

Mythos und Mathematik

Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen* und seine Essays

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Akademischen Grades eines Dr. phil.,

vorgelegt dem Fachbereich 05 – Philosophie und Philologie

der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

von

Corinna Löhr

aus Limburg an der Lahn

Tag des Prüfungskolloquiums: 18. März 2014

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
Vorbemerkungen	14
1. Textgrundlage und Forschungsliteratur.....	14
1.1 Ausgewählte Essays und das Spätwerk <i>Die Schuldlosen</i>	14
1.2 Hermann Brochs Affinität zur Mathematik und seine Idee eines Novellenromans – Stiefkinder der Forschung	15
2. Der Novellenroman als literarische Gattung	18
Erster Teil:	
Von der Mathematik zur Literatur.	
Begriffe, Methoden, Strukturen	23
1. Unendlichkeit und mathematische Erkenntnismethode	24
2. Einheitssuche in einer zerfallenden Welt	28
2.1 Brochs mathematische Position.....	28
2.1.1 „ich (habe) mich [...] unausgesetzt mit Mathematik beschäftigt“	28
2.1.2 „Mathematisches Mysterium“	33
2.2 Relativitätstheorie und Weltformel	38
2.3 Das dichterische Streben nach Totalität	44
2.3.1 Abgrenzung vom „rationalen Roman“	44
2.3.2 Ein „Totalitätsbild der Erkenntnis“	48
2.3.3 „Goethe war in seiner Zeit, und heute ist heute.“	56
3. Hermann Brochs dichtungstheoretischer Ansatz	59
3.1 Auf dem Weg zum „mythischen Roman“	59
3.1.1 Allgemeine Betrachtungen zur Begrifflichkeit.....	59
3.1.2 Mythos – „Die dichterische Ur-Form“	63

3.1.3 „Ein Ahnen der Unendlichkeit“	66
3.2 „Mythos und Altersstil“	68
3.3 Zwei Disziplinen – Eine Idee: Das wissenschaftliche Modell und das mythische Modell	72

Zweiter Teil:

„Das Ganze ist geglückt“ – <i>Die Schuldlosen</i>	75
1. „Ein seltsames Gebilde!“	76
1.1 Ein knapper Entstehungsbericht	76
1.2 <i>Die Schuldlosen</i> – Ein Novellenroman	81
1.3 Brochs Vorstellung einer Ergänzung der Prosa durch die Lyrik.....	86
2. Totalität und Struktur	90
2.1 „Methodisch konstruiert“	90
2.2 Der Erzähler als Beobachter – Ein Beobachter als Erzähler	95
2.3 Zur Symbolik und Motivtechnik	101
2.3.1 „[...] jawohl, das war überflüssig“	101
2.3.2 Mathematische Unbekannte, Wegzeichen und religiöses Symbol: Das Andreaskreuz	107
2.3.3 Denken in Gegensatzpaaren als strukturbildendes Prinzip.....	109
3. Die Symmetrie der Architektonik	112
3.1 Die Novellentitel – Ein konzentrisches Modell	112
3.2 „das Buch aus Erzählungspaaren“	116
3.2.1 Konzeption der Rahmennovellen als gebrochene Symmetrie	116
3.2.2 Eine „völlig symmetrische Pyramide“	122
3.3 Selbstähnlichkeit und fraktale Struktur: „Eine leichte Enttäuschung“	129
4. Raumstrukturen und Zeiterleben	138
4.1 „Parabel von der Stimme“	138
4.2 Unendlichkeit vs. Abgeschlossenheit	146
4.3 Die Mathematik der dritten Novelle	151
4.4 Experimente mit Zeit und Raum	158

5. "der Mensch in seiner Ganzheit soll dargestellt werden"	166
5.1 „Namen tun nichts zur Sache [...]“	166
5.2 Melitta und Andreas als Erlöste	171
6. Das Fremde, das Vertraute, das Mythische	
– Irreduzible Elemente	179
6.1 Die Zeitentrückten – Der Großvater und die Kinder.....	179
6.1.1 Die Kinder als Anfang aller Zeit	179
6.1.2 Jenseits der Zeit, über aller Zeit: Der Imker.....	184
6.1.3 „Ferner Gesang der Schwerelosigkeit“ – Der Steinerne Gast	191
6.2 Verwendung des Mutter-Mythos.....	199
Schlussbetrachtung	204
Literaturverzeichnis	211

„[...] die Ganzheit der Welt ist nicht erfaßbar, indem man deren Atome einzelweise einfängt, sondern nur, indem man deren Grundzüge und deren wesentliche – ja, man könnte sagen, deren mathematische Struktur aufzeigt.“ *Hermann Broch*

Einleitung

„Gerühmt und unbekannt. Er hat den Rang von James Joyce und Robert Musil, er beeinflusste Elias Canetti und Michel Foucault. Aber wer liest Hermann Broch?“¹ lautet der Titel eines Artikels von Paul Michael Lützeler in einer Ausgabe *Der Zeit* von 2001, erschienen also vor über zehn Jahren im 50. Todesjahr Hermann Brochs; einem Jahr, in welchem deutliche Bemühungen erkennbar waren, die Broch-Forschung erneut anzustoßen bzw. zu intensivieren, was sich in der Gründung des „Internationalen Arbeitskreises Hermann Broch“ (IAB) manifestierte. Ähnliche Versuche waren bereits 1986 anlässlich des 100. Geburtstages Brochs unternommen worden, doch wirklich populär wurde die Literatur dieses Dichters trotz aller Bestrebungen anlässlich der verschiedenen Jubiläen nicht², eine Tatsache, die nicht zuletzt dadurch unterstrichen wird, dass die meisten Bände der *Kommentierten Werkausgabe* Brochs seit Jahren vergriffen sind und eine Neuauflage auch nicht geplant ist. So scheint insgesamt Martin Lüdkes Feststellung nach wie vor Bestand zu haben: „Er ist, ohne Zweifel, der klassischste aller Klassiker der Moderne: Hermann Broch, vielzitiert, kaum gelesen.“³

Richtet man mit dieser Perspektive den Blick noch einmal ins Jahr 2001 und auf die aus dem „Internationalen Arbeitskreis“ resultierenden Forschungsergebnisse⁴, lässt sich ohne Zweifel konstatieren, dass das wissenschaftliche Interesse an Hermann Broch durchaus einen positiven Impuls erhalten hat. Doch ist die Aufmerksamkeit in Fachkreisen auch offenbar leicht gestiegen und Hermann Broch sicher kein unbeachteter Schriftsteller, muss die eingangs zi-

¹ Lützeler, Paul Michael: Gerühmt und unbekannt. In: *Die Zeit* 22/2001.

http://www.zeit.de/2001/22/Geruehmt_und_unbekannt/seite-1, 19.04.2012, 11:29.

² S. dazu auch Pissarek, Markus: „Atomisierung der einstigen Ganzheit“ – *Das literarische Frühwerk Hermann Brochs*. München 2009, S. 13. Ein Vortrag von Hartmut Steinecke mit dem Titel „Brochs Wirkung – Geschichte einer Nicht-Wirkung?“ greift genau diesen Zustand ebenfalls im Jubiläumsjahr 1986 auf. Steinecke, Hartmut: Brochs Wirkung – Geschichte einer Nicht-Wirkung? In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 139-148.

³ Lüdke, Martin: Der gehetzte Engel mit Doppelberuf. In: *Der Spiegel* 44/1986, S. 250. Dieser Artikel findet sich zudem online im Internetportal des *Spiegels* unter dem folgenden Link <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13521960.html>.

⁴ Eine Bibliographie der Publikationen des Arbeitskreises findet sich unter folgendem Link: <http://artsci.wustl.edu/~iab/publikation.htm>.

tierte Frage „Aber wer liest Hermann Broch?“ noch einmal aufgegriffen und verfeinert werden. Denn beschäftigt sich die Literaturwissenschaft durchaus regelmäßig mit Brochs Romanen *Die Schlafwandler* oder *Der Tod des Vergil*, fällt rasch auf, dass Brochs letzter veröffentlichter Roman *Die Schuldlosen* weitgehend vernachlässigt wird und deshalb die Frage eigentlich lauten müsste:

Aber wer liest *Die Schuldlosen*?⁵

Bereits 1950 bezeichnete Michael Winkler *Die Schuldlosen* als „gewissermaßen testamentarisches Werk“ und vermutete, dass Broch mit diesem Roman eine „Art Gesamtabrechnung mit seiner Epoche und seiner eigenen Existenz als Denker und Dichter“⁶ vollbracht hat, womit schon kurz nach der Veröffentlichung dieses Werkes ihm eine exponierte Stellung im Gesamtwerk Brochs unterstellt wurde. In der Forschung spiegelt sich diese interessante Einschätzung jedoch nicht wieder, so dass nach wie vor kaum Beiträge zu diesem Roman zu verzeichnen sind, abgesehen von frühen Arbeiten wie den beiden Dissertationen von Sidonie Cassirer⁷ und Gerda Utermöhlen⁸ oder Heidi Knipes Beitrag⁹ und Bernd Wolters Dissertation¹⁰ aus den 70er Jahren, werden zwar vereinzelt Magisterarbeiten dazu verfasst¹¹, ansonsten finden sich jedoch nur einige Aufsätze oder kürzere Untersuchungen zu Brochs Novellenroman, wie

⁵ In der Bibliographie (2008-2010) des IAB beispielsweise sind lediglich zwei kurze Beiträge zu den *Schuldlosen* zu finden: Hainz, Martin A.: Handlungsmelodik? (An-)Ästhetiken in Brochs ‚Schuldlosen‘. In: Stašková, Alice und Paul Michael Lützelner (Hrsg.). Hermann Broch und die Künste. Berlin 2009, S. 137-155. Und Rácz, Gabriella: Musik in Hermann Brochs Roman ‚Die Schuldlosen‘. In: Stašková, Alice und Paul Michael Lützelner (Hg.). Hermann Broch und die Künste. Berlin 2009, S. 119-136.

⁶ Winkler, Michael: Brochs Roman in elf Erzählungen *Die Schuldlosen* (1950). In: Lützelner, Paul Michael: *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 184.

⁷ Cassirer, Sidonie: *The Short Stories of „Die Schuldlosen“*. An Introduction to Hermann Broch. Diss. Masch. Yale University 1957.

⁸ Utermöhlen, Gerda: *Hermann Brochs Novellenzyklus „Die Schuldlosen“*. Heidelberg 1963.

⁹ Knipe, Heidi: *Die Doppelfunktion des Irrationalen in Hermann Brochs Roman „Die Schuldlosen“*. Frankfurt am Main 1978.

¹⁰ Wolter, Bernd: *Hermann Brochs „Die Schuldlosen“*. Anspruch und Wirklichkeit eines politischen Romans. Paderborn 1979.

¹¹ Exemplarisch seien hier die beiden Arbeiten von Susanne Koch und Christiane Bredehöft angeführt, die – vermutlich angestoßen durch das Jubiläum – beide kurz nach Brochs 100. Geburtstag entstanden sind. Koch, Susanne: *Erzählstrukturen und mythologische Konzepte in Hermann Brochs Die Schuldlosen*. Kiel 1989. Bredehöft, Christiane: *Epochenverständnis und Zeitkritik in Hermann Brochs Roman „Die Schuldlosen“*. Kiel 1988.

beispielsweise die Ausführungen von Martin Hainz und Gabriella Rácz¹². Insgesamt muss man aber festhalten, dass *Die Schuldlosen* eher gemieden werden und Lüdkes Kommentar, es handele sich um einen „bis heute unterschätzten Zyklus von Erzählungen“¹³ auch nach über 20 Jahren nahezu uneingeschränkt Gültigkeit hat.

Begibt man sich auf die Suche nach einer Erklärung für die Kontinuität dieses Sachverhaltes, wird schnell deutlich, dass Brochs *Schuldlose* ohne Zweifel mit den zahlreichen negativen Meinungen, „die“, wie Koopmann so treffend formuliert, „der einschlägigen Interpretationsindustrie entstammten“¹⁴, zu kämpfen haben. Er fährt fort:

aber gelingt es, die kritischen Urteile zu ignorieren, dann präsentiert sich uns ein einzigartiger Roman in einer avantgardistischen Form, der mit gängigen literaturwissenschaftlichen Kategorien wie „Arabeske“, „Satire“, „Novellenzyklus“ nicht beizukommen ist.¹⁵

Dieser Standpunkt wird auch durch die vorliegende Arbeit gestützt. Doch warum bezeichnet beispielweise Karl Robert Mandelkow in seinen Untersuchungen zu den *Schlafwandlern* die *Schuldlosen* als das „fragwürdigste Werk Brochs“¹⁶, warum titulierte Hermann Weigand in seiner Einführung zu den *Schuldlosen* in den *Gesammelten Werken* diesen Roman als „Ein seltsames Gebilde!“¹⁷, warum wird dieses Werk bei der Analyse von Brochs übrigen Romane zwar meist am Rande erwähnt, doch nicht weiter gewürdigt?

Broch war nicht nur Dichter, er war auch Mathematiker und in einem Brief an Egon Vietta im November 1936 schreibt er wörtlich, dass er das „Mathemati-

¹² Hainz, Martin A.: Handlungsmelodik? (An-)Ästhetiken in Brochs ‚Schuldlosen‘ und Rácz, Gabriella: Musik in Hermann Brochs Roman ‚Die Schuldlosen‘. Beide Aufsätze finden sich in dem Sammelband von Stašková, Alice und Paul Michael Lützelner (Hg.): *Hermann Broch und die Künste*. Berlin 2009.

¹³ Lüdke, S. 254.

¹⁴ Koopmann, Helmut: Brochs *Die Schuldlosen* und Brochs Wertphilosophie. In: Stevens, Adrian u.a. (Hg.): *Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Innsbruck 1994, S. 127.

¹⁵ Koopmann 1994, S. 129.

¹⁶ Mandelkow, Karl Robert: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. Heidelberg 1962. S. 29.

¹⁷ Weigand, Hermann: Zur Einführung. In: Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 5. Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Weigand. Zürich 1954, S. 6.

sche“ für seine „stärkste Begabung halte“ (GW 8, 156). Knut Radbruch, wohl-gemerkt ebenfalls Mathematiker, notiert in diesem Kontext – mehr einem Ge-fühl folgend als tatsächlich einen ausführlichen Beleg dafür zu geben – in sei-ner Untersuchung *Mathematik in den Geisteswissenschaften*: „Explizit spielt die Mathematik im schriftstellerischen Werk von Hermann Broch so gut wie keine Rolle. Der implizite Einfluß von Mathematik auf das Œuvre ist jedoch beachtlich“¹⁸. Diesem Hinweis, die Bedeutung der Mathematik für das Broch-sche Werk näher zu untersuchen, wurde bis jetzt in der Forschung noch nicht Folge geleistet¹⁹, besonders in Bezug auf *Die Schuldlosen* fehlen solche Be-trachtungen und scheinen doch unentbehrlich für die Entschlüsselung eines Romans, dem, um Koopmann noch einmal zu zitieren, „mit gängigen litera-turwissenschaftlichen Kategorien [...] nicht beizukommen ist“²⁰, was das Thema dieser Arbeit motivierte.

Vor dem Hintergrund, dass Broch sich kontinuierlich mit der Mathematik be-schäftigt hat (s. KW 13/3, 288), was sich insbesondere stringent anhand seiner Korrespondenz zurückverfolgen lässt, soll das Strukturprinzip der *Schuldlosen* aus neuer Perspektive beleuchtet werden. Die daraus entstehenden Sinnbezüge werden dann eine veränderte Einordnung der Unendlichkeitsproblematik, auf die man in den *Schuldlosen* trifft, erlauben. Betrachtet man Brochs persönliche Äußerungen zur Unendlichkeit, die Umsetzung in seinem letzten Roman und seinen damit verbundenen Mythosbegriff, darf sein mathematischer Stand-punkt nicht vernachlässigt werden, die Berücksichtigung seiner Affinität zu den Gedankenkonstrukten dieser Wissenschaft ist unabdingbar für eine umfas-sende Einordnung seines letzten Romans.

Schon Knut Radbruch machte auf einen wesentlichen Zusammenhang im Werk Brochs aufmerksam, als er postulierte:

¹⁸ Radbruch, Knut: *Mathematik in den Geisteswissenschaften*. Göttingen 1989, S. 54.

¹⁹ Abgesehen von den beiden überblicksartigen Aufsätzen von Könneker und Riemer, die jedoch beide auf eine Betrachtung der *Schuldlosen* völlig verzichten. Könneker, Carsten: Mo-derne Wissenschaft und moderne Dichtung. Hermann Brochs Beitrag zur Beilegung der „Grundlagenkrise“ der Mathematik. In: *DVjs* 73. 1999, S. 319-351. Riemer, Willy: Mathema-tik und Physik bei Hermann Broch. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 260-271.

²⁰ Koopmann 1994, S. 129.

Romane und theoretische Beiträge müssen bei Broch simultan betrachtet werden, da viele Argumentationszusammenhänge bestehen und beide Formen der schriftlichen Darstellung einander ergänzen. Dabei können durchaus beachtliche Zeitspannen zwischen den Entstehungsdaten liegen.²¹

Weshalb sich die vorliegende Untersuchung sowohl mit Brochs frühen Essays als auch mit seinem Roman *Die Schuldlosen* beschäftigt. Seine theoretischen Schriften sollen dabei gemeinsam mit seiner Korrespondenz sozusagen den Unterbau für eine detaillierte Betrachtung seines letzten veröffentlichten Romans bilden.

Das besondere Konzept des Novellenromans, welches Broch verfolgte, und die daraus abzuleitenden Konsequenzen für die Romanstruktur lassen es sinnvoll erscheinen, mit einigen Vorbemerkungen zu beginnen, in denen nicht nur auf Wesentliches zur Textgrundlage verwiesen wird, sondern die Aufmerksamkeit insbesondere auf die Charakterisierung der Gattung Novellenroman in Abgrenzung zum Novellenzyklus gelenkt werden soll. Im Anschluss daran müssen grundsätzliche Begrifflichkeiten zur Unendlichkeit und zur mathematischen Erkenntnismethode erläutert werden. Dabei ist hervorzuheben, dass sich Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts „sowohl die Mathematiker als auch die Philosophen dem Problem unendlich kleiner und unendlich großer Zahlen widmeten“²² und Brochs Interesse an dieser Thematik durchaus als zeittypisch betrachtet werden darf. Das Unendliche als Begriff, als Menge, als Maß fassbar zu machen, ist eine der bedeutendsten Errungenschaften der Mathematik²³, die Broch in Verbindung mit dem Mythos für seine Dichtung als Möglichkeit erkannte, einem „Totalitätsbild der Erkenntnis“ (KW 9/2, 116) näher zu kommen. Denn, wie bereits David Hilbert bemerkte, hat „Das Unendliche [...] wie keine andere Frage von jeher so tief das Gemüt des Menschen bewegt; [...] wie kaum eine andere Idee auf den Verstand so anregend und fruchtbar gewirkt“²⁴.

²¹ Radbruch, Knut: *Mathematische Spuren in der Literatur*. Darmstadt 1997, S. 157/158.

²² Radbruch, S. 163.

²³ Sehr ausführliche und anschauliche historische Darstellungen finden sich in Heuser, Harro: *Unendlichkeiten. Nachrichten aus dem Grand Canyon des Geistes*. Wiesbaden 2008. und Taschner, Rudolf: *Das Unendliche. Mathematiker ringen um einen Begriff*. Heidelberg 1995.

²⁴ Hilbert, David: Über das Unendliche. In: *Mathematische Annalen* 95 / 1926. S. 163, <http://www.digizeitschriften.de/dms/img/#navi>.

Im zweiten Kapitel des ersten Teils liegt dann der Fokus auf Brochs Sicht einer für ihn zerfallenden Welt, seiner Vorstellung von divergierenden „Wertsystemen“ (s. dazu KW 9/2, 90) und seinem Ziel, diese im Roman darzustellen, um damit die Welt abzubilden. Um Brochs Vorgehensweise in den *Schuldlosen* zu verstehen, ist es wichtig, sich zunächst sowohl mit seiner mathematischen Entwicklung auseinanderzusetzen als auch mit seinem ersten veröffentlichten Gedicht „Mathematisches Mysterium“, das als früher literarischer Beleg für seine Denkstruktur, die durch Gegensätze geprägt ist, gelten kann. Die Kategorisierung, wie sie die Mathematik vornimmt, spielt dabei eine entscheidende Rolle, ebenso wie die Relativitätstheorie in Bezug auf Brochs Konzept eines idealen Erzählers. Ferner finden in diesem Zusammenhang Brochs offensive Abgrenzungsversuche gegenüber Robert Musil Eingang in die Überlegungen. Diese Auseinandersetzung ist umso bedeutungsvoller, bedenkt man, dass Musil ebenfalls Mathematiker war, der in seinem Hauptwerk, dem *Mann ohne Eigenschaften*, jedoch ein völlig anderes Konzept verfolgte.

Daran schließt sich eine Auseinandersetzung mit Brochs dichtungstheoretischem Ansatz an, wobei Begrifflichkeiten wie „Mythos“ und „mythischer Roman“ zu klären sind. Dass diese Begriffe einer genauen Situierung bedürfen, ergibt sich aus dem Umstand, dass Broch in seinem Vortrag „Geist und Zeitgeist“ von 1934 den Mythos als „die dichterische Ur-Form“ (KW 9/2, 194) bezeichnet und ihn immer wieder in direkte Verbindung mit der Mathematik bringt, die er als „ein Ideal aller Wissenschaft“ (KW 9/2, 182) heraushebt. Der „Abstraktionismus“ (KW 9/2, 213) des Altersstils eines Künstlers ist seiner Auffassung nach kongruent zum Abstraktionismus der Mathematik, woraus für ihn die Verwendung mythischer Elemente nahezu mit Notwendigkeit folgt²⁵. Diese Assoziation ist eng verbunden mit Brochs Ansicht, dass das wissenschaftliche und das mythische Modell, sprich die wissenschaftliche und die dichterische Erkenntnis, unmittelbar miteinander verwandt sind (dazu KW 9/2, 48), Überlegungen, die er in seinem Essay „Denkerische und dichterische Erkenntnis“ detailliert ausführt.

²⁵ Besonders deutlich bringt er diese direkte Verbindung in seinem Essay „Mythos und Altersstil“ zum Ausdruck, der im betreffenden Kapitel detailliert analysiert wird, s. KW 9/2, 212ff.

Nachdem im ersten Teil diese fundamentalen Aspekte geklärt sind und Brochs Ästhetik anhand seiner theoretischen Schriften klar umrissen ist, insbesondere Brochs Verbindung von Mathematik und Mythos dargestellt sein wird, schließt sich mit dem zweiten Teil der Kernkomplex dieser Arbeit, die Analyse der *Schuldlosen* unter dieser neuen Perspektivierung, an. Dabei soll Brochs eigener Einschätzung seines Novellenromans, „es ist ein niet- und nahtloses Kunstwerk geworden, in dessen Perfektheit die Einzelstücke restlos miteinander verschmolzen sind“ (KW 5, 313/314), Rechnung getragen werden. Der Einfluss der Mathematik auf die Gestaltung dieses Romans soll dezidiert herausgearbeitet werden und mittels dieser neuen Sinnbezüge mögen sich adäquate Interpretationsmöglichkeiten eröffnen, als Alternative zu der Auffassung von der angeblich missglückten Struktur der *Schuldlosen*, auf die zu Beginn hingewiesen wurde.

Besonderes Augenmerk wird auf die Verknüpfung der einzelnen Novellen untereinander gelegt, da diese der Schlüssel für eine Formanalyse der *Schuldlosen* ist. Von tragender Bedeutung stellt sich dabei nicht nur die komplexe Motivtechnik, sondern auch die außerordentlich kunstvolle Symmetrie dieses Romans heraus, die im Symmetriezentrum „Eine leichte Enttäuschung“ zudem eine fraktale Struktur aufweist. Die Beobachtung, dass diese Novelle einerseits in ihrem strukturellen Aufbau dem gesamten Romans gleicht, andererseits der Aufbau einzelner Passagen der Novelle wiederum dem Aufbau der Novelle selbst ähnelt, ist außergewöhnlich interessant. In der Mathematik werden solche Strukturen als selbstähnlich bezeichnet und gehören zum Teilgebiet der fraktalen Geometrie. Dabei ist zu beachten, dass die fraktale Geometrie, mit der später unzählige Naturphänomene modelliert werden konnten, erst ganz allmählich im Begriff war, sich in wissenschaftlichen Kreisen als mathematischer Forschungsgegenstand zu etablieren. Dass Broch Bekanntschaft mit diesen Strukturen machte, liegt nahe, denn während seines Mathematikstudiums zählte unter anderem Karl Menger²⁶ zu seinen Hochschullehrern, ein Mathe-

²⁶ Nach Karl Menger wurde der bekannte Menger-Schwamm benannt, eine fraktale Struktur, die aus einem Würfel entsteht. Für weitere Informationen zu dieser fraktalen Struktur sei auf das Werk von Zeitler, Herbert und Pagon, Dušan verwiesen. Zeitler, Herbert und Pagon, Dušan: *Fraktale Geometrie – Eine Einführung. Für Studienanfänger, Studierende des Lehramtes, Lehrer und Schüler*. Braunschweig, Wiesbaden 2000.

matiker, der sich eben mit solchen mathematischen Gegebenheiten befasste. Mit dieser feingliedrigen und artifiziellen Struktur gelingt es Broch, wie sich zeigen wird, die Romanhandlung an dieser Stelle in eine mythische Dimension zu heben.

Unter dem mathematischen Blickwinkel wird weiterhin besonders die dritte Novelle im Mittelpunkt des Interesses stehen, da hier Darstellungen der Zentralperspektive genutzt werden, um den Gegensatz zwischen Unendlichkeit und Abgeschlossenheit zum Ausdruck zu bringen; es lassen sich sogar Reminiszzenzen an die projektive Geometrie, respektive an die Fano-Ebene als Beispiel einer endlichen Geometrie, nachweisen. Damit eng verbunden sind Brochs Raumstrukturen, die er im Roman kreiert und die in Zusammenhang mit dem Zeiterleben der einzelnen Personen der *Schuldlosen* stehen. Da sowohl den Kindern als auch dem Großvater als Repräsentanten der mythischen Dimension exponierte Stellungen bezüglich ihrer Einordnung in diese Raum- und Zeitstrukturen zukommen, werden sie gesondert betrachtet, um deutlich nachvollziehbar zu machen, inwieweit es Broch geglückt ist, in den *Schuldlosen* die theoretischen Überlegungen seiner Essays tatsächlich umzusetzen.

Im Verlauf der Arbeit wird der Blick an einigen Stellen auf die übrigen Romane Brochs gelenkt, dies allerdings nur im Stile kurzer Verweise, um die Verbindungen zu den *Schuldlosen* zu demonstrieren und um die Kontinuität der Gedanken in Brochs Gesamtwerk zu verdeutlichen, denn die *Schuldlosen* sollen unter keinen Umständen wieder nur als Vehikel dienen, um letztlich *Die Schlafwandler*, den *Tod des Vergil* oder *Die Unbekannte Größe* erneut zu beleuchten.

So wird sich am Ende zeigen, dass Brochs mathematische Bildung nicht nur immense Auswirkungen auf die formale Struktur seines Novellenromans hatte, sondern auch eine Rolle für die Darstellungsmethode als solche spielt. Die Art und Weise, mit der er Figuren für sein Personenarsenal auswählt, mit denen er wenige allgemeingültige Typen skizziert, um so das Bild seiner Zeit einzufangen, entspricht dem Vorgehen der Mathematik, wenn sie Betrachtungen einzelner Elemente durchführt, die übertragbar sind auf die unterschiedlichen

Teilgebiete und Repräsentanten verschiedenster mathematischer Strukturen. Der Mythos, als unumstößliche Aussage, die jedem zugänglich ist, ist bei diesem Vorgehen für ihn eine Art Bindeglied, die jede Person seines Romans erspürt, mag sie auch noch so gleichgültig ihren Mitmenschen gegenüber sein. Dieses unter Umständen vielleicht ungewohnte Gesamtbild der *Schuldlosen*, welches sich aus den folgenden Betrachtungen ergibt, soll dazu beitragen, die Würdigung von Brochs Alterswerk zu fördern, damit die fälschliche Einschätzung, es handele sich um eine „Nebenarbeit des Dichters“ (KW 5, 349)²⁷, endgültig ihrer Grundlage beraubt wird.

²⁷ Es handelt sich hierbei um ein Zitat von Paul Michael Lützeler aus den „Anmerkungen des Herausgebers“, die in Band 5 der *Kommentierten Werkausgabe* am Ende (S. 331-352) nachzulesen sind.

Vorbemerkungen

1. Textgrundlage und Forschungsliteratur

1.1 Ausgewählte Essays und das Spätwerk *Die Schuldlosen*

Die vorliegende Arbeit basiert auf der Textgrundlage der 13-bändigen *Kommentierten Werkausgabe*, die von 1974 bis 1981 in 17 Einzelbänden von Paul Michael Lützeler herausgegeben worden ist.²⁸ Diese Ausgabe ist weit umfangreicher als die in den 50er Jahren editierte Broch-Ausgabe *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, weshalb sie heute als gängige Forschungsgrundlage dient und Brochs Werke nach ihr zitiert werden. Viele Briefe und Essays, die kurz nach Brochs Tod noch nicht veröffentlicht waren, werden dem Leser in der *Kommentierten Werkausgabe* zur Verfügung gestellt. So umfasst allein Band 13 *Briefe* dieser Ausgabe drei Einzelbände, insgesamt ein Volumen von mehr als 1500 Seiten, auf denen Hermann Brochs Korrespondenz verfolgt werden kann. Auch der Gedichtband dieser Ausgabe hat an Vollständigkeit gegenüber den *Gesammelten Werken* zugenommen, so wurde beispielsweise von Erich Kahler 1953 in Band 1 der *Gesammelten Werken* das für diese Arbeit zentrale Gedicht „Mathematisches Mysterium“ noch nicht berücksichtigt.

Desweiteren werden diverse Korrespondenzen aus dem Briefwechsel zwischen Hermann Broch und Daniel Brody aus den Jahren zwischen 1930 und 1951 herangezogen, der von Berthold Hack und Marietta Kleiß herausgegeben wurde²⁹.

Auf die unveröffentlichten Schriftstücke der beiden Broch-Archive in Marbach und New Haven wird im Verlauf der vorliegenden Untersuchung lediglich verwiesen, da bereits Brochs veröffentlichte Schriften zur Literatur und zur Philosophie ebenso wie die veröffentlichten Teile seiner Korrespondenz eine

²⁸ Als erstes Werk der *Kommentierten Werkausgabe* ist 1974 der Roman *Die Schuldlosen* erschienen. Ein durchaus interessanter Aspekt, bedenkt man, dass er bis heute zum Teil fälschlicherweise als Nebenwerk Brochs eingestuft wird.

²⁹ *Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930 – 1951*. Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß. Frankfurt am Main 1971.

derart breite Materialfülle für die zu untersuchende Thematik bieten. Es wäre dennoch interessant gewesen – im Rahmen dieser Arbeit aber leider nicht möglich – in den beiden Archiven nach weiterem Material zu forschen.³⁰

1.2 Hermann Brochs Affinität zur Mathematik und seine Idee eines Novellenromans – Stiefkinder der Forschung

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, sind die bisherigen Forschungsergebnisse in Bezug auf Brochs mathematische Position und seine Idee eines Novellenromans mehr als überschaubar, der Einfluss mythischer Denktraditionen hingegen scheint eher als würdiger Gegenstand der Interpretation zu gelten. Was allerdings bisher unberücksichtigt blieb, ist die Verquickung der beiden zentralen Themen Mathematik und Mythos mit allen Konsequenzen, die sich daraus für Brochs Romanästhetik ableiten, insbesondere für seinen Novellenroman *Die Schuldlosen*.

Zwar wird der außerordentlich komplexe Aufbau seines Spätwerkes *Die Schuldlosen* in nahezu jeder Untersuchung zu diesem Roman angesprochen, doch Brochs eigener Idee, die diesem Projekt zugrunde liegt, nämlich einen „Novellenroman“ (KW 13/1, 243) zu verfassen, der weit mehr sein sollte als eine Ansammlung verschiedener Erzähltexte, wird kaum Rechnung getragen. Im Gegenteil wurde immer wieder versucht, diese Begrifflichkeit des Novellenromans zu meiden und das Werk unter bekannten Strukturprinzipien zu beleuchten, was in diverse interpretatorische Sackgassen führen musste. So trägt bereits eine der ersten Dissertationen, Gerda Utermöhlers Arbeit aus dem Jahre 1963³¹, die zu diesem Werk erschienen ist, den Titel *Hermann Brochs Novellenzyklus „Die Schuldlosen“*. Mit diesem Versuch, *Die Schuldlosen* in das Muster des Novellenzyklus zu bringen, beginnt eine Forschungsrichtung, die auch heute noch nicht als beendet bezeichnet werden kann, die jedoch wichtigen strukturellen Aspekten des Werkes einfach nicht gerecht wird.

³⁰ Das eine Broch-Archiv befindet sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar (DLA), das andere ist Teil der Yale Collection of German Literature der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University, New Haven/Connecticut.

³¹ Utermöhlen 1963.

Lediglich die Untersuchungen von Wolfgang Düsing³² und Richard Thieberger³³ widmen sich dem Phänomen des Novellenromans als solchem. Dabei beschäftigen sich die beiden Aufsätze von Thieberger „Hermann Brochs Novellenroman und seine Vorgeschichte“ (1962) und „Was den Novellenroman zusammenhält – *Die Schuldlosen* in Leserperspektive“ (1980) ausschließlich mit den strukturellen Gegebenheiten in Brochs Roman. In dem 1976 erschienen Aufsatz hingegen wagt Düsing den „Versuch einer Gattungsbestimmung“, der über Brochs *Schuldlose* hinausgeht; er erkennt das Strukturprinzip dieser Romanform, die man besonders bei Autoren im 20. Jahrhundert häufiger antrifft, unter anderem bei Alfred Döblin oder Leo Perutz.

In diesem Zusammenhang sei noch auf Judith Sidlers Arbeit von 2003³⁴ hingewiesen, die sich zwar nicht mit den *Schuldlosen* selbst, aber mit deren Vorstufe, den „Tierkreis-Erzählungen“, intensiv auseinandersetzt. Sehr detailliert verfolgt sie die Einheitskonstruktion dieses frühen Projektes, führt ihre Ergebnisse allerdings nicht weiter und lässt die später daraus entstandenen *Schuldlosen* unberücksichtigt.

Als zweites „Stiefkind“ der Broch-Forschung kann die Beschäftigung des Autors mit der Mathematik betrachtet werden. Dies ist umso unverständlicher, wenn man berücksichtigt, dass Broch zeitlebens sein ausgeprägtes Interesse an der Mathematik und ihren Denkstrukturen betonte³⁵ und diese ohne Zweifel starken Einfluss auf seinen Novellenroman hatten. So erschienen lediglich 1986 der Aufsatz von Willy Riemer „Mathematik und Physik bei Hermann Broch“³⁶ und 1999 die Untersuchung von Carsten Könnecker „Moderne Wissenschaft und moderne Dichtung. Hermann Brochs Beitrag zur Beilegung der

³² Düsing, Wolfgang: Der Novellenroman. Versuch einer Gattungsbestimmung. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 20. Jahrgang/1976, S. 539-556.

³³ Thieberger, Richard: Hermann Brochs Novellenroman und seine Vorgeschichte. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 36. Jahrgang/1962, S. 562-582 und Thieberger, Richard: Was den Novellenroman zusammenhält - „Die Schuldlosen“ in Leserperspektive. In: Thieberger, Richard: *Hermann Broch und seine Zeit*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1980, S. 133-145.

³⁴ Sidler, Judith: *Literarisierte Tagtraum. Einheitskonstruktionen in Hermann Brochs ‚Tierkreis-Erzählungen‘*. Würzburg 2003.

³⁵ S. dazu Kapitel 2.1 (1. Teil).

³⁶ Riemer, S. 260-271.

„Grundlagenkrise“ der Mathematik³⁷. Riemer bietet mit seinen Ausführungen einen knappen Überblick über Brochs mathematische Bemühungen und konstatiert, dass Broch keine eigenständigen mathematischen Arbeiten verfasst hat. Weiterhin hebt er Brochs großes Interesse an der Mengenlehre hervor und kommt zu dem Schluss, „daß es Broch in seiner Beschäftigung mit der Mathematik oder der Physik nicht um systematisch ausgearbeitete Beiträge ging, sondern um historisch orientierte, informierte Übersichtsstudien“³⁸. Die Beziehung zur Dichtung wird nur in einer Randbemerkung zum *Tod des Vergil* gestreift, jedoch nicht weiter vertieft.

Könnecker setzt an einem anderen Punkt an, wenn er ausgehend von Brochs Studie „Die sogenannten philosophischen Grundfragen einer empirischen Wissenschaft“ einen Bogen zur Diskussion um die Grundlagenkrise der Mathematik schlägt. Weiterhin widmet er sich recht ausführlich der Analyse von Brochs Arbeit „Über kognitive und syntaktische Strukturen“ und geht in diesem Zusammenhang noch knapp auf die erkenntnistheoretischen Diskurse der *Schlafwandler* und auf die Figur des Richard Hieck ein, den Protagonisten des Romans *Die Unbekannte Größe*. Brochs *Schuldlose* bleiben bei dieser Untersuchung außen vor. *Die Unbekannte Größe* wird in einer weiteren Arbeit von ihm rezipiert, allerdings innerhalb des physikalischen Kontextes mit dem Ziel „Brochs Theorie des Übergangs von klassischer zu moderner Literatur eng an Heisenbergs Konzept einer modernen Mechanik“³⁹ anzulehnen.

Ebenfalls einige Hinweise auf Brochs Verbindung mit der Mathematik kann man den beiden einführenden Werken von Knut Radbruch *Mathematik in den Geisteswissenschaften* und *Mathematische Spuren in der Literatur* entnehmen⁴⁰. Obwohl Radbruch in seinen Ausführungen Broch nur jeweils ein paar Seiten widmet, artikuliert er zentrale Aspekte dieser Thematik, wie beispielsweise den beachtlichen impliziten Einfluss der Mathematik auf Brochs Dich-

³⁷ Könnecker 1999c, S. 319-351.

³⁸ Riemer, S. 270.

³⁹ Könnecker, Carsten: Hermann Brochs Rezeption der modernen Physik. Quantenmechanik und ‚Unbekannte Größe‘. In: *ZfdPh* 118. Sonderheft 1999, S. 205-239.

⁴⁰ Radbruch 1989 und 1997.

tung⁴¹, ohne ihnen jedoch weitere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, was nur verständlich ist im Rahmen einer solchen Zusammenfassung. Völlig anders stellt sich die Lage in dem Sammelband *Mathematik und Dichtung* aus dem Jahre 1965⁴² dar, in dem unter anderem die „mathematische Analyse von Werken“⁴³ erprobt wird, wodurch sich die Autoren eine Förderung der bisherigen Interpretationsmethoden und der Geschichtsschreibung erhoffen⁴⁴. Schnell werden die Grenzen solcher Bemühungen offenkundig, insbesondere bei sehr heterogenen Texten, die aus mehreren Textsorten komponiert sind. Insgesamt wirken diese Versuche deshalb eher wie ein verunglückter Kraftakt, bei dem mit Gewalt versucht wird, eine oberflächliche, regelmäßige Struktur in einem Text zu erkennen, die dann als mathematisch bezeichnet wird. Es bleibt offen, ob dabei die Dichtung oder die Mathematik mehr leidet.

Diese kurze Skizzierung der derzeitigen Forschungsergebnisse mag veranschaulichen, dass durchaus eine tiefergehende Beschäftigung mit dem Komplex Mathematik und Mythos in Bezug auf *Die Schuldlosen* geboten ist, da keine der früheren Untersuchungen das Gesamtergebnis dieser Arbeit in irgendeiner Weise enthält, oder bereits vorwegnimmt.

2. Der Novellenroman als literarische Gattung

Mitte 1933 schreibt Hermann Broch in einem Brief an Daniel Brody, dass es sich bei seinem „projektierten Buch [...] um eine Art Novellenroman handeln soll“ (KW 13/1, 243), gemeint waren damit die „Tierkreis-Erzählungen“, die später als Basis für seinen „Roman in elf Erzählungen“, *Die Schuldlosen*, fungieren sollten. Da Broch diesen Begriff sehr bewusst in einem erklärenden Zusammenhang verwendet, schwebt ihm in Abgrenzung zu den verbreiteten Formen offenbar etwas Neuartiges, vielleicht Ungewöhnliches vor. Sind Gattun-

⁴¹ Vgl. Radbruch 1989, S. 54.

⁴² Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (Hg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965.

⁴³ Fucks, Wilhelm und Lauter, Josef: Mathematische Analyse des literarischen Stils. In: Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (Hg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965, S. 109.

