"...diesen Drang zum ,Neuen": Hermann Broch und die Kunst

Hans-Günther Schwarz (Heidelberg)

Mit der Publikation von *Der Tod des Vergil* (1945) und der drei *Schlafwandler*-Romane (1930-32) hatte sich Hermann Broch als Künstler etabliert, ohne freilich als solcher gelten zu wollen. In seinem Briefwechsel mit Schriftstellern und bildenden Künstlern, wie Irma Rothstein, ist er überzeugt, "dass meine eigenen Fabrikate wirkliche Kunst sind, soweit nämlich man überhaupt von Kunst im Erzählerischen sprechen kann" (Brief 731, An Irma Rothstein, 30.8.50, *Briefe III*, S. 494). Diese Einschränkung, die Ausklammerung seiner eigenen Kunstwerke, die allgemein der Erzählkunst, dem Roman, zugerechnet werden, aus dem Bereich der "wirklichen Kunst" begründet er im selben Brief: "Im Vergil war mir das Erzählerische einfach schon ein Ekel" (S. 495). Sein Kunstziel war "die Sprengung der Erzählung" (ebd), der bevorzugten Darstellungsform des 19. Jahrhunderts. Broch wendet sich programmatisch gegen die literarische Tradition, die etablierte Ausdrucksform. Er will das Neue: "doch gäbe es, ..., keine Entwicklung in der Kunst, spürte nicht der Künstler diesen Drang zum "Neuen" und zu dessen Entdeckung" (*Vergil*, S. 484). Als Folge dieser Wendung gegen das Erzählerische, die traditionelle Form des Romans, ist "der verbliebene Bodensatz gleichfalls etwas halbwegs Richtiges geworden, trotz seiner Mängel" (Briefe III, S. 495).

Broch sieht die Erzählung als die große Leistung des vergangenen Jahrhunderts. Damit gehört sie, wie er meint, einer überholten, älteren Denkweise an, die sich in einem unzeitgemäßen Kunststil ausdrückt. Diesen bezeichnet er als "Plastik" – eine Zuweisung, die der Literaturwissenschaft fremd ist. Diese trennt zwischen dem Mehrdimensionalen der sichtbaren Plastik, einem Gegenstand der bildenden Kunst, und dem aus Worten bestehenden Text eines literarischen Werkes. Für die Fachwissenschaft, egal ob Kunstgeschichte oder Literaturwissenschaft, ist das Trennungsdenken charakteristisch. Dieses überwindet Broch durch sein Einheitsdenken. Broch hat mit der Plastik, dem Dreidimensionalen, einen Oberbegriff gefunden, der für die Literatur und Kunst gilt. Das Dreidimensionale ist Ausdruck eines körperlichen, raumhaften Denkens von den Griechen bis heute, das jedoch in der zweidimensionalen Malerei der Moderne (Cézanne, Van Gogh etc.) und in der neuzeitlichen Mathematik überwunden ist. "Die Erzählung haftet genau so wie die Plastik am Dreidimensionalen¹, wenn auch nicht so eng wie diese daran gebunden" (*Briefe III*, S. 495). Der

¹ Das Dreidimensionale wird im Brief an Albert Kohn(Brief 720, Briefe III, S. 475) als Notwendigkeit des menschlichen

Stil, so meint Broch, vereinigt die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten einer Kultur oder einer Epoche. Die Plastik gehört zum großen Stil; sie ist "womöglich noch konservativer als jede andere Kunst … hier geht es wirklich unaufhörlich um den *großen Stil*" (ebd). Diesen gesteht er neben der Plastik, also der dreidimensionalen griechischen Skulptur, den Ägyptern und dem griechischen Theater zu: "Genau so, wie der große Stil des griechischen Theaters nie wieder erreicht worden ist, nicht einmal von Shakespeare" (ebd).

