“, mit der der Dichter sich konfrontiert sieht. Dies, so meint Kayser, stelle doch „nur“ eine „externe Problematik“ dar und rechtfertige es „noch nicht, von einer Krise des Romans zu sprechen“. Die ganz besondere Anstrengung, zu der die Dichtung sich auf Grund der Zeitlage verpflichtet glaube, sei ein „Symptom für eine grundsätzlich irritierte Einstellung zu allem Ästhetischen“ und verkenne die „Bedeutung des Spielmoments in aller Kunst“.<sup>2</sup>

Es gebe aber, so fährt Kayser fort, eine „interne, eine wirkliche Krise des Romans. Sie ist im wesentlichen heraufbeschworen von den Romanschriftstellern selber. Es besteht ein Mißtrauen gegen den bisherigen Roman, den ‚konventionellen‘ Roman. Er erscheint nicht mehr als echt, und das meint: nicht mehr als getreuer Ausdruck des heutigen Verhältnisses zum Dasein und Sein . . . Im einzelnen richten sich die Angriffe gegen alles, was wir [Kayser] als wesentlich für die Form des modernen Romans [d. i.: des Romans, wie er im 18. Jahrhundert entwickelt wurde] erkannten: gegen das Erzählen vom persönlichen Standpunkt aus . . . sowie gegen den bisher ergriffenen Weltgehalt (und damit gegen die Formen, in denen er erfaßt wurde und die als überholte Konventionen wirken).“<sup>3</sup> Diese Scheidung von „externer“ und „interner“ Problematik ist künstlich und läßt sich bei näherem Zusehen nicht halten. Man fragt sich nämlich, wie die „interne“ Problematik, nach Kayser aus einer im Bereich der Kunstform verbleibenden Reflexion des Künstlers auf seine Mittel entstanden, wie das Bewußtsein, die überkommenen Mittel seien nicht mehr „echt“ (in dem angedeuteten Sinne), überhaupt entstehen konnte, wenn nicht gleichzeitig die Reflexion auf die „externe“ Problematik stattfand. Was in der Darstellung Kaysers fast als mutwilliger Akt willkürlich-leichtfertiger Auflehnung gegen die Tradition erscheint, als eine kunstinterne Auseinandersetzung, ist in Wahrheit bedingt durch den Zustand des Bereichs, der der Kunstform „Außen“, Gegenstand ist. Die Revolution des zeitgenössischen Romans ist kein dem Roman immanenter, absoluter Vorgang, keine Erneuerung rein aus sich

<sup>2</sup> Zitate alle: Wolfgang Kayser, *Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert und seine heutige Krise*. — DVjS. 28, 1964. S. 439.

<sup>3</sup> W. Kayser, *Die Anfänge des modernen Romans*, S. 440.

selbst. Sie hat ihren Anstoß und wesentlichen Impuls aus außerkünstlerischem Bereich bezogen.<sup>4</sup>

Diesen Sachverhalt findet man bei Broch in exemplarischer Weise bestätigt. Seine Überlegungen zum Roman setzen nicht bei dieser oder jener Unzulänglichkeit der konventionellen Form, auch nicht bei ihr als ganzer an, vielmehr liegen ihre Ansatzpunkte in seiner sehr intensiven Auseinandersetzung mit der allgemeinen Zeitlage. Diese ist es, die ihn zum Bruch mit der überkommenen Form drängt, sowie dann konstruktiv zur theoretischen und schöpferisch-dichterischen Suche nach neuen Möglichkeiten. Sie ist es auch, die ihn dazu bringt, sein Schaffen unter eine scharfe ethische Forderung zu stellen. Das sei hier lediglich konstatiert, ohne eine Diskussion darüber, ob diese Haltung tatsächlich eine „irritierte Einstellung zu allem Ästhetischen“ bedeutet. Es ist ein immer wiederkehrendes – und immer wieder zitiertes – Motiv in Brochs Stellungnahmen zur Frage der Lebensberechtigung der Kunst in dieser Zeit, daß die Kunst einen Anspruch auf ihren Fortbestand nur aufrecht erhalten könne, wenn sie sich an der Suche nach der neuen Welt- und Lebensgestaltung beteilige, d. h. aufhört zu „spielen“.