⁴⁴ Vgl. Kreuzer, Helmut: »Mathematik und Dichtung«. Zur Einführung. In: Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (Hg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965, S. 17.

gen wie Roman, Novelle oder auch Novellenzyklus durchaus geläufig, scheint sich also hinter dem Terminus Novellenroman⁴⁵ tatsächlich etwas Neues zu verbergen, etwas mit einem anderen Ziel.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt den Aufbau der *Schuldlosen* und vergleicht ihn mit anderen experimentellen Romanformen der Moderne oder auch der jüngsten Vergangenheit, wird rasch deutlich, dass es sich hierbei nicht um ein singuläres Phänomen handelt, was als Eigenart der Brochschen Romanästhetik einzuordnen wäre. Werke wie Alfred Döblins *Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende* oder Leo Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke* lassen sich ebenso zu dieser Gattung zählen wie die aktuelleren Beispiele Ingo Schulzes *Simple Storys* oder Daniel Kehlmanns *Ruhm*.

Wodurch wird nun der Novellenroman genau charakterisiert?

Denkt man an Begriffsbildungen wie Briefroman oder Tagebuchroman, liegt es nahe, den Terminus des Novellenromans als Analogiebildung zu verstehen. Ohne Zweifel handelt es sich bei diesen Gattungen jeweils um Romane und wie der Briefroman im Allgemeinen aus fingierten Briefen besteht, so kann vorerst vereinfacht festgehalten werden, dass der Novellenroman aus Novellen zusammengesetzt ist. Wie dies im Einzelnen realisiert wird, ist im Folgenden noch aufzuzeigen. Die Schlussfolgerung, dass auf diese Weise nichts anderes entsteht als ein Novellenzyklus, wie das *Dekameron* oder *Tausend und eine Nacht*, für den sicher kein neuer Terminus benötigt wird, ist natürlich voreilig. Beim Novellenroman handelt es sich eindeutig um einen Roman, d.h. durch die einzelnen Teile wird ein neues Ganzes geschaffen, im Gegensatz zu einem Novellenzyklus, bei dem verschiedene, wohlgeordnet voneinander unabhängige Geschichten in eine Rahmenhandlung eingelagert werden, die lediglich als Erzählanlass dient. Kurz gesagt gilt für den Novellenroman: „Alle Novellen

⁴⁵ Zum ersten Mal wurde von W. Düsing dieses Gattungsphänomen ausgehend von Hermann Brochs *Die Schuldlosen* näher untersucht. Er kontrastiert in seinem Aufsatz Novellenzyklus und Novellenroman stichpunktartig und grenzt den Novellenroman von Zwischenformen, wie sie beispielsweise *Das Sinngedicht* von Gottfried Keller repräsentieren, ab. Düsing, Wolfgang: Der Novellenroman. Versuch einer Gattungsbestimmung. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 20. Jahrgang/1976, S. 539-556.

bilden zusammen eine neue Einheit, ein Ganzes, das mehr ist als die Summe seiner Teile.“⁴⁶

Ohne es explizit zu wollen, gelangt man so zur Begriffsbestimmung der Novelle, die besonders im 20. Jahrhundert die Forschung vor größte Schwierigkeiten stellte und Diskussionen hervorrief, die lange noch nicht beendet scheinen. Manfred Schunicht spricht sogar von der „Unmöglichkeit formal-ästhetischer Bestimmung der Novelle“⁴⁷ und lässt sich damit in die Forschungstradition Polheims einreihen, der zu dem vielzitierten Schluss gelangte: „Der ganze Streit um die moderne Novelle erledigte sich von selbst, wenn man sich über den Novellenbegriff einigen könnte.“⁴⁸ So bieten auch neuere Arbeiten zur Gattungsbestimmung keine konkrete Hilfe⁴⁹, insbesondere nicht für die Kennzeichnung einer speziellen Romanform. Da eine Klärung des Novellenbegriffs jedoch nicht im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen soll, sondern lediglich gestreift wird, mögen diese Hinweise ausreichen.

Eine Begriffsbestimmung muss somit sinnvoller Weise in Abgrenzung vom Novellenzyklus bei gleichzeitiger Betonung der Verwandtschaft mit dem Roman vollzogen werden.

Handelt es sich, wie bereits erwähnt, beim Novellenzyklus um eine Reihe von Novellen, die locker um ein gemeinsames Thema oder eine Figur, die nur die Funktion des Erzählanlasses zu erfüllen haben, komponiert werden⁵⁰, schafft der Novellenroman ein Romangeschehen, „dessen Handlung sich aus e. Anzahl innerlich zusammengehöriger, e. Entwicklung aufzeigender Novellen zu-

⁴⁶ Düsing, S. 542.

⁴⁷ Schunicht, Manfred: Die deutsche Novelle im Überblick. In: Freund, Winfried (Hg.): *Deutsche Novelle. Von der Klassik bis zur Gegenwart*. München 1993, S. 323. Hugo Aust kontrastiert die Novelle lediglich mit dem Roman als der umfangreicheren Form und zeigt schließlich damit verbundene Schwierigkeiten bei der Begriffsbestimmung der Erzählung auf, als Beispiel nennt er die lyrische Form der Ballade. Aust, Hugo: *Novelle. 2.*, überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart, Weimar 1995.

⁴⁸ Polheim, Karl Konrad: *Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht 1945-1964*. Stuttgart 1965, S. 109.

⁴⁹ Stellvertretend sei hier auf folgende Arbeit verwiesen: Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte. 2.*, überarbeitete und aktualisierte Auflage. Göttingen 2008.

⁵⁰ Vgl. Wilpert von, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur. 6.*, verbesserte und erw. Aufl. Stuttgart 1979, S. 560.

sammensetzt⁵¹. Diese „epische Integration“⁵² der einzelnen Teile, wie sie von Wolfgang Dusing bezeichnet wird, inszeniert schließlich die Unterscheidung zwischen dem Werk in seiner Totalität und seinen einzelnen Komponenten. So rezipiert der Leser ein solches Werk nicht mehr als bloße Aneinanderreihung verschiedener Erzählungen, sondern - durch die enge Verknüpfung hervorgerufen - als Roman, ein Eindruck, der häufig auf der Verbindung aller Ereignisse mit einer Figur beruht.⁵³ Solche Strukturen finden sich häufig in den älteren Beispielen, so auch in den *Schuldlosen*, was unter anderem durch Brochs Sicht auf Novelle und Roman begründet ist⁵⁴. Stellt die Novelle in Brochs Verständnis die Totalität einer Situation dar, besteht die Aufgabe des Romans in der Darstellung der „Totalität eines Menschenlebens“ (KW 9/2, 204). In Ingo Schulzes *Simple Storys* dagegen wird jeweils eine Person einer Geschichte mit in die nächste hinübergenommen, so dass auf diese Weise eine enge Verbindung entsteht und die einzelnen Handlungen eng miteinander verwoben werden, obwohl die Handlungen als solche auf den ersten Blick kaum Berührungspunkte aufweisen.

So ist das Repertoire an Verknüpfungen (abgesehen von der oben angesprochenen Verwendung einer zentralen Figur), die innerhalb eines Novellenromans dem Autor zur Verfügung stehen, durchaus vielfältig: Zu nennen sind unter anderem eine ausgeprägte Leitmotivtechnik und Bildlichkeit neben Vorausdeutung und Rückschau⁵⁵. Des Weiteren natürlich die Einsetzung einer Art Rahmen, der durch eine eigene Handlung bzw. Situation geschaffen werden kann (eventuell die Romanhandlung selbst, wie dies zum Beispiel in Gottfried Kellers *Sinngedicht* zu beobachten ist), oder wie im Beispiel der *Schuldlosen* durch eine einleitende Parabel und die lyrischen Passagen, die „Stimmen“, getragen wird. Dabei ordnen die „Stimmen“ die einzelnen Geschichtsgruppen

⁵¹ Wilpert, S. 560.

⁵² Dusing, S. 542.

⁵³ Vgl. Dusing, S. 542.

⁵⁴ Broch behandelt diese Unterscheidung zum Beispiel in seinem Aufsatz „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ (KW 9/2, 202-211), der im Laufe dieser Arbeit noch ausführlich zu betrachten sein wird.

⁵⁵ Am Beispiel der *Schuldlosen* werden diese Merkmale im zweiten Teil der Arbeit detailliert analysiert, ebenso werden dort die Verbindungen der einzelnen Novellen miteinander verfolgt.

jeweils zeitlich ein und gliedern das Werk, der Rahmen wird damit zum Romanhintergrund, er enthält „das Bild einer ganzen Epoche in Querschnitten“⁵⁶.

Aus diesen Verknüpfungsmöglichkeiten und der Idee, ein neues Ganzes zu schaffen, wird klar, dass der Novellenroman mit dem Roman einen gemeinsamen „epischen Grundcharakter“⁵⁷ besitzt; eine epische Intention, die der Novellenzyklus nicht aufweist. Insgesamt sollte der Novellenroman als ein ständig sich wandelndes Modell betrachtet werden, dem viele verschiedene Varianten der Realisierung zur Verfügung stehen, wie oben durch ältere und neuere Beispiele gezeigt wurde, ihn als statisches Konzept zu verstehen, wäre verfehlt und würde sicher keine neuen Erkenntnisse ermöglichen⁵⁸.

Mit Blick auf Brochs Novellenroman *Die Schuldlosen* und dessen Entstehungsbericht, der allerdings mit Vorsicht zu genießen ist⁵⁹, wird es unerlässlich, sich mit Brochs mathematisch geprägten Denkstrukturen auseinanderzusetzen, da diese besonders für die Struktur der *Schuldlosen* ausschlaggebend sind. So ist es das Problem des Unendlichen, als Leitmotiv im Roman in ständiger Variation wiederkehrend, welches in enger Verbindung mit Brochs Romanintention steht. Dazu notiert Broch im Entstehungsbericht als Forderung an seinen Roman: „der Mensch in seiner Ganzheit soll dargestellt werden, die ganze Skala seiner Erlebnismöglichkeiten“ (KW 5, 324).

⁵⁶ Düsing, S. 544.

⁵⁷ Düsing, S. 543.

⁵⁸ S. dazu auch Düsing, S. 545. Und natürlich die literarischen Beispiele der letzten Jahrzehnte, insbesondere *Simple Storys* und *Ruhm* (detaillierte bibliographische Angaben finden sich im Literaturverzeichnis).

⁵⁹ S. dazu 1.1 (2. Teil).

Erster Teil:

**Von der Mathematik zur Literatur.
Begriffe, Methoden, Strukturen**

1. Unendlichkeit und mathematische Erkenntnis- methode

Wolfgang Blum formuliert es im Kapitel „Unendlichkeit“ seiner „Grammatik der Logik“ durchaus salopp, aber treffend: „Die Unendlichkeit taucht in der Mathematik an allen Ecken und Enden auf.“⁶⁰

Tatsächlich sind die klassischen Gegenstände der Mathematik, wie beispielsweise die natürlichen Zahlen oder der euklidische Raum unendlich, auch beziehen sich die meisten mathematischen Sätze auf unendliche Klassen von Objekten⁶¹, „ja, oft wird die Mathematik sogar als die Wissenschaft vom Unendlichen charakterisiert“⁶², was nachvollziehbar ist, wenn man bedenkt, dass es der Mathematik als einziger Wissenschaft gelingt, objektiv überprüfbare Aussagen über Unendliches zu machen⁶³. Aber es sind eben auch nur Aussagen über dieses Gebiet, natürlich kann keine Rede von einer Beherrschung der Unendlichkeit sein, dies leistet selbst die Mathematik nicht. Allerdings ist es den Mathematikern durchaus eigen, Techniken zu entwickeln, mit denen sie sich dem Unendlichen nähern und so „einen kleinen Teil der Unendlichkeit erfassen können“⁶⁴.

⁶⁰ Blum, Wolfgang: *Grammatik der Logik. Einführung in die Mathematik*. 2. Aufl. München 1999, S. 62.

⁶¹ Vgl. Beutelspacher, Albrecht: „*Das ist o.B.d.A. trivial!*“ *Tipps und Tricks zur Formulierung mathematischer Gedanken*. 6., überarbeitete Aufl. Braunschweig/Wiesbaden 2002, S. 37. An dieser Stelle möchte ich die vielleicht etwas seltsam anmutende Abkürzung o.B.d.A. erläutern, da sie in der Mathematik eine wichtige Rolle bei Beweisführungen spielt und keiner, der sich mit Mathematik beschäftigt, sich ihr entziehen kann: Ausformuliert bedeutet sie *ohne Beschränkung der Allgemeinheit*. Auch sie hat im Weitesten etwas mit dem Begriff „unendlich“ zu tun; korrekt angewendet kann der mathematische Autor sie zu Beginn eines Beweises oder eines Teils des selbigen einsetzen, um dem Leser damit zwei Dinge mitzuteilen: „Zum einen, dass er vorhat, nur einen Teil der Aussage wirklich zu beweisen, zum anderen aber auch, dass die Gesamtaussage seiner Meinung nach einfach aus dem tatsächlich Bewiesenen folgt.“, Beutelspacher 2002, S. 69.

⁶² Beutelspacher 2002, S. 37.

⁶³ S. auch Blum, S. 63 und Beutelspacher, Albrecht: „*In Mathe war ich immer schlecht ...*“. *Berichte und Bilder von Mathematik und Mathematikern, Problemen und Witzen, Unendlichkeit und Verständlichkeit, reiner und angewandter, heiterer und ernsterer Mathematik*. 3., durchgesehene Aufl. Braunschweig/Wiesbaden 2001, S. 23.

⁶⁴ Beutelspacher 2001, S.22.

Was nun aber meint der Mathematiker, wenn er von „unendlich“ spricht?

In der Regel bezieht sich dieses Adjektiv auf Mengen, so bietet zum Beispiel der *Duden Mathematik* folgende Definition: „Eine Menge heißt unendlich, wenn sie zu einer echten Teilmenge gleichmächtig ist.“⁶⁵ Entsprechendes findet sich auch in dem Standardwerk, dem *Taschenbuch der Mathematik*, von Bronstein⁶⁶, wobei der Terminus ‚gleichmächtig‘ annähernd mit dem Wort ‚anzahlgleich‘ in unsere natürliche Ausdrucksweise übertragen werden kann. Zur besseren Verständlichkeit sei als Beispiel noch einmal die Menge \mathbb{N} der natürlichen Zahlen⁶⁷ bemüht, da sie jedem geläufig ist, und ihre Elemente im Alltag ständig gebraucht werden. Dass diese Menge unendlich ist, dürfte intuitiv klar sein; es gibt unendlich viele natürliche Zahlen. Um nun der mathematischen Definition zu genügen, benötigen wir eine gleichmächtige Teilmenge, d.h. ebenfalls eine unendliche Menge, die in der Menge \mathbb{N} enthalten ist. Eine solche ist sehr leicht in der Menge der geraden natürlichen Zahlen gefunden.

Sicher stellt sich unmittelbar die Frage, wie es nun die Mathematik bewerkstelligt, mit diesem unendlich Großen⁶⁸ zu hantieren, wie es ihr möglich ist, objektiv überprüfbare Aussagen über solche, dem menschlichen Geist kaum vorstellbare Dimensionen zu formulieren. Wenn ein Satz wie „Jedes Dreieck hat eine Winkelsumme von 180° “⁶⁹ bewiesen werden soll, führt eine Vorgehensweise, die versucht, jedes einzelne Dreieck zu untersuchen, sicher nicht zum Ziel, weil unendlich viele Dreiecke existieren. Methodisch betrachtet müssen somit unendlich viele Einzelprobleme auf einmal abgehandelt werden, was recht leicht gelingt, indem man sich ein „beliebiges“ Einzelobjekt, im angesprochenen Beispiel ein beliebiges Dreieck, herausgreift, das die Eigenschaf-

⁶⁵ *Duden Rechnen und Mathematik. Das Lexikon für Schule und Praxis*. Herausgegeben von den Fachredaktionen des Bibliographischen Instituts. Bearbeitet von Prof. Dr. Harald Scheid. 4., völlig neu bearbeitete Aufl., Mannheim, Wien, Zürich 1985, S. 637.

⁶⁶ S. dazu Bronstein, Il'ja Nikolaevič: *Taschenbuch der Mathematik*. Hrsg. Von G. Grosche u.a., 24. Aufl., Leipzig 1989, S. 552.

⁶⁷ $\mathbb{N} = \{1, 2, 3, \dots\}$, die Menge der Zahlen, die natürlich gegeben sind, die zum Zählen alltäglicher Objekte, z. B. von Bäumen, geeignet ist.

⁶⁸ Im Gegenzuge auch mit dem unendlich Kleinen, worauf ich hier aber nicht näher eingehen möchte, da es nicht in direktem Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit steht. Ebenso wenig möchte ich detaillierter auf die Mächtigkeit von Mengen eingehen, denn unendliche Mengen können sich durchaus in ihrer Mächtigkeit unterscheiden, was jedoch ein rein innermathematisches Problem ist.

⁶⁹ Ein mathematisch korrekter, für den mathematisch Ungeübten dennoch gut nachvollziehbarer Beweis findet sich bei Beutelspacher 2001, S. 24.

ten aller übrigen der Menge repräsentiert, es wird also mit einem Stellvertreter gearbeitet. Damit wird der Übergang vom konkreten Einzelobjekt zur allgemeinen Variablen vollzogen, das Unwesentliche wird eliminiert.⁷⁰ Das Resultat dieser Vorgehensweise ist ein abstrakter Ausdruck.

Ein weiterer Aspekt ist die Kategorisierung⁷¹, die die Mathematik vollzieht, und mit der sie ebenfalls sehr viele, auf den ersten Blick vielleicht sogar sehr unterschiedliche Objekte in ihrer Art und Weise und ihrem Verhalten erfassbar macht.

Für den Mathematiker spielt es grundsätzlich keine Rolle, ob er beispielsweise Verschiebungen im Raum, die Menge aller reellen Folgen oder magische Quadrate⁷² betrachtet, da alle diese Objekte, obwohl sehr unterschiedlicher Natur, jeweils einen Vektorraum⁷³ bilden und somit den Vektorraumaxiomen genügen, d.h. magische Quadrate verhalten sich zum Beispiel bei der Addition wie Verschiebungen im Raum. Genau genommen betrachtet der Mathematiker wieder Variablen, er untersucht einen beliebigen Vektor und kann auf diese Weise Aussagen für alle Objekte treffen, die als Menge eine Vektorraumstruktur darstellen.

Aus mathematischer Sicht liefert diese, wie ich sie oben nannte, „Kategorisierung“ also keine neue Arbeitsweise, für den Nicht-Mathematiker allerdings schon, weil hierbei nicht mehr augenscheinlich gleiche Objekte einer Menge im Fokus sind, sondern verschiedene Mengen, deren Einzelobjekte vom Aufbau an sich absolut nichts miteinander zu tun haben, aber eben in ihrem Ver-

⁷⁰ Bereits an dieser Stelle sei auf eine konkrete Beziehung zu Brochs Vorgehensweise verwiesen, wenn er namenlose Typen in seinem Roman agieren lässt und keine Individuen.

⁷¹ S. dazu Dunham, William: *Mathematik von A – Z. Eine alphabetische Tour durch vier Jahrtausende*. Basel, Boston, Berlin 1996, S. 291/292. Im Kapitel „Universelle Anwendbarkeit“ geht Dunham sehr anschaulich und allgemein auf die Abstraktion der Mathematik ein, die Teil dieser Strukturbildung ist.

⁷² Ein magisches Quadrat ist eine quadratische Zahlenanordnung, bei der die Summe der Zahlen jeder einzelnen Zeile immer gleich ist, ebenso jeder einzelnen Spalte und auch der beiden Diagonalen. Diese Summe wird als magische Zahl bezeichnet. Eines der berühmtesten magischen Quadrate findet sich in Albrecht Dürers Werk *Melancholia*.

⁷³ Auf diesen mathematischen Strukturbegriff kann innerhalb der vorliegenden Arbeit nicht weiter eingegangen werden. Im Curriculum des gymnasialen Mathematikunterrichts ist eine Behandlung der Vektorraumstruktur exemplarisch für räumliche Verschiebungen vorgesehen. Der interessierte Leser sei auf die mathematischen Werke im Literaturverzeichnis verwiesen.

halten innerhalb ihrer Menge, als mathematische Struktur untereinander gleiche Muster aufweisen. „Ketzerisch“ formuliert könnte man sagen, dass der Mathematiker – wohlgerne aus gutem Grund – wenig Wert auf die exakte Beschreibung eines Einzelobjektes legt, so es denn einer unendlichen Menge angehört, vielmehr ist er bestrebt, durch eine Art „Schubladenbildung“ Ordnung und Klarheit zu schaffen. Mathematiker mögen es mir an dieser Stelle nachsehen, wenn ich recht einfache Vergleiche und Beispiele in zum Teil mathematisch nicht absolut korrekter Ausdrucksweise wähle, doch hoffe ich dadurch, die Erkenntnismethode der Mathematik dem Leser näher zu bringen und damit auch Brochs Verständnis der Schilderung einer Totalität bzw. des Weltganzen im Roman. Denn Broch als mathematisch gebildeter Mensch meint eben diese Methoden der Mathematik, wenn er die Forderung nach einer Beschreibung der Welttotalität artikuliert⁷⁴ und zu deren Umsetzung sehr klar formuliert:

[...] die Ganzheit der Welt ist nicht erfaßbar, indem man deren Atome einzelweise einfängt, sondern nur, indem man deren Grundzüge und deren wesentliche – ja, man könnte sagen, deren mathematische Struktur aufzeigt. (KW 9/2, 215)

Wie unterschiedlich allerdings der Einfluss mathematischer Denkstrukturen auf die Dichtung sein kann, wird deutlich, wenn man Brochs und Musils Vorgehensweise gegenüberstellt. Ein detaillierter Vergleich – wenngleich sicher ein reizvolles Thema – ist nicht Ziel dieser Arbeit, insofern jedoch von Bedeutung, da Broch selbst sich in seinen theoretischen Schriften immer wieder auf Musil bezieht, um mit ihm als Gegenpol seine eigene Position zu untermauern. Denn Brochs Vorstellungen von Umsetzung und Durchführbarkeit dieser Totalitätsschilderung divergieren in der Methode völlig von denen Musils im *Mann ohne Eigenschaften*, obwohl dieser ebenfalls Mathematiker war, worauf in Abschnitt 2.3.1 näher eingegangen wird.⁷⁵

⁷⁴ Vgl. Kapitel 2 (1. Teil).

⁷⁵ Da das sehr umfangreiche Themengebiet „Unendlichkeit und mathematische Erkenntnismethode“ innerhalb dieser Arbeit von mir lediglich gestreift wird, möchte ich hier für die weiterführende Lektüre auf die Werke von Philip Davis, Pierre Basieux, Keith Delvin, Ian Stewart und Rudolf Taschner hinweisen, die im Literaturverzeichnis aufgeführt sind. Alle beschäftigen sich mit den Methoden der Mathematik und gehen zum Teil auch auf die geschichtlichen Entwicklungen ein. Besonderes Augenmerk gilt in diesem Zusammenhang dem Werk von Albrecht Beutelspacher: „*In Mathe war ich immer schlecht ...*“, das bereits häufiger zitiert wurde, da es dem Gießener Mathematikprofessor außerordentlich gut gelingt, dem Leser we-

2. Einheitssuche in einer zerfallenden Welt

2.1 Brochs mathematische Position

2.1.1 „ich (habe) mich [...] unausgesetzt mit Mathematik beschäftigt“⁷⁶

Rückblickend erinnert sich Hermann Broch im Dezember 1948 in einem Brief an Nani Maier: „Natürlich habe ich mich [...] unausgesetzt mit Mathematik beschäftigt, umso mehr als ich sie für meine erkenntnistheoretisch-philosophischen Studien brauchte, denn ohne Mathematik lässt sich kaum mehr philosophieren.“ (KW 13/3, 288).

Seine Affinität zur Mathematik⁷⁷ entwickelt sich bereits zu Schulzeiten und wird durch seine Noten bestätigt, in einem Zeugnis vom 12. Februar 1898 erhielt er ein ‚lobenswert‘, was einem heutigen ‚sehr gut‘ entspricht, in Mathematik, Französisch und Religionslehre⁷⁸. Ergänzend sei an dieser Stelle hinzugefügt, dass Broch damals die K. K. Staats-Realschule im I. Bezirk besuchte, in der die naturwissenschaftlichen Fächer dominierten und Französisch als erste Fremdsprache unterrichtet wurde. Dorthin wurde er gegen seinen Willen von seinem Vater, Joseph Broch, geschickt, der keine Notwendigkeit im Studium klassischer Sprachen sah, da diese keine Verwendung in der Textilbranche hatten, für die Hermann vorbereitet werden sollte. Broch selbst wünschte, das Akademische Gymnasium zu besuchen, welches „bis 1864 der Universität als

sentliches über die Herangehensweise in seinem Fach zu vermitteln, ohne ihn mit komplexen Formeln oder extravaganten mathematischen Argumentationen zu überfordern, wie es bedauerlicherweise oft in solchen Werken der Fall ist. Wer sich dagegen einen entwicklungstheoretischen und mathematischen Überblick der Unendlichkeitsbegriffe verschaffen möchte, dem sei das Werk *Die Philosophie des Strikten Finitismus* von Ernst Welti empfohlen, der in seiner Arbeit u.a. die geschichtliche Entwicklung verschiedener Unendlichkeitsbegriffe studiert. Welti, Ernst: *Die Philosophie des Strikten Finitismus. Entwicklungstheoretische und mathematische Untersuchungen über Unendlichkeitsbegriffe in Ideengeschichte und heutiger Mathematik*. Bern 1986.

⁷⁶ KW 13/3, S. 288.

⁷⁷ Interessant scheint mir in diesem Zusammenhang auch, dass Brochs Urgroßvater der Familienlegende nach eine Art Wunderrabbi gewesen sei mit einer außerordentlichen mathematischen Begabung, vgl. Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 20.

⁷⁸ Vgl. Durzak, Manfred: *Hermann Broch*. Überarbeitete Neuauflage. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 31.

Vorbereitungsschule angegliedert⁷⁹ war. Dass dadurch ein „schwerer und nachhaltiger Konflikt mit seinem Vater entstand“, wie Durzak schreibt, bedarf keiner sonderlich großen Vorstellungskraft.⁸⁰ In seinem Matura-Examen 1904 erreicht er hingegen nur ein ‚genügend‘ in Mathematik und ein ‚befriedigend‘ in Darstellender Geometrie⁸¹, wodurch seine mathematischen Interessen aber nicht im Geringsten gemindert wurden, im Gegenteil hegte er zu diesem Zeitpunkt sogar den Wunsch Professor für Mathematik zu werden (s. KW 13/1, 167).

In seiner „Autobiographie als Arbeitsprogramm“ schreibt Broch: „Als ich 1904 die Wiener Universität bezog, um Mathematik und Philosophie zu studieren [...]“ (KW 10/2, 195), womit er durchaus eine persönliche Interessengewichtung vorgibt, sein offizielles Studium galt jedoch der Textiltechnologie an der Höheren Lehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie Wien⁸². Parallel zu diesem mehr oder weniger freiwillig gewählten Studium⁸³ belegte er im Wintersemester 1904/05 die ersten mathematischen Vorlesungen, „Algebra“ und „Elemente der Differentiale und Integrale“⁸⁴. Er nahm dazu noch an einer mathematischen Anfänger-Übung teil.⁸⁵ Der eigentliche Beginn seiner mathematischen Studien wird häufig erst in die Jahre nach 1925 datiert, da er sich zu diesem Zeitpunkt von der Industrie bereits abgewendet hatte und als ordentlicher Student u.a. für Mathematik immatrikuliert war. Auch Ruth Bendels unterstreicht in ihren Untersuchungen die zurückhaltende, allzu pauschale Würdigung dieser frühen mathematischen Bemühungen in der Forschung⁸⁶, die ich

⁷⁹ S. dazu auch Lützeler 1988, S. 31/32 und KW 9/1, 184.

⁸⁰ Broch setzt sich mit seinem schulischen Werdegang immer wieder auseinander, nicht nur in Briefen, sondern beispielsweise auch in seiner Studie „Hofmannsthal und seine Zeit“. Später versucht er an der Universität, seine fehlenden Lateinkenntnisse nachzuholen, insbesondere, weil er ohne diese Sprachkenntnisse nicht zu einem Promotionsstudium zugelassen wird.

⁸¹ S. Lützeler 1988, S. 35.

⁸² In seinen Korrespondenzen spricht Broch immer von der „Wiener-Webschule“, womit er eben diese Höhere Lehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie meint.

⁸³ S. dazu KW 13/3, 287 und Lützeler 1988, S. 37.

⁸⁴ Seine Wahl verwundert nicht weiter, da gerade in der Differential- und Integralrechnung die Betrachtung des Unendlichen den Dreh- und Angelpunkt jeder Überlegung repräsentiert.

⁸⁵ Etwa 20 Jahre später betont er dies auch in einem Brief: „[...] Textilmaschinenbau und –technologie erlernt und darin diplomiert. Voller Widerwillen, weil ich eigentlich Mathematik habe studieren wollen.“ (KW 13/3, 180).

⁸⁶ Vgl. Bendels, Ruth: *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs »Eine methodologische Novelle« und Robert Musils »Drei Frauen«.*

im Folgenden noch etwas ausführlicher betrachten möchte, weil sie der Anfang von Brochs kontinuierlicher Beschäftigung mit dieser Wissenschaft sind.

Die folgenden Jahre lassen wegen anderer Arbeitsverpflichtungen ausschließlich autodidaktische Bemühungen zu, ab ca. 1910 nimmt er seine Studien erneut auf und notiert: „Während meiner industriellen Zeit habe ich mich weiter intensiv mit Mathematik und Philosophie [...] befasst.“ (KW 13/3, 357). Er informiert sich über „die Fortschritte in Physik und Mathematik und baut sich im Laufe der Zeit, etwa ab 1915, eine dreitausend Bände umfassende Bibliothek mathematischer und philosophischer Werke auf“⁸⁷. 1913 verfasst er das Gedicht „Mathematisches Mysterium“⁸⁸ und im Wintersemester 1919/20 belegt er an der Technischen Hochschule Wien für ein Semester als ordentlicher Hörer Mathematik, Versicherungsmathematik, Finanzwissenschaften und Handels- und Wechselrecht, durchaus Themen, die nicht der reinen, sondern der angewandten Mathematik zuzurechnen sind und vermutlich, wie auch Lützeler anmerkt, im industriellen Berufsalltag von Nutzen waren⁸⁹. Allerdings existiert unveröffentlicht im Broch-Archiv der Yale University Library, New Haven/Connecticut, aus dieser Zeit auch ein Notizheft „Algebraische Funktionen“⁹⁰, was darauf hinweist, dass sein Interesse für die Beschäftigung mit reiner Mathematik ungebrochen war.

Zwischen 1920⁹¹ und 1925 trifft Broch sich regelmäßig mit Ludwig Hofmann, einem Dozenten für Darstellende Geometrie, zu Privatsitzungen, um mathematische Studien zu betreiben. Sie behandeln dabei insbesondere Gebiete der Mengenlehre und der Geometrie. Dass ihm diese Treffen von sehr hohem Wert

Würzburg 2008 (Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 650 – 2008), S. 58.

⁸⁷ Bendels, S. 58 und S. 60.

⁸⁸ Eine detaillierte Analyse dieses Gedichtes schließt sich im folgenden Kapitel 2.1.2 an.

⁸⁹ Lützeler 1988, S. 77.

⁹⁰ Vgl. Lützeler 1988, S. 77.

⁹¹ Ruth Bendels bemerkt in ihren Untersuchungen, dass „diese frühen naturwissenschaftlichen (und mathematischen) Versuche (d.h. bis 1920) [...] als eher laienhaft bewertet worden“ sind, Bendels, S. 59. Dies spielt jedoch für diese Arbeit keine Rolle, weshalb ich nicht weiter darauf eingehen werde, da es nicht darauf ankommt, ob Broch in dieser Zeit ein brillanter, professioneller Mathematiker war, sondern vielmehr darum geht, dass er die aktuellen Strömungen verfolgte und sich mit der Denkweise dieser Wissenschaft immer wieder auseinandersetzte, was dann eben auch in seinen Werken Niederschlag fand.

sind, unterstreicht beispielweise ein Brief an seinen Sohn, in dem er schreibt: „Für heute etwas Wichtiges, ja für mich *Hochwichtiges*: ich suche einen Teil meiner Mengenlehre [...] Bitte telegraphiere mir sofort, ob Du es hast oder nicht. Und schicke es bejahenden Falles unverzüglich express-rekommandiert ab.“ (KW 13/, 61).⁹²

Im November 1925 vollzieht Broch die endgültige Abkehr von der Industrie und schreibt sich als ordentlicher Student an der Universität Wien ein, für neun Semester besucht er Veranstaltungen in Mathematik, Philosophie der Mathematik, was heute eher als Geschichte der Mathematik bezeichnet wird, Philosophie und Logik, zudem interessiert er sich für moderne Physik⁹³. Betrachtet man die von ihm belegten Veranstaltungen, u.a. „Grundlagen der Arithmetik“, „Differential- und Integralrechnung“, „Analytische Geometrie“, „Mengenfunktionen“, „Elementargeometrie“, „Allgemeine metrische Geometrie“, „Mengentheoretische Geometrie“, „Zahlentheorie“⁹⁴, um hier nur einen knappen Überblick zu bieten, erkennt man, dass Broch eine umfassende, fundierte und zeitgemäße mathematische Ausbildung erhielt, eine Einschätzung, die beispielsweise auch Könneker und Riemer teilen⁹⁵. Während dieser Zeit (ca. 1928) arbeitet er an der Studie „Die sogenannten philosophischen Grundfragen einer empirischen Wissenschaft“, womit er deutlich demonstriert, dass er mathematisch einen aktuellen Wissensstand besaß, er zitiert die wichtigsten zeitgenössischen Mathematiker und nimmt kurz Stellung (KW 10/1, 134-137), was auch Riemer in seiner Untersuchung würdigt: „Mit erstaunlichem Fachwissen bietet Broch eine Übersicht über die Entwicklungen der modernen Mathematik [...]“⁹⁶

⁹² S. Lützelner 1988, S. 96 und Riemer, S. 266.

⁹³ Lützelner vermerkt, dass Broch sich allerdings für nur ein Physikseminar über „Atome“ eingeschrieben hatte, allerdings liest er die damals einschlägigen Werke, wie z.B. „Zur Einstein'schen Relativitätstheorie“ von E. Cassirer oder „Unser Wissen von der Außenwelt“ von B. Russell (vgl. Lützelner 1988, S. 97/98).

⁹⁴ Eine detaillierte Aufzählung aller besuchter Veranstaltungen geben Lützelner in seiner Biographie auf den Seiten 97/98 (dort auch ein Hinweis auf Karl Menger, vgl. Kapitel 3.3 im zweiten Teil der Arbeit) und Riemer, S. 266/267. Bei Riemer lassen sich auch die genauen Datierungen der einzelnen Vorlesung nachlesen.

⁹⁵ S. Könneker 1999c, S. 322; Riemer, S. 267.

⁹⁶ Riemer, S. 268.

Diese Studie könnte, wie Lützelers vermutet, der „Beginn der geplanten Dissertation“⁹⁷ gewesen sein, allerdings fehlten Broch die geforderten Sprachnachweise, dazu erinnert er sich selbst 20 Jahre später: „[...] um das Doktorat zu machen, [hätte ich] auch Latein nachholen [müssen], und das habe ich aus Faulheit einfach verschlampt.“ (KW 13/3, 180). Sein Wunsch, eine Universitätskarriere anzustreben, war somit nicht mehr realisierbar⁹⁸.

Den eigentlichen Beginn seiner Schriftstellertätigkeit, schon einige Jahre zuvor hatte er Novellen und Gedichte verfasst, u.a. „Eine methodologische Novelle“ (1918), markiert sein Roman *Die Schlafwandler*, in dem sich die Spur der Mathematik u.a. in der Person des Huguenau, oder in der fünften der eingeschobenen Abhandlungen „Zerfall der Werte“ (KW 1, 470ff) verfolgen lässt. Noch konkreter lässt Broch seine Erfahrungen des eigenen Mathematikstudiums in den Roman *Die Unbekannte Größe* einfließen, der zwischen Juli und November 1933 entstand und dessen Protagonist der Mathematiker Richard Hieck ist. Daniel Brody äußert sich ironisch, doch treffend zu diesem Werk, wenn er es als „astronomisch-mathematisch-erkenntnistheoretisch-nachtwandlerisch-vaterkomplexisch-introvertiert“⁹⁹ bezeichnet. Im gleichen Jahr hält Broch den Vortrag „Das Weltbild des Romans“, in dem die mathematische Komponente seiner Ästhetik erstmals deutlicher zu Tage tritt, wie später in zahlreichen Essays und in seinem Roman *Die Schuldlosen*, der diesbezüglich im Anschluss an die theoretischen Betrachtungen analysiert wird und dessen Analyse den zweiten Teil dieser Arbeit bildet. An dieser Stelle werden die Essays weder einzeln aufgeführt, noch findet eine nähere Beschäftigung mit ihnen statt, da sie im Folgenden ausführlich behandelt werden sollen.¹⁰⁰

⁹⁷ Lützeler 1988, S. 99.

⁹⁸ S. auch Lützeler 1988, S. 106.

⁹⁹ *Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930 – 1951*. Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß. Frankfurt am Main 1971, S. 280/281.

¹⁰⁰ Da in dieser Arbeit biographisch hauptsächlich auf Brochs mathematischen Werdegang Bezug genommen wird, möchte ich als Auswahl auf folgende Werke verweisen, die sehr ausführliche Informationen zu seiner Vita geben: Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988; Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch 1886 – 1951. Eine Chronik*. Marbacher Magazin 94 / 2001, Durzak, Manfred: *Hermann Broch*. Überarbeitete Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 2001, Koebner, Thomas: *Hermann Broch. Leben und Werk*. Bern 1965.

2.1.2 „Mathematisches Mysterium“

Eines der frühesten Zeugnisse von Brochs literarischem Schaffen ist das Gedicht „Mathematisches Mysterium“. Da in diesem lyrischen Text Brochs Denken in äußersten Gegensatzpaaren, eine Methode, die für ihn als durchaus charakteristisch bezeichnet werden kann und die später in seinem Roman *Die Schuldlosen* eine bedeutende Rolle spielt¹⁰¹, bereits vorgezeichnet wird, ebenso seine starke Beziehung zur Mathematik, soll dieses Sonett im Folgenden näher betrachtet werden.

Wie bereits im vorangegangenen Abschnitt erwähnt, verfasste Broch 1913 dieses Sonett, das er Ende Oktober unkommentiert an Ludwig Ficke, den Herausgeber der kulturellen Zeitschrift *Der Brenner*, schickte: „Sehr geehrter Herr, sollten Sie beiliegendes Gedicht in den »Brenner« aufnehmen wollen, so stelle ich es Ihnen gerne zur Verfügung.“ (KW 13/1, 20). Dies ist der einzige Hinweis, der sich in Brochs Korrespondenz¹⁰² dazu findet. Veröffentlicht wurde es am 1. November des gleichen Jahres:

Mathematisches Mysterium

Gemessen tut sich Unbewußtes auf
Und im Unendlichen entschwebt die Welt.
Ich fühle wie sich Urteil fällt;
Erstaunend folg' ich seinem Lauf.

Auf einsamen Begriff gestellt
Ragt ein Gebäude steil hinauf:
Und fügt sich an den Sternenhaut
Von ferner Göttlichkeit durchhellt.

Gebunden muß das Ich erkennen,
Daß es die Wahrheit in der Form nur hält
Und mag an dieser kalten Flamme wohl verbrennen.

Doch sind der Form Erscheinungen auch ungezählt,
Nichts kann sie von der Einheit trennen.
In tiefster Tief' erscheint: durchsonnt die Welt. (KW 8, 13)

¹⁰¹ S. dazu auch Winkler, S. 187.

¹⁰² Wohlgermerkt seiner veröffentlichten Briefe! Ob er sich in unveröffentlichten Texten eventuell dazu geäußert hat, entzieht sich leider meiner Kenntnis, und auch die Forschungsliteratur ließ keine weiteren Schlüsse zu.

Obwohl dieses Sonett Brochs erstes gedrucktes Gedicht ist, dazu noch über die Mathematik, sucht man in der Forschung nahezu vergeblich nach Interpretationen oder Würdigungen desselben. Selbst in Band 1 der *Gesammelten Werke*, der sich den Gedichten widmet, ist es nicht zu finden, wobei Erich Kahler, der Herausgeber dieses Bandes, ausdrücklich in seiner Einleitung darauf aufmerksam macht, keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen, da ihm „noch nicht alles Vorhandene bekannt oder erreichbar war“ (GW 1, 47).