Der große Stil gehört der Vergangenheit an. Broch assoziiert ihn mit Frömmigkeit: "Und wahrscheinlich ist der große Stil - ... - immer Ausdruck und einmaliger Ausdruck einer spezifischen Frömmigkeit, die ja auch einmalig ist" (ebd). Diese Frömmigkeit zeigt sich in der Architektur des Mittelalters, also einem religiös geprägten Zeitalter, "merkwürdigerweise weit mehr als in der Antike, denn der griechische Tempel war nicht "fromm" (ebd). Frömmigkeit als Voraussetzung großer Kunst verlangt eine "entsetzliche Direktheit", und sie erfordert eine an Trance streifende geistige Konzentration" (ebd). Sie wird der Moderne nur als Möglichkeit, als "Zukunftsfrömmigkeit" (ebd) zugestanden; wie die Beispiele Henry Moore und Piet Mondrian zeigen, gibt es keine Gegenwartsfrömmigkeit des Künstlers. Dennoch gelingt es Broch, einen der Frömmigkeit ähnlichen Zustand zu erreichen, "als ich mich über mich selbst hinaus in das Wissen um den Tod hineingesteigert habe" (ebd). Dies geschah bei seinem Gefängnisaufenthalt (13.-31. März 1938) in Bad Aussee und dem Schreiben am Vergil (1937 bis 1940). Wie er in Autobiographie als Arbeitsprogramm schreibt: "der Tod war uns, die wir nun gewissermaßen am Rande des Konzentrationslagers lebten, plötzlich so handgreiflich nahe gerückt, dass die metaphysische Auseinandersetzung mit ihm schlechterdings nicht mehr aufschiebbar war. Und so begann ich 1937, beinahe gegen meinen Willen, sozusagen als Privatangelegenheit des eigenen Seelenheils, mit einem strikt esoterischen Buch, dem "Vergil" (Massenpsychologie, S. 51). Die Willenlosigkeit ist ein Kennzeichen echter Frömmigkeit; "Dein Wille geschehe" betet der Gläubige zu Gott. Im Gegensatz zur kollektiven Frömmigkeit des Mittelalters ist diese wie das Seelenheil zu Brochs Zeit Privatangelegenheit; sie bleibt aber auch in ihrer Vereinzelung für Broch die Voraussetzung großer Kunst.

Brochs Kunstauffassung ist unberührt von den großen Ästhetikern der Moderne, von Hegel und Heidegger, und ihrer Ausrichtung an objektiven Kunstkriterien. Nirgendwo lesen wir von der gegenseitigen Durchdringung und Identität von Bedeutung und Erscheinung, Gehalt und Gestalt (Hegel, Ästhetik I/II, S. 454f.) oder dem Werk als "Geschehnis der Wahrheit" (Heidegger, Der

Bewusstseins, das zwischen Unendlichkeit und Nichts schwebt, dargestellt. Broch spricht von der "atemumwandeten Höhle der Traumgezeiten", die dem Übersetzer Schwierigkeiten bereitete und verweist auf die platonische Höhle. Vgl. auch Brief 702. An Werner Kraft, *Briefe III*, S. 443. Dort wird das Dreidimensionale in seinem geistigen Kontext erklärt

² Im Brief 569 (An Egon Vietta, *Briefe III*, S. 161) schreibt Broch: "Ich erreichte dies durch schärfste Konzentration auf das Todeserlebnis, durch ein richtiges Hineinarbeiten in traumhafte Trauerzustände und ein fast automatisches Niederschreiben."

Ursprung des Kunstwerkes, S. 73). Für Broch spielt allein die Persönlichkeit des Künstlers eine Rolle. Dessen Ehrlichkeit, Direktheit und Frömmigkeit sind die Voraussetzungen der "wirklichen" Kunst. Broch setzt die "Absolutheit der menschlichen Seele" als Grundlage "alles Humanen und aller menschlichen Institution und aller Relativismen" (Brief 244, An Jacques Maritain, Briefe I, 14. Nov. 1937, S. 451) fest. Darin ist das Schaffen von Kunst eingeschlossen; dieses entwickelt sich aus der Persönlichkeit des Künstlers, die die Absolutheit der Seele des Künstlers reflektiert, wie Broch in demselben Brief sagt. Diese "Absolutheit der menschlichen Seele" wurde bisher in der Kunstdiskussion von Aristoteles bis Brecht nicht vorausgesetzt. Es ging nicht um den Künstler, sondern um die Auseinandersetzung mit der objektiven Welt, wie sie sich in Schicksal, Charakter oder Umständen der Figuren äußerte, und den adäquaten Darstellungsmitteln. Ein neues Kriterium ist damit geschaffen, das eigentlich die existierenden gehaltlichen und formalen Kriterien in Frage stellt und eine neue Kunst fordert. Die frühe Kunst kannte die "Absolutheit der menschlichen Seele" nicht. Die Anankē, das eiserne Schickal, der Griechen bestimmte die Handlung der Tragödie und die Reaktion des Publikums, Furcht und Mitleid. Allein die griechische Skulptur zeigt die "lordship of the soul", wie Walter Pater in der Renaissance feststellt (The Renaissance, S. 200) und ist damit ein Vorläufer der "Absolutheit der Seele". Diese wird in zunehmendem Maße von Shakespeare, Lenz und der Klassik in den Charakteren, den "freyhandelnden selbstständigen Geschöpfen" (Anmerkungen, S. 13), dargestellt oder aber von den anti-idealistischen Schriftstellern (Büchner, Brecht), den Naturalisten und Expressionisten, geleugnet.