In dem Essay ‚James Joyce und die Gegenwart‘ schreibt Broch zum Problem der „Abbildbarkeit“ der zeitgenössischen Wirklichkeit, d. h. zum „externen“ Anstoß der „Krise“ der zeitgenössischen Kunst:

... in religiös wertzentrierten Epochen ist das „Totalitätsniveau“ und mit ihm das Qualitätsniveau der Kunst von einer auffallenden Einheitlichkeit, ... es ist jene Einheitlichkeit, in der alle Kräfte der Epoche auf ihre Gesamtordnung gerichtet sind und ihr dienen; indes mit dem Augenblick des einsetzenden Wertzerfalles wird gerade diese Einheitlichkeit zerschlagen, und je weiter die Wertzersplitterung fortschreitet, je chaotischer also die Kräfteverteilung der Welt wird, ein desto größerer künstlerischer Aufwand wird erforderlich, um die Kräftesammlung zu bewältigen und zu bewerkstelligen, ja, es wird der Aufwand so groß und von so komplizierter Art, daß – in offenkundigem Gegensatz zu echten Wertepochen – die Totalitätswerke innerhalb der allgemeinen Kunsterzeugung nicht nur immer seltener und seltener, sondern auch

<sup>4</sup> Das ist auch außerhalb der marxistischen Literaturkritik schon oft ausgesprochen worden. Hans S. Reiß etwa schreibt: „... es genügt nicht, daß literarische Traditionen erschöpft sind, sondern es ist notwendig, daß man fühlt, die Traditionen seien nicht mehr die angemessenen Ausdrucksformen für die Ideen einer Epoche, oder um es genauer zu sagen, für die Ideen eines Dichters. Aber nicht nur ein Wandel im Reich der Ideen wirkt sich auf die Literatur aus, sondern auch ein Wandel im gesellschaftlichen Leben.“ (H. S. Reiß, Stil und Struktur im modernen europäischen experimentellen Roman. – Akzente. 5, 1958. S. 204f) Heimito von Doderer hat das einmal paradox so ausgedrückt: „Die ‚Krise des Romans‘ ... würde es heute auch geben, wenn es gar keinen Roman gäbe. Sie ist eine Krise unserer Wirklichkeit überhaupt ...“ (H. v. Doderer, Grundlagen und Funktion des modernen Romans. – Jahresring. 1958/59. S. 74)

immer komplizierter und unzugänglicher werden, ein Tatbestand, vor dem sich eben das Problem erhebt, ob eine Welt zunehmender Wertzersplitterung nicht schließlich überhaupt auf ihre Totalerfassung durch das Kunstwerk verzichten muß und somit „unabbildbar“ wird.

Dies, so meint Broch, sei die „für das Kunstschaffen der Gegenwart dringlichste Frage“, eine Frage, die „im strukturellen Aufbau der Epoche selbst verankert“ sei.<sup>5</sup> Von der Struktur der Epoche muß aber gerade die Dichtung besonders affiziert – oder sollte man sagen: infiziert? – werden, denn sie ist „inniger dem sozialen System eingesenkt, in dem sie lebt, inniger ihm verbunden“ als andere Zweige des Künstlerischen. Als Beispiel nennt Broch die „großen sozialen Romane des 19. Jahrhunderts.“<sup>6</sup>

Aus diesem Gesichtswinkel sieht Broch also die Problematik der modernen Kunst, des modernen Romans: sie hat ihre Wurzel im „Wertzerfall“, durch den die Moderne, nach Broch, gekennzeichnet ist, darin, daß unsere Welt, mit Georg Lukács' Worten, „heterogen-kontingentes Diskretum“, eine „kontingente Welt“ ist.<sup>7</sup>

Von hier aus nimmt Broch auch Stellung zur unzulänglich gewordenen Tradition. In einem Brief an seinen Verleger schreibt er zu dem „großen Problem“ der

Stellung des Erkenntnismäßigen und Dichterischen zu und in der heutigen Welt: Joyce war der erste, welcher in aller Deutlichkeit erkannt hat, daß die Zeit des Wald- und Wiesenromans vorbei ist, daß der Umbruch der Zeit auch einen Umbruch des Dichterischen – sofern es überhaupt noch lebensberechtigt ist! – erfordert, und daß es um eine ganz andere und neue Art der Totalität geht, als je zuvor.<sup>8</sup>

In diesem Zusammenhang ist aber auch die Haltung Brochs zum Problem des Erzählens zu sehen, die sich aus einer Anzahl insbesondere brieflicher Stellungnahmen erkennen läßt. In dem eben zitierten Brief an Dr. Daniel

<sup>5</sup> Ess. I, S. 186.