Ruth Bendels z.B. weist in ihrer Arbeit lediglich in einer Fußnote auf dessen Existenz hin und behauptet nebenbei, wohlgemerkt ohne anschließende Begründung oder detaillierte Analyse des Textes, dass es „sehr deutlich die Problematik der ungesicherten Grundlagen der Mathematik behandelt“¹⁰³, was meiner Meinung nach schwer nachzuvollziehen ist. Dagegen versucht Hartmut Kircher in seinem Aufsatz „Hermann Brochs Sonett-Gedichte“¹⁰⁴ diesen Text unter poetologischen Aspekten zu beleuchten, was ebenfalls nicht zu überzeugenden Schlüssen führt, zumal ihm auf diese Weise keine geschlossene Interpretation gelingt. Er geht dabei vom ersten Terzett aus, identifiziert die dort angesprochene Thematik mit dem dichtenden Ich und bestimmt die Dichtung als Streben nach Wahrheit, die nach formaler Bändigung verlangt¹⁰⁵. Eine aus meiner Sicht kaum nachvollziehbare Verbindung, bei der sich im Übrigen für Kircher das Problem ergibt, die beiden Quartette anzugliedern. Interessant dabei ist vor allem, dass Kircher, bevor er überhaupt den Gedichttext fokussiert, Sidonie Cassirers Worte zitiert, das „Mathematische Mysterium“ sei ein „exceedingly obscure poem“¹⁰⁶, und selbst die schwere Verständlichkeit des Textes betont¹⁰⁷, wodurch beim Leser der Eindruck entsteht, er entschuldige sich im Voraus für seinen wenig gelungenen Versuch einer Interpretation des Gedichtes. Ein weiteres ungelöstes Problem stellt sich bei seiner Betrachtung des Titels „Mathematisches Mysterium“: Kircher versucht erst gar nicht, diesem Titel gerecht zu werden, er geht praktisch nicht auf ihn ein, konstatiert

¹⁰³ Bendels, Ruth, S. 61.

¹⁰⁴ Kircher, Hartmut: Hermann Brochs Sonett-Gedichte. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 199-224.

¹⁰⁵ Vgl. Kircher, S. 200.

¹⁰⁶ Cassirer, Sidonie: Hermann Broch's early writings. In: *PMLA* 75 / 1960, S. 453-462 zitiert nach Kircher, Hartmut.

¹⁰⁷ Vgl. Kircher, S. 200.

lediglich bezüglich der Form, „das Sonett erlaubt also, bei aller Strenge, ja fast eine mathematische Regelmäßigkeit“¹⁰⁸. Ob sich daraus der Schluss ziehen lässt, den Kircher mit dieser Bemerkung wohl andeuten wollte, dass Broch auf Grund seiner Verbindung zur Mathematik eine Vorliebe für die Sonett-Form hatte, scheint doch mehr als vage.

Einen angemessenen Hinweis auf die Bedeutung dieses Gedichtes gibt der Beitrag von Walter Weiss „*Mathematisches Mysterium*“: *Mysticism and Metaphor in the Writing of Hermann Broch*¹⁰⁹. Allerdings handelt es sich tatsächlich nur um einen Hinweis, denn auch Weiss leistet in seinem Aufsatz keine Interpretation dieses Sonetts, sondern lenkt den Blick nur am Rande auf diesen Text. Die Art und Weise, wie er jedoch den Titel „*Mathematisches Mysterium*“ in der Überschrift seines Aufsatzes verwendet, nämlich als eine Art Programm für Brochs Schreibstil, lässt die Bedeutung dieses Gedichtes erkennen. Auch erwähnt er in seiner flüchtigen Betrachtung die Gegensatzpaare des ersten und dritten Verses, die Broch verwendet, und erkennt dieses Denken in Gegensätzen als Methode des Sonetts:

It is important to be clear that in Broch's work [...] the relationship between unequivocalness, exactness, concept, on the one side, and soul, feeling, image on the other, is without tension and incompatibility. There is *no tension* between the “mathematical” and the “mystic” in “*Mathematisches Mysterium*”, there is *a near unity of the two concepts*, a dual unity (bi-unity).¹¹⁰

Ohne Zweifel geht es bei diesem Gedicht um die Mathematik als solche und um ihre Methoden, insbesondere um ihr Bestreben, das Unendliche zu bändigen. Bereits zu Beginn wird auf das Erahnen einer möglichen Fassbarkeit des Unendlichen hingewiesen („Ich fühle wie sich Urteil fällt“), nachdem das Ich darauf aufmerksam wurde. In dieser Strophe besteht durchaus die Möglichkeit, dass Broch von eigenen Erfahrungen mit der Mathematik spricht und – ihrer Faszination erlegen – sich ihr weiter staunend widmet. Eine These, die zusätzlich durch die Entstehungszeit gestützt würde. Er beschreibt also das Wissen

¹⁰⁸ Kircher, S. 200.

¹⁰⁹ Weiss, Walter: „*Mathematisches Mysterium*“: *Mysticism and Metaphor in the Writing of Hermann Broch*. In: Dowden, Stephan D. (Hg.): *Hermann Broch. Literature, Philosophy, Politics*. Columbia 1988, S. 215-221.

¹¹⁰ Weiss, S. 217.

vom Unbewussten bzw. Unendlichen, das dann einem Staunen über dessen eventuelle Beherrschung weicht.

In der zweiten Strophe geht es inhaltlich nicht mehr um Staunen oder Erahnen, sondern ganz konkret um das System der Mathematik, wodurch ihr „Mysterium“ erzeugt wird. „Auf einsamen Begriff gestellt“ meint vermutlich die den mathematischen Theorien zugrundeliegenden Axiome, die nicht beweisbar, dennoch unumstößlich sind und auf die sich dann absolut stringent das ganze „Gebäude“ mit all seinen Beweisen und Sätzen aufbaut. Ein mathematischer Beweis, einmal durchgeführt, hat Beständigkeit für alle Ewigkeit, ist unumstößlich¹¹¹, „fügt sich an den Sternenhauf von ferner Göttlichkeit durchhellt“.

Allerdings wird in der folgenden Strophe, dem ersten Terzett, überdeutlich, dass „das Ich“ erkennt, ja erkennen muss, dass es auch mit diesem herrlichen Werkzeug, welches die Mathematik mit ihrer Logik ihm zur Verfügung stellt, nicht imstande ist, sich als Herr der Unendlichkeit zu fühlen. Im Gegenteil wird ihm damit nur ein Bruchstück, nur eine „Form“ zu Eigen, was natürlich verglichen mit dem Unendlichen nichts ist. Dieser Gegensatz von Unendlich und Nichts¹¹², beides für den menschlichen Geist in letzter Konsequenz unfassbare Begriffe, die immer wieder zu Unsicherheit und Verwirrung führen, wird von Broch durch ein Oxymoron, genauer eine *Contradictio in adiecto*, die „kalte(n) Flamme“ symbolisiert, an der das Ich durch die gewonnene Erkenntnis verbrennt.

Dennoch ist jede Form des Unendlichen ein Teil des Ganzen, untrennbar mit ihm verbunden, was im zweiten Terzett zur Sprache kommt. Ein kleiner Teil, eine Form der ungezählten Erscheinungen ist also erkannt, vielleicht sogar verstanden, kann somit als ein Anfang gewertet werden, woraus eindeutig Hoffnung geschöpft werden darf, was Broch in seinem letzten Vers zum Aus-

¹¹¹ Vgl. Kapitel 1 (1. Teil).

¹¹² Wie schwer sich der Mensch mit dem Erfassen von ‚Nichts‘ tut, lässt sich vielleicht verstehen, wenn man berücksichtigt, dass die Null als Zahl erst sehr spät, zwischen 400 und 1200 nach Christus, erfunden und akzeptiert wurde. Für Mathematiker war dies eine wesentliche Idee, „ein Konzept einer neuen Art von Zahl zu entwickeln, welche die konkrete Idee ‚Nichts‘ repräsentierte“, Stewart, Ian: *Die Zahlen der Natur. Mathematik als Fenster zur Welt*. Heidelberg, Berlin 1998, S. 45.

druck bringt: „In tiefster Tief“ erscheint: durchsonnt die Welt.“ Hierbei trennt er noch einmal die Worte „durchsonnt die Welt“ durch einen Doppelpunkt vom übrigen Text, um ihnen durch diese Zäsur zusätzliches Gewicht zu verleihen, und intensiviert sie außerdem durch die Gegenüberstellung „In tiefster Tief“ im gleichen Vers, eine Alliteration, die zudem einen Superlativ enthält, also praktisch wie ein Paukenschlag ansetzt, um die finale, hoffnungsbringende Schlussformel anzukündigen. So endet das „Mathematische Mysterium“ nach einem kurzen Innehalten mit der weltdurchsonnenden Hoffnung, die darin liegt, vielleicht einen ersten Schritt vollbracht zu haben, die Unendlichkeit fassbar zu machen.¹¹³

Die strenge inhaltliche Form sowie der konsequente Rhythmus – durchgängiger Versfuß ist der Jambus – stehen im Einklang mit den dargelegten inhaltlichen Aspekten. Die Reime innerhalb des Aufgesangs sind klar als umschlingende Reime erkennbar, beide Quartette stehen zwar so gesehen für sich, im ersten wird dieses Staunen thematisiert, im zweiten die Mathematik als solche, aber sie sind natürlich insofern miteinander verbunden, als dem Staunen die objektive Betrachtung und Analyse des Konstruktes Mathematik als logische Konsequenz folgt. Durch das Reimschema wird diese Untergliederung einerseits unterstrichen, andererseits aber auch die inhaltliche Verbindung sichtbar, da der jeweils eingeschlossene Reim des einen Quartetts sich im umschließenden des anderen wiederfindet (abba baab). Selbst die beiden Terzette des Abgesangs – der zudem mit dem Wort „Gebunden“ beginnt – sind über den Reim mit den beiden vorangegangenen Strophen verbunden (cbc dcb). Eine exponierte Stellung nimmt dabei der erste Vers des letzten Terzets ein „Doch sind der Form Erscheinungen auch ungezählt“, weil er bezüglich des Reimschemas isoliert steht, dennoch natürlich als Teil des Gedichtes untrennbar von dieser Einheit ist, wodurch der Inhalt eine absolute Spiegelung erfährt, wie explizit im folgenden Vers „Nichts kann sie von der Einheit trennen“ zum Ausdruck kommt.

¹¹³ S. dazu auch Kahler, Erich: *Die Philosophie von Hermann Broch*. Tübingen 1962, S. 25. Kahlers Bemerkung zu Brochs Erkenntnistheorie: „Die Welt in ihrer unermeßlichen Vielfalt und Veränderlichkeit ist irrational; sie wird im System unendlich zunehmend rationalisiert“ lässt sich sowohl auf das „Mathematische Mysterium“ beziehen als auch auf *Die Schuldlosen*, als System könnte dabei im Besonderen die Mathematik verstanden werden.

Betrachtet man schließlich noch die Komposition des Rhythmus', stößt man erneut auf völlige Korrespondenz mit der inhaltlichen Ebene. Der Rahmen, geschaffen durch die entschwebende Welt zu Beginn und die durchsonnte Welt am Ende, findet sich in der Fünfhebigkeit der beiden ersten und der beiden letzten Verse des Sonetts wieder, wodurch einmal mehr die Einheit der Welt, die Broch in der Mathematik erkennt, unterstrichen wird. Die übrigen Verse der Quartette sind ihrer gleichmäßigen, beschreibenden Art angemessen in vierhebigen Jamben gedichtet. Analog zur Verunsicherung, die das gebundene Ich erlebt, wird in den Terzetten diese regelmäßige Vierhebigkeit aufgebrochen und bis zu einer Siebenhebigkeit gesteigert, wodurch der Vers „Und mag an dieser kalten Flamme wohl verbrennen.“, der bereits durch das Oxymoron hervorsteht, noch einmal in besonderem Maße an Aufmerksamkeit gewinnt. Der einzige sechshebige Jambus findet sich im ersten Vers des letzten Terzets, dessen Isolierung passend zum Inhalt durch das Reimschema gestaltet ist, so dass diese noch weiter verstärkt wird.¹¹⁴

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Broch in diesem Sonett in sehr verdichteter Form auf die Mathematik rekurriert, ihr Vermögen, aber gleichzeitig auch ihre Grenzen verdeutlicht, was wahrscheinlich die Faszination dieser Wissenschaft – vielleicht das Mysterium der Mathematik – ausmacht.

2.2 Relativitätstheorie und Weltformel

In seinem Aufsatz „James Joyce und die Gegenwart“ schreibt Broch 1936: „Es ist keine Beleidigung für die Relativitätstheorie, wenn wir eine Parallele zur Dichtung ziehen.“ (KW 9/1, 77).¹¹⁵ Konkret rekurriert er an dieser Stelle natürlich auf Joyces *Ulysses*, der, wie Broch explizit betont, „mit der Relativitätstheorie sicherlich nichts zu tun hat; sie wird [in ihm] auch nicht mit einem

¹¹⁴ Sicher ist es in diesem Zusammenhang nicht abwegig an Faustens Wunsch, das zu finden, was die Welt im Innersten zusammenhält, zu denken, da sich in dieser Ordnung, welche von der Mathematik ausgeht, etwas Unendliches, fast Göttliches, dem menschlichen Geist nicht Fassbares zeigt.

¹¹⁵ S. dazu auch Strelka, Joseph: Broch heute. In: In: Strelka, Joseph (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 11-24, S. 16.

Wort erwähnt“ (KW 9/1, 77), allerdings stelle Joyce in seinem Roman das zu beschreibende Objekt nicht mehr einfach in einen Beobachtungskegel, sondern versuche im weitesten Sinne, eine „Einheit von Darstellungsgegenstand und Darstellungsmittel“ zu schaffen (vgl. KW 9/1, 77).

Liest man diesbezüglich Brochs Brief vom Dezember 1949 an Hermann Weyl, erhält man eine Ahnung, welche Dimension diese Problematik für Brochs Werk gehabt haben muss; dort notiert er:

Seit etwa dreißig Jahren plage ich mich mit der Frage des »*Beobachters im Beobachtungsfeld*«, einer Frage, die mir eben an der Relativitätstheorie aufgegangen ist, und an der ich auch gelernt habe, daß mit positivistischen Mitteln da kein Auslangen zu finden ist. Natürlich handelt es sich da nicht um den empirischen Beobachter, sondern um einen abstrakten, um den »Beobachter an sich« [...] (KW 13/3, 383/384)¹¹⁶

Natürlich manifestiert Broch mit diesem Interesse an der modernen Wissenschaft die Zugehörigkeit zu seiner Epoche, auch er ist ein Kind seiner Zeit und somit dem Zeitgeist verpflichtet (vgl. KW 9/2, 184), allerdings ist es sein individueller Blick auf die Relativitätstheorie, mit dem er sich deutlich von anderen Autoren abhebt. Brochs Beschäftigung mit diesem Problemfeld ist nicht derart gestaltet, dass er die wissenschaftliche Terminologie nur zur Erzeugung einer bestimmten Atmosphäre nutzt, indem er etwa Wortspiele aus dem Raum-Zeit-Problem¹¹⁷ ableitet, oder sie lediglich als Baustein der Romanhandlung benutzt, wie in zahlreichen Romanen des letzten Jahrhunderts¹¹⁸, worüber Broch im Übrigen selbst mit folgenden Zeilen sein Missfallen klar zum Ausdruck bringt:

¹¹⁶ Bereits an dieser Stelle möchte ich folgenden Hinweis geben: Unter Berücksichtigung des Entstehungsdatums dieses Briefes drängt sich förmlich der Bezug zu den *Schuldlosen* auf, was selbstverständlich in dieser Arbeit noch Berücksichtigung finden wird. Theodore Ziolkowski analysiert sehr treffend die Erzählstruktur der *Schlafwandler* bezüglich dieser Thematik, allerdings sei bemerkt, dass seine zeitlich Zuordnung, aus der er die Untersuchung der *Schlafwandler* begründet, nicht richtig ist. So behauptet er, der Aufsatz *James Joyce und die Gegenwart* (1936) und die *Schlafwandler* (1928-1932) seien zur gleichen Zeit entstanden. In den *Schuldlosen* hingegen führt er die Relativitätstheorie lediglich als „Mittel ironischer Charakterisierung“ an, was meines Erachtens zu oberflächlich ist. Vgl. Ziolkowski, Theodore: Hermann Broch und die Relativität im Roman. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 316 und S. 322.

¹¹⁷ S. dazu Kapitel 4.4 „Experimente mit Zeit und Raum“.

¹¹⁸ S. dazu auch Ziolkowski, S. 317 und S. 318, er führt u.a. Joyce, Kafka und Huxley an in diesem Zusammenhang. Hier möge auch auf das Werk von Wellershoff hingewiesen werden, in dem u.a. Kafka, Joyce und Proust Beachtung finden und in Verbindung gebracht werden. Wellershoff, Dieter: *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt*. Köln 1988.

Aber diese Romanschreiber – mit Ausnahme Joyce – haben keinen rechten Begriff von der Wissenschaft: sie versuchen »Bildungselemente« im Roman unterzubringen; die Wissenschaft ist ihnen wie ein kristallener Block, von dem sie das eine oder das andere Stück abbrechen, um damit ihre Erzählung an zumeist ungeeignetem Ort zu garnieren oder einen Wissenschaftler als Romanfigur damit auszustatten. (KW 13/1, 148)

Broch gelingt genau das, was er bei Joyce konstatiert, die „Einheit von Darstellungsgegenstand und Darstellungsmittel“ (KW 9/1, 78), er versucht, die Prinzipien der Relativitätstheorie in seine Dichtung zu übertragen¹¹⁹, bei ihm ist, wie es Ziolkowski auf den Punkt bringt:

[...] die Relativitätstheorie bis ins Zentrum seines Schaffens vorge-
drungen und bestimmt die Struktur seines Romanwerkes. Er benutzt
diese Theorie nicht lediglich als Thema, vielmehr strebt er an, Erzähl-
prinzipien derart neu zu setzen, daß sie den Wendepunkt in der moder-
nen Wissenschaft widerspiegeln. Als Romanschriftsteller will er die
Realität ansehen wie es der Wissenschaftler tut.¹²⁰

Der Schluss liegt nahe, Broch charakterisiere implizit sein eigenes Schaffen mit den Bemerkungen zu Joyces *Ulysses*.

Bereits in einem Brief von 1930 an Frank Thiess äußert Broch sehr konkret, wie Aspekte der Relativitätstheorie mit der Romanästhetik verbunden werden können, er fokussiert die Erzählstruktur und fahndet analog der Physik nach dem idealen Beobachter¹²¹. Wörtlich bemerkt er:

[...] es ist eine Parallele zum idealen Beschauer, der als Argument in die Relativitätstheorie eingegangen ist (damit auch beweisend, daß es keine isolierten geistigen Erscheinungen gibt, und daß das, was auf einem

¹¹⁹ S. auch Strelka, Joseph: *Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans*. 2., unveränderte Aufl. Wien, Hannover, Basel 1959, S. 75.

¹²⁰ Ziolkowski, S. 317.

¹²¹ Im Hinblick auf die Zielsetzung dieser Arbeit erscheint es mir von geringem Nutzen, ausführlicher auf Einsteins Relativitätstheorie einzugehen, allerdings möchte ich dem interessierten Leser folgenden Literaturhinweis geben: Kahan, Gerald: *E = mc². Einsteins Relativitätstheorie zum leichten Verständnis für jedermann: mit vielen Illustrationen → plastisch erklärt*. 6. Auflage. Köln 1992. Dieses Werk bietet eine sehr gute und vor allem nachvollziehbare Einführung in diesen komplexen, physikalischen Themenkreis, ohne dabei ungenau in der Darstellung zu werden. Weiterhin ist der Link des Max-Planck-Instituts für Gravitationsphysik <http://www.einstein-online.info/de> sehr empfehlenswert, da auch dieser anschauliche Informationen bereitstellt.

Gebiet, z. B. Physik gilt, auf anderem Wege auch in der Ästhetik und überall anderswo gefunden werden muß). (KW 13/1, 84)

Geht er in diesem Brief noch vom Leser als dem idealen Beobachter aus, stellt sich für ihn die Frage, welche Verständnisqualitäten er bei einem gedachten Publikum überhaupt voraussetzen kann (vgl. KW 13/1, 84/85). Diese Herangehensweise birgt jedoch zu viele Unwägbarkeiten der Wirkung. Der Leser als solcher liegt zwar noch im Aktionsfeld des Autors und ist somit auch bedingt steuerbar, dies allerdings verbunden mit einer Kalkulationsunsicherheit, die Broch zu nivellieren versucht, indem er die Anwendungsmöglichkeiten modifiziert. In seinem Essay „James Joyce und die Gegenwart“ handelt es sich dann einige Zeit später ganz klar um den idealen Erzähler, wenn vom idealen Beobachter die Rede ist, über den per se der Autor Kontrolle besitzt¹²². In Bezug auf den *Ulysses* schreibt Broch dort:

[...] daß die erkenntnistheoretische Wesenheit der Relativitätstheorie in der Entdeckung des logischen Mediums innerhalb der physikalischen Beobachtungssphäre gegeben ist. Das ist so zu verstehen: die klassische Physik begnügt sich damit, die zu erforschenden Erscheinungen zu beobachten und zu messen, sie nahm auf das Beobachtungsmedium, den Akt des Schauens, bloß in soweit Rücksicht, als in diesem, sei es durch die Mangelhaftigkeit der menschlichen Sinnesorgane, sei es durch die der irdischen Meßinstrumente, Fehlerquellen zustande kommen. Die Relativitätstheorie aber hat entdeckt, daß es darüber hinaus eine prinzipielle Fehlerquelle gibt, nämlich den Akt des Sehens an sich, das Beobachten an sich, daß also, um diese Fehlerquelle zu vermeiden, der Beobachter und sein Sehakt, ein idealer Beobachter und ein idealer Sehakt, in das Beobachtungsfeld einbezogen werden müssen, kurzum daß hierfür die theoretische Einheit von physikalischem Objekt und physikalischen Subjekt geschaffen werden muß. [...] der klassische Roman begnügte sich mit der Beobachtung von realen und psychischen Lebensumständen, begnügte sich, diese mit den Mitteln der Sprache zu beschreiben. Es galt einfach die Forderung: ein Stück Natur zu sehen durch ein Temperament. Man stellte dar und benützte dazu die Sprache als fix und fertig gegebenes Instrument. (KW 9/1, 77)

Es ist keine Täuschung, wenn bei der Lektüre dieser Zeilen, die genau aus diesem Grunde in solcher Ausführlichkeit zitiert wurden, der Eindruck erweckt wird, Broch habe die Prinzipien der Relativitätstheorie bezüglich der Beobach-

¹²² S. dazu auch Ziolkowski, S. 321.

ter-Problematik genau referiert¹²³, um sie im Folgenden eins zu eins auf den Roman zu transferieren. Zwischen klassischer Physik und Dichtung zieht er die Parallele, wenn er anmerkt, dass seiner Meinung nach der klassische Roman bloß deskriptiv die Welt erfasst, ohne über ein adäquates Medium nachzudenken, im Gegenteil er nutzte ein „fix und fertig(es)“ Instrument dazu, ohne weitere Reflexion. Genau diese Herangehensweise empfindet Broch jedoch als überholt, vielmehr möchte er das Darstellungsobjekt, also den „«Erzähler als Idee» und nicht minder die Sprache“ (KW 9/1, 78), mit der das Darstellungsobjekt beschrieben wird, unmittelbar in die Beobachtung mit einbeziehen, es gehört seiner Meinung nach als Darstellungsmedium mit in den „Beobachtungskegel“ des Autors und nicht mehr allein das primär darzustellende Objekt (vgl. KW 9/1, 78). „Das Werk soll selber aus der Beobachtung entstehen, der Beobachter ist immer mitten drin, er stellt dar und stellt sich und seine Arbeit gleichzeitig mit ihr dar.“ (KW 9/1, 78).

Ebenso wird durch Brochs Vorstellung vom „Totalitätskunstwerk“¹²⁴ (KW 9/1, 65), das zum Spiegel des Zeitgeistes wird, das in „seiner Einheit die gesamte Welt zu umfassen“ hat (KW 9/2, 115), zusätzlich eine Brücke zu Einstein geschlagen, denn im Prinzip ist auch dies ein Suchen nach einer „Weltformel“, ein Suchen nach einer allumfassenden Erkenntnis¹²⁵. Obwohl Einstein, auch wenn er lebenslang von dieser Idee – vielleicht sogar wider besseren Wissens – nicht ablassen konnte¹²⁶, eine solche Formel nicht entwickelte, „gelang es ihm, das ganze Gebäude der klassischen Physik umzubilden und zu verallgemeinern, wobei er unserem Weltbild eine Einheit verlieh, die alle früheren Er-

¹²³ Vgl. dazu das Webangebot des Max-Planck-Instituts für Gravitationsphysik unter dem Link <http://www.einstein-online.info/de>. Ein detaillierter Vergleich mit den dort gebotenen Informationen dokumentiert einmal mehr, dass Broch mit dem physikalischen Gegenstand vertraut war.

¹²⁴ Auf diesen hier verwendeten, zentralen Begriff innerhalb Brochs Romanästhetik wird in Kapitel 2.3.2 (1. Teil) näher eingegangen.

¹²⁵ Zum aktuellen Stand dieser Diskussion sei auf folgendes Werk hingewiesen: Laughlin, Robert: *Abschied von der Weltformel. Die Neuerfindung der Physik*. Stuttgart 2009. Auch das Werk von Roland Wingert sei erwähnt, in welchem der Autor versucht, Begriffe wie Raum, Zeit und Energie sowohl aus philosophischer als auch aus physikalischer Perspektive zu beleuchten und zusammenzuführen. Wingert, Roland: *Von Albert Einstein zur Welt-Formel. Eine neue Sicht auf unser Universum*. Frankfurt/Main 2004.

¹²⁶ S. Einstein, Albert: *Aus meinen späten Jahren*. Neu Isenburg 2005, S. 121.

wartungen übertraf¹²⁷, um es mit den Worten von Niels Bohr auszudrücken. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die zentrale Stellung des Totalitätsbegriffs bei Broch also nicht als Anschluss an die klassische Ästhetik und Schillers Gebrauch dieses Begriffes missverstanden werden darf. Er dient, wie andere zentrale Termini, der Verbindung von Brochs Ästhetik mit den Ergebnissen der modernen Physik.

Ergänzend möchte ich an dieser Stelle hinzufügen, dass man in der Forschung immer wieder Bestrebungen aufspürt, die akribisch versuchen, Broch wissenschaftliche Unzulänglichkeit in Bezug auf die Relativitätstheorie nachzuweisen¹²⁸, insbesondere da er teilweise bei seinen Ausführungen Termini der Heisenbergschen Unschärferelation einfließen lässt, die zeitlich etwas später einzuordnen ist. Diese Vorwürfe sind meines Erachtens haltlos und berücksichtigen in keiner Weise Brochs Zielsetzung für seine Romanästhetik. Wesentlich ist, dass Broch die Ideen, die sich aus der Relativitätstheorie ergeben, auf die Dichtung übertragen hat, dass er keine absolute Trennung dieser Gebiete vollzog, sondern zum einen den Nutzen für sein eigenes Schaffen sah¹²⁹ und zum anderen, wie im Falle Joyce, literarische Phänomene und Konstruktionsprinzipien mit diesen Begriffen interpretierte und Erklärungen für sie suchte. Sein Augenmerk galt der Auseinandersetzung mit der erkenntnistheoretischen Grundlagenproblematik¹³⁰. Riemer merkt dazu sehr treffend an, dass „Brochs wissenschaftliche Kompetenz [...] von Literaturkritikern beurteilt (wurde).“¹³¹ Und auch ich bin weit davon entfernt, eine Einschätzung seiner tatsächlichen physikalischen Fachkenntnisse zu wagen¹³², zumal dies, wie oben bereits erläutert, für die hier behandelte Thematik keine neuen Einblicke erhoffen ließe.

¹²⁷ Bohr, Niels: Einheit des Wissens. In: Dürr, Hans-Peter (Hg.): *Physik und Transzendenz. Die großen Physiker unseres Jahrhunderts über ihre Begegnung mit dem Wunderbaren*. 5. Aufl. der Sonderausgabe. Bern, München, Wien 1991, S. 142.

¹²⁸ u.a. Menges, Karl: *Kritische Studien zur Wertphilosophie Hermann Brochs*. Tübingen 1970.

¹²⁹ S. Strelka 1978, S. 15-17.

¹³⁰ Vgl. Riemer, S. 270.

¹³¹ Riemer, S. 261.

¹³² Obwohl Mathematik und Physik immer wieder gerne als Einheit betrachtet werden, sind es sehr wohl unterschiedliche wissenschaftliche Fachrichtungen, die Mathematik dient der Physik eher als eine Art Sprache zur allgemeinen Erfassung und zur Abstraktion ihrer Erkenntnisse.

Im Hinblick auf seinen Novellenroman *Die Schuldlosen* eröffnet die Berücksichtigung dieses erzähltheoretischen Ansatzes ganz neue Perspektiven¹³³, wie später noch zu zeigen sein wird, insbesondere wenn man Brochs Totalitätsanspruch an die Dichtung und seine Mathematikverbundenheit ernst nimmt und mit einbezieht. Es wird zu prüfen sein, inwiefern wirklich

[...] aus dem Problem des Mediums heraus, jene höchst sonderbare Auflösung des Objekts erfolgt, die gleichzeitig eine Präzisierung desselben ist und in der Auflösung der physikalischen Materie durch mathematische Funktionen, wie dies die moderne Physik vollzogen hat, ihr Analogon findet. (KW 9/1, 79)

2.3 Das dichterische Streben nach Totalität

2.3.1 Abgrenzung vom „rationalen Roman“

„Musil?! Ich habe seine Art in einem Vortrag »rationales Dichten« genannt, Dichten aus der Ratio. Es ist der Gegensatz zu meinen eigenen Möglichkeiten.“ (KW 13/1, 345)¹³⁴.

Um sich Brochs Vorgehensweise weiter zu nähern, ist es äußerst aufschlussreich, sich mit seinen Bemerkungen zu Musils *Mann ohne Eigenschaften* auseinander zu setzen, da er Musils Methode nicht nur als rationales Gegenstück zu Joyce titulierte (vgl. KW 13/1, 143), sondern sie auch explizit seinem eigenem Schaffen gegenüberstellt, wie aus dem oben angeführten Zitat deutlich hervorgeht. Zu Recht lässt sich behaupten, dass Broch zu diesem Werk ein ambivalentes Verhältnis hatte, ebenso wie zu dessen Autor Musil, mit dem er nach eigener Aussage in „gespannter Freundschaft“ (KW 13/3, 427) lebte¹³⁵.

¹³³ Auch Strelka spricht die Relativitätstheorie bei Broch konkret an, jedoch bleibt es bei der Erwähnung diverser Zitate, eine Übertragung auf sein Romanwerk wird lediglich angedeutet. Strelka 1959, S. 91/92.

¹³⁴ Gemeint ist „Das Weltbild des Romans“, KW 9/2.

¹³⁵ Spitze Bemerkungen bezüglich seines Kollegen Musil finden sich in Brochs Korrespondenz immer wieder, so zum Beispiel in einem Brief von 1939: „Robert Musil geht es miserabel, was ja für seinen schlechten miserablen Charakter ganz gesund ist.“ (KW 13/2, 89); vermutlich hat dies seinen Ursprung in Musils Vorwurf, Broch habe Gedanken von ihm übernommen. Zu diesem Vorwurf nimmt Broch in einem Brief an Musil 1933 Stellung, in dem er

So lobt er zwar den *Mann ohne Eigenschaften*, wenn er 1930 in einem Brief an Daniel Brody schreibt: „Ich habe jetzt den neuen Musil bekommen; die 12 Jahre Arbeit und Feilung haben das Buch zu einer wirklichen Leistung gemacht; es steht turmhoch über all den Geschwind-Romanen.“ (KW 13/1, 116), andererseits empfindet er Musils Methode als abseitig und sieht in ihrer Weiterverfolgung „wenig Perspektiven für die dichterische Ausdrucksmöglichkeit“ (KW 13/1, 143).

Wie charakterisiert Broch nun konkret diese Methode des rationalen Romans, die von seiner eigenen so verschieden sein soll und doch die gleichen Ziele verfolgt, nämlich „die Welt oder ein Stück der Welt so zu schildern, wie sie ist“ (KW 9/2, 96)?

In seinem 1933 veröffentlichten Vortrag „Das Weltbild des Romans“ beschäftigt sich Broch eingehend mit dem rationalen Roman; Musil habe mit dem *Mann ohne Eigenschaften*, so sagt er dort, den grandiosen Versuch unternommen, „eine rein rationale, rational kontrapunktierte Dichtung zu schaffen“ (KW 9/2, 108), und bringt diese in Verbindung mit der künstlerischen Reportage, die er als Möglichkeit der Totalitätserfassung diskutiert¹³⁶. Musil dulde seiner Meinung nach „keinerlei Unklarheit oder Verschwommenheit; er lässt das Irrationale nur in Gestalt des Unendlichen zu, nämlich in der unendlichen Vervielfältigung der Ratio, denn er weiß um deren göttliche Aufgabe“ (KW 9/1, 96).

Entscheidend ist meines Erachtens in diesem Zusammenhang, dass Broch, obwohl er schreibt, „Musil gehört zu [den ...] absoluten Epikern von Weltformat“ und sein Werk „umfaßt eine Welttotalität“ (KW 9/1, 96), diesem vorwirft, mit seiner Methode vor dem Irrationalen zu fliehen (vgl. KW 9/2, 112). Genauer gesagt, unterstellt Broch seinem Kollegen sogar, er bemühe sich um eine Verharmlosung des Irrationalen, indem er versuche, es in ein „rationale(s) Netz einzufangen“ (KW 9/2, 112), worin er letztlich eine „Imitation des Mathematischen“ (KW 9/2, 112) sieht. Diese Schlussfolgerung der Nachahmung des Ma-

unter anderem konstatiert, dass seine und Musils Anschauungen „diametral entgegengesetzt sein dürften“ (KW 13/1, 253).

¹³⁶ S. dazu den folgenden Abschnitt 2.3.2.

thematischen, die mit großer Wahrscheinlichkeit nicht als Lob gewertet werden kann, wirkt durchaus befremdlich und bedarf der näheren Betrachtung, zumal auf den ersten Blick unklar bleibt, warum es sich dabei um eine „Verharmlosung“ handeln soll, vielmehr könnte man es auch als eine Annäherung an das Irrationale auffassen und damit verbunden als dessen erstes Erahnen.

Broch konkretisiert seine Gedanken im Weiteren, wenn er behauptet, diese Methode operiere ähnlich wie das Mathematische bei der Darstellung einer Kurve, die „durch unendlich viele, unendlich kleine Geradestücke an[ge]nähert“ (KW 9/2, 112) wird. Hierbei sind mehrere Aspekte von Interesse: Zum einen stellt sich aus meiner Sicht die Frage, warum Broch vom „Mathematischen“ und nicht – wie sonst – von der Mathematik spricht, zum anderen muss die Darstellungsmethode (hier einer Kurve) noch einmal beleuchtet werden.

Könnte es sich doch um eine Abwertung der Musilschen Dichtung handeln? Denkbar wäre es, da Broch sein eigenes Vorgehen häufig zur Mathematik in Beziehung setzt und die mathematische Prägung, die hinter seiner Ästhetik, insbesondere in den *Schuldlosen*, durchscheint¹³⁷, völlig anders geartet ist als im *Mann ohne Eigenschaften*. Unterstützt würde diese These durch die uneingeschränkte Würdigung von Joyce, dessen Werk er in unmittelbarer Verbindung zu seiner eigenen Arbeit sieht. Allerdings bleibt fraglich, welche Darstellungsmethode Broch überhaupt anspricht mit „unendlich viele, unendlich kleine Geradestücke“. Eine Kurve besteht, wie im Übrigen auch eine Gerade oder eine Strecke, aus unendlich vielen Punkten. Lässt sich eine Strecke eindeutig durch ihren Anfangs- und ihren Endpunkt festlegen und eine Gerade durch zwei beliebige Punkte, die zu ihrer Punktmenge gehören, bestimmen, stellt sich die Lage bei einer Kurve ungleich komplizierter dar, da es sich im Allgemeinen – salopp formuliert – um eine gebogene Linie handelt. Ist die zu beschreibende Kurve eine Funktion, also eine eindeutige Zuordnung, eröffnet sich die Möglichkeit, diese Kurve, genauer gesagt ihren Graphen, durch eine Funktionsgleichung zu erfassen, d.h. praktisch werden die unendlich vielen

¹³⁷ Dies wurde in vorangehenden Kapiteln bereits angedeutet und wird im Folgenden noch ausführlich herausgearbeitet.

Punkte durch diese eine Gleichung identifizierbar gemacht. Fällt diese Darstellungsmethode weg, weil es sich nicht um eine eindeutige Zuordnung handelt, bleibt entweder das stückweise Definieren von passenden Funktionsgleichungen, oder, sollten nur endlich viele Punkte bekannt sein, das Interpolieren durch eine oder mehrere geeignete Funktionen.

Eine weitere Möglichkeit, bei der es durchaus sinnvoll erscheint, dass Broch auf diese anspielt, ergibt sich über die Betrachtung der zu approximierenden Kurve als eine Enveloppe, eine Einhüllende¹³⁸. Die Kurve würde dabei über Geradenstücke (eine Gradschar), meist Tangenten, genähert. Indem man die Schnittpunkte der einzelnen Geraden mit der Kurve immer mehr „zusammenwachsen“ lässt, sozusagen die Streckenstücke immer weiter verkürzt, erreicht man eine bessere Näherung, wobei allerdings die Anzahl dieser Streckenstücke ansteigt. Letztlich ist es eine Limesbildung, da die einzelnen Stückchen faktisch auf Punkte zusammenschrumpfen, d.h. unendlich klein werden, damit aber auch gleichzeitig unendlich viele. Die Annahme erscheint mir nicht abwegig zu sein, dass Broch solch ein Grenzübergang vorschwebte, wenn er behauptet, Musil lasse das Irrationale nur in der „unendlichen Vervielfältigung der Ratio“ (KW 9/1, 96) zu: Die ursprünglichen Streckenstücke waren rational fassbar, die unendlich vielen, die letztlich die Kurve approximieren, wohl kaum, sie sind lediglich durch die zugrundeliegende Methode für den menschlichen Geist nachvollziehbar.

Musils Lebensprojekt, dem *Mann ohne Eigenschaften*, der mit über 2000 Seiten unvollendet blieb und so von ihm als Fragment hinterlassen werden musste, liegt tatsächlich eine analoge Vorgehensweise bei der Erfassung der Welt zu Grunde, da Musil praktisch kein geschriebenes Kapitel, keinen Abschnitt, keinen formulierten Satz unberührt ließ. Er arbeitete um, verfeinerte, fügte hinzu, wurde in seiner Darstellung immer exakter, verlor sich dabei fast im Unendlichen und ließ so seinen Protagonisten Ulrich den Möglichkeitssinn entdecken. Sicher bleibt fraglich, inwieweit diese Methode, die innerhalb des

¹³⁸ Der mathematisch interessierte Leser sei an dieser Stelle auf den *Duden Rechnen und Mathematik*, S. 139-141 und S. 246-249, hingewiesen, wo sich weitere innermathematische Beispiele finden. Allerdings möchte ich betonen, dass Brochs Gedankengang mit den oben dargelegten Ausführungen, d.h. auch ohne eine vertiefte Beschäftigung mit den exakten mathematischen Hintergründen, nachvollziehbar sein dürfte.

abgeschlossenen Systems der Mathematik einwandfrei funktioniert, generell auf die Dichtung übertragen werden kann. Im *Mann ohne Eigenschaften* gelangte Musil auf alle Fälle so zur Verdeutlichung des Möglichkeitssinnes.

Brochs strikte Ablehnung, die über eine Abgrenzung bzw. über eine Kontrastierung seiner eigenen Methode hinausgeht, ist schwer nachvollziehbar und liegt vermutlich eher im phasenweise extrem gespannten Verhältnis der beiden Autoren begründet. So wird Musil Jahre später in einem Brief eine außerordentliche Würdigung zu teil, wenn Broch schreibt:

Es war ein ungeheurer komplexer Geist, messerscharf und klar, ein Schriftsteller von geradezu lateinischer Prägung, und der »Mann ohne Eigenschaften« war ein ganz großer Wurf. Gewiß überwiegt darin das Schriftstellerische über dem Dichterischen, d.h. es ist das ganze Werk ins präzise Rationale gehoben. (KW 13/3, 286)¹³⁹

Dass der „andere Zustand“ im *Mann ohne Eigenschaften* nicht „rational“ ist, dürfte auch Broch nicht entgangen sein, der Terminus scheint in diesem Zusammenhang bei Broch ausschließlich zur näheren Bestimmung der oben beschriebenen Methode zu dienen.

2.3.2 Ein „Totalitätsbild der Erkenntnis“¹⁴⁰

Dass sich bei einer derart komplex gewordenen Welt die generelle Frage nach der Abbildbarkeit stellt, blieb natürlich auch Broch nicht verborgen (s. bspw. KW 9/1, 66), allerdings ist dies für ihn ein offensichtlich überwindbares Problem, und er bemerkt: „wie jede Kunst hat auch der Roman eine Welttotalität“¹⁴¹

¹³⁹ S. dazu auch 3.2 (1. Teil) „Mythos und Altersstil“, wodurch Brochs Bewertung des Musilschen Stils noch einmal einen weiteren Aspekt gewinnt, insbesondere die Gegenüberstellung von Schriftstellerischem und Dichterischem, eine Antithese, die nach wie vor als problematisch zu bewerten ist.

¹⁴⁰ KW 9/2, 116.