Die traditionelle Ästhetik geht vom Dargestellten aus, Broch vom Schöpfer der Kunst. In diesem manifestiert sich die "Absolutheit der menschlichen Seele". Diese ermöglicht Religion, Kunst und Philosophie als ihren Ausdruck.

Broch negiert alle inhaltlichen, formalen und gehaltlichen Forderungen der traditionellen Ästhetik. Kunst ist nicht mehr äußerlich bestimmt. Weder Schicksalseinwirkungen göttlicher oder menschlicher Art noch Ideale wie Wahrheit und Freiheit prägen Brochs Vorstellung von Kunst. Sie ist allein Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Diese ist keinesfalls mit dem Konzept des Inneren der Romantik, dem Schaffen einer Kunstwelt ohne Zeit- und Raumbindung "aus dem Innern des Künstlers" (Athenäum II, S. 174) gleichzusetzen, wie Brochs Realitätsbegriff zeigen wird. Dieser ist auf ein Außen gerichtet. Auch wegen äußerlicher Gegebenheiten, Umständen wie barbarischem Anti-Humanismus oder der politischen Situation mag der Dichter an seiner Wirkung zweifeln und diese in der Philosophie oder der Wissenschaft suchen. Auf die Parallele zwischen Vergil und Broch, dem Zweifel an der Dichtung, die Broch an den Anfang seines Werkes stellt, sei nur kurz verwiesen: "hingeschwunden… Hoffnung auf ein kunstabgewandtes, dichtungsfreies Leben der Philosophie und der Wissenschaft… hingeschwunden war die Hoffnung auf das Wunder der Erkenntnis und auf die Heilung in der

Erkenntnis" (*Vergil*, S. 12). Trotz dieser geschwundenen Hoffnungen im Bereich der Erkenntnis, dem von der Logik geprägten rationalen Teil seiner Suche, bleibt ihm der irrationale, das zur Religion gehörende "Seelenheil" (*Vergil*, S. 464). Die Einheit von Rationalität und Irrationalität in der Persönlichkeit, in der Sprache und im Kunstwerk gehört zu den Erkenntnissen Brochs (*Vergil*, S. 458, 462 f., 478). Persönlichkeit, Sprache, und zu schaffendes Kunstwerk bedingen sich gegenseitig: "und da jede ehrliche Dichtung auch den sprachlichen Ausdruck erweitert, so hoffe ich für mich und dieses Werk in Anspruch nehmen zu können, daß in ihm dies zu einem recht beträchtlichen Grade gelungen ist" (*Vergil*, S. 459).

Das Erweitern der gewohnten Realität, der Sprache, der symbolischen Darstellungsart und Form ist die Aufgabe des Künstlers und Kunstwerkes. Darüber hinaus hofft der Dichter, "daß dieses Buch gerade zu einer Zeit wie der heutigen, in einer Zeit des Religionsverlustes und der Religionssuche, in einer Zeit der Auflösung aller ethischen Werte und der Suche nach deren Neufundierung, imstande sein wird, manchem etwas zu bringen, nämlich einen Ansatz zu dem ethischen Halt, den die Welt heute genau so wie zur Zeit Vergils benötigt." (Vergil, S. 459). Die Dichtung hat einen ethischen Wert.