<sup>6</sup> Ess. I, S. 202. (Eigene Hervorhebung)

<sup>7</sup> Georg Lukács, Die Theorie des Romans. 1920. S. 69 und 72. In dieser frühen Schrift von Lukács findet sich übrigens eine Begründung für das Problem der „Undarstellbarkeit“ der modernen Wirklichkeit, die eng an die Gedanken Brochs anklängt. (Auf derartige Parallelen zwischen Brochs Theorie eines „Totalitätskunstwerks“ und der ‚Theorie des Romans‘ von Lukács hat Wolfgang Rothe in seinem Aufsatz ‚Der junge Broch‘. – Neue deutsche Hefte. 7, Nr. 77, 1960. S. 784 hingewiesen.) Diese „Undarstellbarkeit“, schreibt Lukács, beruhe auf der „Unfähigkeit“ der Welt, „sowohl für sich als Ganzes die Form der Totalität, wie für die Beziehung zu ihren Elementen und für deren Beziehung untereinander die der Kohärenz zu finden.“ (G. Lukács. S. 73)

<sup>8</sup> Brief 76 an Dr. Daniel Brody vom 19. 10. 1934, Briefe, S. 102. (Eigene Hervorhebungen)

Brody schreibt er: „Wald- und Wiesenromane will und kann ich nicht schreiben.“<sup>9</sup> Darunter versteht Broch nicht, mit dem landläufigen Sprachgebrauch, den Trivialroman, also ein Qualitatives, sondern den gesamten herkömmlichen Roman<sup>10</sup>, insofern er eine vom Autor – mehr oder weniger – frei erfundene Geschichte erzählte. Das geht aus einer Reihe späterer abschätziger Bemerkungen über das Erzählen als Erfinden von Geschichten hervor. In dem Essay ‚Das Weltbild des Romans‘ spricht Broch dem bloßen „Drauflos-Fabulieren“ das Schöpferische ab.<sup>11</sup> In einem Brief an Frank Thiess schreibt er, daß sich das „Herabberzählen einer erfundenen Fabel schlechterdings nicht mehr verlohnt.“<sup>12</sup> Und in einem Brief an Friedrich Torberg spricht er von einem „unerlaubten Geschichtel-Erzählen“:<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Briefe, S. 104.

<sup>10</sup> Nur so wird nämlich auch die eben zitierte Bemerkung Brochs verständlich, daß Joyce „der erste (war), welcher in aller Deutlichkeit erkannt hat, daß die Zeit des Wald- und Wiesenromans vorbei ist . . .“

<sup>11</sup> Ess. I, S. 237.

<sup>12</sup> Brief 112 vom 26. 11. 1937, Briefe, S. 161.