¹⁴¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass zum Beispiel Fetscher die Meinung vertritt, dass Fragmente, wie die großen Romane der Moderne, Totalität darstellen, d.h. er sieht Brochs Ziel im Roman erreicht. S. dazu Fetscher, Justus: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Hegel und Thomas Bernhard. In: Sorg, Reto; Würffel, Bodo (Hg.): *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*. Bonn 2005, S. 11. Dies wird hier deshalb so hervorgehoben, da immer wieder die Diskussion um den Totalitätsbegriff in Bezug auf Brochs Ästhetik aufgenommen wird. Sein Ideal ist es, die Ganzheit der Welt zu erfassen, was er mit Totalität synonym setzt. Es ist also für ihn kein Gegensatz zu

darzustellen [...], und das ist eine Forderung, die mit zunehmend zerrissener und komplizierter werdender Welt schwieriger zu erfüllen ist; der Roman braucht heute eine viel größere Materialbreite“ (KW 5, 324), um einer Welt „ständig zunehmender Wertzersplitterung“ (KW 9/1, 66) gerecht zu werden. In diesem Kontext spricht Anja Grabowsky-Hotamanidis den polyhistorischen Roman¹⁴² an, der alle Realitätsbereiche seiner Zeit in seine Darstellung mit einbezieht, um so einer zerfallenden Realität einen ganzheitlichen Charakter abzugewinnen¹⁴³.

Somit ist klar, dass Broch, obwohl er sich zeitlebens gegen das „Geschichtel-Erzählen“¹⁴⁴ verwehrt und daraus resultierend ein durchaus gespanntes Verhältnis zum Roman als Ausdrucksform hatte¹⁴⁵, diesen sehr wohl als adäquate Möglichkeit empfand, der Erfüllung seiner Forderung, die Welt in ihrer Ganzheit zu erfassen, ein Stück näher zu kommen.¹⁴⁶ Dies zumindest im Rahmen der Möglichkeiten seiner Zeit, die die Entstehung der mythischen Romanform vor Augen hat, letztlich wird vielleicht eine Ablösung von der Romanform

Fragment, wie es z.B. in der Arbeit von Wegener-Stratmann, Martina dargestellt wird. Wegener-Stratmann, Martina: *Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“*. *Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main 2002, S. 15/16.

¹⁴² An dieser Stelle möchte ich betonen, dass in dieser Arbeit Brochs Konzept des polyhistorischen Romans nicht en Detail dargestellt wird, da dies zum einen oft genug Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen gewesen ist und sich zum anderen hauptsächlich auf *Die Schlafwandler* bezieht. Natürlich wird es gestreift und mit einbezogen, wenn es notwendig erscheint. Folgende Untersuchungen geben einen knappen und sinnvollen Überblick: Kiss, Endre: *Über Hermann Brochs Ehrgeiz, ganzheitliche Strukturen ganzheitlich darzustellen. Reflexionen über die Möglichkeit einer nicht-affirmativen Broch-Forschung*. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 65-86 (bzw. das gleichnamige Kapitel in Kiss' Monographie über Hermann Broch von 2001, dort S. 85-105) und Thieberger, Richard: *Brochs vergeblicher Kampf gegen das »Geschichtel«-Schreiben*. In: ebd., S. 39-51.

¹⁴³ Vgl. Grabowsky-Hotamanidis, Anja: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*. Tübingen 1995, S. 76.

¹⁴⁴ In einem Briefwechsel mit Friedrich Torberg findet sich dazu eines der deutlichsten Beispiele: Schreibt Broch dort am 12. Januar 1943 „Ich (habe) das Geschichtel-Erzählen aufgegeben, weil mir davor graust.“ (KW 13/2, 307), konzidiert er seinem Briepartner gegenüber nur wenige Tage später: „unablässig spüre ich in mir die Verführung zum Geschichtel-Erzählen [...], vor allem die Mannigfaltigkeit des Menschlichen ringsum drängt immer wieder und wieder zur Festhaltung [...]“ (KW 13/2, 318). Diese Problematik lässt ihn nicht los, immer wieder fragt er sich: „Kann man, darf man noch dichten?“ (KW 13/3, 280).

¹⁴⁵ In einem Brief an Waldo Frank spricht er sogar von einem „Gefühl der Verantwortungslosigkeit“, das er beim Schreiben von Romanen empfindet (vgl. KW 13/3, 412).

¹⁴⁶ Allerdings sei angemerkt, dass Hermann Broch nicht nur den Roman als Ausdrucksform problematisch empfand, er hatte vielmehr zur Literatur generell und zu den meisten anerkannten Schriftstellern seiner Zeit ein ambivalentes Verhältnis. S. dazu Thieberger, Richard: *Hermann Brochs Zweifel am Roman*. In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 113.

stattfinden und in den Film oder eine andere passendere Ausdrucksform münden, wie er am Ende des Essays „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ spekuliert (KW 9/2, 211).

Einen besonders deutlichen Einblick in seine Gedanken zum Roman und damit verbunden in seine Ganzheitsvorstellung bieten die Essays bzw. die Vorträge „Das Weltbild des Romans“, „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“, „Das Böse im Wertesystem der Kunst“ und „James Joyce und die Gegenwart“. Auffallend ist bei diesen vier Texten, deren Entstehungsdaten zum Teil weit auseinanderliegen, nicht nur Brochs Konstanz der Problematik¹⁴⁷, sondern auch Formulierungen werden Jahrzehnte später von ihm erneut unverändert aufgegriffen¹⁴⁸. So decken sich beispielsweise die beiden Aufsätze „Das Weltbild des Romans“ von 1933 und „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“ von 1950 in ihrer Thematik¹⁴⁹; der Untersuchungsfokus wird an dieser Stelle auf den älteren der beiden Texte, den Broch selbst als „großen Vortrag“ (KW 13/, 235) titulierte, gelegt, da der zweite Aufsatz offensichtlich nicht zur Veröffentlichung vorgesehen war¹⁵⁰ und außerdem eine Wiederaufnahme der ursprünglichen Gedanken darstellt. Diese Kontinuität in Brochs Romanverständnis, die noch einmal in Kapitel 3.2 „Mythos und Altersstil“ gesondert zur Sprache kommen wird, und seine prinzipiellen Schwierigkeiten mit dieser Form, welche durch den jüngeren Text erneut klar belegt werden, sind für diese Arbeit von immenssem Wert, da der Vortrag „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“ zur gleichen Zeit wie *Die Schuldlosen* entstanden ist. Auf den Vortrag „Das Weltbild des Romans“ rekurrierend bemerkt Hillebrand in diesem Zusammenhang in seiner *Theorie des Romans*:

Umfassend wie kein anderer Dichter des 20. Jahrhunderts stellt Broch die Frage nach dem »Weltbild des Romans« - umspannend dabei das Multiversum aller möglichen Weltbilder, mythischer, naturwissenschaftlicher wie sozialer, die Psychologie und Metaphysik, Ethik und

¹⁴⁷ Diese für Broch charakteristische Konstanz findet sich ebenfalls in seinem Vorhaben, einen Novellenroman zu schaffen (vgl. Kapitel „Vorbemerkungen“), das, obwohl die Urgeschichten bereits Jahrzehnte zurücklagen, nie aufgegeben und schließlich sogar zu Ende geführt wurde.

¹⁴⁸ Auf diesen Aspekt weist auch Hannah Arendt in der Einleitung zu Band 6 der *Gesammelten Werke* hin, s. dazu GW 6, S. 28.

¹⁴⁹ S. dazu auch Durzak 2001, S. 97/98.

¹⁵⁰ S. dazu Hinweise GW 6, S. 358.

Ästhetik, immer wieder auf die Grenzlinie von Kunst und Kitsch zu steuernd, scharf differenzierend, um vom Ethischen her über das Ästhetische das Absolute anzupeilen, wissend, daß es dies nur gibt als hypothetischen Erkenntnisfluchtpunkt, als »Konstruktion« [...] ¹⁵¹

Wie Hillebrand sehr deutlich zum Ausdruck bringt, ist Brochs Darstellung dieses Weltbildes extrem komplex, was unschwer nachzuvollziehen ist, weil nach Broch die Alltagsaufgabe des Romans schließlich darin besteht, die Welt zu schildern, wie sie ist (vgl. KW 9/2, 96), d.h. er muss alle existierenden sachgebundenen Weltbilder berücksichtigen, um so die verschiedenen passenden Wertsysteme zu erfassen. Dementsprechend beginnt Broch diesen Vortrag mit einer Definition ¹⁵² seines Begriffs Wertsystem, um auf dieser klar umrissenen Grundlage eine genauere Betrachtung einzelner Wertsysteme folgen zu lassen:

[...] ein Wertsystem ist ein Gebilde unendlich vieler Einzelhandlungen, die – von den verschiedenen Angehörigen des Wertsystems ausgeführt – alle dem gleichen unendlich fernen Wertziel zugewendet sind und von diesem Wertziel her ihre Wertung als ethisch oder unethisch empfangen. (KW 9/2, 90/91)

Aus dieser Definition wird abgeleitet, dass „bestimmte Forderungen und Arbeitsanweisungen“ (KW 9/2, 89) vorliegen, die darauf abzielen, den bestehenden (schlechten) Zustand durch einen besseren zu ersetzen (vgl. KW 9/2, 89). Natürlich erläutert Broch seine Ausführungen durch zahlreiche Beispiele, u.a. das Militär, den Wissenschaftler, den Maler. Sie richten sich nach unterschiedlichen Wertsystemen, die in ihren Zielen durchaus keine Schnittmenge haben, dennoch eben von der Struktur her gleich funktionieren. Jeder Angehörige eines bestimmten Wertsystems versucht das ethisch Maximale im Sinne seines eigenen Weltbildes zu erreichen. Dabei kommt es automatisch zu Reibungen und zu Interessenkonflikten eines Wertsystems mit allen Nebensystemen, ein Gedanke, den Broch noch weiter verfeinert und konkretisiert, wenn er festhält,

¹⁵¹ Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. 3., erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 1993, S. 325/326.

Interessant ist, dass Hillebrand in seinen Ausführungen implizit die Methode der Mathematik streift, wenn er von einem „hypothetischen Erkenntnisfluchtpunkt“ spricht.

¹⁵² An dieser Stelle möchte ich erneut hervorheben, wie sehr Broch in seiner Vorgehensweise der Mathematik verbunden ist: Zu Beginn dieser Untersuchung definiert er klar die Begrifflichkeiten, mit denen er im Folgenden arbeitet (u.a. Weltbild, Wertsystem), um sie dann ohne störenden Interpretationsspielraum verwenden zu können. Möchte man in der Mathematik eine neue Erkenntnis (einen ‚Satz‘) beweisen, ist die Vorgehensweise analog; zuerst werden die Variablen, mit denen man arbeiten möchte, definiert.

dass ein jedes Wertsystem „auch mit seiner eigenen Vergangenheit im Kampfe“ (KW 9/2, 91) steht, die eigene Vergangenheit sogar als ethisch unwirksam ausschaltet und ablehnt (vgl. KW 9/2, 91)¹⁵³. Was im ersten Moment befremdlich klingen mag, erhellt sich dem Leser rasch, wenn Broch anhand des Wertsystems der Astronomie erläutert, dass der Astronom mit Sicherheit ablehnen wird, sportliche oder militärische Gesichtspunkte seinen Forschungen zugrunde zu legen, also die eines fremden Wertsystems, und ebenso wird er es ablehnen, ptolemäische Prinzipien zu nutzen (vgl. KW 9/2, 91), womit er bei seiner Arbeit, d.h. innerhalb der Forderungen seines Weltbildes, seine Vergangenheit ausschaltet¹⁵⁴. Selbstverständlich ist dieses kein Leugnen der eigenen Vergangenheit, vielmehr muss man es ganz streng in Bezug auf aktuelle Zielsetzungen des einzelnen Systems sehen.

All dieser Facetten muss sich der Dichter bewusst sein, da sie eine zwingende Voraussetzung für sein Weltbild, das des Romans, sind. So muss der Autor damit in den Grenzen seines Weltbildes „gut arbeiten“, was für ihn bedeutet, „ein Stück Außen- oder Innenwelt oder beides zusammen so zu schildern, wie es ist“ (KW 9/2, 97). Die Frage, die sich dabei unmittelbar aufdrängt, betrifft die Darstellung der Realität, „wie sie tatsächlich ist“. Brochs Antwort führt zu einer Gegenüberstellung von Dichtung und Wissenschaft, von Roman und Reportage¹⁵⁵:

Aber solange der Dichter »gut« arbeitet und nicht »schön«, solange kann er all diese Wertsysteme bloß zeigen, wie sie wirklich sind, d.h. in ihrer lebendigen Entwicklung, in ihrem Kampf, nicht in ihrer Abgeschlossenheit¹⁵⁶. Der Künstler hat bloß seinem Tatsachenhunger und

¹⁵³ Obermaier geht so weit in seiner Formulierung und fasst diesbezüglich Brochs Werttheorie folgendermaßen zusammen: „Jedes System aber, folgt es radikal seiner Eigenlogik, ist suizidal.“, Obermaier, Otto Peter: Das Konstruktionsprinzip in der Wertphilosophie. In: Lützel, Paul Michael und Kessler, Michael (Hg.): *Brochs theoretisches Werk*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 99.

¹⁵⁴ S. dazu auch Koopmann, Helmut: Der Einzelne und das Ganze. Brochs Romanhelden und Brochs Wertphilosophie. In: Kessler, Michael und Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 81.

¹⁵⁵ Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle angemerkt, dass Broch in seinem Aufsatz auch Aspekte wie beispielsweise Fachromane oder Tendenzdichtung nicht unberücksichtigt lässt (s. dazu u.a. KW 9/2, S. 98/99), Formen, die innerhalb dieser Arbeit nicht näher diskutiert werden, da sie als weitere Abgrenzung zum Roman, wie Broch ihn verstanden haben möchte, keine neuen Erkenntnisse bringen.

¹⁵⁶ Was bedeutet, dass der Dichter etwas Unendliches umreißt, wodurch in Betrachtung und Methodik wieder eine Anknüpfung an die Mathematik entsteht.

den Regeln seiner Kunst zu folgen, und was immer er schildert, steht unter der obersten Leitung der Wahrheit und ihrer Logik, die allein die Reinheit des autonomen Weltbildes, hier die des Romans, verbürgt. (KW 9/2, 98/99)

Hierbei soll durch das Wörtchen „bloß“ keine Einschränkung ausgedrückt werden, Broch möchte vielmehr eine Art automatische Abfolge zum Ausdruck bringen, wie nachfolgend immer wieder betont wird: „Arbeitet“ der Dichter gut innerhalb der Ethik seines Weltbildes, wird er nichts anderes darstellen können als die Gesamtheit der Welt. In diesem Kontext unterstreicht Broch zudem immer wieder, dass die Schilderung einer Ganzheit nicht zwingend eine Ganzheit der Schilderung mit sich bringt. Ein Aspekt, der im Zusammenhang mit seinem Roman *Die Schuldlosen* im Verlauf dieser Arbeit noch deutlich wird.

Zwei Hauptprobleme ergeben sich dabei nun für den Dichter, er soll „gut“ arbeiten und nicht „schön“, d.h. er soll den Kitsch, der für Broch „Das Böse¹⁵⁷ im Wertsystem der Kunst“ (KW 9/2, 119ff) repräsentiert, meiden, und er soll ein Abbild der Welt schaffen. Trotz vehementer Ablehnung jeglichen Kitsches innerhalb der Dichtung ist Broch durchaus Realist genug, um zu erkennen, dass „in jedem Kunstwerk ein Tropfen Kitsch enthalten ist, ja enthalten sein muß“ (KW 9/2, 108), da ein Text lesbar sein sollte und dem naiven Leser zu einer „Triebbefriedigung“ (KW 9/2, 100) dient, was jedoch nicht Hauptzweck sein darf, wie es eben im Kitsch der Fall ist, der die Wirklichkeit vergisst (s. KW 9/2, 100).¹⁵⁸ Broch war sich demnach bewusst, dass der Kitsch unter anderem „auf das sich stets wandelnde Bedürfnis eines breiten Publikums zurückzuführen ist“¹⁵⁹.

¹⁵⁷ „Das Böse“ ist für Broch eine wertsystemabhängige Größe, kann also von Wertsystem zu Wertsystem sehr verschiedene Dimensionen annehmen, es ist das, was den ethischen Forderungen eines Wertsystems entgegen steht. „Jegliches Wertsystem [...] entwickelt sich in der Abkehr vom Bösen, es befindet sich sozusagen in einem ständigen Purifizierungsprozess.“ (KW 9/2, 100).

¹⁵⁸ In diesem Zusammenhang äußert sich Broch auch sehr ironisch zum Akt des Schreibens selbst, wenn er darüber sinniert, was einen Dichter zum Schreiben bewegt: „Denn sicherlich kann es nicht ausschließlich durch Tatsachenhunger erklärt werden, daß ein erwachsener Mensch, der mitunter sogar vollsinnig ist, sich hinsetzt, um Geschichten zu fabulieren, daß sich andere erwachsene Menschen finden, die diese Geschichten lesen.“ (KW 9/2, 99).

¹⁵⁹ Vollhardt, Friedrich: Hermann Brochs Literaturtheorie. In: Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 279.

So stellt Broch die Annahme auf, dass „es im Weltbild des Romans Tendenzen geben [muss], die das Gegenteil dessen wollen, was der Kitsch will“ (KW 9/2, 100), und er findet sie in den Ideen der Reportage. Gleichzeitig unterstreicht er aber, dass die Reportage allein, also im Prinzip eine „wissenschaftliche(n) Tatsachensammlung“ (KW 9/2, 100), wenn auch vordergründig ein Maximum an Objektivität erreichend, niemals im Stande wäre, die Welt in einem Maße zu erfassen, wie es der Dichtung, insbesondere dem Roman, vorbehalten sei. Ein Gedanke, den es im Folgenden näher zu untersuchen gilt:

Denn was ist die künstlerische Absicht der Reportage? Ungeschminkt soll die Wirklichkeit erfaßt werden, [...] das Objekt als solches, seine realen Tatsachen sollen sprechen, sonst nichts. (KW 9/2, 101)

In letzter Konsequenz stellt sich natürlich die Frage, ob damit nicht sowohl Dichter als auch Dichtung ad absurdum geführt werden, wenn nur durch Ausschaltung des Dichter-Ichs, welches selbstverständlich eine subjektive Nuance in sein Werk bringt, offensichtlich diese maximale Objektivität erzeugt werden kann. Was sich vielleicht wie eine logische Schlussfolgerung aufdrängen mag, ist für Broch jedoch schlicht falsch! Weil nicht einmal die Wissenschaft zum Beispiel ein physikalisches Phänomen in seiner Ganzheit wiederzugeben vermag, vielmehr ist auch dort die Reproduktion abhängig von komplizierten Transportmitteln, u.a. mathematischen Formeln (vgl. KW 9/2, 102). Noch weniger gelingt es seiner Meinung nach der Malerei, die im Neofuturismus Originaldokumente in ein Gemälde einbaute, um rekurrierend auf die wissenschaftliche Methode eine exakte Wiedergabe der Welt zu gewähren. Broch reduziert diese Problematik auf einen Aspekt: Die Auswahl. „Was überhaupt wird zum Stoff der Reportage?“ (KW 9/2, 102).

Würde die Reportage tatsächlich konsequent arbeiten mit dem Ziel, die ganze Welt einzufangen, genau wie sie ist, müsste sie endlos werden wie die Welt selbst, auch wäre es dabei unmöglich, zwischen den unzähligen punktuellen Fakten noch irgendeine Verbindung zu knüpfen. Zu diesem Gedanken äußert auch Steinecke, dass es durchaus logisch erscheint, wenn die Analyse der zerfallenden Wirklichkeit eine Entsprechung im chaotisch-wirren Inhalt und in einer Zersetzung der Form fände, mahnt aber direkt die Voreiligkeit dieses

Schlusses an¹⁶⁰. Im Endeffekt wäre damit eine Absurdität geschaffen, die im Irrsinn mündete. Selbst unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Welt selbst irrsinnige Aspekte bietet, kann eine solche Verbindungslosigkeit von Fakten keine Lösung darstellen, weil ihr schlicht der Sinn fehlt. Broch subsumiert all diese Überlegungen in einem sehr treffenden und schönen Satz: „Das Abbild eines irrsinnigen Zustandes ist nicht selber irrsinnig, sondern ist richtig oder falsch.“ (KW 9/2, 104).

Lösungsmöglichkeiten liegen für ihn in einem veränderten Akt des Schauens, die bereits in 2.2 ausführlich diskutiert wurden, und in der sprachlichen Logik, in der Architektur des Zusammenbaus (vgl. KW 9/2, 106), in der sich bei Broch die Mathematik findet, und in lyrischen Passagen, die als subjektiver Ausdruck des Dichters dienen¹⁶¹. Geschichte benötigt also den dichterischen Einschlag, da sie ansonsten „bloß Lehrbuch“ (KW 9/2, 242) sein könne, wie er 1945 einmal mehr in seinem Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ betont, sie muss durch eine sinnvolle, repräsentative Auswahl im wahrsten Sinne des Wortes derart verdichtet werden, dass eben ein richtiges Abbild entsteht. Insgesamt ist er deshalb der Meinung, dass der Roman, der Spiegel aller übrigen Weltbilder zu sein hat, mittels der einheitsstiftenden „Syntax“ des Dichters zwar keine reale, aber eine symbolhafte Erfüllung des unendlichen, niemals erreichten Zieles der Wissenschaft leistet, indem er nämlich ein „Totalitätsbild der Erkenntnis“ (KW 9/2, 116) gestaltet. Die Geschlossenheit des Kunstwerks wird dabei von Broch als „Weltsymbol“ bezeichnet (KW 9/2, 116). Lotmann beschäftigt sich Jahrzehnte später mit dieser Problematik in seiner Arbeit über die Struktur literarischer Texte und bezeichnet das Kunstwerk als „ein endliches Modell der unendlichen Welt“ und erläutert weiter: „Und schon allein deshalb, weil das Kunstwerk grundsätzlich eine Abbildung des Unendlichen im Endlichen, des Ganzen in einer Episode ist, kann es nicht als Kopie seines Objektes in dessen eigenen Formen angelegt sein.“¹⁶² Das

¹⁶⁰ Vgl. Steinecke, Hartmut: *Hermann Broch und der Polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn 1968, S. 82.

¹⁶¹ Dies findet sich auch deutlich in den *Schuldlosen* bestätigt, wie die Analyse dieses Romans im zweiten Teil der Arbeit zeigen wird.

¹⁶² Lotmann, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Auflage. München 1993, S. 301.

sind Gedanken, denen eine Korrespondenz mit Brochs Auffassung nicht abzusprechen ist.

Broch beschließt seine Ausführungen zum Weltbild des Romans mit folgenden, durchaus optimistischen, fast schon enthusiastischen Worten:

[...] die dichterische Aufgabe als solches ist nicht neu [...], aber das Instrument, das sich der Dichter im neuen Roman¹⁶³ geschaffen hat, ist von so orgelhafter Dimension, der neue Roman in seiner rational-irrationalen Polyphonie ist ein so herrliches symphonisches Instrument, daß in seinem Orgelton für jeden, der hören will, auch das Rauschen der Zukunft mitschwingt. (KW 9/2, 117)¹⁶⁴

2.3.3 „Goethe war in seiner Zeit, und heute ist heute.“¹⁶⁵

In einem Brief an Daniel Brody von 1934 erwähnt Broch seine „Theorie und Forderung (die bekanntlich auf Goethe zurückgeht und in Joyce sich bestätigt)“ (KW 13/1, 287). Mit dieser Klammeranmerkung rekurriert er deutlich auf seinen Essay „Denkerische und dichterische Erkenntnis“ von 1933, in dem er die Verbindung von wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis- methode diskutiert¹⁶⁶ und deren Auseinanderdriften durchaus kritisch bewertet und letztlich ablehnt. In Goethes Person sieht er „die wissenschaftlichen und künstlerischen Strebungen [...] vereint“ (KW 9/2, 46) und erklärt seinen Standpunkt folgendermaßen:

[...] das Wesen der Wissenschaft [...], es will immerzu auf das Unmittelbare und Wirkliche zurückgreifen, und diese Unmittelbarkeit des Irrationalen ist es auch, der die dichterische Erkenntnis Goethes zugekehrt ist [...] (KW 9/2, 46)

¹⁶³ Damit meint er den Roman des Dichters, der sich über das Weltbild und das Wertsystem des Romans als solchen klar geworden ist.

¹⁶⁴ Als vielleicht etwas gewagte These könnte man formulieren, dass Broch seinen Optimismus aus seiner mathematischen Denktradition schöpfen kann, er ist es sozusagen gewohnt, etwas einzugrenzen, um es dadurch handhabbar zu machen, ohne es als solches völlig zu erfassen, wie eben das Unendliche in der Mathematik.

¹⁶⁵ KW 9/1, 88.

¹⁶⁶ S. dazu auch Kapitel 3.3 (1. Teil) „Zwei Disziplinen – eine Idee: Das wissenschaftliche Modell und das mythische Modell“.

Seinen Entwurf, die polyhistorische Romankunst, sieht er somit in Goethes Werk *Wilhelm Meister*, vorwiegend in den *Wanderjahren*, vorgebildet und später bei Joyce im *Ulysses* unter modernen Gegebenheiten entsprechend fortgeführt¹⁶⁷. In diesem Sinne wird klar, was Broch zum Ausdruck bringen möchte, wenn er später notiert, dass er seinen Totalitätsbegriff „vielleicht zu Unrecht – Goethe unterschiebe“ (KW 13/1, 407). Denn sein Konzept von Totalität hat mit Goethes Totalitätsbegriff wenig gemeinsam. Broch geht es in diesem Zusammenhang allein um die Erkenntnisfunktion der Kunstwerke und der Wissenschaft. Er erläutert in diesem Zusammenhang,

[...] daß es der Kunst [...] noch niemals vergönnt gewesen ist, ihre naturalistische Basis zu verlassen, sondern daß sie nur in einer Wesenschau des Seins zur Darstellung der Allgemeinbegriffe gelangte. (KW 13/1, 407/408)

So stellt er eine eindeutige Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft her, worin seiner Meinung nach eine Rückkehr zur Totalität erkennbar wird (vgl. KW 13/1, 408). Warum Brochs Theorie in der Forschung gelegentlich wegen dieser Reminiszenz an Goethe auf eine Weise kritisiert wird, als hätte er versucht, etwas zu verschweigen, bleibt unklar. Broch selbst formuliert in diesem Punkt einen Bezug zu Goethe und sieht ihn deshalb, wie Steinecke es ausdrückt, als „Vorläufer seiner Überlegungen“¹⁶⁸. Allerdings dürfen in diesem Kontext Brochs Einschränkungen keinesfalls unberücksichtigt bleiben, die er in seinem Joyce-Aufsatz näher diskutiert.

Denn eines steht für Broch unumstößlich fest: „Goethe war in seiner Zeit, und heute ist heute.“ (KW 9/1, 88). Auch wenn Broch Parallelen im Streben nach „Totalität des Erkennens“ (KW 9/1, 86) sieht, dürfen die zeitgeschichtlichen Gegebenheiten nicht vergessen werden. Broch identifiziert sich mit dem „simultanen Erkenntnisakt“ (KW 9/1, 86), den er Goethe zuschreibt, denn laut Broch strebt das Kunstwerk im Goetheschen Sinne ein Zusammendrängen „alles Wissens der unendlichen Menschheitsentwicklung in einen einzigen simultanen Erkenntnisakt“ (KW 9/1, 86) an. Dieser Gedanke ist natürlich eng ver-

¹⁶⁷ S. dazu auch Koester, Rudolf: *Hermann Broch*. Berlin 1987, S. 34.

¹⁶⁸ Steinecke 1968, S. 38.

bunden mit Brochs Forderung, alle Wertsysteme in ihrer lebendigen Entwicklung zu erfassen.

In einem einzigen Dasein, in einem einzigen Kunstwerk und seiner Totalität soll die Ewigkeit eingeschlossen werden, und je näher das Kunstwerk an die Grenze der Totalität vorstößt, desto zeitüberdauernder erweist es sich. (KW 9/1, 86)

Den gravierenden Unterschied sieht Broch darin, dass Goethe in einer Epoche der alten Werthaltungen, die mit der heutigen Zeit wenig zu tun hat, lebte und in ihr zeitgerecht war, „sein Ahnen und sein Wissen [allerdings] überblickte hundert Jahre im Voraus“ (KW 9/1, 87). Deshalb hält Broch es auch für „[...] völlig verfehlt [...], die neue Kunstproduktion, und sei sie selbst von größtem Format, an Goethe zu messen, mit Goethe zu vergleichen“ (KW 9/1, 87/88). Es sind vielmehr Spuren, die wiederzuerkennen sind. Als eine Ausnahmeerscheinung sieht er dabei Joyce, in dessen Werk noch einmal ein „Durchschnitt durch die Welt, der dennoch nichts anderes ist als ein Durchschnitt durch das Ich“ (KW 9/1, 90) entfaltet wird.

3. Hermann Brochs dichtungstheoretischer Ansatz

3.1 Auf dem Weg zum „mythischen Roman“

3.1.1 Allgemeine Betrachtungen zur Begrifflichkeit

Bevor im nächsten Abschnitt auf Brochs Mythosverständnis eingegangen wird und dort der Mythos als „dichterische Ur-Form“ (KW 9/2, 194) thematisiert wird, soll zunächst eine knappe, überblickartige Betrachtung des Begriffes Mythos erfolgen, um im Anschluss Brochs Definition sinnvoll einordnen zu können, denn wie Jamme betont, ist der Begriff selbst durchaus ungeklärt¹⁶⁹ und sogar seine Etymologie unsicher¹⁷⁰.

Der Versuch einer Begriffsklärung ist insbesondere deshalb wichtig, da das Wort ‚Mythos‘ innerhalb unserer heutigen Gesellschaft im alltäglichen Sprachgebrauch geradezu inflatorisch oft bemüht wird, allerdings in einem Sinn, der sich von der ursprünglichen metaphysischen Bedeutung weit entfernt hat, ohne jedoch völlig den Bezug zu seiner ehemals sinnstiftenden Funktion zu verlieren. Man kennt den „Mythos Marlene Dietrich“ oder den „Mythos der arbeitenden Klasse“, Beispiele, die Horstmann in seiner Untersuchung zum Mythosbegriff anführt¹⁷¹; selbst Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dem wiederum der „Habsburgische Mythos“ nachgewiesen werden kann¹⁷², wird heute als Mythos bezeichnet und als solcher in der aktuellen literaturwissenschaftlichen Diskussion untersucht¹⁷³, was hier nur am Rande bemerkt werden soll.

¹⁶⁹ Vgl. Jamme, Christoph: »Gott an hat ein Gewand«. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. 1. Aufl. Frankfurt a.M. 1999, S. 20.

¹⁷⁰ Vgl. Jamme, S. 22.

¹⁷¹ S. dazu Horstmann, Axel: Der Mythosbegriff vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 13 (1979), S. 224.

¹⁷² S. Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966.

¹⁷³ S. Gilla, Thomas: *Versuche der Auflösung – Andeutungen von Synthesen. Über die Mythisierung von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ in der Literaturwissenschaft*. Würzburg 2004.

Vermutlich ist der Mythos im oben angesprochenen Sinne bereits zum Mythos geworden¹⁷⁴, was sich aus dem Umfang der Publikationen zu diesem Thema ableiten ließe, und dies vielleicht deshalb, weil der Mythos-Begriff „zum Unbestimmtesten, was in der philosophischen Terminologie je Verwendung gefunden hat“¹⁷⁵, gehört, wie Poser überdeutlich formuliert. „Eine Gesamtgeschichte *des* Mythos gibt es nicht.“¹⁷⁶ Jamme, der das Unternehmen wagte, eine Arbeit über Grenzen und Perspektiven gegenwärtiger Mythostheorien zu verfassen, gelangt zu der ernüchternden Feststellung: „Es gibt *den* Mythos nicht; jeder Mythos ist an einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Kultur gebunden.“¹⁷⁷

Von einer „Begriffsdiffusion“¹⁷⁸ ist bei Gottwald die Rede, der dies damit begründet, dass in neueren Fachlexika Begriff- und Definitionsgruppen voneinander abgehoben werden. So unterscheidet beispielsweise Ute Heidmann Vischer in ihrem Artikel im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* von 2001 drei Bedeutungsfelder¹⁷⁹, analog werden in der *Brockhaus-Enzyklopädie* aus dem Jahre 1991 bereits drei Bedeutungen aufgeführt¹⁸⁰:

Mythos [griech. ‚Wort‘, ‚Rede‘, ‚Erzählung‘, ‚Fabel‘] *der -/ ...then*, Bez für 1) die Erzählung von Göttern, Heroen u. a. Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit; 2) die sich darin aussprechende Weltdeutung eines frühen (myth.) Bewußtseins; 3) das Resultat einer sich auch in der Moderne noch vollziehenden Mythisierung („neue Mythen“) im Sinne einer Verklärung von Personen, Sachen, Ereignissen oder Ideen zu einem Faszinosum von bildhaftem Symbolcharakter.¹⁸¹

¹⁷⁴ Ein ähnlicher Gedanke wird von Blumenberg als Frage artikuliert: [...] verwandelt die Theorie des Mythos sich selbst in einen Mythos“, s. dazu Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. 1. Aufl. als TB, der 6. Aufl. von 2001 folgend. Frankfurt am Main 2006, S. 70/71.

¹⁷⁵ Poser, Hans: Mythologie als Logomythie. In : Marquard, Odo (Hg.) : *Einheit und Vielheit. XIV. Kongreß für Philosophie, Gießen 1987*. Hamburg 1990, S. 153-169, zitiert nach Jamme, S. 24.

¹⁷⁶ Jamme, S. 15.

¹⁷⁷ Jamme, S. 30.

¹⁷⁸ Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien*. Würzburg 2007, S. 34.

¹⁷⁹ S. dazu Heidmann Vischer, Ute: Art. Mythos. In: Kohlschmidt, Werner u. Mohr, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2*. 2. Aufl. Berlin, New York 2001, S. 664-668.

¹⁸⁰ Eine Unterteilung, die in der Ausgabe von 1971 noch nicht zu finden ist.

¹⁸¹ Mythos. Stichwort in: *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. 19., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 15: Moe-Nor*. Mannheim 1991, S. 271-274.

Auf die ersten beiden Erläuterungen beziehen sich fast alle Untersuchungen zum Begriff und zur Bedeutung des Mythos, die meist in einen historischen Kontext eingeordnet werden.¹⁸²

Ursprünglich erfand der Mensch Mythen, um sich auf diese Weise mit der Welt, die ihn umgab, insbesondere mit der für ihn völlig unverständlichen Kraft der Natur auseinander zu setzen. Später, mit der zunehmenden Beherrschung der Natur, verdrängte er die mythischen Deutungen¹⁸³. Es fand ein regelrechter Entzauberungsprozess statt, dessen „entscheidende(s) historische(s) Datum [...] gewiss die Aufklärung“¹⁸⁴ darstellt, die vehemente Zweifel „an dem verhüllten Wahrheitsgehalt der alten Mythen“¹⁸⁵ hegte und sie einer „kindlich-wilde(n) Entwicklungsstufe der Menschheit“¹⁸⁶ zuordnete. Es bildete sich die Meinung, der Mythos sei ein „Produkt der Unwissenheit und der Furcht“¹⁸⁷.

Während der Romantik ging der Mythos in der Dichtung auf¹⁸⁸, sie entdeckte Märchen und Sagen wieder und tat dieses, wie Blumenberg sehr pointiert bemerkt, „mit dem fast trotzigem Gestus nach der Aufklärung und gegen diese: nicht alles sei Betrug, was nicht durch die Kontrolle der Vernunft gelassen worden sei“¹⁸⁹. Im Ganzen nahm die Romantik den Mythos „in einer seit der Aufklärung nie da gewesenen Weise ernst“¹⁹⁰, wie Hübner feststellt. Versuche einer wissenschaftlichen Erklärung können allerdings erst im zwanzigsten Jahrhundert verortet werden.

¹⁸² Da die dritte Bedeutung für Brochs Werk (noch) keine Erkenntnisse liefert, wird auch im Weiteren nicht näher auf sie eingegangen. Dem interessierten Leser seien dazu folgende Arbeiten empfohlen, insbesondere weil, wie oben bereits kurz angesprochen, dieser Ansatz in letzter Zeit immer mehr Beachtung findet: Görden, Michael u. Meiser, Hans Christian: *Madonna trifft Herkules. Die alltägliche Macht der Mythen*. Frankfurt a.M. 1994. Hübner, Kurt: Aufstieg vom Mythos zum Logos? Eine wissenschaftstheoretische Frage. In: Kemper, Peter (Hg.): *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft*. Frankfurt am Main 1989, S. 33-52.

¹⁸³ Vgl. Jamme, S. 11.

¹⁸⁴ Jamme, S. 282.

¹⁸⁵ Horstmann, A.: Art. Mythos. In: Ritter, Joachim u. Gründer, Karlfried (HG.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 6. Mo-O*. Basel 1984, S. 286.

¹⁸⁶ Horstmann 1984, S. 286.

¹⁸⁷ Horstmann 1984, S. 287.

¹⁸⁸ S. dazu Horstmann 1984, S. 288.

¹⁸⁹ Blumenberg, S. 69.

¹⁹⁰ Hübner, Kurt: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985, S. 75.

Der Mythos ist nicht vorweltlich, er gehört vielmehr zu unserer Welt, aus dieser Überlegung heraus resultiert Jammes Vergleich mit der Kindheit, die genau wie der Mythos immer noch da ist, eben in der Weise, wie wir mit ihr umgehen.¹⁹¹ So „erscheint Mythos einerseits als historische Realität, mit deren Fortwirken zu rechnen ist, andererseits als Funktions- und Realisierungsprinzip, das die Zufälligkeit des Historischen und der individuellen Erfahrung in einen Bereich des Transpersonalen und Zeitlosen überführt“¹⁹².

Insgesamt werden durch Mythen den Menschen offenbar Denk- und Handlungsorientierungen gegeben, die wissenschaftlichen Weltbildern fehlen¹⁹³, eine Sichtweise, die sich auch bei Broch manifestiert, insbesondere unter Berücksichtigung seiner Ausführungen zum „Weltbild des Romans“. „Mythos wird heute zunehmend verstanden als fundamentales Bedürfnis des Menschen, das uns »erklärt«, was sich rationaler Erkenntnis entzieht.“¹⁹⁴

Eine folgerichtige Definierbarkeit wird in der Forschung mittlerweile prinzipiell in Frage gestellt, weitaus sinnvoller erscheint es, der Verwendung des Begriffs in anderen theoretischen Kontexten bzw. in seinem Verwendungskontext im Einzelnen nachzugehen, um dann an dieser Stelle die besondere Funktion und Bedeutung eingrenzen zu können¹⁹⁵.

¹⁹¹ Vgl. Jamme, S. 17.

¹⁹² Schmidt-Henkel, Gerhard: *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1967, S. 246.

¹⁹³ Vgl. Jamme, S. 9.

¹⁹⁴ Jamme, S. 19.

¹⁹⁵ Vgl. Gottwald, S. 35. Für die vorliegende Arbeit mag dieser knappe Überblick in diesem Kapitel genügen, um zu verdeutlichen, welche Konfusion sich um den Begriff des Mythos', auch in der aktuellen Diskussion, rankt. Es ist „ein Seilakt“, wie Gerhard Schlatter es ausdrückt, weshalb er mit seinem Werk ein Experiment wagte, eben diesen „Seilakt. Das Seil verbindet wissenschaftliche Arbeit mit vergnüglicher Verständlichkeit.“ Schlatter, Gerhard: *Mythos. Streifzüge durch Tradition und Gegenwart*. München 1989. Für weitere Studien zum Mythosbegriff und zur modernen Mythen Theorie sei an dieser Stelle auf folgenden Sammelband verwiesen, der einen guten Überblick bietet, Barner, Wilfried / Detken, Anke / Wesche, Jörg (Hg.): *Texte zur modernen Mythen Theorie*. Stuttgart 2007, ebenso auf die Monographie von Horn, András: *Mythisches Denken und Literatur*. Würzburg 1995.

3.1.2 Mythos – „Die dichterische Ur-Form“¹⁹⁶

Broch unterstreicht in seiner „Brandrede gegen den angeblich positivistischen Zeitgeist“¹⁹⁷, wie Gottwald den Vortrag „Geist und Zeitgeist“ titulierte, dass man „sich über die Bedeutung des Wortes Mythos einigen“ (KW 9/2, 194) müsse, denn „Es genügt noch nicht, zu wissen, daß der Mythos die dichterische Ur-Form ist, in der Jäger- und Kriegsvölker ihre gesamte Kosmogonie, ihre Metaphysik, ihr ganzes Wissen um den Menschen und um die Natur gefaßt haben.“ (KW 9/2, 194). Nein, er ist „Äußerung der einfachsten und tiefsten Regungen menschlicher Seele“ (KW 9/2, 195), worin Broch seine enge Verbindung zum Lyrischen manifestiert sieht, das ebenso wie das Mythische in jeder menschlichen Seele liegt (vgl. KW 9/2, 195/196). An dieser Stelle muss nun genau differenziert werden, denn Lyrik und Mythos sind nach Brochs Auffassung keineswegs identisch, vielmehr kann das Lyrische als die subjektive Form und das Mythische als die objektive Form des gleichen Inhalts bezeichnet werden¹⁹⁸, oder mit Brochs Worten: Die „Objektivierung des Lyrischen [kann] als Mythos angesprochen werden“ (KW 9/2, 195).