Der Künstler übernimmt die Aufgabe des Lehrers. So schreibt Broch am 2.9.1945 an Ivan Goll: "Der "Lehrer" ist niemals esoterisch, mag er auch manchmal dunkel sein. Und daß eine der Technik verfallene Welt, diese von der Technik zur Barbarei und Sadismus verdammte Welt solchen Lehrers bedarf und ihn erwartet, kann nicht mehr zweifelhaft sein. (Und damit sind wir beim eigentlichen Vergil-Thema)" (*Briefe III*, 16). Der Dichter als Lehrer ist seit Horaz ein Topos der ästhetischen Diskussion. Für den jungen Goethe war der Dichter auch Prophet. Im West-östlichen Divan, im Kapitel "Mahomet", unterscheidet Goethe zwischen Dichter und Prophet. Broch verschmilzt Dichter, Lehrer und Prophet. Dichter und Prophet stehen für das Irrationale, der Lehrer verkörpert Realität, Rationalität und Ehrlichkeit. Alle drei Werte sind Grundlagen der Kunst, wie Broch in demselben Brief an Ivan Goll sagt: "Alle Kunst beruht auf radikaler Ehrlichkeit. D.h. Kunst ist realitätsgerichtet und befindet sich stets auf der Realitätssuche. Denn Kunst ist ein Teil jenes allgemeinen Wertstrebens, das Kultur heißt und gleichfalls nichts anderes ist als Realitätssuche und eben hierdurch Realitätsbewältigung" (*Briefe III*, 14).

Realitätssuche, Realitätsbewältigung, Realitätserweiterung sind Schlüsselwörter in Brochs Kunsttheorie. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von der Realismustheorie, wie sie J. M. R. Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* (1771, gedr. 1774) formulierte: Die Dichtkunst "scheint meinem Bedünken nach nichts anderes als die Nachahmung der Natur, das heißt aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etcetera" (*Anmerkungen*, S. 13). Lenzens Realismustheorie geht allein von den Sinnen und ihrer Wahrnehmung des Existierenden aus. Der Stoff seiner Dramen beschränkt sich auf das, was die Sinne erfahren und aufnehmen. Lenz sieht

sich anti-aristotelisch als "Beobachter" und "Geschichtsschreiber"³. Er antizipiert nicht nur Büchner und Brecht, sondern auch die Erzählmethoden von Dostojewski und Zola, die Broch ablehnt.

Brochs Realitätstheorie gründet sich nicht auf das sinnlich Wahrnehmbare der Realisten, sondern auf den philosophischen Begriff einer objektiven Realität des Seins, wie er von Aristoteles begründet wurde. Dieser allgemeine Realitätsbegriff prägt auch Aristoteles' Poetik. Dort unterscheidet er zwischen Geschichtsschreiber und Dichter: "daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche" (*Poetik*, S. 29). Der Brochsche Realitätsbegriff ist ebenfalls nicht auf die Wahrnehmung der vorhandenen Wirklichkeit durch die Sinne beschränkt. Er stellt dieser eingeschränkten Wahrnehmung den allumfassenden Logos entgegen, der die Welttotalität erkennt. Unter dem Stichwort *Allgemeines zum* Dichten schreibt Broch an Werner Kraft: "Jedes Kunstwerk muß die Totalität seiner Entstehungszeit in sich erhalten … Die Welttotalität, die jeweilige, schafft die jeweilige Form" (Brief 676. III, S. 376).

Brochs Realitätstheorie ist nicht Widerspiegelung des Bestehenden, sondern Erkennen des noch nicht Wahrnehmbaren: "auf der einen Seite wissen wir um eine zweite Realität, wie sie von der modernen Malerei, von Joyce und Kafka teilweise, wenn auch noch unzureichend ausgedrückt wird" (560 An Waldo Frank, Briefe III, S. 144). Demgegenüber steht die "Ebene der überkommenen, landläufigen Realität, die wir schon längst als unehrlich empfinden,...." (ebd) Nur auf dieser Realitätsebene kann die "moralische und politische Aufgabe" (ebd) gelöst werden. Die Aufgabe des Künstlers ist größer. So schreibt er an Herbert Zand: "Der Künstler hat Realitäten erstmalig zu entdecken und zu erkennen, d.h.sie in der ungeschminktesten und direktesten Form, ohne Spur von Dekoration darzustellen" (Briefe III, S 233). Zands Stromgedicht ist in der Interpretation Brochs "aus dem Bedürfnis nach unmittelbarem Ausdruck einer neuerlebten Realität entstanden" (234). Im selben Brief definiert Broch die vom Dichter neu entdeckte und erkannte Realität als "Verläßlichkeit". Sie gehört wie Ehrlichkeit, Frömmigkeit und Anständigkeit zu den Voraussetzungen der Kunst. Aus dieser Verlässlichkeit folgt, wie beim Kunstbegriff der Griechen, der Ästhetik mit Ethik vereint, ein ethischer Faktor: "und damit wird die Seins-Realität zum ethischen Faktor. Wo die Realität verlässlich ist, da werden auch die Werte, da wird auch der Mensch wieder verlässlich" (234). Kunst muss das Seiende, das Existierende übersteigen, um im Sein und den ihm eigenen Werten, in der vom Künstler erkannten Seins-Realität Halt zu finden, denn "der moderne Mensch lebt in der unverläßlichsten aller Welten." (ebd).