<sup>13</sup> Brief 139 vom 21. 8. 1943, Briefe, S. 193. – Karl Robert Mandelkow schreibt in seiner Untersuchung der *Schlafwandler*, Brochs „gesamtes Romanwerk“ sei „geboren aus dem Kampf um die Überwindung des Romans als einer Erzählung von ‚Geschichten‘“. (K. R. Mandelkow, Hermann Brochs Romantrilogie ‚Die Schlafwandler‘. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. 1962. S. 38f) Das ist unter dem Gesichtspunkt der Form sicher richtig. Aber Mandelkow fragt dann nicht nach der ganz spezifischen Art, in der Broch – für die *Schlafwandler* – diese „Überwindung“ angestrebt hat. Statt dessen definiert er sie von den Ergebnissen einer kurzen Übersicht über etwa gleichzeitig mit der Trilogie entstandene Romane her als „Infragestellung der Fabel“, als „Bestreben, die ‚Handlung‘ aus dem Roman zu eliminieren“. Meint dann jedoch, dieses „Bestreben“ bleibe bei Broch „mehr theoretisches Programm, als daß es in der Praxis hätte voll verwirklicht werden können“. Broch habe also „dieses Ziel [nämlich: die „Überwindung des Romans als einer Erzählung von ‚Geschichten‘“], trotz aller tiefgreifenden theoretischen Fundierung – man möchte sagen, glücklicherweise –, nicht erreicht . . .“ – In vorschneller Gleichmacherei und ohne das auch nur im geringsten zu belegen, unterschiebt er Broch ein „theoretisches Programm“ und zieht daraus schwerwiegende Folgerungen und Wertungen: gratuliert sich dazu, Broch habe ein Ziel nicht erreicht, das er sich – überhaupt nie gesetzt hat. Denn in Wirklichkeit richtet sich die „tiefgreifende theoretische Fundierung“, die Broch, im Hinblick auf die *Schlafwandler*, für die Erzählkunst unternommen hat, gar nicht primär auf die „Handlung“, wie Mandelkow unterstellt. Schon die wenigen Briefstellen, die oben zitiert wurden, legen den Akzent auf das Erfinden, das „Drauflos-Fabulieren“. Bei der Rolle des Autors, seiner Imagination, setzt das „theoretische Programm“ Brochs an. Wenn in den *Schlafwandlern* auch die „Handlung“ – bzw. ihre weitgehende Eliminierung – ein wesentliches Merkmal insbesondere des dritten Romans ausmacht, so ist das doch, wie sich zeigen wird, nur ein Sekundäreffekt von Brochs „Programm“. Diese Dinge müssen ge-

## B Die Erkenntnisaufgabe der Dichtung

Die Dichtung kann nicht durch Adaptation in Einzellern das Gleichgewichtsverhältnis zur modernen Wirklichkeit bewahren. Eine Veränderung im Fundament ist nötig: ein neues Selbstverständnis. Das folgt für Broch aus einer Besinnung auf den Lebenszusammenhang, in dem die moderne Kunst steht. In zahlreichen Äußerungen hat Broch sich mit dieser Frage beschäftigt.

Gerade unsere Zeit, heißt es in dem Essay ‚Das Weltbild des Romans‘, ist

infolge der Auflösung des im Religiösen ruhenden ästhetischen Wertpols<sup>1</sup> genötigt . . . , innerhalb eines jeden Einzelwertsystems besonders akzentuierte Forderungen aufzustellen . . . (Sie) verlangt mehr denn jede frühere Zeit nach einer purifizierten ethischen Kunst.<sup>2</sup>

Im Joyce-Essay propagiert Broch geradezu, es sei die „Zeit des ethischen Kunstwerks angebrochen“.<sup>3</sup> Wenig später heißt es dort: „... es hat das Kunstwerk ohne ethisches Ziel keine Geltung mehr, es ist dem Dichter endgültig untersagt, frisch drauflos zu dichten, ein Poet und sonst nichts.“<sup>4</sup> Wie kann die Dichtung diese Forderung erfüllen?

nauestens differenziert herausgearbeitet werden. Ihre laxen Verwechslung hat dazu geführt, daß fast übereinstimmend der erste Roman der Trilogie für noch weitgehend konventionell gehalten wird, weil es hier ein intaktes Handlungsgefüge gibt, während der dritte Roman – wegen der hier stattfindenden Auflösung eines zusammenhängenden Handlungsablaufs – als der eigentlich neuartige Teil angesehen und deshalb mit dem Schlagwort „Krise des Romans“ in Verbindung gebracht wird.