Unter der Prämisse, dass jeder eine „andere Sprache spricht“ (KW 9/2, 177), wie Broch es umschreibt, weil jeder „innerhalb eines andern Wertsystems lebt“ (KW 9/2, 177), wird der Mythos qua seiner verbindenden Wirkung als Hoffnung gesehen.¹⁹⁹ Er ist, weil er eben dieses letzte Wissen um die menschliche Seele transportiert, für alle verständlich; das Mythische ist „die dichterische Erkenntnis an sich, es ist die ewige Hoffnung, die immer aufblüht, wenn die rationale Erkenntnis an ihre Grenze gelangt, Hoffnung, im Mythos diese verlorengegangene [gemeinsame, Anm. d. Verf.] Sprache wiederzufinden“ (KW 9/2, 196). So sieht Broch durch mythische Denkformen auch eine Einheit des Rationalen und Irrationalen hergestellt, wie sie in unserem Sein vorgezeichnet ist (vgl. KW 13/3, 44). Im Mythischen enthüllt sich somit der „Menschenseele Grundbestand“, das „Wissen um das Zeitlose“, die „Totalität der menschlichen

¹⁹⁶ KW 9/2, 194.

¹⁹⁷ Gottwald, S. 18.

¹⁹⁸ S. auch Hinderer, Walter: Reflexionen über den Mythos. In: Lützel, Paul Michael und Kessler, Michael (Hg.): *Brochs theoretisches Werk*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 62.

¹⁹⁹ Vgl. Kapitel 3.1.3 (1. Teil).

Wesenheit“ (KW 9/2, 202/203)²⁰⁰. Diese durchaus interessante Verbindung von Rationalem und Irrationalem wird auch von Karen Armstrong in ihrer *Geschichte des Mythos* thematisiert und zu einem vielleicht verblüffenden Ergebnis geführt. Aus ihrer Überlegung, dass ein Mythos keine Geschichte ist, die um ihrer selbst erzählt wird, sondern uns Verhaltensmuster aufzeigen soll, die eben auch zukünftig sein können, gelangt sie zu dem Schluss, dass Wissenschaft und Mythos sich durchaus bedingen können. Mythisches Denken sei heute in Misskredit geraten, obwohl es eine menschliche Fähigkeit anspricht, nämlich die Fantasie, die gerade in der Wissenschaft einzig und allein zu neuen bahnbrechenden Ideen führen kann.²⁰¹ „Die Mythologie erweitert den Horizont des Menschen ebenso wie die Wissenschaft.“²⁰²

Ein weiterer Aspekt ist für Broch die Überzeugung, dass im Mythos letztlich die Grundstruktur des Humanen zum Ausdruck kommt (vgl. KW 9/2, 197), weshalb die mythische Gestalt auch immer eine des Trostes ist (KW 9/2, 198), eine Vorstellung, welche Broch in der Figur des Großvaters in den *Schuldlosen* umgesetzt hat und die sich dort – wie später gezeigt werden wird – auch eindeutig nachvollziehen lässt.

Bei all seinen Überlegungen zum Mythos und dessen Umsetzung in der Dichtung in den 30er Jahren gibt er lediglich einen Ausblick, behauptet aber an keiner Stelle, dass er in der Lage sei, seine Theorie bis ins Detail auch wirklich umzusetzen, auch zieht er noch keine direkten Bezüge zu eigenen Texten, lediglich auf Joyce und auf Thomas Mann wird als richtungsweisend hingewiesen. Konkret wird er erst Mitte der 40er Jahre, hier ist besonders „Mythos und Altersstil“ anzuführen, ein Essay von 1947, der im folgenden Kapitel 3.2. Berücksichtigung findet. Diese Gegebenheiten sind deshalb erwähnenswert, weil dadurch Beate Loos' Bemerkung im Vorwort zu ihrer Arbeit *Mythos Zeit und*

²⁰⁰ Diese Zitate finden sich in Brochs Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“, in dem Broch den Totalitätsbegriff auf die Kosmogonie ausdehnt, in der seiner Ansicht nach der Mythos gipfelt. S. dazu auch Hinderer, S. 55.

²⁰¹ Vgl. Armstrong, Karen: *Eine kurze Geschichte des Mythos*. München 2007, S. 8/9. Sie fasst mit sehr klaren Worten zusammen, dass ein Mythos eine Geschichte ist, die ein Grundmuster erkennen lässt und so das Gefühl vermittelt, dass das Leben eine gewisse Ordnung und so auch Sinn und Wert hat. Sicher ist ihre Darstellung etwas zu reduziert, aber es finden sich Parallelen zu Brochs Sicht und Umsetzung, besonders, wenn man an die Figur des Großvaters in den *Schuldlosen* denkt.

²⁰² Armstrong, S. 9.

Tod, Broch reiche in seinen Romanen nicht an seine Theorie heran²⁰³, grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Insgesamt gestaltet sich das Unterfangen, eine klare Definition des Begriffs Mythos im Brochschen Sinne zu geben, genauso diffizil, wie eine allgemeine Erläuterung zu formulieren, was im Vorangegangenen diskutiert wurde. Rückt man Brochs Bemühungen um den Mythos allerdings in die Nähe seiner Betrachtungen zur Unendlichkeit, wie dies im Übrigen von ihm in anderen Essays getan wurde, und beleuchtet dann seine Überlegungen zur Mathematik, die er in diesem Zusammenhang formulierte, konkretisiert sich sein Standpunkt, wird plausibel und die Formen werden in seinem Werk erkennbar.

So lassen sich die Vorwürfe, die von Gottwald und Hinderer zu Brochs vager Mythosbestimmung formuliert wurden, zwar nicht völlig entkräften, wohl aber relativieren. Hinderer sieht die Widersprüche darin, dass Broch in seinen ästhetischen und theoretischen Schriften Begriffe nicht festlegt, sondern ihre Bedeutung mit dem Kontext variiert²⁰⁴. Gottwald dagegen bemängelt einerseits, dass er in seiner Begriffsbestimmung eher im Umschreibenden verharret, was meines Erachtens kein Manko darstellt und ohne Zweifel in der Thematik als solcher begründet sein dürfte, andererseits wirft er Broch vor, er wende seine Kategorien auf völlig unterschiedliche Dichtungen an²⁰⁵, er nennt Joyce und Kafka als Beispiele. Was Gottwald dabei nicht erwägt, ist Brochs mathematischer Hintergrund, er sucht nach Strukturen, ob die Untersuchungsgegenstände – hier eben die Werke als solche – unterschiedlich anmuten, steht dabei nicht im Mittelpunkt²⁰⁶. Sie alle können deshalb trotzdem „das Ur-Bild des Aussagbaren“, welches „primitiv, dennoch unerreichbar an Einfachheit“ (KW 9/2, 203) ist, enthalten, wie Broch den Mythos in „Die mythische Erbschaft der Dichtung“²⁰⁷ zu fassen versucht.

²⁰³ Loos, Beate: *Mythos Zeit und Tod. Zum Verhältnis von Kunsttheorie und dichterischer Praxis in Hermann Brochs Bergroman*. Frankfurt a.M. 1971.

²⁰⁴ Vgl. Hinderer, S. 60. Hinderer merkt in diesem Kontext Ähnlichkeiten zu Schiller an, der seine Zeitgenossen und Interpreten damit irritierte, dass er ständig zwischen verschiedenen Gebieten hin und her wechselte, vgl. Hinderer S. 55 und S. 60.

²⁰⁵ Vgl. Gottwald, S. 21.

²⁰⁶ Vgl. dazu Kapitel 1 (1. Teil).

²⁰⁷ Zur zeitlichen Einordnung: Dieser Essay wurde 1945 verfasst.

3.1.3 „Ein Ahnen der Unendlichkeit“²⁰⁸

In der Formulierung „Ahnen der Unendlichkeit“ konzentriert Broch seine Vorstellung von Welttotalität, indem er den Zusammenhang von Mythos und Mathematik herstellt: „Denn jede wahre Annäherung des Menschen an die Welttotalität kann als ein Ahnen der Unendlichkeit gelten, ohne die es weder in der Mathematik, noch im Mythos, noch auch in der Kunst irgendeine Art der Erkenntnis gäbe.“ (KW 9/2, 216). Dabei geht er soweit, den Mythos als eine Vorwissenschaft des primitiven Menschen zu interpretieren, man könne ihn in diesem Sinn sogar als dessen Mathematik deuten (vgl. KW 9/2, 217). Diese These, die er in Anlehnung an Aristoteles formuliert, wird verständlich, wenn er weiter ausführt, dass der Mythos eben die Urform jeglicher phänomenologischer Erkenntnis sei, deren der menschliche Geist fähig ist (vgl. KW 9/2, 217). An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf das vorletzte Kapitel 3.1.1 verweisen, wo bereits ein paralleler Gedanke angesprochen wurde, wenn Karen Armstrong die gegenseitige Bedingtheit von Mythos und Wissenschaft postuliert und diese in ähnlicher Weise, wie Broch es bezüglich der Mathematik tut, begründet.

Im Mythos erkennt Broch Ausdrucksmöglichkeiten des Romans, die für jeden verständlich sind, die Allgemeingültigkeit haben, wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde; die Mathematik ist für ihn das „Ideal aller Wissenschaften“ (KW 9/2, 182). Sie besitzt die gleiche unumstößliche Allgemeingültigkeit wie der Mythos: „Denn die Mathematik ist vom Mathematiker weitgehend losgelöst, er kann mit ihr nicht subjektiv interpretieren, sie bietet entweder ein Bild der Tatsachen [...] oder sie bietet es nicht: sie ist eine präzise, stumme, entsubjektivierte Sprache.“ (KW 9/2, 181). So ist auch der Mythos im Grunde von der Person des Dichters losgelöst, er kann ihn lediglich nutzen, die Subjektivität des Dichters kommt erst wieder in der Auswahl des Darstellungsgegenstandes zum Tragen²⁰⁹; die mythischen Formen bilden dabei so etwas wie die Grundelemente des Ausdrucks, sozusagen die irreduziblen Res-

²⁰⁸ KW 9/2, 216.

²⁰⁹ Vgl. Kapitel 2.3.2 (1. Teil).

te²¹⁰ der Dichtung, um einen mathematischen Ausdruck zu bemühen, die nicht mehr weiter aufspaltbar sind.

Bei diesem Vergleich von Mythos in der Dichtung und Mathematik in der Wissenschaft, genauer der Beziehung zwischen Mathematik und Wissenschaft allgemein nennt Broch explizit Kant, „der eine Wissenschaft nur soweit als Wissenschaft gelten läßt, so weit sie Mathematik enthält“ (KW 9/2, 181). Es ist die mathematische Darstellung und vor allem ihre Beweisfähigkeit, die hier im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Meines Erachtens muss nun unter Berücksichtigung der Forderung Brochs, dass ein Kunstwerk auch immer seiner Epoche und seinem Zeitgeist verpflichtet ist (s. unter anderem KW 9/1, 63), diese Überlegung weiter ausgebaut werden: Der herrschende Zeitgeist fordert, wie Broch immer wieder konstatiert, eine Verwissenschaftlichung aller Lebensbereiche, so ist es eigentlich eine logische Konsequenz, dass die Wissenschaft in den Roman – in welcher Ausprägung auch immer – Einzug hält. Dass dem in der Moderne tatsächlich so ist, genannt seien hier Autoren wie Robert Musil, Thomas Mann oder Gottfried Benn, muss sicher nicht weiter diskutiert werden. Walter Jens bemerkt in seiner Publikation zur Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts sogar, die moderne Dichtung sei „niemals nur Poesie, sondern immer zugleich Wissenschaft und Philosophie“²¹¹. Natürlich ist auch Broch ein Kind seiner Zeit und kann sich dieser Strömung nicht entziehen, allerdings findet sich bei ihm in diesem Kontext eine bemerkenswerte Konstellation mit einer etwas anderen Nuance. Als Wissenschaft bedient er sich – wie könnte es auch anders sein – der Mathematik, doch er macht sie nicht nur zu einem inhaltlichen Thema seines Werkes,

²¹⁰ Seine Studie „Die sogenannten philosophischen Grundfragen einer empirischen Wissenschaft“ beginnt Broch interessanter Weise ebenfalls mit der Feststellung, dass jede Wissenschaft in sich irreduzible Reste erkennen lässt, die durch ihre Methode nicht mehr weiter auflösbar sind (vgl. KW 10/1, 131).

²¹¹ Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. Düsseldorf, Zürich 1998, S. 10. Weiterhin widmet sich Jens dem damit verbundenen, für die Moderne symptomatischen poeta doctus, dem Essayisten und Dichter in einer Person, wozu selbstverständlich auch Broch zu zählen ist. Auch Jens sieht in dieser Entwicklung Züge eines neuen Ganzheitsbewusstseins, da die Dichtung den innerhalb der Naturwissenschaften sichtbaren Tendenzen folgt, vgl. Jens 1998, S. 409.

sondern er greift sogar auf ihre Methode bzw. ihre Ästhetik²¹² als Darstellungsform zurück. D.h. er fordert zum einen die Verwendung des Mythos in der Dichtung in dem Sinne, wie die Mathematik als Ausdrucksmittel für andere Wissenschaften fungiert, und zum anderen nutzt er wiederum mathematische Erkenntnisprinzipien selbst, oder strebt es zumindest als Ideal an, was zu einer zweifachen Verquickung einer methodischen Idee führt.

Diese Verwandtschaft von Mathematik und Mythos, die Broch in seinen späten Jahren für die Dichtung immer mehr als Voraussetzung artikuliert und betont, findet sich unterschwellig bereits in früheren Schriften²¹³, eine präzise Ausarbeitung seiner Vorstellungen formuliert er schließlich in dem Essay „Mythos und Altersstil“, der aus Gründen der zeitlichen Nähe sicher in Verbindung mit seinem letzten Roman *Die Schuldlosen* gebracht werden kann²¹⁴, welcher auch das Werk in Brochs Œuvre ist, in dem diese Verbindung aus mythischen und mathematischen Strukturen am sichtbarsten ist.

3.2 „Mythos und Altersstil“²¹⁵

Wie in fast allen seinen Schriften zur Literatur betont er in „Mythos und Altersstil“ einmal mehr seine Auffassung:

[...] das wahre Kunstwerk, selbst wenn es sich dabei nur um das kürzeste Gedicht handeln sollte, hat stets die Welt in ihrer Totalität zu erfassen, es hat diese zu spiegeln und hat sie gleichzeitig aufzuwiegen. (KW 9/2, 214/215)

²¹² Als Denkanstoß zu dieser Thematik sei auf einen Aufsatz von Christian Sämman verwiesen, der einen Versuch wagt, die Ästhetik der Mathematik zu beschreiben. Dabei geht er von einem Zitat des britischen Mathematikers Godfrey H. Hardy aus, der behauptete: „Beauty ist the first test: there is no permanent place in the world for ugly mathematics“. Sämman, Christian: *Ästhetik und Mathematik. Ein Versuch, Schönheit zu finden*. 2000. <http://www.christiansaemann.de/files/aesthetik.pdf>, 28.04.2013, 9:15.

²¹³ Unter anderem in „Geist und Zeitgeist“ und „Das Weltbild des Romans“.

²¹⁴ Ein weiterer konkreter Anhaltspunkt für die Verbindung dieses Essays und den *Schuldlosen* liefert Broch selbst in einem Brief an Daisy Brody, der im Folgenden noch Beachtung finden wird.

²¹⁵ KW 9/2, 212 ff.

Dieses Mal fährt er jedoch mit einer starken Einschränkung fort, wenn er behauptet: „Jeder wahre Künstler empfindet dies, aber nur der vom Altersstil begnadete vermag es in seinem Schaffen zu verwirklichen.“ (KW 9/2, 215).

Was zeichnet für Broch den Altersstil aus, dass er ihn derart exponiert?

Es sind die Ausdrucksmöglichkeiten, die er nur dem älteren Künstler zuspricht, der auf sein vergangenes Werk und sein vergangenes Leben zurückblicken kann, dieses praktisch von einer höheren Ebene nun beurteilt und darüber zu einem neuen Stil gelangt, den Broch in seinen Anlagen in enge Verbindung mit der Kindheit bringt, „da der Stil beider Entwicklungsstadien bestrebt ist, vornehmlich das Wesentliche und nur das Wesentliche auszudrücken“ (KW 9/2, 212). Dabei sucht die Kindheit nach Ausdrucksmöglichkeiten, noch bevor die Sphäre der Subjektivität erschlossen ist, der Stil des späten Alters, nachdem diese Sphäre verlassen wurde (vgl. KW 9/2, 212).²¹⁶ Eine Verbindung, die Broch auch in ein Gedicht von 1949 mit dem Titel „Vom Altern“ einfließen lässt und somit manifestiert:

Kindheitsgröße, Kindheitsstaunen, damals reich und heute wieder,
Jugend, Alter werden eins,
Und der Jahre Zwischenglieder
Sind nun zeitverlorenen Scheins,
Waren Warten, kaum Gestalt. (KW 8, 72)

Liest man diese Verse, kann man beinahe von einer Herabsetzung des gesamten Lebens, das sich zwischen Kindheit und Alter ereignet hat, sprechen, es wird von Broch schlicht als „Zwischenglieder“, als „zeitverlorner Schein“ beschrieben. Durchaus eine überzeichnete Art der Darstellung, die aus der speziellen sprachlichen Verdichtung resultiert, wie sie für Gedichte charakteristisch ist, und lediglich dazu dient, die Größe des Alters noch weiter hervorzuheben. Denn für Broch ist ganz klar, dass der Altersstil nicht einfach plötzlich über einen Künstler hereinbricht, sondern allmählich – als Anlage bereits vorhanden – ausreift. „Es ist der Weg vom Ahnen zur Bewusstwerdung“ (KW 13/3, 209), wie er es in einem Brief an Bettina und Victor von Kahler ausdrückt, in dem er

²¹⁶ S. dazu auch Kapitel 6.1.1 „Die Kinder als Anfang aller Zeit“.

zudem sehr scharf formuliert, „ein Künstler, der nicht von Anbeginn seinen Altersstil in sich trägt, entwickelt sich überhaupt nicht“ (KW 13/3, 208/209).²¹⁷

Ein „radikaler Umbruch des Stils“, sozusagen „eine scharfe stilistische Wendung“ findet nach Brochs Ansicht im Altersstil statt, so dass er im Ganzen den „Durchstoß zu einer neuen Ausdrucksebene“ erkennt, der durch eine Art »Abstraktionismus« charakterisiert ist, eine Reduktion des Vokabulars, wie es sich in der Mathematik findet (KW 9/2, 21/213). Gedanken, die er wörtlich in den *Schuldlosen* durch A. aussprechen lässt, wenn dieser zur Baronin sagt: „[...] je älter ein Künstler wird, desto formbedachter pflegt er zu werden.“ (KW 5, 193). In diesem Zusammenhang stehen die Zeilen eines Briefes an Daisy Brody, die Broch Mitte 1949 verfasste. Dort bemerkt er mit Blick auf *Die Schuldlosen*, dass er heute sicher »besser« dichten kann [als zur Entstehungszeit der Tierkreiserzählungen, Anm. d. Verf.] und verweist dabei auf die neuen Einschub-Novellen, deren Erkenntnisfortschritt ihm immer noch zu gering erscheint, denn, wie wörtlich zu lesen ist, „der alternde Mensch, der alternde Künstler, der keine Zeit mehr vor sich sieht, will aus allem, was er macht, die ganze Erkenntnistotalität gewinnen, und deswegen sucht er sich aufs absolut Wesentliche zu reduzieren und wird so »abstrakt«“ (KW 13/3, 335)²¹⁸.

Dieser Abstraktionismus begründet sich laut Broch nicht nur in der Reduktion auf das Wesentliche, sondern auch darin, dass sich der Künstler nicht länger mit den, wie er es nennt, „Konventionsvokabeln“ (KW 9/2, 214) seiner Zeit zufrieden geben kann, wenn er durch sein Schaffen tatsächlich seiner Zeit gerecht werden will. Denn dann muss er zwangsläufig einen Standpunkt – dies erinnert sicher erneut an die Überlegungen zum Dichter als idealen Beobachter – außerhalb seiner Zeit beziehen, er kann nicht innerhalb verweilen (vgl. KW

²¹⁷ Was natürlich damit korrespondiert, dass Broch, wie in 2.3.2 angesprochen, eine außerordentliche Konstanz in seinen Themen an den Tag legt und seine, in frühen Jahren geäußerten, Gedanken immer weiter ausarbeitet und fortführt.

²¹⁸ Broch fährt in diesem Brief fort: „Bei meinen neuen Novellen muß ich mich geradezu zähmen, um nicht ins Abstrakte zu geraten.“ (KW 13/3, 335). Nach wie vor ist ihm natürlich bewusst, dass Dichtung auch den Leser erreichen muss und für diesen verständlich sein sollte, um die angestrebten Inhalte zu transportieren, wie bereits in 2.3.2 erarbeitet wurde.

9/2, 214)²¹⁹. Im Endeffekt sieht Broch in diesem Abstraktionismus meines Erachtens eine Art Verdichtungs- und Strukturierungsprozess, wenn er erläutert, dass sich der Ausdruck in immer geringerem Maße auf gegebenes Vokabular stützt und sich letztlich auf nur wenige Ursymbole reduziert, so dass in zunehmendem Maße die Syntax, sprich die Anordnung, an Bedeutung gewinnt. Zur Verdeutlichung seien noch einmal Brochs eigene Worte angeführt:

[...] denn darin besteht eben das Wesen des Abstraktionismus – in der zunehmenden Verengung des Vokabulariums und in der Bereicherung der syntaktischen Ausdrucksbeziehung; so ist in der Mathematik das Vokabularium auf Nichts reduziert, während deren Ausdruckssystem ausschließlich durch die ihr eigene Syntax getragen wird. (KW 9/2, 213)

Analog zu den Ausführungen des vorangegangenen Kapitels 3.1.3 verdeutlicht Broch damit einmal mehr den für ihn bedeutenden Zusammenhang von mythischen Elementen und mathematischen Strukturen, da die Haltung des Künstlers nun mehr der des Wissenschaftlers gleicht, „mit dem er das Anliegen teilt, die Welt als Ganzes zu erfassen“ (KW 9/2, 215). Allerdings ist der Abstraktionismus des Dichters selbstverständlich nicht der gleiche wie der des Wissenschaftlers, weil er eben Künstler ist; seine Haltung steht seiner Meinung nach – „und das ist eben bemerkenswert“ (KW 9/2, 215), wie Broch explizit hinzufügt – in direktem Bezug zum Mythos, was sich nach Brochs Meinung schlicht darin begründet, dass Literatur eben nie völlig abstrakt werden kann, woraus dann für ihn die Tendenz zur Mythenbildung resultiert (vgl. KW 9/2, 229).

Sowohl der Wissenschaftler als auch der Künstler, respektive der des Altersstils, haben nach Brochs Auffassung im Grunde das gleiche Ziel und haben beide erkannt, dass „die Ganzheit der Welt [...] nicht erfaßbar [ist], indem man deren Atome einzelweises einfängt, sondern nur, indem man deren Grundzüge und deren wesentliche – ja, man könnte sagen, deren mathematische Struktur aufzeigt“ (KW 9/2, 215), was ihn letztlich dazu veranlasst, das mythische und das wissenschaftliche Modell zu verbinden.

²¹⁹ Dies lässt sich mit einem weiteren Gedicht, dem „Sonett vom Altern“, in Verbindung bringen, wenn er dort folgenden Vers schreibt „Und unsere Sprache ist nicht mehr die Welt“ (KW 8, 60).

3.3 Zwei Disziplinen – Eine Idee: Das wissenschaftliche Modell und das mythische Modell

In seinem Essay von 1933 „Denkerische und dichterische Erkenntnis“ formuliert Broch explizit, was in seinem theoretischen Werk immer wieder anklingt und zum Teil auch direkt angesprochen wird²²⁰, nämlich dass „wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis [...] Zweige eines einzigen Stammes sind“ (KW 9/2, 48). Für ihn sind „Wissenschaft und Kunst jeweils spezielle und einseitige Ausformungen von Erkenntnis“²²¹, wie Radbruch in seinen Ausführungen explizit hervorhebt und dabei bemerkt, dass dies keine fundamental neue Sicht der Dinge ist, sondern beispielsweise auch bei Novalis zu finden ist, wenn dieser festhält „die Trennung von Poet und Denker ist nur scheinbar – und zum Nachteil beyder [...]“²²². So wird klar, dass für Broch das wissenschaftliche und das mythische bzw. das künstlerische Modell tatsächlich lediglich zwei verschiedene Denkweisen darstellen, deren Synthese angestrebt werden sollte.

Für Broch ist die Wissenschaft „*kein Weltinhalt, kein Weltsymbol* [...], sondern sie ist bloß eine bestimmte Denkmethode“ (KW 9/2, 43) mit „einer speziellen Logik und einer speziellen Art, die Dinge zu betrachten“ (KW 9/2, 43), mit der es in einer Art Synergieprozess gemeinsam mit den Erkenntnisformen und Methoden der künstlerischen Sichtweise dem Dichter möglich wird, sich der eigentlichen Erkenntnis zu nähern. In einem bereits erwähnten Brief an Frank Thiess von 1930 lassen sich diese Überlegungen ebenfalls konkret verfolgen, wenn Broch schreibt, dass „es keine isolierten geistigen Erscheinungen gibt“ (KW 13/1, 84), dass das, was auf dem Gebiet der Wissenschaft auf anderem Wege, eben mit anderen stilistischen Mitteln, auch in der Ästhetik und überall anderswo gefunden werden kann. Er betont sehr eindringlich, dass sein Interesse auf den Fall gerichtet ist, „*wenn wissenschaftliche Methoden auf die*

²²⁰ Vgl. dazu u.a. Kapitel 3.2 „Mythos und Altersstil“.

²²¹ Radbruch 1989, S. 54. Diese Feststellung Radbruchs erinnert an eine Äußerung Brochs in seiner *Psychischen Selbstbiographie*, wenn er notiert: „In erster Linie mußte gezeigt werden, daß die Scheidung von naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Erkenntnis [...] auf Scheingründen beruht“, Broch, Hermann: *Psychische Selbstbiographie*. Herausgegeben von Paul Michael Lützel. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1999, S. 89.

²²² Novalis zitiert nach Radbruch 1989, S. 54.

Kunst Einfluß nehmen“ (KW 9/2, 44), dabei sind wissenschaftliche Inhalte als solche nicht von Bedeutung. Dass er dies immer wieder in den Fokus rückt, hängt vermutlich mit seinen Bedenken zusammen, im Kontext seiner Zeit, in der sich wissenschaftliche Themen einer großen Popularität erfreuten, missverstanden zu werden. Aber er postuliert ganz klar „keine inhaltliche, sondern bloß eine methodologische Unterordnung der Kunst unter die Wissenschaft“ (KW 9/2, 44), es geht ihm um „ein Primat der wissenschaftlichen *Denkweise*, nicht der wissenschaftlichen *Inhalte*“ (KW 9/2, 44)²²³. Für Broch hat jegliche Art von Erkenntnis den gleichen Ursprung, so dass immer eine Verbindung untereinander besteht.²²⁴ Eine Trennung ist sinnlos, weil künstlich und im Grunde nicht existent. Beide Formen, die wissenschaftliche und die künstlerische, müssen ihre traditionellen Grenzen überschreiten, eine additive Zusammenfassung genügt bei Weitem nicht, oder um es mit Radbruchs Worten zu sagen: „Im Idealfall gelangt man durch simultane Realisierung von Kunst und Wissenschaft zu einer einheitlichen Erkenntnis.“²²⁵ Dieses Bestreben liegt Brochs Romanen zugrunde und bedeutet aus Kunderas Sicht für Brochs Werk: „Alle intellektuellen Mittel und alle poetischen Formen aufbieten, um zu beleuchten, was »nur der Roman entdecken kann«: das Sein des Menschen“²²⁶.

Broch selbst spricht in diesem Kontext sogar von einer „Lebensnotwendigkeit“, die es ihm sei, „sich schriftstellerisch und wissenschaftlich auszudrücken“ (KW 13/1, 85). Dabei ist in besonderem Maße darauf hinzuweisen, dass dieses „und“ eine Gleichzeitigkeit impliziert, wie eindeutig aus Brochs übrigen Äußerungen abzuleiten ist, d.h. Broch gebraucht diese Konjunktion ganz in dem Sinne, wie es in der mathematischen Logik üblich ist²²⁷.

²²³ Bei dieser Zusammenführung der wissenschaftlichen und der künstlerischen Erkenntnisform ist unbedingt darauf zu achten, dass Broch mit dieser Verbindung nicht anstrebte, einen Wissenschaftler zum Romanhelden zu machen, oder dass „irgendwelche wissenschaftliche Kenntnisse in Romangesprächen popularisiert werden“ (KW 9/2, 44). Es geht ganz eindeutig um die Methoden als solche, nicht um Inhalte. S. dazu auch Hübner, Kurt: *Mythische und wissenschaftliche Denkformen*. In: Poser, Hans (Hg.): *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*. Berlin, New York 1979, S. 75-92.

²²⁴ Allerdings steht seine Denkweise nicht in direktem Bezug zum Monismus, wie sich vielleicht aus dem Terminus folgern ließe, s. dazu Hillermann, H. und Hügli, A.: *Art. Monismus*. In: Ritter, Joachim u. Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6, *Mo-O*. Basel 1984, Spalte 132-136.

²²⁵ Radbruch 1989, S. 55.

²²⁶ Kundera, Milan: *Die Kunst des Romans. Essay*. Frankfurt am Main 1989, S. 73/74.

²²⁷ S. dazu *Duden Rechnen und Mathematik*, S. 184 und S. 408.

Am Ende seines Essays „Denkerische und dichterische Erkenntnis“²²⁸ findet sich folgende abschließende Zusammenfassung seiner Gedanken, die in besonderer Weise verdeutlicht, worum es ihm geht, und die natürlich - sozusagen als Schlusspunkt - noch einmal für eine besondere Hervorhebung sorgt:

Denn wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis sind Zweige eines *einzig*en Stammes, und der ist die Erkenntnis schlechthin. Und wenn es die Aufgabe der wissenschaftlichen Erkenntnis ist, zur Totalität der Welt in unendlich vielen, unendlich kleinen rationalen Schritten vorzudringen, ewig sich ihr anzunähern, niemals sie erreichend, und wenn es die Aufgabe der künstlerischen Erkenntnis ist, den von der Wissenschaft unerreichbaren »Weltrest« ahnen zu lassen, jenen Weltrest, der doch vorhanden, der doch gewußt ist und den zu erfassen die ewige Sehnsucht des Menschen ist – immer ist Dichtung 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, 48/49)

So bemerkt Radbruch in seiner Untersuchung *Mathematik in den Geisteswissenschaften* in seinem sehr knappen Kapitel zu Broch durchaus treffend, dass die Mathematik im schriftstellerischen Werk von Hermann Broch explizit so gut wie keine Rolle spielt²²⁹, der „implizite Einfluß von Mathematik auf das Œuvre ist jedoch beachtlich“²³⁰. Leider folgt bei dieser Untersuchung keine nähere Analyse dieser impliziten Mathematik; Radbruch scheint vielmehr ein eigenes Gefühl bezüglich des Brochschen Werkes zu artikulieren, ohne weitere Detailbetrachtung, was allerdings vermutlich auf den Überblickscharakter seiner Betrachtung zurückzuführen ist.

²²⁸ Hier sei auch auf den Aufsatz von Kuno Lorenz „Brochs erkenntnistheoretisches Programm“ verwiesen, der sich unter anderem mit oben genanntem Essay beschäftigt und auf die Verbindung von wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis eingeht. Lorenz, Kuno: Brochs erkenntnistheoretisches Programm. In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 246-259 (dort besonders S. 249ff).

²²⁹ Vgl. Radbruch 1989, S. 54.

²³⁰ Radbruch 1989, S. 54.

Zweiter Teil:

„Das Ganze ist geglückt“²³¹ – *Die Schuldlosen*

²³¹ Brief vom 8.2.1950 zitiert nach Durzak, Manfred: Die Entstehungsgeschichte von Hermann Brochs *Die Schuldlosen*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 63. Bd. 4. Heft / 1969, S. 378. Dieses Briefdokument befindet sich im Broch-Archiv der Yale University und war mir deshalb leider nicht zugänglich.

1. „Ein seltsames Gebilde!“²³²

1.1 Ein knapper Entstehungsbericht

Brochs eigene Äußerung zu seinem Roman *Die Schuldlosen*, dass „Vom kunstwerklichen Standpunkt aus betrachtet [...] das Buch [...] auf beinahe abenteuerliche Weise zustandegekommen“ (KW 5, 312) sei²³³, wie auch seine übrigen, „nicht immer glücklichen Eigenkommentare“²³⁴ zu diesem Werk führen dazu, dass es dem Leser kaum noch möglich ist, unvoreingenommen die Lektüre dieses Romans zu beginnen²³⁵. Ohne Zweifel weist das Werk eine durchaus spezielle architektonische Struktur auf, die im ersten Moment derart befremdlich wirken mag, dass der Leser sich davon distanzieren möchte; dies darf jedoch nicht zum Anlass genommen werden, sie als wenig gelungen abzuwerten oder ihr gar „ästhetische Mängel“²³⁶ zu unterstellen. Das Gegenteil sollte der Fall sein, insbesondere wenn man Brochs eigene Ausführungen in seinen Korrespondenzen des Jahres 1933 berücksichtigt (s. dazu KW 13/1, 242ff). Zu diesem Zeitpunkt nämlich waren zwei Novellen seines damals geplanten „Tierkreis“-Projektes fertig, die später für die *Schuldlosen* wieder aufgegriffen wurden, „Eine methodologische Novelle“ und „Eine leichte Enttäuschung“. Wobei der Titel der ersten später in „Methodisch konstruiert“ abgeändert wurde.

Im Juli 1933 setzt er Daniel Brody von seinem Plan in Kenntnis, aus den begonnenen Novellen einen Novellenroman²³⁷ zu schaffen, und noch im gleichen Monat betont Broch in einem Brief an Peter Suhrkamp, wie hoch er sein begonnenes Vorhaben – eben diesen Novellenroman – einschätzt, wenn er

²³² GW 5, 6.

²³³ Wie Thieberger allerdings treffend anmerkt, haben fast alle Romane Brochs eine ungewöhnliche Genese. „Keines dieser Bücher hat eine ‚normale‘ Entstehungsgeschichte, keines ist einem ursprünglich gefaßten Plan gemäß geschrieben worden, mit Ausnahme der *Unbekanntes Größe*.“, Thieberger 1987, S. 114.

²³⁴ Thieberger 1980, S. 134.

²³⁵ Vgl. Thieberger 1980, S. 134.

²³⁶ Durzak 1969, S. 372.

²³⁷ Eine Betrachtung dieser besonderen literarischen Gattung, die auf Hermann Broch selbst zurückgeht und nicht mit dem verwandten Novellenzyklus verwechselt werden darf, wird sich im folgenden Kapitel anschließen.

schreibt: „Es ist dies ein Buch, das mir recht am Herzen liegt [...]“ (KW 13/1, 245). Wenige Zeilen später äußert er im gleichen Brief seinen Unmut, einzelne Novellen „aus diesem [ihm] (mir) so wichtigen Buch“ (KW 13/1, 245) zur Veröffentlichung herauszunehmen. Wie aus dieser Korrespondenz hervorgeht, plante er diesen Roman im Herbst 1933 abzuschließen (s. KW 13/1, 245 und 247), was bekanntlich nicht gelang. Lediglich die Texte „Vorüberziehende Wolke“, „Mit leichter Brise segeln“, „Die Heimkehr“ und „Der Meeresspiegel“ wurden 1933 fertiggestellt.²³⁸

Obwohl zwischen den „Tierkreis-Erzählungen“, also den ältesten Novellen der *Schuldlosen*, und den übrigen Texten, die alle in den Jahren 1948/49 entstanden sind, ein gutes Jahrzehnt liegt, ist die „einheitliche dichterische Intention“²³⁹, wie Gerda Utermöhlen es formuliert, verblüffend. Ebenso wie seine theoretischen Schriften ist auch sein Projekt des Novellenromans von einer enormen Kontinuität geprägt, von den *Schuldlosen* als einer „Notlösung“²⁴⁰ kann keineswegs die Rede sein, wie Thieberger²⁴¹ und Durzak²⁴² in ihren Untersuchungen sehr deutlich demonstriert haben. Umso unverständlicher ist es, dass sich Judith Sidler noch 2003 in ihrer Arbeit zu Brochs „Tierkreis“ derart abschätzig über seinen letzten vollendeten Roman äußert und von einer „spätere[n] „Verheizung“ der Texte für den *Schuldlosen*-Roman“²⁴³ spricht.

„Der Plan des Novellenromans versinkt ins Unterbewusstsein Brochs [...]“²⁴⁴ und „Was der Verfasser anderthalb Jahrzehnte nach Aufgabe dieses Plans darüber noch weiß und aussagt, ist sehr unvollständig und hat die Forschung in

²³⁸ Die Novelle „Mit leichter Brise segeln“ ist mit dem Titel „Mit schwacher Brise segeln“ in die *Schuldlosen* eingegangen, aus „Die Heimkehr“ wurde „Verlorener Sohn“, „Der Meeresspiegel“ blieb unberücksichtigt.

²³⁹ Utermöhlen 1963, S. 9.

²⁴⁰ Durzak 1969, S. 372.

²⁴¹ Thieberger hat 1962 in seinem Aufsatz die Entstehungsgeschichte und die Umarbeitung der ursprünglichen Texte systematisch untersucht und bereits auf die wichtige Kontinuität in Brochs Werk aufmerksam gemacht.

²⁴² In seiner Arbeit *Hermann Broch. Dichtung und Erkenntnis* von 1978, greift Durzak im Kapitel VIII noch einmal seine Ausführungen von 1969 zur Werkgeschichte der *Schuldlosen* in gekürzter Form auf. Vgl. Durzak, Manfred: *Hermann Broch, Dichtung und Erkenntnis: Studien zum dichterischen Werk*. 1. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978, S. 169-191.

²⁴³ Sidler, S. 15.

²⁴⁴ Thieberger 1962, S. 569.

falsche Bahnen gelenkt.“²⁴⁵ Dies wird nicht nur, wie oben bereits erwähnt, durch Brochs Eigenkommentare zu seinem Werk selbst initiiert, sondern ist auch aus späteren Briefen ersichtlich. Im Mai 1949 schreibt er beispielsweise an Willi Weismann:

[...] diese Novellen waren ursprünglich nichts anderes als experimentierte Romananfänge und -bruchstücke, die zwar zur Zeit ihres Entstehens einen gewissen Wert hatten [...], heute aber – nach allem was in der Welt geschehen ist – kein Gewicht mehr haben. (KW 13/3, 327)

Vergleicht man diese Aussage Brochs mit seinen Äußerungen in den Briefen von 1933 wird schnell klar, was Thieberger damit meint, wenn er von einem „Schleier des Vergessens“²⁴⁶ spricht. Die thematische und inhaltliche Kontinuität, die den *Schuldlosen* zugrunde liegt, muss und soll in dieser Arbeit deshalb nicht einmal mehr in Frage gestellt werden, Thieberger hat schon früh nachweisen können, dass sie existiert, ja existieren muss, wenn man sich intensiv mit Brochs Korrespondenz beschäftigt²⁴⁷. Bestätigt findet sich all dies auch von Broch selbst, als ihm offenbar sein einstiges Vorhaben wieder stärker in Erinnerung tritt und der ursprüngliche Plan des Novellenromans für ihn erneut an Präsenz gewinnt. So kann man in einem weiteren Brief, ebenfalls datiert im Mai 1949, lesen:

Ich füge drei weitere Novellen ein [...] Und das ist möglich, weil ja all diese Erzählungen nichts anderes als Konkretisierung einer einzigen Traumsituation sind, die mich mein ganzes Leben und auch noch heute begleitet; eben darum wird sich das Ganze zu einem zusammenhängenden, roman-artigen Gebilde [...] zusammenrunden. (KW 13/3, 328/329)

Nach diesen Überlegungen stellt sich die Frage, warum die außergewöhnliche Architektonik nach wie vor in den Hintergrund gedrängt wird bzw. sehr kontroverse Beurteilung erfährt, ist doch die thematische Einheit mittlerweile fast unumstritten. Gerda Utermöhlen konstatiert bezüglich der äußeren Form der *Schuldlosen* eine „sicherlich nicht erreichte Formvollkommenheit“²⁴⁸, eine

²⁴⁵ Thieberger 1962, S. 581.

²⁴⁶ Thieberger 1962, S. 581.