_

³ Vgl. Hans-Günther Schwarz, Dasein und Realität, Bonn 1985, S. 77.

Die verlässliche Realität ist die in der Kunst geschaffene Realität. Die Kunst wird aber nie von den Zeitgenossen verstanden: "das wahre Kunstwerk erfaßt (wenigstens annäherungsweise) die Totalität seiner Zeit, und für den Durchschnittsmenschen wird diese Totalität erst von "außen" sichtbar, d.h. im Generationsrückblick" (Briefe III, S. 453). Sofortige Wirkung ist nur in einer noch funktionierenden Tradition möglich: "Für Shakespeare, der in einer lebendigen Theatertradition gestanden hat, war unmittelbare Wirkung möglich, freilich nicht für den "Sturm", etc. also mit jenen Stücken, mit denen er willentlich die Tradition durchbrochen hat" (ebd). Die Generation von Broch hat keine Tradition: "Wir aber stehen außerhalb jeder Tradition - in einer fast beglückend schrecklichen Isolierung - und wir haben mit jeder neuen Arbeit unsere neue Tradition aus eigenem aufzubauen" (ebd). Dies verlangt "ein vollkommenes Aufgehen im Objekt" (ebd.). Das Objekt diktiert die Form der Kunst: "Man hat's zu nehmen, wie es vom Objekt befohlen wird. Ist das Resultat echt, so wird es von den Massen nach 25 Jahren geschluckt werden" (454). Das Objekt verlangt "Ausbau, Umwandlung und Erneuerung unserer Ausdruckskonventionen", wie Broch an Victor Hammer schreibt (Briefe III, S. 127). Dort heißt es: "jede Realitätsentdeckung enthält den Zwang zu neuen Symbolen. Der Künstler selber verändert seine Symbolsprache durch sein ganzes Leben hindurch; ein Altersquartett Beethovens spricht eine völlig andere Sprache als die Jena-Symphonie usw." (ebd). Der Künstler schafft eine ihm eigene Symbolsprache. Broch versteht hier das Symbol nicht im Goetheschen Sinne als Ausdruck einer Idee, die unendlich und unaussprechlich ist (Maximen und Reflexionen 749), sondern als spezifische Ausdrucksweise der Künstlerpersönlichkeit: "Ich rede keinerlei "Ismen" das Wort. In der Kunst gilt bloß die Persönlichkeit: aber die Persönlichkeit kann und darf sich nicht vom Zeitgeist fernhalten, und für den sind die Ismen genauso Symptome, wie es die roten Flecken für Masern sind" (Briefe III, S. 127).

Der Zeitgeist ist Ausdruck der "landläufigen Realität", über die der wirkliche Dichter hinausgehen muss, wie Broch in einem weiteren Brief an Herbert Zand erklärt (587. An Herbert Zand, 12.12.47, *Briefe III*, S. 200). Dieser Brief ist grundlegend für Hermann Brochs Verständnis von Kunst. Er sieht Kunst "an "Fortschritt" gebunden; damit ist nicht gesagt, dass sie "besser" wird, zumindestens nicht qualitativ besser, wohl aber, daß sie innerlogischen Gesetzen gehorcht, und jedes Abweichen von ihnen unweigerlich den Kunstcharakter als solchen aufhebt. Der künstlerische Fortschritt aber heißt *Aufdeckung neuer Realitäten*" (200). Die neuen Realitäten erfordern neue Ausdrucksweisen, die "Sprengung der Erzählung", wie sie Broch im *Vergil* versuchte, "das Dichten, das über das Dichten hinausreicht" (620 An Elisabeth Langgässer, *Briefe III*, S. 265), das er bei Langgässer findet oder "den Roman, der über den Roman hinausgeht" (ebd), die Leistung von James Joyce.