<sup>1</sup> Das ist eine Umschreibung für „Wertzerfall“, der nach der Theorie Brochs das Auseinanderbrechen eines an einem obersten Wert, Gott, orientierten umfassenden religiösen Organons ist, wie es, nach Broch, das Mittelalter war. (Vgl. dazu den ‚Historischen Exkurs‘ des Essays ‚Der Zerfall der Werte‘, in den *Schlafwandlern* auf den Seiten 510–517, wieder abgedruckt im zweiten Band der Essays auf den Seiten 12–18.) Den Terminus „ästhetisch“ verwendet Broch im Zusammenhang seiner Werttheorie in einem sehr persönlichen Sinne: es bedeutet das „Wertrealisat“, das Geformte, das mit der strebenden „weltformenden Tat“ (Ess. II, S. 35) als der „ethischen“ Komponente des Wertbegriffs die „ethisch-ästhetische Doppelansicht des Wertes“ ausmacht. (Vgl. das so überschriebene Kapitel in dem Essay ‚Das Böse im Wertsystem der Kunst‘, Ess. I, S. 319ff; den Abschnitt ‚Das Doppelgesicht des Wertes‘ in dem Essay ‚Logik einer zerfallenden Welt‘, Ess. II, S. 49f; auch etwa: Ess. I, S. 212 und Massenpsychologie, S. 41f. Die früheste Definition der „Doppelansicht des Wertes“ findet sich in dem Aufsatz ‚Konstruktion der historischen Wirklichkeit‘. – Summa 1917/18, 4. Viertel. S. XVf)

<sup>2</sup> Ess. I, S. 217.

<sup>3</sup> Ess. I, S. 207.

<sup>4</sup> Ess. I, S. 208.

... die Erkenntnis ist es, die immer wieder, zumindest potentiell, in jedem Wertzerfall und Wertverfall, erscheine dieser noch so hoffnungslos, die Kraft zur Umbildung in neue Ordnungen legt, den Keim zu einer neuen religiösen Ordnung des Menschen, und eben weil dem so ist, ist es der Dichtung verwehrt, sich ihrer Aufgabe zu entziehen, die Kräfte der Zeit zu erschauen und sie zu versinnbildlichen . . .<sup>5</sup>

Dies ist also die „ethische Aufgabe“ der Dichtung in einer Zeit des „Wertzerfalles“: „das Dichterische in die Sphäre der Erkenntnis zu heben“.<sup>6</sup> „Heute ist der Dichter gezwungen, . . . das Erbe anzutreten, das ihm das Erkenntnisstreben der Menschheit vermacht hat.“<sup>7</sup> Indem der Dichter sich auf seine „Erkenntnisfunktion“ besinnt, kann er verhindern, daß sein Tun „unverbindliches Privatschaffen“ wird, nur in der Erfüllung dieser Funktion ist für die Dichtung ein Weg zu sehen, der sie „aus den Grenzen des drohenden l'art pour l'art ins Reich des . . . Allgemeinverbindlichen führt“.<sup>8</sup> Die „Mission des Dichterischen“, heißt es an anderer Stelle, ist die einer „totalitätserfassenden Erkenntnis“, die Dichtung hat die „Pflicht“ zur „Absolutheit der Erkenntnis schlechthin“.<sup>9</sup> „Wenn es eine Existenzberechtigung der Literatur gibt, eine Überzeitlichkeit des künstlerischen Schaffens, so liegt sie in solcher Totalität des Erkennens.“<sup>10</sup>

Broch läßt es jedoch nicht bei dieser allgemeinen Bestimmung der neuen Aufgabe der Dichtung bewenden. Er stellt sich die konkretere Frage, wie das einzelne Werk eine Erkenntnisaufgabe erfüllen könne. Dieses Problem versucht er am Modell des Systems zu lösen. In dem fragmentarischen Aufsatz ‚Erwägungen zum Problem des Kulturtodes‘ schreibt er: zu den „Merkmale des Systems (gehört es), als Gesamtheit zur Totalität und Zeitlosigkeit zu streben“, dabei aber die „Einzelleistung . . . als bloß anonymen Baustein am Gesamtwerk zu behandeln“ und bei allem Fortschreiten in „ewiger Unabgeschlossenheit“ zu bleiben. „In diesem Sinne“, sagt Broch, „strebt das System der Wissenschaft zur unerreichbaren Erkenntnistotali-

<sup>5</sup> Ess. I, S. 210.

<sup>6</sup> Ess. I, S. 207.

<sup>7</sup> Ess. I, S. 206f.

<sup>8</sup> Ess. I, S. 202f.