²⁴⁷ Heidi Knipe beispielsweise hat in ihrer Arbeit zu den *Schuldlosen* weitere wichtige Nachweise aus Brochs Korrespondenz zur thematischen und inhaltlichen Kontinuität des Novellenromans angeführt. S. dazu Knipe, S. 25ff.

²⁴⁸ Utermöhlen 1963, S. 6.

Haltung, der sich Interpreten auch heute gerne noch anschließen, um so begründet *Die Schuldlosen* als Nebenwerk abzustempeln²⁴⁹. Dabei wird außer Acht gelassen, dass Broch mit einer besonderen literarischen Gattung – dem Novellenroman – experimentierte. Es ist schlicht falsch, *Die Schuldlosen* mit der Schablone des Novellenzyklus analysieren zu wollen, da ein solcher von Broch nie intendiert war. Deshalb wird man diesem Werk nicht gerecht, wenn man abwertend unter der unangebrachten Prämisse des Novellenzyklus von „einer gewollten Konstruktion“ spricht und dabei „gänzlich die werkgeschichtliche Kontinuität des Projektes“²⁵⁰ übersieht. Vielmehr liegt der Schlüssel zu einer sinnvollen Formanalyse in Brochs eigener Begriffsbildung des „Novellenromans“; zusammen mit seinen Ausführungen zum Altersstil, die wiederum mit seinen mathematischen Denkstrukturen korrespondieren, lässt sich erst erkennen und beurteilen, inwieweit der Aufbau des Romans durchdacht und geplant wurde und letztlich auch als gelungen zu bezeichnen ist.

Sein Plan war eben nicht, eine Ansammlung verschiedener, inhaltlich voneinander unabhängiger Novellen zu schreiben und diese in einen Rahmen einzubetten, nein, er beabsichtigte, wie er es selbst ausdrückte, ein Buch zu schaffen, „das aus 13 miteinander innerlich verbundenen Novellen bestehen wird“ (KW 13/1, 245), die Novellen sollten einen „»Novellenroman« bilden [...], in dessen Zusammenhang sie erst ihre wirkliche Sinnggebung zu erfahren hätten.“ (KW 13/1, 245).

Was zudem Ende der 40er Jahre, als er sein Projekt wieder aufnahm, die Struktur stark beeinflusste, war sein hohes Maß an Abstraktion. Sowohl über die Möglichkeiten als auch über die Schwierigkeit dieser Methode war er sich wohl bewusst, hatte er sie doch bereits in seinem Aufsatz „Mythos und Altersstil“ eingehend diskutiert.²⁵¹ Einmal mehr wird in diesem Zusammenhang Brochs starke Bindung an die Mathematik und ihre Denkstrukturen sichtbar. Er will „sich aufs absolut Wesentliche [...] reduzieren“ (KW 13/3, 335), bemerkt

²⁴⁹ S. beispielsweise Sidler, S. 16. Judith Sidler setzt die „Tierkreis-Erzählungen“ in eine Linie mit den *Schlafwandlern* und den *Tod des Vergils*, insbesondere bezüglich der von Broch gestalteten Formexperimente, dabei lässt sie aber außer Acht, dass sich *Die Schuldlosen* sowohl thematisch als auch strukturell in diese Entwicklung einreihen.

²⁵⁰ Durzak 2001, S. 156.

²⁵¹ S. dazu auch Durzak 2001, S. 156.

er und fährt fort, dass er sich bei den „neuen Novellen [...] geradezu zähmen [muss], um nicht ins Abstrakte zu geraten“ (KW 13/3, 335). Vor dem Hintergrund seiner Ausführungen in „Mythos und Altersstil“ ist die Annahme berechtigt, dass er weniger Bedenken hat, tatsächlich ins Abstrakte zu geraten, als vielmehr zu abstrakt zu werden, da die Abstraktion als solche für ihn als Dichter unerlässlich ist.

Wie bereits im letzten Kapitel angemerkt, ähnelt das, was er bezüglich des Abstraktionsvermögens des Altersstilkünstlers aussagt, durchaus der Art Abstraktion, wie sie die Mathematik verwendet. So wird nun am konkreten Beispiel der *Schuldlosen* nachvollziehbar, warum er die Mathematik gerne als das Ideal der Wissenschaften versteht; ist sie doch die Meisterin der Abstraktion, bis hin zur völligen Entfremdung. Pierre Basieux schreibt hierzu treffend, dass die Abstraktion nur ein Vereinfachungsprozess sei, bei dem es um die Eliminierung des Unwesentlichen geht, es soll eben im eigentlichen Wortsinn abstrahiert werden²⁵². Was er im Weiteren als verkürzte Erläuterung der mathematischen Vorgehensweise anführt, könnte ebenso für Brochs Werk formuliert worden sein: „Abstraktion ist keinesfalls primitiver Reduktionismus, sondern Gedankenexperiment, Idealisierung, Konzentration auf das Wesentliche (und sei es noch so komplex!), Vereinfachung, manchmal bis zur Karikatur.“²⁵³

So ist die außergewöhnliche Architektur seines Romans *Die Schuldlosen* eher als eine notwendige Folge der „Konzentration auf das Wesentliche“ zu sehen. Vielleicht etwas gewagt, aber sicher nicht undenkbar, wäre damit eine Überlegung in die Richtung, dass es ihm in früheren Jahren einfach noch nicht möglich war, seinen derart komplexen Plan zu verwirklichen, weil es ihm zu diesem Zeitpunkt noch an dem nötigen Abstraktionsvermögen mangelte, dass deshalb der Novellenroman um den „Tierkreis“ zunächst beiseitegelegt werden musste. Gestützt würde diese These durch seine bereits erwähnte Selbsteinschätzung aus einem Brief von 1949, in dem er schreibt, dass er „heute sicherlich »besser« dichten [kann] als vor zwanzig Jahren“ (KW 13/3, 335).

²⁵² Vgl. Basieux, Pierre: *Die Architektur der Mathematik*. Denken in Strukturen. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 8.

²⁵³ Basieux 2007, S. 8.

1.2 *Die Schuldlosen* – Ein Novellenroman

Heidi Knipe äußert sich in ihrer Arbeit über *Die Doppelfunktion des Irrationalen in Hermann Brochs Roman „Die Schuldlosen“* auch kurz zur Struktur dieses Werkes und bemerkt hinsichtlich seines Aufbaus: „Die Schuldlosen sind ein ‚seltsames Gebilde‘²⁵⁴ aus elf Erzählungen, drei Gedichtgruppen und einer Parabel, deren Zusammenhang sich von dem unvorbereiteten Leser bestenfalls erahnen läßt.“²⁵⁵ Mit ihrer treffenden Einschätzung spricht sie das Hauptproblem an, den Zusammenhang der einzelnen Textteile, der sich vielleicht „erahnen“ lässt, sich in seiner Komplexität dem Leser jedoch erst nach der Lektüre vollständig eröffnet. An dieser Stelle möchte ich allerdings bereits auf Kapitel 3 im zweiten Teil verweisen, das sich mit der Analyse der auffallend symmetrischen Architektonik der *Schuldlosen* befasst, denn einem sehr aufmerksamen Leser wird vermutlich beim ersten Blick in das Inhaltsverzeichnis des Romans nicht entgehen, dass in den Überschriften der einzelnen Novellen Bezüge zueinander enthalten sind, dass es sich praktisch um Novellenpaare handelt.²⁵⁶

Dennoch könnte zu Beginn der Lektüre sicher noch der Eindruck entstehen, dass die Anordnung der einzelnen Romanteile einer gewissen Willkür unterliegt, so wird doch spätestens am Ende des Werkes deutlich, welche strenge Symmetrie sich in seinem Aufbau verbirgt, dass jede der eingelagerten Geschichten – mit Ausnahme der mittleren „Eine leichte Enttäuschung“ – ein Gegenstück besitzt, dass durch die ausgeprägte Leitmotivtechnik und die zahllosen Vorausdeutungen und Rückschauern ein enges Romangeflecht entsteht. Dies alles spielt sich vor dem Hintergrund der Epochenschilderung durch die Gedichtgruppe „Stimmen“ und durch die vorangestellte Parabel ab, so dass durch diese lyrischen Textteile eine Art Rahmen gestaltet wird. In einem Brief vom 11.11.1949 an Willi Weismann erläutert Broch, dass es sich bei den *Schuldlosen* zwar „um Einzelgeschichten handelt, daß sie aber, in die richtige Reihenfolge gestellt, trotzdem einen Roman ergeben“ (KW 13/3, 372), weiter

²⁵⁴ GW 5, 6.

²⁵⁵ Knipe, S. 25.

²⁵⁶ Detaillierte Betrachtungen der einzelnen Novellentitel, ihrer Verbindung zueinander und die Konsequenzen, die sich daraus für den Roman ergeben, finden sich in Kapitel 3 (2. Teil) „Die Symmetrie der Architektonik“.

führt er aus, „die Numerierung ist sozusagen das äußerste Oberflächenband um das ganze Paket“ (KW 13/3, 372)²⁵⁷. Um das „ganze Paket“ des Novellenromans, als den Broch sein Werk ursprünglich intendiert hatte, es später jedoch nach Umarbeitung und Ergänzung der alten Novellen „Roman in elf Erzählungen“ nannte.²⁵⁸

Für Broch gehört es „zu den Grundeinsichten der [...] Literaturtheorie, daß sich die verlorene Erkenntnisfunktion der Literatur nur durch Reflexion über ihre technischen Möglichkeiten wiedergewinnen läßt“²⁵⁹. So nutzt er, obwohl er sein fertiges Spätwerk nicht mehr als solchen bezeichnet, die ungewöhnlich anmutende Form des Novellenromans als Darstellungsmethode, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Eine „Form (die aber immer zugleich Inhalt ist)²⁶⁰“ (KW 13/1, 353), die qua ihrer Vielschichtigkeit seiner Person als Mathematiker, Philosoph und Dichter, wie er sich selbst bezeichnet (vgl. KW 5, 301), vielleicht am nächsten liegt. Politzer spricht in diesem Zusammenhang von einem „Werk, dessen fragmentarischer Charakter formell geeignet war, die Splitterhaftigkeit unseres Weltbildes widerzuspiegeln“²⁶¹ und erkennt dabei, dass es sich bei den *Schuldlosen* keineswegs um ein Fragment handelt, ebenso wenig besitzt das Werk einen fragmentarischen Charakter. Vielmehr ist es Brochs mathematisch orientiertes Ordnung- und Gliederungsprinzip, was sich im Aufbau und in der Wahl des Geschilderten ausdrückt. Es ist die Art seiner Kategorisierung, die schließlich ein komplettes Ganzes entstehen lässt. Er wählt geeignete Repräsentanten, sowohl für die Figuren als auch für die Geschehnisse²⁶², und fügt diese in einem Novellenroman zusammen. Eine Gestal-

²⁵⁷ In diesem Brief geht Broch selbst auch auf die symmetrische Gestaltung seines Werkes ein, die er durch die Kapitelnummerierung unterstrichen sieht. Ein Aspekt, der in Kapitel 3.2 (2. Teil) dieser Arbeit detailliert untersucht wird.

²⁵⁸ Zur Diskussion, ob sich bei den einzelnen Prosastücken des Romans, um Novellen, Kurzgeschichten oder Erzählungen allgemein handelt s. Durzak, Manfred: Der »Geschichtelerzähler« Hermann Broch. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 9-30.

²⁵⁹ Vollhardt, S. 284.

²⁶⁰ Parenthese von Broch selbst gesetzt.

²⁶¹ Politzer, Heinz: Jenseits von Joyce und Kafka. Zu Hermann Brochs »Die Schuldlosen«. In: *Die Neue Rundschau*. Jahrgang 1952, S. 152.

²⁶² Er wählt diese ohne Beschränkung der Allgemeinheit (o.B.d.A.), wie es in der Mathematik bezeichnet wird, und formuliert so allgemeingültige Dinge, die den beschriebenen Mustern folgen.

tungsform, die es ihm im besonderen Maße ermöglicht, die eindimensionale Form des Erzählens zu überwinden.

Als wesentliches Merkmal dieses Genres, sozusagen als notwendige Bedingung, um es mathematisch zu formulieren, hat Düsing in seiner Untersuchung die „epische Integration“²⁶³ herausgestellt, wie in den „Vorbemerkungen“ dargelegt wurde, so dass es gilt, die formbildenden Strukturen für diese Verknüpfung im Text herauszuarbeiten.

Wodurch wird also die epische Integration in den *Schuldlosen* erreicht?

Nicht nur die zentrale Figur des A. bzw. Andreas macht im Verlauf des Erzählprozesses eine Entwicklung durch, die über einen gerafften novellistischen Prozess hinausgeht, sondern auch alle übrigen Figuren treten in den elf Novellen mehrmals auf, „so dass wir ihr Schicksal mehr oder minder deutlich verfolgen können“²⁶⁴. Die Präzision der „aufgezeigten Zusammenhänge und ihrer Seelenmechanik“ ist „mathematisch“ durchkomponiert, um Broch selbst zu zitieren (vgl. KW 5, 301).

Durch eine exakt ausgefeilte Leitmotivtechnik wird der Zusammenhalt weiter bestärkt, so dominiert das Motiv des Unendlichen nahezu jede der Erzählungen und erhält durch diverse Gegenspieler, so zum Beispiel durch das Symbol des Dreiecks, zusätzliche Bedeutung. Auch in den Raum-Zeit-Strukturen wird das Unendliche wieder aufgegriffen und gespiegelt, das zeitliche Nacheinander wird aufgehoben, „die Gewinnung einer die Sukzession transzendierenden Simultaneität“²⁶⁵ ist das Ergebnis. Broch setzt unter anderem die Uhr als Zeichen einer aufgehobenen Zeitstruktur ein, die Uhr zeigt am Anfang und am Ende des mittleren Novellenkomplexes die gleiche Zeit (s. KW 5, 51 und 187), das Thema der Parabel ist die Aufhebung der Zeit. Dieser knappe Einblick in die Motivtechnik mag an dieser Stelle genügen, da sich das Kapitel 2.3 „Zur Sym-

²⁶³ Düsing, S. 542.

²⁶⁴ Thieberger 1980, S. 134.

²⁶⁵ Düsing, S. 542/543.

bolik und Motivtechnik“ den verwendeten Symbolen und Motiven des Romans und ihrem verknüpfenden Charakter im Einzelnen widmet.

Einen weiteren Baustein der epischen Integration des Romans bilden die Vorausdeutungen und Rückschauen. Bereits in der ersten Novelle „Mit schwacher Brise segeln“ wird das thematische Grundkonzept in Vorausschau und Andeutungen präsentiert, das Motiv der Liebesgeschichte taucht zum ersten Mal auf (s. KW 5, 22), ebenso wie die spätere Mutter-Sohn-Konstellation zwischen A. und der Baronin angedeutet wird, „es wäre gut, eine mütterliche Frau zur Seite zu haben“ (KW 5, 23). Tod und Selbstmord werden thematisiert als Hinweis auf A.s späteren Freitod, und der Steinerne Gast tritt erstmals implizit in Erscheinung (s. KW 5, 25), selbst die Namenlosigkeit als zentraler Moment des Werkes wird schon zu Beginn herausgestellt.²⁶⁶ So ist der Weg für die nachfolgenden Erzählungen bereitet und im weiteren Verlauf der Romanhandlung hat jede Novelle „im Ablauf der Entwicklung ihre bestimmte Zeitstelle, sie kann aus dem Kontext, in dem sie steht, nicht herausgelöst und an einen anderen Ort eingefügt werden“²⁶⁷. Broch selbst spricht von einer „dichten Webung“, bei der „keine Flicker und Flecken anbringbar sind“ (KW 13/3, 385).

Der in der Forschung vielzitierte lyrische „Rahmen“²⁶⁸, in den die Novellen angeblich eingelagert sind, ist vielmehr ein Romanhintergrund, vor dem sich die Handlung eröffnet, „weil er im Unterschied zur Rahmung des Novellenzyklus das Bild einer ganzen Epoche in Querschnitten enthält“²⁶⁹. Die einzelnen „Stimmen“ führen in die jeweiligen Zeitabschnitte, nämlich die Jahre 1913, 1923 und 1933, ein, auf die sich die ihnen zugeordneten „Vor-

²⁶⁶ Abouzid subsumiert diese Motive und ihre enge Verknüpfung innerhalb der Romanhandlung unter der Begriffsbildung des „mythischen Rahmens“, welcher „eine metaphysische Atmosphäre vermittelt“. Dabei geht er insbesondere auf das Symbol des Dreiecks ein, das sich in nahezu jeder Novelle nachweisen lässt. Ob der Begriff „mythischer Rahmen“, der vermutlich in Analogie zum mythischen Roman gebildet wurde, besonders glücklich gewählt ist, bleibt zu bezweifeln, da Broch mit dem mythischen Roman – wie in 3.1 (1. Teil) gezeigt wurde – eine andere Intention verfolgte. Abouzid, Sayed Ahmad Fathalla: *Hermann Brochs Romane als Epochenanalyse und Zeitkritik. Zum Verhältnis von Erzählstrukturen und Argumentationsformen in der modernen deutschsprachigen Prosa*. Frankfurt am Main 2001, S. 240.

²⁶⁷ Düsing, S. 541.

²⁶⁸ Beispielweise zu finden bei Utermöhlen 1963 und Knipe.

²⁶⁹ Düsing, S. 544.

Geschichten“, „Geschichten“ und „Nach-Geschichten“ beziehen. In einem mathematischen Beweis könnte man ihnen die Voraussetzungen zuordnen, die zu Beginn klar formuliert sein müssen, so dass sich der eigentliche Beweis auf dieser Basis entwickeln kann. Broch selbst verwendete in Bezug auf die „Stimmen“ in seinen Kommentaren zu den *Schuldlosen* den Terminus „Rahmen“ (KW 5, 308 und 312), was vermutlich erklärt, warum diese Benennung in der Sekundärliteratur immer wieder aufgegriffen wird. Allerdings scheint es mir, dass dabei Brochs Zeilen nicht sorgfältig genug gelesen wurden, denn er äußert sich nicht dahingehend, dass die lyrischen Passagen einen Rahmen im Sinne der Rahmung eines Novellenzyklus bilden, sondern er spricht von „einem größeren Rahmen“ (KW 5, 308), in den die Novellen „eingebaut worden sind, weil sie erst in einem solchen den in ihnen eigentlich versteckten Sinn zum Ausdruck bringen“ (KW 5, 308), also als Romanhintergrund dienen, wie oben gesagt.

Wie viel Wert Broch auf diese lyrischen Passagen und den damit gegebenen Romanhintergrund und Zeitgehalt legte, wird deutlich, wenn man seine Korrespondenz Ende 1949 studiert. Von mehreren Seiten wurde ihm abgeraten (vgl. bspw. KW 13/3, 370), seinen Roman durch lyrische Einschübe zu unterbrechen, er möge zu Gunsten einer besseren Handhabung des Textes für den Leser darauf verzichten. Schließlich schreibt Broch diesbezüglich im November an Weismann: „Von einer *Weglassung* der Cantos kann [...] *keine Rede sein*; das hieße einen Mann mit offenem Hosenschlitz auf die Straße schicken.“ (KW 13/3, 370). Diese pointierte Formulierung ergänzt er durch eine erneute Erklärung, dass die für die Novellen benötigte Zeitstimmung unmöglich in den Haupttext eingearbeitet werden könne, da er sonst leicht um 50 Prozent anwachsen müsste (vgl. KW 13/3, 370), und endet mit den Sätzen „Sie werden sehr bald merken, daß das Buch ohne diese Gedichte etwas Unvollkommenes wäre. Ich bin da meiner Sache völlig sicher.“ (KW 13/3, 370). So entsteht mit den *Schuldlosen* eine „geglückte Romankomposition aus Teilen, die eigentlich romanfremd sind“²⁷⁰, wie Koopmann resümiert, und er ergänzt weiter, „die

²⁷⁰ Koopmann 1994, S. 138.

ästhetischen Effekte dieses letzten Romans von Hermann Broch sind großartig²⁷¹.

1.3 Brochs Vorstellung einer Ergänzung der Prosa durch die Lyrik

In einem Brief, datiert Ende August 1949, spricht Broch von seinem Roman als einer „literarischen Konstruktion“ (KW 13/3, 360) und führt dazu aus:

[...] da der Roman aus Novellen besteht, ist die Zeitstimmung immer nur streiflichtartig erfaßt, und das genügt für die unheilschwangere Epoche nicht. Es muss also eine kräftige Zusammenfassung der Gesamtatmosphäre gesucht werden, und das konnte allein im Lyrischen geschehen [...] Die Gedichte sind also zentral. (KW 13/3, 360)

Er betont, sie haben „mit ihren 16 Seiten genau so viel Zeit wie die 350 Seiten Prosatext des Romans in Anspruch genommen“ (KW 13/3, 433). Doch hat sich die Mühe anscheinend gelohnt, denn für Broch sind sie „durchaus perfekt“ (KW 13/3, 433). Ob man uneingeschränkt in dieses Loblied einstimmen kann, und „diese hohe Meinung, die Broch von den „Stimmen“ hat“²⁷², tatsächlich teilen mag, soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Vielmehr soll der Blick generell auf Brochs Auffassung des Lyrischen gerichtet werden und damit verbunden seine Idee, dass verschiedene Textsorten im Roman kombiniert werden müssen²⁷³, damit sie sich gegenseitig ergänzen, um so ein Gesamtbild zu ermöglichen. Er ist der Überzeugung:

[...] das einzige, was dem ungeheuren Volumen unserer Zeit die Waage zu halten vermag, ist das Volumen des Ich oder des Selbst, und dies wiederum ist so groß, daß es eben nicht rein romanmäßig zum Ausdruck zu bringen ist [...], sondern nach rein lyrischer Form verlangt. (KW 13/3, 382)

²⁷¹ Koopmann 1994, S. 138.

²⁷² Doppler, Alfred: Die lyrischen Stimmen in Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen*. In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 47.

²⁷³ S. dazu auch Steinecke, der in dem Kapitel „Die Totalität der Form“ ebenfalls betont, dass Broch „die Vereinigung aller literarischen Gattungen im Roman“ verlangt, Steinecke 1968, S. 52.

In diesem Sinn sind die „Stimmen“ nach Brochs Aussage als formgebendes Element zu verstehen, „welche den Prosatext unterbrechen und doch ihn zusammenhalten“ (KW 5, 310), wodurch natürlich „die übliche Romanform aufgelöst“ (KW 5, 310) wird, was für ihn allerdings eine Überlegung rein terminologischer Natur ist (vgl. KW 5, 323-324).

Welchen Stellenwert das Lyrische für Broch hat, lässt sich sowohl in seinen Essays als auch in seiner Korrespondenz verfolgen, wenn er Sätze formuliert wie „Ich bin vollkommen überzeugt, daß die lyrische Ahnung das *Movens* all meines Schreibens ist.“ (KW 13/3, 536). Allerdings verwendet er den Begriff „lyrisch“ offensichtlich in zweifacher Bedeutung²⁷⁴, denn nicht immer meint er damit die spezifisch dichterische Ausdrucksform, eben konkret die Gattung Gedicht, sondern er bezieht diesen Begriff auch losgelöst vom Gedicht auf „eine bestimmte Bewußtseins- und Erkenntnisform, nämlich die Erkenntnis des Irrationalen“²⁷⁵. Diese zweite, von der Gattung Lyrik abstrahierende Bedeutung erläutert er in seinem Vortrag „Zeit und Zeitgeist“:

Denn die gemeinsame Wurzel aller Philosophie, alles ethischen Wollens, aller Erkenntnis, aber auch die alles Dichtens ist das Wissen um die menschliche Seele. Es ist der lyrische Gehalt, der aller Dichtung innewohnt und sie zu dem macht, was sie ist, Dichtung. Aber es ist vielleicht auch der lyrische Gehalt aller Philosophie, die erst im einsamen Ich zu dem wird, was sie ist. Und sicherlich ist es der lyrische Gehalt aller Kunst. (KW 9/2, 194/195)

Wie überspitzt Brochs Verallgemeinerung eventuell auch erscheinen mag, sie zieht sich durch alle Phasen seiner Entwicklung, wie Durzak aufgezeigt hat²⁷⁶, und ist allein deshalb schon ernst zu nehmen. Um es noch einmal mit Brochs Worten zu bekräftigen: „Bleiben wird immer nur das Lyrische als das Dichterische an sich.“ (KW 13/2, 466).

Wenn für Broch auch der Ausdruck des Irrationalen nicht notwendig mit der Gattung des Gedichts korrelieren muss, so stellt dennoch für ihn die Lyrik als Gattung die besten Voraussetzungen, sobald es darum geht, das Irrationale zu

²⁷⁴ S. dazu auch Durzak, Manfred: Hermann Brochs Auffassung des Lyrischen. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 294.

²⁷⁵ Durzak 1972, S. 294.

²⁷⁶ Durzak 1972, S. 295.

gestalten, denn „Gedichte sind [...] Experimente“ (KW 13/3, 500). Im Gedicht wird seiner Meinung nach das menschliche Ich unmittelbar Sprache.²⁷⁷ „Denn nur das Gedicht liefert eine Zeittotalität in einer Nußschale, kann in einem Atem die obere und untere Grenze des Darstellungsraumes deutlich machen.“ (KW 13/3, 500). In diesem Zusammenhang liefert ein Brief von 1943 weitere Hinweise auf die Bedeutung der Lyrik in Brochs Dichtung, denn dort formuliert er praktisch auf kleinstem Raum ein Kondensat seiner Ästhetik des Gedichtes:

[...] ein Gedicht muß folgenden Bedingungen genügen: (1) es muß ein Stück neuer Realität aufdecken, (2) es muß Realitätspartien verarbeiten, die prosamäßig nicht zu erfassen sind, (3) es muß, tunlichst eindeutig, seine Form von dieser Realität her bedingt erhalten, (4) es ist demnach – fast eine Tautologie – die von dieser Realität getragene »Welttotalität«, kurzum ist als Situation stets ein Differential des Totalen. M.a.W.: vier unerfüllbare Bedingungen [...], auf hundert Übungsgedichte fällt höchstens, allerhöchstens ein gelungenes. (KW 13/2, 340)²⁷⁸

Betrachtet man seine Ausführungen weiter, wird schließlich klar, wie für ihn die verschiedenen Formen letztlich ineinander übergehen bzw. ineinander aufgehen, so dass aus seiner Sicht die Verbindung von epischen und lyrischen Textelementen beinahe eine zwangsläufige Gestaltungsnotwendigkeit ist. Wörtlich notiert er: „Aber nichts sollte mir lieber sein, als wenn diese Übungen zu Gedichten hinführten, die wieder Prosa werden. Denn im Unendlichen schließt sich der Kreis.“ (KW 13/2, 340).²⁷⁹ So bezeichnete Hannah Arendt die „Stimmen“ nach Brochs Vorstellung völlig treffend als „den geistigen Mittelpunkt des Buches“ (KW 13/3, 371).

Weiterhin auffällig ist, dass Broch sich mit der Gestaltung der „Stimmen“ auch auf seinen Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ bezieht und damit einmal mehr die anfangs beschriebene Kontinuität seines Werkes belegt. Ganz

²⁷⁷ S. dazu auch Durzak 1972, S. 295.

²⁷⁸ Zum Zusammenhang dieser Bedingungen mit der Hegelschen Dialektik von Form und Inhalt und Brochs Kantianischer Basis s. Durzak 1972, S. 299f.

²⁷⁹ Nicht zu übersehen ist auch an dieser Stelle seine mathematisch orientierte Ausdrucksweise, so spricht er von einem „Differential des Totalen“ und dem „Unendlichen“. Bedenkt man, dass Differentiale lokale Änderungen einer Funktion angeben, d.h. Änderungen zu beliebig (unendlich) klein werdenden Änderungen des Argumentes, z. B. der Zeit, führt Broch seinen Blick direkt wieder ins Unendliche; einerseits über das unendlich Kleine, genauso wie hin zum unendlich Großen als Blick in die Zukunft bzw. eine Idealvorstellung.

klar enthalten die „Stimmen“ eine doppelte Zeitebene, wenn sie zum einem „die Formungen der deutschen Geschichte in den fraglichen Dezennien“ (KW 13/3, 371) aufgreifen, eben 1913, 1923 und 1933, zum anderen aber auch auf den überzeitlichen Aspekt der jeweiligen Ereignisse²⁸⁰ hinweisen. „Sie bilden ein wohlausgewogenes und dabei doch, dem Roman gemäß, dreiteiliges Ganzes.“ (KW 13/3, 377). Eine Verflochtenheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die den Roman durchdringt und von Broch bereits in eben angeführtem Essay als Postulat für die „Historie“ artikuliert wird und die augenscheinlich in der „Parabel von der Stimme“ eine Art Höhepunkt erfährt.

Historie ist nicht nur verhalten, das Vergangene ins Gegenwärtige zu heben, sie hat zugleich auch die Gegenwart in die Vergangenheit zu senken, auf daß sie in ihr zur vergangenen Zukunft werde. Denn erst in der Vereinigung von Vergangenheit und Zukunft wird der Einheitsraum immerwährender Gegenwart geschaffen, nach dem die Seele sich sehnt und in den sie eingehen will, weil in ihm das Zeitlose und daher sie selbst ruht. (KW 9/2, 205-206)

So wundert es nicht, dass Broch die „Stimmen“ aus den *Schuldlosen* als gelungene „Vorübung“ für einen „mythischen Gedichtzyklus“ wertete, den er sich als dichterisches „Endziel“ seines Lebens wünschte (vgl. KW 13/3, 377).

²⁸⁰ Vgl. Doppler, S. 47.

2. Totalität und Struktur

2.1 „Methodisch konstruiert“

Als Vorläufer der zweiten Vorgeschichte der *Schuldlosen* „Methodisch konstruiert“ verfasste Broch 1917 „Eine methodologische Novelle“, die „wie schon der Titel andeutet, ein teils theoretischer und teils literarischer Text“²⁸¹ ist. Diese Erzählung schreibt Broch eindeutig gegen die Novellenästhetik seiner Zeit und distanziert sich auf diese Weise von der herkömmlichen Poetik der Novelle²⁸². So hält Ruth Bendels in ihrer Untersuchung fest, dass „‘Eine methodologische Novelle‘ [...] auf besondere Weise Erzählversuch“²⁸³ sei. „Das Experiment, ein enormes wissenschaftliches und wissenschaftstheoretisches Wissen erzählerisch zu ordnen, ist ihm²⁸⁴ stark anzumerken. Das macht die Novelle als Erzähltext immer wieder problematisch.“²⁸⁵ Was Broch damit erreichte, würdigt Canetti in seiner Rede zu Brochs 50. Geburtstag mit „Originalität“²⁸⁶, „Drang zur Universalität“²⁸⁷ und „Gegen seine ganze Zeit“²⁸⁸.

An dieser Stelle soll jedoch die ältere Fassung nicht weiter im Fokus des Interesses stehen, sondern der Blick auf „Methodisch konstruiert“ gelenkt werden. Mit dem Vorläufer haben sich neben Ruth Bendels unter anderem Gunter Martens²⁸⁹ und Monika Ritzer²⁹⁰ detailliert auseinandergesetzt. Was in der For-

²⁸¹ Kaszyński, Stefan H.: Zur Poetik der Novelle bei Hermann Broch. In: Stevens, Adrian u.a. (Hg.): *Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Innsbruck 1994, S. 144.

Laut Kuno Lorenz wird in „Eine methodologische Novelle“, dem Vorläufer von „Methodisch konstruiert“, sogar „das Verfahren philosophischer Dichtung zugleich vorgeführt und beschrieben“, Lorenz, Kuno: *Philosophische Dichtung*. In: Lützel, Paul Michael und Kessler, Michael (Hg.): *Brochs theoretisches Werk*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 30.

²⁸² S. dazu auch Kaszyński, S. 143.

²⁸³ Bendels, S. 74.

²⁸⁴ Mit „ihm“ bezieht sich Bendels auf den Text, Anm. d. Verfassers.

²⁸⁵ Bendels, S. 74.

²⁸⁶ Canetti, Elias: Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 14.

²⁸⁷ Canetti, S. 14.

²⁸⁸ Canetti, S. 16.

²⁸⁹ Martens, Gunter: Spielräume des auktorialen Diskurses bei Hermann Broch: *Eine methodologische Novelle*. In: *Orbis Litterarum* 59 / 2004, S. 239-269.

schung zu diesem frühen Erzähltext bemerkt wurde, gilt im Weitesten auch für die überarbeitete Variante „Methodisch konstruiert“, die im Folgenden näher betrachtet werden soll. Allerdings ist natürlich immer zu bedenken, dass die spätere Fassung aus der Perspektive der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben ist.

In der Vorgeschichte „Methodisch konstruiert“ wird banale Alltagswirklichkeit mit trivialen Menschen nicht realistisch nachgeahmt, „sondern durch den ästhetisch reduzierten, Sprache gewordenen künstlerischen Akt gleichsam filtrierte“²⁹¹, wie Jean Paul Bier es ausdrückt.²⁹² Dabei entwickelt Broch bewusst ein „triviales Thema, das als Fabel eine nebensächliche Rolle spielt“²⁹³, sieht man dabei ab von den für den ganzen Roman typischen Darstellungselementen der Vor-Hitlerperiode, denn selbstverständlich trifft auch für „Methodisch konstruiert“ zu, was Broch zu den *Schuldlosen* allgemein formulierte. Es soll „der Geistes- und Seelenzustand, aus dem [...] das Nazitum seine eigentlichen Kräfte gewonnen hat“ (KW 5, 325), transparent gemacht werden. „Politische Gleichgültigkeit nämlich ist ethischer Gleichgültigkeit und damit im letzten ethischer Perversion recht nahe verwandt.“ (KW 5, 325). Personifiziert wird dies im besonderen Maße durch Zacharias, den Spießher an sich, der den „Geist der Zacharias-Rasse“ (KW 5, 325) in Reinform verkörpert.

Mit dem ersten Satz seiner Novelle formuliert Broch bereits seine Grundthese, die er im Übrigen am Ende der Novelle wörtlich aufgreift, um damit den Kreis zu schließen: „Jedes Kunstwert muß exemplifizierenden Gehalt besitzen, muß in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen.“²⁹⁴ (KW 5, 33 und 44). Zu Beginn bezieht er diese Forderung auf

²⁹⁰ Ritzer, Monika: *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1988, Betrachtungen zu „Eine methodologische Novelle“ s. S. 116-121.

²⁹¹ Bier, Jean Paul: Zur Rezeption von *Methodisch konstruiert*. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 53.

²⁹² An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Bier durchaus nachlässig mit den beiden Titeln der älteren und der jüngeren Fassung operiert. So schreibt er zwar in seinen Ausführungen „Methodisch konstruiert“, bezieht sich jedoch zeitlich häufig auf die erste Fassung, z. B. S. 53 „die Erzählung aus dem Jahre 1917“. Für die vorliegende Betrachtung ist dies allerdings nicht weiter von Bedeutung.

²⁹³ Kaszyński, S. 144.

²⁹⁴ Der Bezug zu seinen essayistischen Schriften ist unverkennbar.

die Musik²⁹⁵, in der sie seiner Meinung nach bereits Geltung hat, und überträgt sie anschließend auf das „erzählende Kunstwerk“ (vgl. KW 5, 33). Am Ende von „Methodisch konstruiert“ hingegen arbeitet er einen kleinen Zusatz durch das Wörtchen „können“²⁹⁶ ein und eröffnet sich damit die Möglichkeit, dem Leser eine neue Sichtweise durch eine Einschränkung mit auf den Weg in die „Geschichten“ zu geben, wenn er hinzufügt:

[...] aber es sei auch nicht vergessen, daß solche Einmaligkeit noch keineswegs eine strikte Eindeutigkeit in sich zu schließen braucht: kann ja sogar behauptet werden, daß selbst das musikalische Kunstwerk immer nur eine, und vielleicht nur zufällige Lösung aus der Fülle der zu Gebote stehenden Lösungsmöglichkeiten darstellt! (KW 5, 44)

Alles wäre somit auch theoretisch anders möglich, aber irgendwie scheint eine Lösung am wahrscheinlichsten, was Broch auch durch die Verwendung des Konjunktiv II am Ende der Novelle unterstreicht („fähig gewesen wäre“, „hätten dann Zacharias und Philippine“, „wären sie Hand in Hand“, KW 5, 44).

Die in der Novelle dargestellte „raumzeitliche Zufälligkeit“ (KW 5, 37), wie Broch es nennt, fasst mit ihrem Ganzheitsanspruch, mit dem „aus Mittelmäßigkeiten konstruierten Charakter“ (KW 5, 33), mit der Artikulierung einer Unfähigkeit zu menschlichen Bindungen und mit dem angsterfüllten Ahnen des Unendlichen im Kleinen wesentliche Aspekte der *Schuldlosen* zusammen. Dass Brochs Darstellung des Zacharias‘ und seiner Frau Philippine dabei ins Parodistische abrutscht und völlig plakativ wirkt, soll der Distanzierung dienen. Das Handeln dieses mittelmäßigen Charakters, der geistig auf dem Stand einer abgelegten Lehramtsprüfung stehengeblieben ist (vgl. KW 5, 33) und nun von seinen Schülern in einem Prozess des Wiederkäuens immer das gleiche „abgeschlossene, säuberlich abgeschnürte und handliche Paket seines Wissens“ (KW 5, 35) reproduziert haben möchte, ist derart überspitzt gezeichnet, dass es dem Leser unmöglich wird, einfach darüber hinwegzugehen. Broch zeigt regelrecht mit dem Finger darauf, wenn er von „mittlerer Allgemeinheit“, von einem „Held im Mittelstand einer mittelgroßen Provinzstadt“ und von dem „aus Mittelmäßigkeiten konstruierten Charakter“ (KW 5, 33) spricht. Mit der

²⁹⁵ Vgl. dazu auch Kapitel 3.1 (1. Teil).

²⁹⁶ „Jedes Kunstwerk muß exemplifizierenden Gehalt besitzen, muß in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen können [...]“ (KW 5, 44).

Frage: „Kann ein solches Minimum an Persönlichkeit, kann ein solches Non-Ich zum Gegenstand menschlichen Interesses werden?“ (KW 5, 34) treibt er die Sache auf die Spitze und sinniert weiter: „Könnte man nicht ebensowohl die Geschichte irgendeines toten Dinges – beispielsweise einer Schaufel – entwickeln?“ (KW 5, 34).

Zacharias, der Protagonist dieser Novelle, beschäftigt sich vordergründig mit Mathematik und Physik, jedoch ohne die „höheren Aufgaben und Prinzipien der gewählten Wissenschaft zu bedenken oder anzustreben“ (KW 5, 33), er ist „immer nur darauf erpicht, daß es »genau ausgehe«, „gleichgültig, ob es sich hierbei um Formen des Lebens oder um Formen der Algebra handelt“ (KW 5, 33). Dabei wählt Broch meines Erachtens nicht ohne Grund die Algebra als Metapher, denn kein anderes mathematisches Gebiet wäre besser geeignet zur Darstellung dieses Repräsentanten der „Zacharias-Rasse“²⁹⁷. Um dies einordnen zu können, muss man den ursprünglichen Sinn des Wortes „Algebra“ berücksichtigen. Versteht man heute unter Algebra das Studium algebraischer Strukturen, d.h. die Beschäftigung mit Gesetzen, welche für das Rechnen mit Zahlen oder anderen mathematischen Objekten gelten, stand ursprünglich das Auflösen algebraischer Gleichungen im Mittelpunkt. Für die Mathematik wurde dieser, eigentlich aus der Medizin stammende Begriff, von dem arabischen Wort „al-ğabr“ abgeleitet²⁹⁸, wobei „al-ğabr“ ‚Wiederherstellung‘ oder ‚Einrenkung‘ bedeutet und heute noch im arabischen Sprachraum als medizinischer Fachausdruck bei der Wiederherstellung von Knochenbrüchen verwendet wird. So möchte Zacharias sein Leben „einrenken“ wie eine algebraische Gleichung, nach Regeln und Gesetzen, ohne weitere emotionale oder geistige Beteiligung, alles entartet zu einem bloßen „Automatismus seines Handelns“ (KW 5, 35), eben zu dem Anwenden eines vorgegebenen Algorithmus. Die

²⁹⁷ Dass hier ein Repräsentant so überdeutlich dargestellt wird, entspricht wieder Brochs mathematischer Denkstruktur, Zacharias steht als Stellvertreter, sozusagen als Variable, für alle Mitglieder der „Zacharias-Rasse“. In Kapitel 5 wird diese Verfahrensweise noch weiter an Bedeutung gewinnen.

²⁹⁸ In die Mathematik übernommen wurde dieser Begriff im 8. Jhd. n. Chr. von dem persischen Mathematiker Al-Chwāriṣmī, der damit ein Verfahren zur Lösung algebraischer Gleichungen entwickelte, in dem er versuchte die Gleichungen durch Ergänzungen und Wegnahmen im eigentlichen Wortsinn „einzurenken“, um sie lösen zu können. Im 12. Jhd. wurde es dann zu „algebra“ latinisiert. Unser – u.a. im Zusammenhang mit Gleichungssystemen – häufig gebrauchtes Wort „Algorithmus“ leitet sich im Übrigen von dem Namen des Mathematikers Al-Chwāriṣmī ab.