Die geschlossenen Systeme der Naturwissenschaften machen ihre Fortschritte durch Experimente, die ihre Hypothesen bestätigen und schaffen so neue Realitäten. Aufgrund der

offenen Systeme des Denkens und der Kunst fehlt diesen die inhärente Konstanz der naturwissenschaftlichen Methode, die in der Moderne freilich Theorien formulierte, die diese Konstanz ins Wanken brachte. Wie die moderne Kunst zeigt, hat sie sich durch Experimente von der Tradition gelöst: "Warum all die Experimente, Tiefenexperimente so großer Künstler wie z.B. Picasso, an deren Ernsthaftigkeit keinen Augenblick gezweifelt werden darf? Warum hat Joyce ein Sklavenleben im Dienste eines einzigen Buches auf sich genommen? Denn neue Realitäten lassen sich nicht aushecken, wie der Laie meist glaubt" (200). Weder als "interessante Themen" noch als "Erlebnisse" aus dem privaten Leben des Künstlers existieren sie; "vielmehr können die neuen Realitäten nur aus schärfster und dabei kritischester Arbeit gewonnen werden: die Realität ist der Kunst nicht "gegeben", sondern sie wird von ihr geschaffen und neugeschaffen; das war bei Michelangelo und Rembrandt genauso wie es heute bei Picasso ist" (201). Die Brochsche "Realität" lässt sich mit Heideggers "Wahrheit", die sich in die Kunst setzt und durch sie ausgedrückt wird, vergleichen. Wie Wahrheit ist Realität ein philosophischerkenntnistheoretischer Begriff, ist ein absoluter und objektiver Zustand. Broch benutzt oft das Wort "Welttotalität", um die durch die Kunst erfasste und geschaffene Realität zu bezeichnen. Realität ist mehr als das "Seiende", das uns umgibt und uns durch unsere Sinne nahe gebracht wird und das wie die Objekte der Natur zu messen und zu berechnen ist. Die Brochsche Realität gehört im Heideggerschen Sinne zum Sein, das immer neue Forderungen an die Kunst stellt. Broch sieht im Gegensatz zu Heidegger die Sprache und die neue Realität als vom Künstler bestimmt: "Denn da unsere Zeit unsicher und zerrissen ist, läßt sich die neue Realität nicht mehr in einer gemeinsamen Sprache ausdrücken, vielmehr muss die neue Sprache, die von der neuen Realität gefordert wird, von jedem einzelnen Künstler neu konstruiert werden" (ebd). Die Tradition und die von ihr geleistete Kontinuität ist im 20. Jahrhundert vom Experiment ersetzt. Dies erklärt, warum Broch sich mit der herkömmlichen Erzählkunst und ihren Formen nicht weiter beschäftigen will und kann. Er nimmt die Gefahren des "ärgsten Subjektivismus und Relativismus .. und völligen Unmittelbarkeit" (ebd) in Kauf. Er sieht die experimentellen Künstler - Schönberg und Strawinsky sind neben Joyce seine Beispiele - von der nachfolgenden Generation anerkannt. Die verspätete Wirkung der Kunst erklärt Brochs Misstrauen ihr gegenüber. Er glaubt die Menschheit in Gefahr, deshalb seine Aktivitäten in den 30er Jahren für den Völkerbund und nach dem Grauen des Zweiten Weltkrieges sein Einsatz für Frieden und Humanität. Der Kunst in der Moderne fehlt die sofortige ethische Wirkung - die er aber dem Vergil zugesteht - und ohne sie der Zusammenhang zwischen dem Schönen, Wahren und Guten, der von den Griechen bis zur deutschen Klassik das Wesen und Wirken der Kunst ausmachte. Der erzieherische Wert der Kunst, der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Ethik, wie ihn Schiller in seiner Ästhetischen Erziehung voraussetzte, existiert nicht mehr. Erzieherischer Wert und Wirkung werden von den Wissenschaften geleistet, nicht mehr von der Kunst. Die Wissenschaften umfassen für Broch Natur- und Geisteswissenschaften. Sie haben – davon ist Broch überzeugt – eine unmittelbare Wirkung. Sie werden deshalb zur Aufgabe für Broch: "Denn unsere Aufgabe ist es, uns sofort – mit allen unseren Kräften, und mögen die noch so schwach sein – an dem Prozeß der Selbsterziehung zu beteiligen, dem die Menschheit sich *heute*, nicht morgen zu unterwerfen hat, wenn dem Grauen ein Ende gesetzt werden soll. M. a. W. wir haben eine politische Aufgabe, jeder von uns hat sie, und wenn wir mit Worten reden, die erst morgen verstanden werden, so können wir ebensogut schweigen" (ebd). Broch will als Wissenschaftler reden, um sofort gehört zu werden; als Schriftsteller will er schweigen. Er ist "Dichter wider Willen", wie es Hannah Arendt formulierte.