<sup>9</sup> Ess. I, S. 204. — Als Kronzeugen dieser Auffassung und als ihre frühe Verwirklichung in der neueren Dichtungsgeschichte beschwört Broch hier und in anderen Essays die Gestalt und das Werk Goethes. (Vgl. dazu Ess. I, S. 204ff und S. 236; Ess. II, S. 86; Ges. Werke, Bd. 10, S. 284ff; Brief 49 an Frank Thiess vom 6. 4. 1932, Briefe, S. 67.) Auf dieses wichtige Moment in Brochs „Goethebild“ geht Wolfgang Leppmann in seinem Aufsatz ‚Zum Goethebild bei Robert Musil, Hermann Broch und Ernst Jünger‘. — Monatshefte (Wisconsin). 54, N. 4, 1962. S. 145–155 — nicht ein, da er Brochs Essays und Briefe nicht einbezieht.

<sup>10</sup> Ess. I, S. 205.

tät, das System der großen Menschheitsordnungen zur unerreichbaren Totalorganisation des Humanen.“

Dies vorausgeschickt, ist zu sagen, daß die Kunst „überhaupt kein System ist“. Denn das „wesenhafte Sein der Kunst“ liegt „ausschließlich in der Einmaligkeit, Unwiderruflichkeit, Unkorrigierbarkeit des ein für allemal abgeschlossenen Kunstwerkes . . .“ Es beschränkt, „im strikt polaren Gegensatz zum Systemgedanken“, die

eigene ethische Forderung auf den autonomen Umfang des Kunstwerkes . . . , freilich aber auch innerhalb dieses Kreises Unendliches verlangend, nämlich, daß in der sinnfälligen, begrenzten, raumzeitlichen Erscheinung der künstlerischen Leistung sowohl die gesamte Welttotalität als auch die im Logos beschlossene Unendlichkeit der Menschenseele zum Ausdruck gebracht werde.<sup>11</sup>

Als eine Ergänzung zu dieser Aussage erscheint eine andere in dem kurzen Essay ‚Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik‘, wo es heißt:

. . . mag auch jedes wahre Kunstwerk in sich ruhen, mag es auch in diesem In-sich-Ruhen die Totalität widerspiegeln, so bleibt es dennoch endlich und begrenzt, mehr noch, es bleibt Ausdruck einer begrenzten Erkenntnis, da der Mensch und mit ihm das Kunstwerk nirgends und niemals über Einzelerkenntnisse hinauszureichen imstande ist. Jede Einzelerkenntnis aber muß durch neue Erkenntnisse abgelöst werden, und jede neue Erkenntnis verlangt nach einer neuen Form, nicht nur nach einer fortentwickelten Form wie in der Wissenschaft . . . , sondern nach einer völlig neuen Gleichgewichtskonstellation: die Kunstwerke lösen einander ab, und jedes einzelne ist unter die Forderung größtmöglicher Annäherung an die Idee gestellt, und wenn es also – im Gegensatz zur Wissenschaft, die sich als Gesamtsystem immer mehr der Wahrheit annähert – nicht „die Kunst“ als Gesamtheit gibt, als ein „System“, das wie die Wissenschaft als ganzes zielgerichtet wäre, wenn es sich hier also auch nicht um einen Systemfortschritt handelt, sondern um den Wechsel einzelner kunstwerklicher Monaden, so ist trotzdem in dem Fortschreiten von Kunstwerk zu Kunstwerk, ist in der immanenten Logik, mit der sich die Stile und Kunstformen verändern, der Fortschritt von Erkenntnis zu Erkenntnis gegeben, gewiß, von irrationaler Erkenntnis zu irrationaler Erkenntnis, aber auch diese Entwicklung ist dem Logos unterworfen. Und weil der Logos das Göttliche vor sich sieht und nicht sich zurückzuwenden vermag, muß er auch in der irrationalen Erkenntnis das Neue wollen und zu neuen Werten drängen . . .<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ess. II, S. 107f.

<sup>12</sup> Ess. II, S. 101; vgl. dazu auch im gleichen Essay: „Die irrationale Erkenntnis, vor allem also die künstlerische, unterscheidet sich von der wissenschaftlichen durch den Totalitätsanspruch des einzelnen künstlerischen Aktes, den Totalitätsanspruch des einzelnen Kunstwerks, das selbst in einer Einzelerkenntnis noch immer die ganze Welt umschließt, während das wissenschaftliche Einzelresultat nur im Hinblick auf die ewig fortschreitende Gesamtwissenschaft seinen Eigensinn bewahrt.“ (Ess. II, S. 100) Broch nimmt diesen Gedanken noch einmal