Erkenntnis, dass weder die Mathematik noch das Leben in der Regel solche einfachen Lösungen bieten, ist ihm dabei egal, „er kennt bloß Operationsprobleme“ (KW 5, 33). Demnach muss er jede zwischenmenschliche Beziehung als „Riß“ (KW 5, 35) bzw. als „erotische Erschütterung“ (KW 5, 36) wahrnehmen, als einen Sachverhalt, der ihn einigermaßen beunruhigt (vgl. KW 5, 37) und mit dem Unendlichen konfrontiert.

Die Beziehung zu Philippine wird als „Aufgabe“ bezeichnet, die „über die Unlösbarkeit sogar hinaus[ging]“ (KW 5, 39), so bricht das gefürchtete Unendliche praktisch über Zacharias herein und mit ihm das Irrationale in die Novelle²⁹⁹. Zacharias und Philippine entschließen sich in ihrer völlig pervertierten Liebe für den Freitod, wobei der dazu erworbene Revolver in Zacharias Hand als „eine Struktur absolut ausgehender Ordnung“ (KW 5, 42) empfunden wird. Im weiteren Verlauf der Novelle kann man dann beispielhaft nachvollziehen, was Broch mit dem Lyrischen als Ergänzung der Prosa meinte, wie es oben erläutert wurde. Er stellt der geschlossenen Novellenform eine „moderne, offene Erzählstruktur“³⁰⁰ entgegen, wie Kaszyński bemerkt. Er versucht, das nicht Fassbare in Worte zu kleiden. „Licht brach in kleinen Flecken durch“ (KW 5, 42), „das Leuchten, sein Ich entweitend, dehnte sich über die Grenzen seines Körpers“ (KW 5, 43), dabei „Zeit und Raum hinter sich lassend“ (KW 5, 43). Broch arbeitet diese Passagen sozusagen spontan in den Textfluss ein, ohne Vorankündigung, ohne Absatz, es geschieht ganz einfach und ist plötzlich da und wird durch die besondere Wahl des Erzählers noch verstärkt, der unerwartet den Leser mit einbezieht, sein Bezugssystem und damit verbunden auch seine Perspektive wechselt: „Er fühlte, und auch wir fühlen, die wir es herbeiführen, fühlen es, daß damit die Würfel gefallen sind.“ (KW 5, 41).

Im Folgenden soll diese besondere Wahl des Erzählers – eines Beobachters – innerhalb der *Schuldlosen* näher beleuchtet werden.

²⁹⁹ S. dazu die theoretischen Ausführungen in Kapitel 3.1.3 (1. Teil).

³⁰⁰ Kaszyński, S. 145.

2.2 Der Erzähler als Beobachter – Ein Beobachter als Erzähler

Gleich in der ersten Novelle der *Schuldlosen* „Mit schwacher Brise segeln“ wird dem aufmerksamen Leser auffallen, dass Broch seine Äußerungen bezüglich der Relativität im Roman, die er in der Rede zu Joyce 50. Geburtstag formulierte, nicht nur für Joyce Werk konstatierte, sondern durchaus programmatisch für sein Spätwerk verstand, denn es gibt keine fixierte Erzählerrolle. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass Broch bereits in den *Schlafwandlern* eine außergewöhnliche Erzählstruktur verwendete³⁰¹, deren Verbindung zur Relativitätstheorie sogar in den theoretischen Passagen erläutert wird (s. z.B. KW 1, 622-623), so dass Entwicklung und Kontinuität innerhalb seines Gesamtwerkes einmal mehr untermauert werden.

In der Novelle „Mit schwacher Brise segeln“ erfährt das erzählte Geschehen eine eigenartige Mehrfachspiegelung. So werden zum einen die Gedanken des „Erzählers“ durch den jungen Mann geäußert: „»Verstehen ist Verflechten«, sagte der junge Mann, »und das ist meine Angelegenheit. Hätten die Dinge keine Namen, so gäbe es kein Verstehen, aber es gäbe auch kein Unheil.«“ (KW 5, 26)³⁰². Zum anderen artikulieren die beiden Stimmen passagenweise wiederum, was der junge Mann denkt. Dies lässt sich besonders deutlich an den Überlegungen des jungen Mannes nachvollziehen, endlich zu gehen, sich den Schicksalen der übrigen Gäste zu entziehen, deren Gespräche er bruchstückweise mit verfolgt (vgl. KW 5, 26-28), kurz darauf sagt die Knabenstimme: „Ja, laß uns heimgehen ...“ (KW 5, 29). Auf diese Weise sieht sich der Leser permanent mit einem Wechsel des Bezugssystems konfrontiert, er bekommt mit dieser Technik der Spiegelung eine Perspektivenvielfalt präsentiert, die es ihm im Prinzip unmöglich macht, das Erzählte einfach hinzunehmen bzw. aufzunehmen.³⁰³ Es drängt sich der Eindruck auf, dass Broch damit die im Joyce-Aufsatz postulierte „Einheit von Darstellungsgegenstand und Dar-

³⁰¹ Vgl. Ziolkowski, S. 326.

³⁰² Ziolkowski deutet auf ähnliche, erzählstrukturelle Vorgehensweisen in seiner Untersuchung zu den *Schlafwandlern* hin, s. Ziolkowski, S. 323.

³⁰³ Petersen nennt in diesem Zusammenhang Brochs *Schuldlose* u.a. gemeinsam mit Brentanos *Godwi* „komplizierte Fälle“, bei denen eine „tektonische Erhellung einen wichtigen Beitrag zur Gesamtinterpretation leisten“ würde. Petersen, Jürgen H.: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart, Weimar 1993.

stellungsmittel“ tatsächlich umsetzt und sich mit dieser Technik dem idealen Beobachter der Relativität³⁰⁴ durchaus annähert, ihn in seinem Sinne vielleicht sogar erreicht. Durzak wählt in diesem Zusammenhang den Vergleich mit einem Prisma, Brochs Erzählstruktur sei ein „prismatisch zerlegter Prosaentwurf“³⁰⁵, der „das diffuse Licht der geschichtlichen Situation einfängt, bündelt und sein Spektrum ausmißt“³⁰⁶.

Eine zusätzliche Verstärkung dieser Relativierung des Erzählgegenstandes wird in der Novelle durch die Sequenz erreicht, die gegen die Zeit erzählt wird. Noch bevor irgendeine Straftat oder ähnliches geschehen ist, liest einer der Gäste an der Theke „in der Zeitung bereits seinen eigenen Prozeß, seinen Mordprozeß“ (KW 5, 28), dabei hält er wohlgermerkt „das Blatt verkehrt in den Händen“ (KW 5, 27), wie „der junge Mann, der ihn beobachtete“ (KW 5, 27), bemerkt. Später zieht dieser Gast tatsächlich eine Waffe und der junge Mann – oder ist es der Erzähler – stellt die Frage „Warum soll nicht alles einmal verkehrt ablaufen?“ (KW 5, 29). Wieder wird durch einen Wechsel der Perspektive das Geschehen in eine Art Schwebezustand versetzt, völlig relativiert. Interessant ist dabei, dass sowohl im Objekt selbst, sprich der Zeitung, als auch in der zeitlichen Abfolge dieser Wechsel ausgeführt wird.

Insgesamt wird in dieser Passage exemplarisch deutlich, wie der Erzähler, der junge Mann und der Beobachter ineinander übergehen, kaum voneinander zu trennen sind und manchmal sogar als Einheit in Erscheinung treten, wenn Broch eben den jungen Mann wörtlich etwas „beobachten“ lässt. Deshalb scheint mir Ziolkowskis Bemerkung bezüglich Brochs Erzähltechnik, obwohl sie sich nicht auf *Die Schuldlosen* bezieht, sondern konkret auf *Die Schlafwandler* rekurriert, eine treffende Zusammenfassung zu bieten: „Broch hat die Theorie der Relativität erfolgreich in die Begriffswelt des Romans übertragen, indem er den Leser die Relativität der Welt *erfahren* ließ.“³⁰⁷

³⁰⁴ S. dazu Kapitel 2.2 (1. Teil).

³⁰⁵ Durzak, Manfred: Zwischen Satire und Pathos. Die Möglichkeiten des Erzählers Hermann Broch in den Schuldlosen. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 135. Vgl. auch Durzak 1978b, S. 193.

³⁰⁶ Durzak, 1978a, S. 135.

³⁰⁷ Ziolkowski, S. 327.

Mit der Erzähltechnik der ersten Novelle der *Schuldlosen* bereitet Broch so die weiteren Geschichten und Handlungen vor, der Leser wird auf die Brochsche Art des Beobachtens vorbereitet³⁰⁸, die, wie sich noch zeigen wird, nicht zwangsläufig an die Äußerungen einer Person geknüpft sein muss, sondern im Laufe des Romans mehr und mehr durch Raumstrukturen und Zeiterleben zum Ausdruck gebracht wird.

Die folgende Erzählung „Verlorener Sohn“, die erste der „Geschichten“, wird zunächst von A.s Sichtweise bestimmt. Ein Er-Erzähler beschreibt dem Leser A.s Handeln und weicht ihn in seine persönliche Gefühls- und Gedankenwelt ein: „A., von der Fahrt ein wenig benommen [...]“, „ohne viel nachzudenken, wandte er sich nach links“, „Es dauerte eine Weile, bis er sich orientieren konnte.“ (KW 5, 50). Auch wird eine detaillierte Beschreibung der äußeren Begebenheiten, des Bahnhofplatzes geliefert, bei der nebenbei über die Darstellung der Häuserzeilen einmal mehr das für den Roman so tragende Verhältnis der Teile zum Ganzen thematisiert wird, „das Konglomerat, das, in all den Zimmern aufgeteilt, dennoch eine Ganzheit“ (KW 5, 52) darstellte. Über die Situationsbeschreibung hinaus fügt Broch auch in dieser Geschichte allgemeinere Einschübe in den Erzählfluss ein, die scheinbar mit den Befindlichkeiten des Protagonisten A. korrelieren, d.h. über einen veränderten Gefühlszustand einer Figur wird eine Veränderung der Beobachterhaltung erreicht:

Ohne daß ihm die plötzliche Veränderung [...] recht zu Bewußtsein kam, fühlte A. sich nun selbst verändert. Denn so isoliert die Seele des Menschen auch sein mag und so wenig es sie eigentlich angeht, daß sie in einem Leib wohnt, der mit Magen und Gedärm ausgestattet ist, und so gleichgültig es ihr auch zu sein hätte, daß andere derartige Geschöpfe gleichfalls auf der Erde sich befinden und einen abgeschlossenen Platz bevölkern, sie wird doch [...] in eine unbezwingliche, gleichsam unterirdische Verbindung mit ihm gesetzt, sie verliert ihre Einheitlichkeit, wird gleichsam zerdehnt und deformiert, aufgespalten zwischen Trauer und Glück im Bewußtsein des Irdischen und des Todes. (KW 5, 52/53)

Und als wolle Broch dem Leser nun endlich den sprichwörtlichen Boden unter den Füßen wegreißen, stellt er das Erzählte, respektive das Beobachtete, wenig

³⁰⁸ Wie später noch gezeigt wird, bereitet die Novelle „Mit schwacher Brise segeln“ in vielerlei Hinsicht das Romangeschehen und seinen Aufbau vor, insbesondere werden in ihr nahezu alle wichtigen Motive und Symbole vorgestellt bzw. vorbereitet.

später völlig in Frage und spricht von einem „Beobachtungsfehler“ (KW 5, 55), womit er die Relativität und damit verbunden den Wechsel des Beobachtungssystems auf die Spitze treibt: „Entweder gab es noch verborgene Zusammenhänge innerhalb des Sichtbaren und Erfüllbaren, oder es mußte hier irgendein Irrtum, ein Beobachtungsfehler vorliegen.“ (KW 5, 55). Broch macht auf diese Weise ganz deutlich, dass auch seine Darstellung nicht als absolut empfunden werden kann³⁰⁹, sondern vielmehr eine Totalität der Darstellung nur annäherungsweise erreicht wird, indem der Erzähler den Rezipienten auf die zwangsläufig vorhandenen offenen Stellen hinweist³¹⁰, so dass erst in der Vielfalt und im Symbolcharakter der Darstellung die Dimensionen der Epoche spürbar werden³¹¹. Dieses Vorgehen muss natürlich in direktem Zusammenhang mit Brochs Äußerungen zur „Auflösung des Objektes“ und der sich daraus ergebenden „Präzisierung desselben“ gesehen werden, die er in Bezug auf Joyce in seinen *Schriften zur Literatur I* (KW 9/1, 79) machte.

Insgesamt wird bei dieser Erzähltechnik, die den Leser immer wieder unvorhergesehen und zum Teil kaum wahrnehmbar mit einbezieht, Brochs künstlerische Absicht sehr deutlich erfahrbar, die er an einer Stelle seiner Kommentare zu den *Schuldlosen* damit umschreibt, dass der literarisch nicht interessierte Leser bei der Lektüre „das Gefühl hat, und sei es nur das undeutliche Gefühl, daß hinter der scheinbar harmlosen Erzählung etwas steckt, das auch ihn in seinem innersten Wesenskern berührt“ (KW 5, 299).

Wie bereits oben angedeutet variiert bzw. verändert sich die Qualität des Beobachtens im Laufe des Romans, so dass mehr und mehr durch die dargestellten Raumstrukturen und das Zeiterleben der Personen und der Zeiterfahrung des Lesers das Erzählte zum Ausdruck gebracht wird. Da diese Punkte den Untersuchungsgegenstand u.a. im Kapitel 4 bilden und damit verbunden auch die übrigen Novellen genauer betrachtet werden, sollen an dieser Stelle lediglich

³⁰⁹ Vgl. Kapitel 4.2.

³¹⁰ Auch eine mathematische Deutungsweise wäre hier durchaus denkbar, nämlich in dem Sinne, dass Broch darauf verweisen möchte, dass er nur symbolhaft, sozusagen stellvertretend eine Ausformung präsentiert, hinter der sich natürlich wieder zahllose weitere verbergen, die rein äußerlich einen Unterschied bieten, vom Wesen her allerdings gleich sind bzw. als Situation betrachtet analog funktionieren oder ablaufen.

³¹¹ Vgl. Steinecke 1968, S. 50.

einige besonders prägnante Beispiele für die Erzähltechnik in den weiteren Novellen der *Schuldlosen* genügen, ohne dabei jede einzelne Geschichte erzähltechnisch bis ins Detail zu analysieren.

Eine weitere erzähltechnisch sehr markante und für den Roman exemplarische Passage findet sich im Kapitel IX „Erkaufte Mutter“, wenn sich plötzlich „mit einem Male das Umgekehrte“ (KW 5, 187) vollzieht, womit ganz klar die Relativität alles Beobachteten eine Verbalisierung findet. Während der allherbstlichen tea party, die von Hildegard veranstaltet wird, beobachtet A. die Gäste, dabei wird „Bewegung umgewandelt zu Spannung, Spannung umgewandelt zur Linie, Linie umgewandelt zu Bewegung, kurzum Bewegung umgewandelt zu neuer Bewegung“ (KW 5, 187), wobei schließlich der Raum im Raumlosen verschwindet und so die gesamte Betrachtung in Frage gestellt wird. Dabei fällt wieder ein gewisser Perspektivwechsel auf beziehungsweise ein Wechsel der Beobachtung, die sich dadurch vollzieht, dass A. den Blickwinkel zu ändern scheint, respektive seinen Blick verengt. Denn ihm erscheint „das Gesamtbild [...] irgendwie überaltert, [...] gerückt [...] in eine falsche Erstarrung, deren Statik sofort verschwand, wenn man das Bild aus etwas zusammengekniffenen Augen betrachtete“ (KW 5, 187)³¹². Broch bringt damit einmal mehr alle Wirklichkeit und alles Wirklichkeitserleben ins Wanken, vermittelt dem Leser ein Gefühl der Unsicherheit, das aus seiner Sicht unabdingbar ist für ein totales Erleben der Situation und für die Totalität der Darstellung³¹³; es handelt sich jeweils um einen Wechsel des Bezugssystems und ein verändertes Beobachten als Voraussetzungen des Verstehens. Denn „die sogenannte Wirklichkeit ist nichts als eine Vergrößerung unserer Vermutung“ (KW 5, 207), die es selbstverständlich zu prüfen gilt.

Eine Sonderstellung, die keinesfalls unberücksichtigt bleiben darf, hat in diesem Themenkomplex offensichtlich die siebte Erzählung, die mit „Die vier

³¹² Eine Passage, die durchaus an die Schlüssellochszene im *Mann ohne Eigenschaften* erinnert, in der die Hausangestellte Rahel durch die verengte Perspektive des Schlüsselloches die Gesellschaft beobachtet und dabei offenbar einen klareren Blick für die Zusammenhänge hat als diejenigen, die ungehindert schauen können. Vgl. Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und verbesserte Auflage 1978. Sonderausgabe. 2 Bände. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 167 und S. 181.

³¹³ S. dazu auch Steinecke 1968, S. 54.

Reden des Studienrates Zacharias“ überschrieben ist. Ihr Protagonist, der Spießbürger Zacharias, der bereits in der zweiten Novelle „Methodisch konstruiert“ eine wichtige Rolle spielte³¹⁴, lehnt die Einsteinsche Relativitätstheorie ab, „gleichgültig wie es mit ihrer Richtigkeit oder Unrichtigkeit als solcher bestellt war“, „denn sie war ja noch nicht in den Lehrplan der Gymnasien aufgenommen“ (KW 5, 142). Diesen, seinen absolut festgefahrenen Standpunkt unterstreicht Zacharias entschieden mit der völlig lächerlichen, rhetorischen Frage: „Wozu denn sollte die Lehrbefähigungsprüfung dienen?“, wenn nicht dem „wohlbegründeten Anspruch auf Wissensabgeschlossenheit“ (KW 5, 142). Interessant an dieser siebten Geschichte, die sich tatsächlich in vier Reden gliedert, ist die im Vergleich zu den übrigen Teilen der *Schuldlosen* sozusagen konventionelle Erzählweise. Das werkgestaltende Beobachten, wie es oben angesprochen wurde, lässt sich in diesem Romanteil kaum nachweisen, ein Wechsel der Perspektive bzw. des Beobachtungssystems findet nahezu nicht statt. Es ist die starre, eindimensionale Sicht des Zacharias‘, die hier vorgeführt wird. Eine andere Sichtweise und neue Impulse werden lediglich von A., seinem Gesprächspartner, eingebracht. Diese auffällige Korrespondenz von Form und Inhalt unterstreicht natürlich im Besonderen Zacharias‘ eindimensionale Sicht der Welt und seine unerschütterliche Gleichgültigkeit aktuellen Ereignissen und Geschehnissen gegenüber. In dieser „durchgängigen Gleichgültigkeit“ sieht Broch die „ahndungswürdigste Schuld“ (KW 5, 265), die der Mensch auf sich laden kann und die er in der den *Schuldlosen* als historischer Hintergrund dienenden Epoche der Hitlerzeit auch auf sich geladen hat.³¹⁵

In diesem Sinne ist dann auch A.s Trinkspruch „... prost auf die Relativität; sie läßt sich nicht totschweigen, und so möge sie hochleben ... prost!“ (KW 5, 146) zu verstehen. Ironisch wird auf diese Weise noch einmal Zacharias‘ grenzenlose Ignoranz und Gleichgültigkeit vorgeführt, ohne dass er es überhaupt richtig wahrnimmt (s. dazu KW 5, 147 oben).

³¹⁴ S. dazu Kapitel 2.1 (2. Teil).

³¹⁵ S. dazu auch KW 5, 237 „Stimmen 1933“, in dieser Satire auf den Spießbürger, den in den *Schuldlosen* Zacharias repräsentiert, wird überdeutlich, dass für Broch der Spießbürger der Prototyp des eingefleischten Nationalsozialisten ist.

Insgesamt zeigen diese Beispiel sehr deutlich, dass Broch in den *Schuldlosen* „die alte Guckkastenmanier der Darstellung“ (KW 9/2, 47) hinter sich gelassen hat und wie er selbst von der „neuen Erzählkunst“ fordert, „statt dessen den Beschauer und Erzähler, und zwar in seiner abstrakten Funktion, nicht etwa als handelnde Person, in die Erzählung“ (KW 9/2, 47) eingefügt hat. Was er in seinem Essay „Denkerische und dichterische Erkenntnis“ vor dem Hintergrund des Gegensatzpaares der Relativitätstheorie und der klassischen Physik in Bezug auf die Dichtung formuliert, findet sich in seinem letzten vollendeten Roman realisiert, nämlich die

Vorgänge der Außenwelt [nicht] einfach und möglichst genau zu registrieren, sondern gleichfalls die Gestalt des Beobachters an sich – gewissermaßen die »platonische Idee des Beobachters« - als integrierenden Mitfaktor in das [...] Beobachtungsfeld [zu] projizieren. (KW 9/2, 48)

So erfährt Broch von Seiten der modernen Physik eine eindrucksvolle Hilfe, wie Erich Kahler in seiner Untersuchung *Die Philosophie von Hermann Broch* bemerkt, da die Physik in Konsequenz der Relativitätstheorie zur Einsicht gelangt ist, dass der abstrakte ideale Beobachter, „eigentlich der abstrakte Seheakt“³¹⁶, untrennbar vom Beobachtungsfeld ist.³¹⁷

2.3 Zur Symbolik und Motivtechnik

2.3.1 „[...] jawohl, das war überflüssig“³¹⁸

Wie bereits in den Betrachtungen zur Textsorte Novellenroman angedeutet, wird Brochs Roman *Die Schuldlosen*, wie Winkler bemerkt:

[...] von einem höchst bewußt ausgearbeiteten System interner Verweise, Verknüpfungen und variierender Übereinstimmungen getragen, deren motivbedingte und thematische Konsistenz das Buch zu einem überraschend vielseitigen artistischen Gebilde machen.³¹⁹

³¹⁶ Kahler, S. 20.

³¹⁷ Vgl. Kahler, S. 20.

³¹⁸ KW 5, 20.

³¹⁹ Winkler, S. 184/185.

Viele bedeutungsstarke Symbole und Motive werden bereits in der ersten Erzählung der „Vor-Geschichten“ „Mit schwacher Brise segeln“ eingeführt, oder zumindest nebenbei erwähnt. Allerdings können die meisten damit verbundenen Vorausdeutungen erst im Nachhinein am Ende des Werkes wirklich verstanden werden, da sie im Moment ihrer erstmaligen Erwähnung beinahe aus dem Zusammenhang zu fallen scheinen. Besonders eindrücklich hat Broch dies bei seiner ersten Verwendung des „Andreaskreuz“ gestaltet, wenn eigentlich von der Würfelmusterung des Fußbodens (s. KW 5, 20) die Rede ist, die mit einem Mühlespielbrett verglichen wird, „in der Mitte allerdings bilden die blauen Würfel ein schräges Kreuz, ein Andreaskreuz“ (KW 5, 20). In seiner Beschreibung fährt er fort, dass man zum Mühlespiel natürlich kein solches Kreuz benötigt, „jawohl, das war überflüssig. Doch von derlei darf man sich nicht stören lassen.“ (KW 5, 20). Damit bringt er explizit zum Ausdruck, dass sein Vergleich an dieser Stelle sonderbar wirken mag, eben „überflüssig“ ist, und mit seinem ironischen Zusatz, der Leser möge sich davon nicht stören lassen, verweist er natürlich sehr geschickt auf die spätere Bedeutung solcher scheinbarer Kleinigkeiten, die für die Romanstruktur konstituierend sind.

Auch das Symbol des Dreiecks, dem in den Andreasgeschichten eine zentrale Bedeutung zukommt³²⁰, begegnet dem Leser zum ersten Mal „ganz unauffällig“³²¹, wie Weigand formuliert, in der Eingangserzählung „Mit schwacher Brise segeln“. Als scheinbare Nebensächlichkeits taucht es in der Beschreibung der Physiognomie einer ältlichen Person auf: „Wenn sie mit dem Kellner dort sprach, so sah man ihr Profil, und zwischen Ober- und Unterkiefer ergab sich ein Dreieck, das sich öffnete und schloß“ (KW 5, 23). Auf diese abstrakte geometrische Figur einmal aufmerksam geworden, wird man sich im Rückblick an eine Fülle von Textstellen erinnern, an denen sich Straßen, Häuserfronten, Lichterreihen, oder wie auch immer geartete Linien mehr oder minder indirekt, fast schon geheimnisvoll zu Dreiecksfiguren zusammenschließen. Verbleibt es aber in dieser Eingangserzählung noch bei der bloßen Andeutung, entfaltet das Dreieckssymbol in der dritten Erzählung „Verlorener Sohn“ eine „unheimlich

³²⁰ Vgl. Weigand, GW 5, 21.

³²¹ Weigand, GW 5, 21.

bedrohliche Macht; in seiner unbeirrbareren Wiederkehr, sowohl als räumliche Figur, wie als Schema menschlicher Beziehungen, lastet es wie ein Alb auf den Vorgängen³²², was aufgrund seiner starken mathematischen Assoziationen im Kapitel 4.3 „Die Mathematik der dritten Novelle“ ein gesonderter Gegenstand der Untersuchung sein wird.

Ebenso, fast beiläufig fließen in diese erste Geschichte Aspekte von Mozarts *Don Giovanni* ein, wenn der junge Mann Gesprächsfetzen anderer Lokalbesucher auffängt und ihren Inhalt mit der Opernhandlung in Verbindung bringt:

So ein elender Mist, was die redeten. Die Toten sollen aus den Gräbern kommen, um sie zu töten. Der Komtur. Der Steinerner Gast. Das gibt's nur in der Oper, meine Herrschaften, und da nur im Don Juan. (KW 5, 25)³²³

Unmittelbar nach dieser Äußerung „durchfuhr es ihn“ (KW 5, 25) und jemand kommt und „macht reinen Tisch“ (KW 5, 25). Obwohl an dieser Stelle der Kellner damit gemeint ist, wie im darauffolgenden Satz direkt deutlich wird, ist es natürlich eine ganz klare Anspielung auf die späteren Ereignisse am Ende des Romans, wenn A. im übertragenen Sinn „reinen Tisch“ macht und dem Steinernen Gast eine Art Beichte³²⁴ ablegt.

Winkler spricht im Zusammenhang mit den Opernreminiszenzen von „leitmotivische(n) Konstanten“, die „dem Roman seine interne Kontur verleihen“³²⁵. Eine aus meiner Sicht etwas zu enge Interpretation dieser motivischen Anspielungen, da den Opernmotiven dadurch zu viel Gewicht gegeben wird, was sich schwer stützen lässt, bedenkt man die Vielzahl an Symbolen und Motiven, die *Die Schuldlosen* durchziehen und die in keiner Beziehung zu dieser Oper stehen. Außerdem sollte dabei berücksichtigt werden, dass die Verwendung des

³²² Weigand, GW 5, 21.

³²³ Sehr auffällig in dieser Passage ist natürlich auch das direkte Ansprechen des Lesers durch „meine Herrschaften“, was im Besonderen die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich zieht und die spätere Bedeutung dieses Motivs indirekt unterstreicht. Allerdings bleibt es zu diesem frühen Zeitpunkt der Romanhandlung noch mehr ein Gefühl, das dem Leser induziert wird, in dem Sinne wie, er möge aufpassen, da sich Wesentliches ereignet.

³²⁴ Vgl. KW 5, 271 und Kapitel 6.1.2 „Jenseits der Zeit, über aller Zeit: Der Imker“.

³²⁵ Winkler, S. 185. Im Folgenden geht er sogar noch ein Stück weiter und fast seine Aussagen damit zusammen, dass sich „Brochs Roman *Die Schuldlosen* zu einer [...] Umgestaltung der Oper *Don Giovanni*“ interpretieren lassen. Winkler, S. 196.

Motivs „steinern“ (z.B. „steinerne Verachtung“, KW 5, 29) nicht immer unmittelbar mit dem „Steinernen Gast“ in Korrespondenz steht, genauer gesagt, sich der Sinn nicht nur dadurch erschließt, dass der Leser eine Verbindung zur Opernfigur herstellt. Dazu sei noch bemerkt, dass Winkler selbst, obwohl er derart eindringlich darauf besteht, dass der gesamte Roman von Opernmotiven geprägt ist, seine Verwunderung darüber zum Ausdruck bringt, dass sich Broch „nicht enger an seine »Vorlage« gehalten hat“³²⁶. Diesen Moment des Zweifels an seiner eigenen Aussage wischt er schlicht damit beiseite, dass danach zu fragen müßig sei³²⁷, was nicht unbedingt der Bekräftigung seiner These dient.

Weitere bedeutungstragende Motive, die schon in der ersten Geschichte eine Rolle spielen, sind unter anderem die Todes- und Selbstmordthematik (s. beispielsweise KW 5, 21/23), das Motiv der Liebesgeschichte (s. KW 5, 22) und das Bild des Spiegels (s. KW 5, 22/26/27). Auch Arouette, „eine große, schneeweiße Angorakatze“ (KW 5, 23), betritt erstmals den Schauplatz. Ebenso wird zu diesem frühen Zeitpunkt der Romanhandlung die spätere Beziehung A.s zu einer mütterlichen Person durch Formulierungen wie „guttural-mütterliche“ Stimme (KW 5, 21), „mutterseelenallein“ (KW 5, 26) oder „immer muss man der Mutter folgen“ (KW 5, 24) vorbereitet bzw. angedeutet.

Das Motiv der Namenlosigkeit, die A. als „einzigen Schutz“ (KW 5, 25) empfindet, wird mehrfach konkret angesprochen und auf diese Weise seine Bedeutung für die Romanhandlung in besonderem Maße herausgestellt und angebahnt. „Wer keinen Namen mehr hat, der kann nicht gerufen werden, den können sie nicht rufen.“ (KW 5, 25). Keine der handelnden Personen dieser Erzählung ist mit einem Namen versehen, immer ist nur von „zwei Stimmen“ (KW 5, 21), einem „Mädchen“ (KW 5, 21) oder dem „junge[n] Mann“ (KW 5, 21), später „A.“ (ab KW 5, 30)³²⁸ die Rede. Diese Namenlosigkeit der Personen wird noch zusätzlich durch das Auftreten der Angora-Katze, die sehr wohl ei-

³²⁶ Winkler, S. 185.

³²⁷ Vgl. Winkler, 185.

³²⁸ „Fortab sollt Ihr mich A nennen.“ (KW 5, 30).

nen Namen trägt, unterstrichen. Wenn nämlich die namenlosen Personen der „Frau“ und der „KassiererIn“ sich mit der Katze direkt beschäftigen:

Die Frau hatte die bestellte Milch bekommen, und die KassiererIn goß einen Rest in eine Untertasse: »Arouette«, lockte sie die Angora herbei, »Milch, hier, hier, Arouette.« Und Arouette begab sich würdevoll zögernd über die Theke zu der Milchschaale hin. (KW 5, 26)

Dass diese Textstelle in direkter Verbindung zu dem oben zitierten Satz steht und ihm zum einen als Bestätigung zum anderen aber sicher auch als sehr dunkle Kontrastierung dient, ist klar; die Katze hat einen Namen, sie kann somit gerufen werden, und sie reagiert auf diesen, ihren Namen. Möchte man den Gedanken auf die Spitze treiben, könnte man sagen, die Katze besitzt eine Identität und dies im Gegensatz zu den Menschen, die in dieser Geschichte auftreten. Broch hebt damit ein Tier deutlich von den Menschen, die die Masse repräsentieren, ab, was selbstverständlich auf den historischen Hintergrund des Romans verweist. Am Ende dieser ersten Erzählung „schlug [... sie] mit spielerischer Tatze nach dem Geblinke“ (KW 5, 32), womit die Spiegelungen der Lichter des Lokals gemeint sind, die meines Erachtens als Bild der austauschbaren, unechten Gespräche und Verbindungen der Lokalbesucher interpretierbar sind. Denn was ist echt und was ist nur eine Reflexion des Lichtes?

Insgesamt tritt die Katze Arouette nur in zwei Geschichten der *Schuldlosen* auf, in der ersten „Mit schwacher Brise segeln“ und in der zehnten „Steinerne Gast“. Hinterlässt das unvermittelte Auftreten Arouettes während der ersten Geschichte beim Leser das Gefühl, dass diese Katze mehr zu bedeuten hat als bloßes Beiwerk zu sein, was im Übrigen ohnehin nicht Brochs Ästhetik entsprechen würde, so bestätigt sich dies in der vorletzten Geschichte, die durch A.s Beichte vor dem mythischen Großvater³²⁹ sicher als Höhepunkt der Handlung betrachtet werden darf. Allerdings ist die Katze nun nicht mehr „schneeweiß“ (KW 5, 23) wie zu Beginn, sondern es ist eine „schwarze Angora“ (KW 5, 255), die nun A. gehört, es ist „sozusagen seine Privatkatze“ (KW 5, 255). Dieses Farbsymbol kann als eindeutige Vorankündigung dessen betrachtet

³²⁹ In dieser zehnten Geschichte, die auch mit „Steinerne Gast“ überschrieben ist, wird ganz konkret das Opernmotiv der ersten Geschichte wieder aufgegriffen, in der ja ebenfalls Arouette eine Rolle spielte, so dass eine sehr starke und vor allem deutliche Anknüpfung geschaffen wird.

werden, was sich im Verlauf der Geschichte ereignet, nämlich das Eintreten des Steinernen Gastes. Auch wird offensichtlich unter Bezugnahme auf den Beginn des Romans, wo lediglich die Katze über eine Identität verfügt, A.s Beichte mit ihrem Auftreten angekündigt. Arouette, nun seine Katze, steht als Zeichen für A.s kommende Beichte, nach der eine „bisher ungekannte Hoffnung“ (KW 5, 271) aufsteigt und A. zum ersten Mal nach der Begegnung mit Melitta wieder mit Namen angesprochen wird: „Ich weiß, Andreas, du bist es seit langem.“ (KW 5, 271). Ab diesem Zeitpunkt besitzt A. definitiv einen Namen und damit auch ein Ich und muss deshalb vor sich selbst Rechenschaft ablegen.³³⁰

Noch ein letztes Mal tritt Arouette indirekt in Erscheinung und zwar als Ankündigung für die Ermordung der Baronin durch Zerline: „Die Baronin schüttelte bloß traurig den Kopf [...], die schwarze Arouette hatte sich verkrochen, ließ sich durch nichts herbeilocken“ (KW 5, 277), kurz darauf löst Zerline Schlafpulver auf und „am nächsten Morgen lag die alte Dame tot in ihrem Bett“ (KW 5, 277).

So ist die erste Geschichte „Mit schwacher Brise segeln“ „eine symbolische Antizipation der gesamten Konstellation von Andreas‘ Leben und Tod“³³¹, wie Weigand in seiner Einleitung zu Band 5 der *Gesammelten Werke* Brochs zusammenfasst. „Hier finden wir alle Motive, die in den späteren Geschichten zur Entfaltung kommen, bereits vorgebildet und präexistent.“³³² Vor diesem Hintergrund ließen sich dann die Worte der Knabenstimme in der ersten Geschichte „Brauchst du das Ganze auf einmal? ... in Raten könnte ich es wohl aufbringen.“ auch auf die verschiedenen Teile der Romanhandlung selbst bzw. auf A. beziehen, zumal es Worte sind, die A. im Geiste formuliert und die dann allerdings von besagter Knabenstimme ausgesprochen werden.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei genauer Untersuchung der „Parabel von der Stimme“³³³ machen, wobei diese als eine Art Zusammenfassung des

³³⁰ Auf die Tod- und Selbstmordthematik wird später noch ausführlich eingegangen.

³³¹ Weigand, S. 9.

³³² Weigand, S. 9.

³³³ S. dazu Kapitel 4.1.

gesamten Romans fungiert und nicht wie die erste der Vor-Geschichten lediglich A.s Schicksal präfiguriert. So liegt in diesen extrem fein gewobenen Anspielungen und Vorausdeutungen der „Schlüssel des Schicksalsgewebes“³³⁴ innerhalb der *Schuldlosen*. Weigand bemerkt dazu:

Aber freilich, wie jeder Schlüssel, ist auch dieser ein Instrument, das seine Brauchbarkeit lediglich dem richtigen Handgriff verdankt. Soll dieser Schlüssel nicht nur eine leere Formel bleiben, so gilt es, die *Schuldlosen* wiederholt zu lesen, mit einem Aufgebot an Wachheit, das sich jedes leisesten Winks bemächtigt, um auch im scheinbar Gleichgültigsten, Belanglosesten, Vorzeichen der endgültigen Schicksalsfigur des Helden zu erwittern.³³⁵

Um dies weiter zu verdeutlichen und zu untermauern, wird im Folgenden das Symbol des Andreaskreuzes im Fokus des Interesses stehen, da es, obwohl nur an wenigen und vor allem vereinzelt Stellen des Werkes präsent, den Leser in symbolischer Verdichtung auf das Schicksal des Andreas⁶ verweist.

2.3.2 Mathematische Unbekannte, Wegzeichen und religiöses Symbol: Das Andreaskreuz

Das Dingsymbol des Andreaskreuzes spannt – ähnlich wie das Auftreten der Katze Arouette – einen großen Bogen vom Beginn des Romans, genauer gesagt des Andreas-Komplexes, bis zum Ende. In ihm lässt sich besonders gut Brochs „höchst bewußt und kunstvoll praktizierte Schreibtechnik des variierenden Anspiels“³³⁶ illustrieren. Wird seine erste Erwähnung in der Geschichte „Mit schwacher Brise segeln“ vom Autor selbst noch ironisch als „überflüssig“ (KW 5, 20) bezeichnet und irritiert den Leser, soll sich im Nachhinein zeigen, welche Prophezeiung damit verbunden war. Denn nach seinem Selbstmord fällt A. zu Boden und liegt dort, „breitgegrätscht die Beine und mit auseinandergeworfenen Armen, als sollte er an ein Andreaskreuz geheftet werden“ (KW 5, 275). Sein nun leblos am Boden liegender Körper entspricht somit genau der Musterung des Fußbodens zu Beginn des Romans (vgl. KW 5, 20). So

³³⁴ Weigand, S. 10.

³³⁵ Weigand, S. 10.

³³⁶ Winkler, S. 196.

dass in der Retrospektive die Worte: „das war merkwürdig, war umso merkwürdiger, als damit [...] die Zukunft vorweggenommen wurde“ (KW 5, 28), eine immense Bedeutung bekommen, die am Anfang des Werkes verständlicher Weise noch überhaupt nicht erfasst werden kann.

Was den Symbolcharakter des Andreaskreuzes in besonderem Maße auszeichnet, ist natürlich seine Vieldeutigkeit, die aus der Verwendung in den unterschiedlichsten Lebensbereichen resultiert. Sich bei der Interpretation nur auf die religiöse Bedeutung zu beziehen, wäre sicher zu eingeschränkt und würde ihm nicht gerecht. Ohne Zweifel ist der Bezug – alleine schon durch A.s Namen Andreas – zu dem Kreuz, an dem der Apostel Andreas gekreuzigt worden sein soll, nicht zu übersehen und von tragender Bedeutung, zumal er unmittelbar auf A.s Ende verweist. Dass die Form dieses Kreuzes aber einem „x“ entspricht, worauf sich auch die lateinische Bezeichnung „*crux decussata*“ bezieht, dem Buchstaben, der für eine mathematische Unbekannte im Allgemeinen steht, bringt ebenfalls einen interessanten Aspekt in die Untersuchungen, denn damit könnte A.s Unwissenheit gegenüber der Tragweite seines Handelns, respektive seines Nichthandelns gemeint sein, die aus seiner Ignoranz resultiert und die an Äußerungen wie: „Man muß lernen, die Welt links liegen zu lassen.“ (KW 5, 249) immer wieder deutlich wird. Auf diese Weise entsteht eine kunstvolle Symbiose aus Vorausdeutungen und einer Unbekannten x.

Außerdem wird ein Andreaskreuz seit Beginn des 20. Jahrhunderts als Wegzeichen für Hauptwanderwege genutzt.³³⁷ Ein vielleicht auf den ersten Blick banal wirkender Aspekt, der sich recht bald relativiert, bedenkt man, dass durch die Erwähnung dieses Kreuzes in der ersten Vorgeschichte A.s Schicksal, also sein Lebensweg vorgezeichnet wird. Zum Teil erinnert auch A.s Herumirren durch die Stadt an eine Wanderung, insbesondere wenn seine große Sehnsucht nach Land und Dorfidylle dabei wegweisend wird (s. beispielsweise KW 5, 124). Wenn sich am Ende sein Weg und der des Großvaters, der im Übrigen auch als Wanderer dargestellt wird (s. KW 5, 91), kreuzen, wird diese

³³⁷ Auch als Warnhinweis an Bahnübergängen dient ein Andreaskreuz, ein Aspekt, der sich in ähnlicher Weise in die Betrachtungen eingliedern lässt, wenn man die Gleise als vorgezeichnet Weg interpretiert.

Thematik erneut mit Begriffen wie „Wanderschaftseblem“ (KW 5, 256) hervorgehoben.