Broch, der ironischerweise seine Wirkung als Dichter, nicht als Wissenschaftler gewonnen hat, sieht die Esoterik und Unverständlichkeit der modernen Kunst als das Problem. Sie bewirken die verspätete Rezeption: "Das ist eine echte Antinomie, denn die Kunst lässt sich nicht zur ,verständlichen', zur sofort verständlichen Sprache kommandieren. Alles Gerede von der Notwendigkeit politischer Kunst, kommunistischer oder sonstwelcher, ist leeres Gefasel. Es gibt bloß entweder Kunst oder gar keine" (201f.). Kunst kann nie für Tagesfragen relevant sein. Ihre "Welttotalität", ihre Suche nach der Seins-Realität, dem Eigentlichen, das erst von der nächsten Generation erkannt werden kann, schließt diese aus. Broch verzichtet auf die Kunst, um sich den Wissenschaften zu widmen, weil er glaubt, "dass ich damit schon etwas Notwendiges leisten kann, d.h. etwas zur Klärung der politischen Ideologie werde beitragen können" (202). Der Zeitbezug und die sofortige Verständlichkeit, die Broch in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit sucht und leistet, wird, wie er feststellt, nicht mehr durch das Buch, sondern durch den Film erreicht: "Vielleicht wird die künstlerische Sprache, die den Massen verständlich, sofort verständlich ist, überhaupt nicht mehr die des gedruckten Papiers, sondern die des Kinos sein" (202). Diese Voraussage Brochs hat sich ebensowenig erfüllt wie sein Glaube, dass der Roman der Vergangenheit angehöre: "Und wenn daneben doch noch das bedruckte Papier in Frage kommt, so wird es m. E. nicht mehr der Roman (diese spezifische Kunstform des 19. Jahrhunderts) sein, sondern etwas ganz anderes. Doch eines steht fest: dieses ,andere' wird, so ferne es kommt, wieder aus den lyrischen Wurzeln aller Dichtung emporsteigen; an der Lyrik der neuen Generation wird ersichtlich werden, ob die neue Menschheit jetzt auch einen dichterischen Ausdruck haben wird" (202).

Die Erwartung dieses "anderen" aus den lyrischen Wurzeln aller Dichtung erinnert an Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*: "Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muss das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle anderen umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt" (*Athenäum II*, S. 174). Nirgends im Briefwechsel wird Friedrich Schlegel erwähnt. Novalis

bringt es immerhin auf drei Hinweise, die allerdings als negativ betrachtet werden müssen. Trotzdem ist die Parallele zu Friedrich Schlegels Rede beachtenswert. Lyrik ist für Broch Ursprung und Erfüllung des Dichterischen. Lyrik gilt als der persönlichste Ausdruck. Durch sie wird keine Handlung dargestellt oder nachgeahmt, Person oder Sache beobachtet und wiedergegeben. Wie der Chor in der griechischen Tragödie zeigt, ist die Lyrik die früheste Ausdruckskonvention, die nichts mit dem Ich zu tun hat. Sie ist der objektive Kommentar. Ähnliches sagt Broch im schon zitierten Brief an Hammer: "der Künstler, der kein Dilettant ist, beschäftigt sich ausschließlich mit dem Non-Ich – auch wenn er noch so lyrisch ist – mit dem Sein an sich, dessen Teil er natürlich außerdem ist, kurzum mit dem Objekt, denn einzig und allein das Objekt kann ihm sagen, wessen er bedarf" (Brief 549. An Victor Hammer, *Briefe III*, S. 127).

Die Beschäftigung mit dem Sein an sich ist das Wesen der Kunst. Diese kann nicht auf eine Wir oder Ich-Beschäftigung eingeschränkt werden, wie es Einstein in einem undatierten Brief an Hermann Broch unternimmt. Einstein spricht über den Vergil: "Es zeigt mir das Buch deutlich, vor was ich geflohen bin, als ich mich mit Haut und Haar der Wissenschaft verschrieb." Er nennt es eine "Flucht vom Ich und Wir in das Es" (*Briefe III*, S. 19). Er sieht das Subjektive als Thema der Kunst und das existierende Dingliche, Materielle, das "Es", als Thema der Naturwissenschaften. Für Broch wäre das "Es" wohl die Zeitbedingtheit und ihre Realitätsgrenzen. Wie Broch sagt: "Ich dachte dieser Gefahr zu entgehen, indem ich mich mit dem Vergil sozusagen aufs primitiv Lyrische beschränkte: damit hoffte ich mich aus der Zeitbedingtheit zu retten, d.h. die alten Realitätsgrenzen überschreiten zu können und trotzdem im Mittelbaren zu bleiben" (*Briefe III*, S. 15).

Dies war eine "Fehlannahme", wie er feststellt: "was ich an neuen Realitäten gesehen und echt erlebt hatte, war mit dieser Methode nur höchst mangelhaft zum Ausdruck zu bringen. Es ist bloß partienweise gelungen, und da diese Partien bereits am Rande der Unverständlichkeit stehen, bestand und besteht für mich kein Zweifel, daß das Buch vollkommen esoterische Gestalt angenommen hätte, wenn ich, meiner Perfektions-Pflicht folgend, mich zu einer nochmaligen Umarbeitung hätte entschließen können" (ebd). Das Kriterium der Verständlichkeit, die Vermeidung des Esoterischen, die Wirkungsmöglichkeit (*Briefe III*, 462), an die er eigentlich als Autor nicht denken dürfte, leiten Broch bei der Fertigstellung des *Vergil*. Die Realitätserweiterung, die er von echter Kunst forderte, war ihm gelungen: "dem Todesphänomen um ein großes Stück näher kommen dürfen, als es bisher geschehen ist. Die Annäherung an den Tod war stets Aufgabe jeglicher wahren Dichtung; nicht nur die große Tragödie beweist dies, sondern auch das Werk Vergils" (*Vergil*, S. 459). Dies gelang durch seine Arbeitsweise, die "aus lyrischer Notwendigkeit sich mit der Vergilschen Bild- und Gedankenwelt verbinden hatte lassen" (*Vergil*, S. 459).

Im Selbstkommentar "Erzählung vom Tode" (*Der Tod des Vergil*) [I]" setzt er sich von der bisherigen Methode des inneren Monologs ab: "der innere Monolog in der modernen Literatur ist zumeist ein psychologischer, also ein rationalistischer, und er wird als solcher mit den Kontradiktionen, mit den Irrationalitäten und Illogizitäten der Menschenseele nicht fertig" (*Vergil*, 458). Broch betont, "daß es in der Dichtung seit eh und je einen inneren Monolog gegeben hat, welcher das Irrationale stets bewältigen konnte, nämlich das lyrische Gedicht, und in diesem Sinn ist meine Vergil-Erzählung nicht anders als ein einziges lyrisches Gedicht, das wie jede Lyrik als Ausdruck eines einzigen Lebensmomentes zu gelten hat, eines einzigen Lebensaugenblickes, der hier allerdings der des Sterbens ist." Brochs Arbeitsweise ist, wie er sagt, die "Methode des lyrischen Kommentars" (*Vergil*, S. 458).

Dieser ist keine Nachahmung, schon gar nicht des Joyceschen inneren Monologs, sondern ein "Neues", das es bisher in der Literatur nicht gegeben hat. Broch erfüllt den Heideggerschen Anspruch, dass Kunst etwas bisher nicht Existierendes zeigt; die Suche nach einem bisher von der Kunst nicht Erfassten ist die Voraussetzung der Realitätserweiterung, die für den Künstler (wie das Publikum) einen substantiellen Aussagewert der Kunst ausmacht. Neue Realitäten verlangen neue Formen: "Denn ohne das Phänomen des "Neuen" gibt es überhaupt kein Kunstwerk, und ob nun in seinen rationalen oder irrationalen Partien, es hat, will es Kunstwerk sein, sich durchgängig mit dem Neuen auseinanderzusetzen" (Vergil, S. 478).

Bibliographie

Broch, Hermann, Der Tod des Vergil, Frankfurt 1995

Broch, Hermann, Briefe I (1913-1938), Frankfurt 1981.

Broch, Hermann, Briefe III (1945-1951), Frankfurt 1981

Broch, Hermann, Massenwahntheorie, Frankfurt 1979

Goethe, Johann Wolfgang von, Werke, Hrsg. Erich Trunz, Hamburg 1963

Hegel, G. W. F., Ästhetik I/II, Stuttgart 1995

Heidegger, Martin, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 2001

Krapoth, Hermann, Dichtung und Philosophie, Bonn 1971

Schlegel, Friedrich, *Athenäum II*, Hrsg. Curt Grützmacher, Rowohlts Klassiker, Deutsche Literatur, Bd. 30, Reinbek 1969

Schwarz, Hans-Günther, Dasein und Realität, Bonn 1985