Insgesamt kann man festhalten, dass sich diese drei Bedeutungsebenen des Andreaskreuz-Symbols in den *Schuldlosen* nachweisen lassen und dass sich ihre jeweiligen Bedeutungen durchaus ergänzen, obwohl sie im ersten Moment völlig voneinander isoliert wirken mögen. Doch führt diese Kombination der verschiedenen Interpretationsansätze schließlich auf die enorme strukturbildende Bedeutung dieses Symbols, und dies obwohl es nur an wenigen Stellen zu finden ist.³³⁸

2.3.3 Denken in Gegensatzpaaren als strukturbildendes Prinzip

Brochs Neigung, einen Gedanken insbesondere durch die Formulierung von Gegensätzen dichterisch zu gestalten, wird bereits in seinen frühesten Werken deutlich. So muss in diesem Zusammenhang noch einmal auf sein Sonett „Mathematisches Mysterium“ verwiesen werden, in welchem seine Methode, speziell die Verwendung von Oxymora, leicht nachzuvollziehen ist. In seinem Roman *Die Schuldlosen* arbeitet er besonders mit motivischen Gegensatzpaaren, wobei sich dieses Prinzip im Roman auch auf anderer Ebene wiederholt, so beispielsweise in der Anordnung der einzelnen Novellen³³⁹, ein Themenkomplex, der später noch diskutiert wird.

Innerhalb des Romans lassen sich eine Vielzahl von Belegen für dieses strukturbildende Erzählverfahren aufspüren, so zum Beispiel die Gegensätzlichkeit von hell-dunkel, wenn er mit diversen Formen des Lichtes experimentiert, sei es eine Lampe, die Sonnenstrahlen oder eine andere Lichtquelle.³⁴⁰ Durch konträren Lichteinfall lässt er Räume entstehen, die wiederum klar mit Emp-

³³⁸ An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass Winkler die Hakenkreuzfahne als „das polare Gegenteil des Andreaskreuz“ bezeichnet, was natürlich Brochs Tendenz Rechnung trägt, in Gegensätzen zu denken und auch ein Motiv in seiner polaren Gegensätzlichkeit zu verwenden. Vgl. Winkler, S. 195.

³³⁹ Broch selbst nennt *Die Schuldlosen* ein „Buch aus Erzählungspaaren“ (KW 13/3, 372).

³⁴⁰ Auf das Gegensatzpaar von Unendlichkeit und Abgeschlossenheit wird gesondert in Kapitel 4.2 eingegangen.

findungen der handelnden Personen korrespondieren; ein besonders eindrückliches Beispiel dazu bietet eine Szene in Novelle VI „Eine leichte Enttäuschung“, wenn A. beginnt, in ein fremdes Haus einzutreten und sich dabei immer wieder entscheiden muss, welchen Weg er weiter wählt:

Er überwand die Scheu vor dem Geklapper und durcheilte leichthin den Hof, denn lockender noch als die Tafel schien es, daß jene zweite Durchfahrt schräg in eine dunkle, kellerige und eine gelbe, sonnige Hälfte geteilt war, so daß unzweifelhaft dahinter noch ein Hof liegen mußte, in den die Sonne ungehindert ihre Strahlen sendete. (KW 5, 125)

Selbst innerhalb einer Motivkette finden sich Gegensätze; verwendet Broch zum einen die Unendlichkeit bzw. eine unendliche Weite als etwas Positives, wie beispielsweise zu Beginn der dritten Novelle, wenn A. in der Stadt am Bahnhof ankommt und der dreieckige Platz vor ihm liegt (vgl. KW 5, 50/51)³⁴¹, so ist sie zum anderen negativ konnotiert, wenn er später über „die nicht endenwollende Höhe“ (KW 5, 129) eines Hauses in Novelle VI erschrickt. Auch seine Orientierungslosigkeit wird in diesen beiden Erzählungen mit entgegengesetzten Gefühlen belegt (s. dazu KW 5, 50 und 139). Einmal im Sinne einer Art positiven Neugierde, die jedem Neuankömmling in einer fremden Stadt eigen ist, dann aber als Ausdruck eines negativen Gefühls im Sinne von ängstlicher Orientierungslosigkeit verbunden mit der Furcht, nicht zu wissen, wo man sich befindet.

Winkler, der in diesem Kontext sehr detailliert das Bild des Donners³⁴² analysiert hat, an dem sich diese Verwendung in zweifacher, entgegengesetzter Bedeutung besonders gut illustrieren lässt, notiert zusammenfassend:

Brochs Tendenz, ein Motiv in seiner polaren Gegensätzlichkeit und, besonders gegen Ende des Romans, im sozusagen mythischen Ausgleich seiner konträren Implikation zu verwenden, läßt sich an allen Bildkomplexen des Romans exemplifizieren; selbst in scheinbar nebensächlichen Motiven (Regenbogen, Blumen, vergessener Hut, das Hinken usw.) ist sie nachzuweisen.³⁴³

³⁴¹ S. dazu auch Kapitel 4.3 (2. Teil) „Die Mathematik der dritten Novelle“.

³⁴² S. Winkler, S. 188.

³⁴³ Winkler, S. 188.

Diese Beispiele mögen an dieser Stelle ausreichen, um auf das grundsätzliche Phänomen hinzuweisen, eine genauere Betrachtung einzelner Motivketten und Symbole wird im Weiteren im Zusammenhang mit anderen Themenkomplexen und Handlungssträngen des Romans erfolgen. Tatsächlich findet sich diese Gegensätzlichkeit nahezu überall in den *Schuldlosen*, das Singen des Großvaters, der sich selbst singt und deshalb ein Sehender ist (vgl. KW 5, 87), steht im Kontrast zu Zerlines „Singsang“ (KW 5, 104), die Farbe ‚rot‘ symbolisiert in dem Strich der Sonnenuhr die Mittagszeit, durchaus mit positiven Assoziationen verbunden (vgl. KW 5, 134), dagegen in der letzten Novelle – besonders in expliziter Verbindung mit der Hakenkreuzfahne – wirkt sie bedrohlich und beängstigend.

3. Die Symmetrie der Architektur

3.1 Die Novellentitel – Ein konzentrisches Modell

Im Zentrum der *Schuldlosen* steht die Novelle „Eine leichte Enttäuschung“ und mit ihr das absolute Vakuum, die leere Zeit, gestaltet durch eine ganz außergewöhnlich Struktur, die in Kapitel 3.3 des zweiten Teils durch eine gesonderte Analyse gewürdigt wird. Es scheint deshalb als durchaus sinnvoll, von diesem Mittelpunkt aus die symmetrische Gestaltung des Romans nachzuzeichnen; eine Symmetrie, die sich in den Themen, aber auch in den Motiven und Personen findet. Dass Broch mit dieser symmetrischen Gestaltung den Aspekt der Unendlichkeit weiter verfeinert, ist kaum zu übersehen. In der Mathematik spricht man in der Regel von Symmetrie, wenn eine geometrische Figur auf sich selbst abgebildet wird, dabei darf es sich bei der Abbildung natürlich nicht um die Identität, also die identische Abbildung handeln.³⁴⁴ Verwendet man nun den Begriff der Symmetrie für Brochs Novellen, so unterstellt man eine sehr enge Verbindung, streng genommen müssten sie tatsächlich „auf sich selbst“ abgebildet werden, was ja bedeuten würde, es handelt sich genau um den gleichen Text nur an einem anderen Ort des Romans. Dies ist natürlich im dichterischen Sinn eher metaphorisch zu verstehen und muss übertragen werden auf die gleiche Problematik oder Motivik von Texten. Ian Stewart pointiert sogar deutlich, dass Symmetrie nicht unabdingbar vom mathematischen Standpunkt aus betrachtet werden sollte, denn „Symmetrie ist sowohl ein mathematisches Konzept als auch ein ästhetisches“³⁴⁵, und Broch nutzt die Synergien dieser beiden Konzepte in den *Schuldlosen*. Ein solches Konstruktionsprinzip fällt selbstverständlich auf, weckt Neugierde, denn „Irgend etwas im menschlichen Geist fühlt sich zur Symmetrie hingezogen.“³⁴⁶

Diese symmetrische Anordnung der einzelnen Romanteile, insbesondere der einzelnen Novellen wird schon bei Betrachtung der Novellentitel augenschein-

³⁴⁴ Dieser Symmetriebegriff lässt sich erweitern auf Funktionsgraphen und andere mathematische Objekte, s. dazu auch *Duden Rechnen und Mathematik*, S. 591-593, Stewart, S. 91ff.

³⁴⁵ Stewart, S. 91.

³⁴⁶ Stewart, S. 91.

lich und so „entsteht [...] bereits beim ersten Überblick über der Novellensammlung eine innere Spannung, die auf ein komplizierteres Integrierungsverfahren hinweist und nicht auf einfache Addition unzusammenhängender Bestandteile“³⁴⁷, was einmal mehr für den Charakter des Novellenromans der *Schuldlosen* spricht. Aus diesem Grund soll zunächst die Oberflächenstruktur, respektive die Untersuchung der Verbindung der Novellentitel, im Fokus stehen, bevor das Interesse inhaltlichen Aspekten und der Motivik unter dem Gesichtspunkt der Symmetrie gelten wird.

Der Hauptteil, „Die Geschichten“, besteht aus sieben Novellen, eingerahmt wird dieser von den „Vor-Geschichten“ und den „Nach-Geschichten“, die sich jeweils aus zwei Novellen konstituieren. Den Mittelpunkt der Romanhandlung repräsentiert die Novelle VI „Eine leichte Enttäuschung“, die als Symmetriezentrum fungiert, so dass dieses konzentrische Modell praktisch eine zweifache Anwendung erfährt. Zum einen umfassen die „Vor-“ und „Nach-Geschichten“ den Mittelteil³⁴⁸, zum anderen sind die Novellen des Hauptteils paarweise um die Kernnovelle „Eine leichte Enttäuschung“ gruppiert. Die Korrespondenz zwischen den beiden Titeln eines Novellenpaares ist nicht zu übersehen:

Die Erzählung der Magd Zerline	-	Die vier Reden des Studienrats Zacharias
Ballade vom Imker	-	Ballade von der Kupplerin
Verlorener Sohn	-	Erkaufte Mutter

So sind die beiden Novellen V und VII, die unmittelbar die Kernnovelle umschließen, durch ihre Titel eindeutig als „diskursive Prosa“³⁴⁹ von Broch gekennzeichnet, es handelt sich um eine Erzählung und um Reden zweier Personen. In den Titeln des Novellenpaares IV und VIII ist die Beziehung noch deutlicher gestaltet, Broch wählt bei beiden die „Ballade“, so dass allein schon diese Wortwiederholung Aufmerksamkeit auf sich lenkt und eine Verwandt-

³⁴⁷ Knipe, S. 40. Zur epischen Integration und zur Betrachtung der *Schuldlosen* als Novellenroman s. Kapitel 1.2 (2. Teil).

³⁴⁸ Vgl. Knipe, S. 40.

³⁴⁹ Knipe, S. 40.

schaft der beiden Texte vermuten lässt. Die Titel der Novellen III und IX, „Verlorener Sohn“ und „Erkaufte Mutter“, bilden, wie Knipe bemerkt, ein „Begriffspaar, das die offensichtliche Verbindung von Mutter und Sohn um den noch zu erläuternden Bezug von „verloren“ und „erkauft“ bereichert“³⁵⁰. Dabei fällt allerdings zusätzlich eine stilistische Feinheit auf, denn wiederholt Broch bei den Novellen IV und VIII das Wort „Ballade“ im Titel und erzeugt damit eine Parallelisierung, so betont er bei den Titeln des Novellenpaares III und IX den inhaltlichen Zusammenhang durch syntaktische Übereinstimmung. Beide Titel bestehen jeweils aus einem Adjektiv und einem Substantiv.

Bei den Randnovellen der „Vor-“ und „Nach-Geschichten“ sind die Entsprechungen in den Titeln lockerer gestaltet als in den „Geschichten“ selbst, was meines Erachtens keinen Mangel beinhaltet, sondern vielmehr eine Verstärkung des konzentrischen Aufbaus hervorruft, da mit zunehmender Nähe zur Kernnovelle die Titelkorrespondenzen deutlicher werden und auf diese Weise die zentrale Stellung der sechsten Novelle im Zentrum des Romans unterstrichen wird. Eine unmittelbare Verbindung bezüglich der beiden Titel „Methodisch konstruiert“ und „Steinerner Gast“ ist nicht ersichtlich, wohingegen zwischen den Novellen I und XI eine inhaltliche Verbindung im Titel zu konstatieren ist, denn beide Titel greifen das Thema Wind im Weitesten auf und deuten damit auf eine Art Bewegung hin. Zu Beginn wird durch „Mit schwacher Brise segeln“ zusätzlich ein Hinweis darauf gegeben, dass eine Handlung im Gange ist, die den Charakter des Sich-Treiben-Lassen impliziert, was als Verweis auf A.s Nichthandeln deutbar wäre, dagegen wird am Ende mit „Vorüberziehende Wolke“ eine Art Zuschauen angesprochen. Weiterhin ließe sich die inhaltliche Verbindung natürlich derart herstellen, dass der Wind sowohl die Wolken vorüberziehen lässt als auch das Segeln ermöglicht. Knipe nennt es eine „Gedankenassoziation von leichter, flüchtiger, lautloser Bewegung“³⁵¹, zieht jedoch in ihrer folgenden Untersuchung keinerlei inhaltliche Konsequenzen daraus.

³⁵⁰ Knipe, S. 40.

³⁵¹ Knipe, S. 40.

Die lediglich durch die Titelwahl der einzelnen Novellen initiierten Verbindungen der Einzelgeschichten untereinander sind demnach offensichtlich und klar nachvollziehbar, d.h. nur durch ihre symmetrische Oberflächenstruktur ist die Konstruktion eines neuen Ganzen, hier eines Romans, zu erkennen, ohne bis jetzt auf ihre inhaltliche Verbindung eingegangen zu sein. Dieses Ergebnis führt dazu, dass es im Grunde nicht nachvollziehbar ist, warum Interpreten Broch immer wieder Willkür in der Komposition der *Schuldlosen* bescheinigen wollten. Noch unverständlicher, wenn man bedenkt, dass Heidi Knipe bereits 1978 vehement auf den inneren Zusammenhalt der Einzelteile hingewiesen hat³⁵² und sich in ihrer Untersuchung auf Sidonie Cassirer bezieht, die in ihrer Dissertation von 1957 schon von „cross-illumination“³⁵³ in Bezug auf die Novellentitel spricht:

Die Entsprechungen unter den Novellentiteln der Schuldlosen deuten auf einen Aufbau, der das diskursive Erfassungsprinzip eines additiven Sammelverfahrens übersteigt, indem er die Novellen in eine Beziehung zueinander stellt, deren Auswirkung bereits von Sidonie Cassirer erkannt und als „cross-illumination“ bezeichnet worden ist. [...] Entscheidend sind nicht die vielfachen und weitläufigen Begebenheiten der einzelnen Novellen, sondern die dynamischen Strukturprinzipien, nach denen die Novellen als dichterische Einheiten zu einem organischen Ganzen zusammengefügt sind und damit die Funktion von Romankapiteln erhalten. Während jede dieser Einheiten aus ihrer eigenen Logik heraus eine geschlossene Welt darstellt, greifen die geschilderten Ereignisse auf ihren verschiedenen Wirklichkeitsebenen ineinander über und bilden eine Totalität, deren Erfassung nicht durch das systematische Voranschreiten folgerichtiger Denkvorgänge, sondern durch eine Synthese zeitlich und logisch getrennter Einzelelemente aus verschiedenen Wahrnehmungsbereichen erlangt wird.³⁵⁴

³⁵² Allerdings ist sie bei ihren Betrachtungen nicht der Rolle und Funktion nachgegangen, die Brochs mathematische Prägung für diesen Roman und seinen Aufbau hat. Dies mag daran liegen, dass zum Zeitpunkt ihrer Untersuchung zu den *Schuldlosen* viele Briefe und Korrespondenzen Brochs noch nicht veröffentlicht waren, Band 13 der *Kommentierten Werkausgabe*, der aus drei Einzelbänden besteht, erschien erst Anfang der 80er Jahre und ist wesentlich umfangreicher als der entsprechende Band 8 der *Gesammelten Werke*.

³⁵³ Cassirer, Sidonie: *The Short Stories of „Die Schuldlosen“*. *An Introduction to Hermann Broch*. Diss. Masch. Yale University 1957, S. 167, zitiert nach Knipe, S. 41.

Eine Würdigung von Cassirers früher Arbeit zu Broch *Schuldlosen* findet sich auch bei Ruth Bendels, insbesondere weil Cassirer die Novellen als eigenständige Texte untersucht hat. Doch auch Bendels weist darauf hin, dass Cassirer weder eine Verbindung zur Mathematik noch zur Physik hergestellt hat, in Bezug auf die Profession der Figur des Zacharias‘ spricht sie lediglich von „special irony“, womit sie die Tragweite nicht erfasst, wie die Analyse von „Methodisch konstruiert“ demonstriert. S. Bendels, S. 78ff.

³⁵⁴ Knipe, S. 41.

Was Knipe dabei nicht erkannte ist, dass sie damit eine Vorgehensweise Brochs beschreibt, die im Zusammenhang mit der Mathematik und den mathematischen Strukturen steht, wie sie im ersten Teil der Arbeit in Kapitel „Unendlichkeit und mathematische Erkenntnismethode“ dezidiert erläutert wurden. Die einzelnen Ereignisse, Repräsentanten³⁵⁵, greifen ineinander über, sie stehen bezüglich ihrer Struktur aus mathematischer Sicht in einem verwandtschaftlichen Verhältnis, und evozieren eine Totalität, die nur durch Synthese erreicht wird.

3.2 „das Buch aus Erzählungspaaren“³⁵⁶

3.2.1 Konzeption der Rahmennovellen als gebrochene Symmetrie

Dass diese Verbindung der einzelnen Novellen durch die Wahl ihrer Titel sich auch auf inhaltlicher Ebene wiederfindet beziehungsweise nachweisen lässt, wird spätestens nach vollständiger Lektüre der *Schuldlosen* erkennbar. Broch selbst hat sogar in einem Brief an Willi Weismann im November 1949 explizit auf diese symmetrischen Verbindungen hingewiesen und geäußert, dass damit außerdem „die Gesamtsymmetrie unterstrichen“ werde: „Am Ende werden Sie nämlich erkennen, daß das Buch aus Erzählungspaaren besteht, I.&XI., II.&X., III.&VIII., V.&VII., während VI. (»Die leichte Enttäuschung«) isoliert in der Mitte steht.“ (KW 13/3, 372). In diesem Zusammenhang bezeichnet Broch die Kernnovelle, „Eine leichte Enttäuschung“, als die „schwächste der Geschichten“ (KW 13/3, 372), was im ersten Moment mehr als irritierend erscheint, konstituiert sie doch den Symmetriepunkt, um den die übrigen Geschichten arrangiert werden. Sicher muss diese Einordnung Brochs mit Vorsicht interpretiert und unbedingt im Kontext anderer brieflicher Äußerungen betrachtet werden, denn ca. eineinhalb Jahre später notiert er in einem Brief: „ich stellte [...] diese Novelle in den Mittelpunkt des Buches, das Vakuum, die leere Zeit als Zentrum eines Geschehnissystems. Und es ist auch das moralische Zentrum

³⁵⁵ S. Kapitel 1 (1. Teil) „Unendlichkeit und mathematische Erkenntnismethode“.

³⁵⁶ KW 13/3, 372.

[...]“ (KW 13/3, 538). Dazu gibt er den Hinweis, dass „die »Leichte Enttäuschung« ein, allerdings höchst unzureichender Versuch zur Gestaltung des Erlebnisses absoluter Leere ist“ (KW 13/3, 537). So liegt der Ansatz nahe, Broch war mit seiner eigenen dichterischen Leistung bezüglich dieser Novelle, die ein für den Roman absolut zentrales Thema gestaltet, nicht unbedingt zufrieden, was seine Einschätzung als „schwächste der Geschichten“ plausibel machen würde.³⁵⁷

Wendet man sich nun der inhaltlichen Seite der Novellen zu, dem Auftreten einzelner Figuren in den verschiedenen Texten, der Verwendung diverser Motive usw., stellt sich bald heraus, dass, obwohl die Titel auf ein konsequentes konzentrisches Modell hindeuten, die Novelleninhalte die Symmetrie dieser Struktur verändern³⁵⁸. Dies gilt insbesondere für die Novellen der „Vor-“ und „Nachgeschichten“. An dieser Stelle möchte ich noch einmal Ian Stewart zitieren, der sich mit „Gebrochenen Symmetrien“ beschäftigt hat und dazu folgendes sagt: „Da unser Geist aber auch Überraschungen liebt, erscheint uns unvollkommene Symmetrie oft schöner als exakte mathematische Symmetrie.“³⁵⁹ Ob dabei das Wort „schöner“ sonderlich treffend in Bezug auf einen Roman wie *Die Schuldlosen* ist, mag nicht weiter von Interesse sein, zumal Stewart nicht auf Dichtung rekurriert, viel wichtiger ist die Einsicht, dass Brochs Konzeption nicht auf einer Unfähigkeit beruht, ein striktes symmetrisches Prinzip stringent durchzuführen, sondern dass mit diesen inhaltlichen Variationen wieder neue Effekte erzielt werden.

Anhand der Figurenkonstellationen in den vier Novellen der Rahmengeschichten wird unmittelbar ersichtlich, dass – wie oben erwähnt – keine genaue Spiegelung vorhanden ist; so beginnen die „Vorgeschichten“ mit der Andreas-Handlung. Er, „der junge Mann“, sitzt in einem Café, anonym, ohne Namen (s. KW 5, 20), konfrontiert mit dem Tod, da seine „eigene Mutter gerade gestorben ist“ (KW 5, 21). Im Verlauf der weiteren Handlung dieser Novelle werden

³⁵⁷ Kapitel 6.1 enthält eine genaue inhaltliche Betrachtung der Kernnovelle, da in ihr u.a. durch den Imker und durch die Kinder als zeitentrückte Wesen das Mythische eine starke Bedeutung hat, womit die „leere Zeit“ verdeutlicht wird und die Verbindung zur Parabel in den Vordergrund tritt.

³⁵⁸ Vgl. Knipe, S. 41.

³⁵⁹ Stewart, S. 91.

die wichtigsten Themenkomplexe und Motivketten des Romans vorbereitet³⁶⁰. In „Methodisch konstruiert“, der zweiten Novelle der „Vorgeschichten“, schwenkt die Handlung dann in den Bereich des Zacharias‘ über, das Motiv der Namenlosigkeit wird als Verbindungsglied mitgeführt, „Namen tun nichts zur Sache“ (KW 5, 34), ebenso das Motiv des Todes (KW 5, 41), auch das Dingsymbol des Revolvers taucht in beiden Geschichten auf (KW 5, 27 und 41), wodurch die beiden Geschichten zum einen miteinander verflochten werden, zum anderen bereits auf das Ende des Romans hingewiesen wird (vgl. KW 5, 275), insbesondere wenn in „Methodisch konstruiert“ ein Selbstmord³⁶¹ als Problemlösung erwogen wird. Thematisch geht es in Novelle II um Zacharias‘ pervertierte Liebe zu Philippine (s. z.B. KW 5, 35 und 37) und seine Unfähigkeit zu einer menschlichen Bindung. Die Austauschbarkeit des einzelnen Menschen wird damit erschreckend deutlich formuliert. Eine direkte Verbindung zum Ende wird zusätzlich durch die Erwähnung des herrschaftlichen Alten Jagdhauses hergestellt (vgl. KW 5, 42), dem Ort der späten Andreas-Handlung.

In den beiden Novellen der „Nachgeschichten“ jedoch endet die Handlung nicht, wie man nun vorschnell aus der Gruppierung der „Vorgeschichten“ ableiten könnte, mit der Andreas-Handlung, zumal die Novellen I und XI als Paar angelegt sind, wie Broch ja selbst bemerkte³⁶². Nein, vielmehr ist ihre Anordnung als lineare Wiederholung der beiden „Vorgeschichten“ konzipiert³⁶³, so dass mit der ersten „Nachgeschichte“, „Steinerner Gast“, die Andreas-Handlung abgeschlossen wird. Dieser Abschluss ereignet sich allerdings im Jagdhaus und rekurriert somit unmittelbar auf den anfänglichen Hinweis in Novelle II, so dass hier eine klare Beziehung dieser beiden Texte zu erkennen ist, die ganz mit dem Sinn der Titelsymmetrien korrespondiert. Weiterhin fin-

³⁶⁰ Vgl. Kapitel 2.3.1 (2. Teil).

³⁶¹ Das Motiv des Selbstmordes, welches leitmotivisch die *Schuldlosen* durchzieht, wie bereits erwähnt wurde, spielt auch in anderen Werken Brochs eine tragende Rolle, was einmal mehr die beachtliche Kontinuität in Brochs Gesamtwerk unterstreicht. Für seine Bedeutung im Roman *Die Unbekannte Größe* sei der Aufsatz von Gertrude Durusoy angeführt. Durusoy, Gertrude: Der Freitod als Weg zur Erkenntnis in Hermann Brochs Roman *Die unbekannteste Größe*. In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 29-34.

³⁶² Vgl. KW 13/3, 372.

³⁶³ S. dazu auch Knipe, S. 41.

den sich aber erstaunlich viele direkte Verbindungen zwischen den Novellen I und X, wodurch zusätzlich eine Art Überkreuzverknüpfung zu beobachten ist, welche das lineare Konzept, das die Rahmengeschichten offenbar überlagert, unterstreicht. In X „Steinerne Gast“ tritt in Analogie zu I „Mit leichter Brise segeln“ ebenfalls ein rätselhafter Gast in die Geschehnisse ein, wobei auffällt, dass das Adjektiv „steinern“ in I gehäuft Verwendung findet, sozusagen als Vorbereitung auf die späteren Ereignisse am Ende der Romanhandlung. Zudem wird dieses Adjektiv nicht nur zur Beschreibung des in Erscheinung tretenden Gastes verwendet: „Der steinerne Gast. [...] Plötzlich durchfuhr es ihn.“ (KW 5, 25), sondern zur Charakterisierung der gesamten Situation: „Der Mensch an der Bar bleibt ungerührt, bleibt steinern ungerührt [...]“ (KW 5, 28), „Das war die Rache für die Namenlosigkeit -, steinerne Verachtung.“ (KW 5, 29).

Dem gegenüber taucht es in X lediglich in der Überschrift auf, ansonsten ist die Rede von einem sehr alten Mann, „hochbiblischen Alters“ (KW 5, 256), der offenbar Melittas Großvater ist und zuvor auch in Gestalt des Imkers auftrat:

Herein trat gewaltigen Aussehens ein sehr alter Mann [...] (KW 5, 255).
[...] nennt mich Großvater, denn das tun viele [...] »Ihr seid Melittas
Großvater.« (KW 5, 257)

Bei der Verzahnung der Abschlussnovelle „Vorüberziehende Wolke“ mit den „Vorgeschichten“ ist die Komposition nicht so offensichtlich. In dieser Novelle erfährt, wie schon Knipe ausführt, die in „Methodisch konstruiert“ gegebene Zacharias-Gestalt eine Variation, sie wird verknüpft mit einer anderen weiblichen Gestalt.³⁶⁴ Diese, von Knipe hervorgehobene Verbindung, würde die lineare Wiederholung der Anfangsnovellen festigen. Jedoch nur diese – zudem eher vage – Korrespondenz zu betrachten, wie dies in Knipes Ausführungen durchaus der Fall ist, ist meines Erachtens zu einseitig und wird der Novelle nicht gerecht, insbesondere wenn man ihre Verquickung mit der ersten Novelle „Mit leichter Brise segeln“ genauer unter die analytische Lupe nimmt. Denn die „Vorüberziehende Wolke“, die Broch selbst auch zwei Jahrzehnte nach ihrer Entstehung noch als „recht perfekt“ (BB, 510) bezeichnete und die Judith

³⁶⁴ Vgl. Knipe, S. 41.

Sidler als „die vielschichtigste und zugleich aber auch die stilistisch vollendetste des geplanten Zyklus“³⁶⁵ der „Tierkreis“-Novellen einordnet, greift unmittelbar auf die erste Novelle der *Schuldlosen* zurück, so dass die beiden Novellen in der äußersten Peripherie des Werkes dieses umschließen und eine gedankliche Einheit bilden. Man kann sie als ein Erzählungspaar bezeichnen, ein Aspekt, der von Knipe unberücksichtigt bleibt. Sidler stellte diesen Zusammenhang durch die Veränderung des Bewusstseinszustandes des jeweiligen Protagonisten (bzw. Protagonistin) klar heraus:

Wie Andreas erlebt das Fräulein zu Beginn einen scheinbar unmotivierten plötzlichen Bewußtseinsschock, der den Anfang eines traumartig veränderten Zustands darstellt.³⁶⁶

Weiter kommt sie zu dem Schluss, dass damit „die Brochsche Paradoxie einer Realität als Traum, einer Realität im Traum gestaltet“ wird, womit allerdings „keine Abkehr von der Wirklichkeit verbunden“ sei, „sondern eine engere Konfrontation damit“³⁶⁷. Dass sie damit auch die Verflochtenheit der Zeit und den Aspekt der Unendlichkeit impliziert, ist ihr nicht bewusst, was sicher darauf zurückzuführen ist, dass sich ihre Untersuchung mit der Vorstufe der *Schuldlosen*, nämlich den „Tierkreis-Erzählungen“ befasst. Wie sich allerdings im Folgenden zeigen wird, ist der Aspekt eines aufgehobenen Zeitkontinuums auch in den Jahreszeiten angedeutet, in denen die beiden Novellenhandlungen stattfinden.

Bereits die Anfänge dieser beiden Novellen, I und XI, weisen ein paralleles Muster auf und lassen die Verbindung durch die Zeit erkennen; beide beginnen mit einer Schilderung der äußeren Gegebenheiten in einer Stadt. So leiten folgende Zeilen die Handlung der ersten Novelle des Romans ein:

Unter dem braun-weiß gestreiften Sonnensegel, das auch jetzt bei Nacht gespannt ist, stehen die leichten Korbtische und Korbstühle. Zwischen den Häuserreihen, durch die jungbelaubten Kronen der Alleen

³⁶⁵ Sidler, S. 127. An dieser Stelle sei der Hinweis gegeben, dass sich in Siedlers Zitatnachweis ein Tippfehler eingeschlichen hat, es handelt sich um Brief Nr. 510 in *Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930 – 1951* (BB) nicht um Nr. 210.

³⁶⁶ Sidler, S. 127.

³⁶⁷ Sidler, S. 127. In diesem Kontext hebt Sidler auch hervor, dass die Handlungs- und Perspektivstruktur dieser Novelle grundsätzlich die gleiche wie in der „Leichten Enttäuschung“ sei, eine Feststellung, die noch zu überprüfen sein wird.

streicht der Nachtwind; man könnte fast meinen, er käme vom Meer. Aber es ist wohl nur das feuchte Pflaster; der Sprengwagen ist soeben durch die leere Straße gefahren. Ein paar Ecken weiter liegt der Boulevard; von dort hört man das Hupen der Autos. (KW 5, 20)

In der letzten Novelle liest man analog dazu:

Die Straße lag weit gestreckt vor ihr. Ein Auto verschwand in der Ferne. Es war ein heller Frühsommertag. Die Bäume warfen gute, gleichmäßige Schatten, die in der Nähe unruhig und sonnenfleckig waren, während sie schon in kurzer Entfernung zu einem dunklen Streifen zusammenflossen und längs der Allee den Fahrdamm säumten. Weit hinaus war auf dem Gehsteig niemand zu sehen; bloß der Mann dort oben kam sachte die sanfte Neigung der Straße herunter, kam entgegen und brauchte so sonderbar lange dazu. (KW 5, 279)

Diese direkte textliche Gegenüberstellung der beiden Anfangspassagen demonstriert den zeitlich und räumlich kongruenten Aufbau im Detail: Beide Situationen sind lokal eindeutig in einer Stadt situiert, genauer gesagt beide sogar in einer Allee. Lassen in der ersten Passage die „jungbelaubten Kronen der Alleen“ (KW 5, 20) den Rückschluss zu, dass es Frühling sein muss (oder eventuell auch schon Frühsommer, wobei junges Laub wohl eher die Assoziation mit der Jahreszeit des Frühlings weckt), findet sich in der Novelle XI der wörtliche Hinweis „Es war ein heller Frühsommertag“ (KW 5, 279). Beachtet man nun, dass es in I „Nacht“ ist und in der letzten Novelle bereits „Morgen“, wird damit eine direkte zeitliche Aufeinanderfolge hergestellt, auf Frühling folgt der Frühsommer, auf die Nacht der Morgen, gerade so als würde mit der letzten Geschichte die des Romanbeginns einfach fortgeführt, Geschehenes dazwischen verschwindet, schrumpft zusammen. Eine ähnliche zeitliche Übereinstimmung, die sich jedoch noch exakter deckt in einem identischen Zeitpunkt, findet sich in den äußeren Novellen des Hauptteils (III und IX)³⁶⁸. Doch bemerkenswerter Weise rückt Broch nicht nur unter zeitlichen Aspekten diese beiden Texte dicht aneinander, vielmehr findet die gleiche Struktur auf räumlicher Ebene eine Entsprechung. Ist in Novelle I das Hupen der Autos „ein paar Ecken weiter“ (vgl. KW 5, 20) zu hören, so scheint der Beobachter, respektive die Beobachterin in diesem speziellen Fall, am Ende nur „ein paar Ecken weiter“ zu stehen, dort, wo sich die hupenden Autos befinden. Denn sie

³⁶⁸ Dazu weiter unten Genaueres.

sieht ein Auto in der Ferne verschwinden, so dass sich durch die ursprünglich rein akustische Wahrnehmung der Fahrzeuge, die sich dann in eine visuelle modifiziert, zwangsläufig eine Veränderung der räumlichen Situation ergeben muss. Dabei bleibt allerdings ungeklärt, wer oder was sich räumlich verändert, ist es tatsächlich der Beobachter, der seinen Standpunkt wechselt, oder das Objekt (hier das Auto), welches sich relativ zum Beobachter bewegt hat³⁶⁹.

3.2.2 Eine „völlig symmetrische Pyramide“³⁷⁰

Auf die Entsprechungen der Novellen des Mittelteils wird – wie oben dezidiert dargelegt – durch die Wahl ihrer Titel von Broch bereits recht plakativ aufmerksam gemacht. So finden sich die Korrespondenzen wie erwartet auch auf textlicher Ebene wieder.³⁷¹ Bewegt man sich, wie oben begonnen, von außen nach innen weiter, folgen die beiden Novellen „Verlorener Sohn“ und „Erkaufte Mutter“, die beiden Randnovellen der „Geschichten“. Eine ihrer wichtigsten und unmittelbarsten Verbindungen liegt in der exakten Wiederholung der Uhrzeit, wie oben im Zusammenhang mit der zeitlichen Verflochtenheit der ersten und elften Novelle der *Schuldlosen* bereits erläutert wurde. Konstatiert A. „17.11.“ bei dem Blick auf die große Uhr in der Mitte des Platzes, wie auf Seite 51 zu lesen ist, und vergleicht diese Zeitangabe mit der seiner Armbanduhr (vgl. KW 5, 51), so „blickte er“ auf Seite 187 „auf seine Armbanduhr, welche 17.11. zeigte“ (KW 5, 187). Weiterhin begegnen sich diese beiden Texte in ihrer Gestaltung von Raum und Räumlichkeiten, beide Novellen sind von den Erfahrungen der Enge und Weite, der Unendlichkeit und Abgeschlossenheit geprägt. Folgt in „Verlorener Sohn“ Broch ganz klar mathematischen Mustern

³⁶⁹ Diese Verquickung von Raum und Zeit und ihre, wie Broch es nennt, Auflösung ineinander (vgl. KW 5, 274) spielt besonders in IX. „Erkaufte Mutter“ in der Schilderung der tea party eine große Rolle, vgl. Kapitel 4.4.

³⁷⁰ Knipe, S. 72.

³⁷¹ In diesem Kapitel soll der Fokus tatsächlich auf der Symmetrie als Eigenschaft, die auch oder gerade in der Mathematik von Bedeutung ist, liegen. D.h. es soll der Versuch unternommen werden, einmal die einzelnen Novellenpaare in ihrer Verbindung zu betrachten, obwohl „Die Handlungsfäden der sieben Zentralkapitel [...] eng miteinander verwoben“ sind, wie Knipe sehr richtig bemerkt. Knipe hält es deshalb auch für nicht sinnvoll, die Kapitel der „Geschichten“ einzeln zu betrachten, vgl. Knipe, S. 72. Dies widerspricht nicht wirklich dem Vorgehen in diesem Kapitel der vorliegenden Arbeit, da sie hier ebenfalls nicht einzeln, sondern eben paarweise untersucht werden sollen, um so direkte Verknüpfungen aufzuzeigen, die Träger der konzentrischen Architektonik des Romans sind.

und nutzt sowohl elementargeometrische Vorstellungen wie auch Errungenschaften der Projektiven Geometrie, wie detailliert in Kapitel 4.3 analysiert wird³⁷², um ausschließlich A.s Situation zu erfassen, so erweitert er in „Erkaufte Mutter“ die Betrachtung dahingehend, dass er die Situation einer Menschenansammlung, der Party-Gäste, zum Ausdruck bringt. In III wird dabei A.s Bewegung im Raum in den Vordergrund gestellt, die seine innere Situation spiegelt; eine Person nimmt hier also Raum ein, bewegt sich zunächst frei, hätte Raum genug. Die allmähliche Verengung des Raumes wird als Konsequenz des Handelns einer Person gezeichnet und empfunden. In IX dagegen variiert Broch dieses Thema, indem er im Prinzip die „Rollen“ von Personen und Räumen tauscht. Die Party-Gesellschaft ist, um es überspitzt zu formulieren, praktisch eingesperrt, „die Schmalheit der Gartenwege“ verpflichtete „all diese Personen zu einer Art gravitatischer Unbeweglichkeit“ (KW 5, 186)³⁷³, d.h. viele Personen haben im Grunde keinen Raum, sind unbeweglich, statisch.

Die grundlegende thematische Verbindung innerhalb des nächsten Novellenpaares IV und VIII wird durch die Figur der Melitta hergestellt. In beiden werden Ereignisse geschildert, die jeweils für Melitta einen Umschwung bedeuten, den Beginn einer neuen Lebensphase einleiten, wobei ihr in der „Ballade vom Imker“ etwas sehr Positives widerfährt, dagegen in der „Ballade von der Kupplerin“ ihr Leben praktisch aus den Fugen gerät und im Grunde zusammenbricht. Damit korrespondierend ist in beiden Geschichten das Motiv des Gebärens von tragender Bedeutung, was sowohl in IV als auch in VIII eine sehr ambivalente Konnotation erfährt, denn „Niemand kann's verstehen ...“ (KW 5, 179), wie Melitta beklagt, „sie gedachte der unmittelbaren Lebensbereitschaft und Todesbereitschaft im Irdischen, *heilig die irdische Unendlichkeit*“ (KW5, 178).

Beide Novellen sind mit dem Gattungsbegriff „Ballade“ im Titel versehen und zeichnen sich in der Tat durch einen stark erzählenden Charakter aus. In dem

³⁷² Bedingt durch die außerordentlich mathematisch geprägte Struktur der dritten Novelle ist es unbedingt nötig, ihrer Untersuchung ein eigenes Kapitel zu widmen, wie sich zeigen wird.

³⁷³ Die sehr komplexen Raumstrukturen der Novelle „Erkaufte Mutter“ findet hier keine detaillierte Betrachtung, da der Fokus in diesem Kontext auf die symmetrische Gestaltung der einzelnen Novellen gerichtet ist.

ersten der beiden Texte wird das Leben des Imkers³⁷⁴ schlaglichtartig dargestellt; er war Reißzeugmechaniker, hatte eine Frau, die bei der Geburt ihres Kindes starb, im Alter „begab er sich ins städtische Findelhaus und nahm ein neugeborenes Mädchen an Kindes Statt an“ (KW 5, 84): Melitta. In Novelle VIII wird von Melittas Begegnung mit Zerline erzählt. Melitta hat ein Geschenk von A. erhalten, für das sie sich gerne bedanken möchte, aus diesem Grund geht sie zu dem Haus der Baronin, wo sie Zerline trifft, die sie nicht mehr fort lässt (vgl. KW 5, 175ff.), nein, schlimmer noch, Zerline nimmt sich ihrer an, allerdings im negativen Sinne, und will Melitta mit Andreas „verkuupeln“. So erleidet Melitta letztlich eine Art „Gretchen-Schicksal“, denn die Magd Zerline ist wie Frau Marthe Schwerdtlein in Goethes *Faust* eine böse Kupplerin.

Sowohl der Imker bzw. der Großvater wie auch die Magd Zerline kümmern sich in gewisser Weise um Melitta, ist es jedoch eine umsorgende Art mit positiven Absichten bei der Handlung des Imkers, dominieren bei Zerline eindeutig niedrigere Beweggründe. Zerline will Melitta das „Haar richten“, „sie einmal richtig frisieren“ (KW 5, 177), allein durch diese Diktion wird bereits ein unmissverständlicher Hinweis auf ihr folgendes Schicksal gegeben, das Wort „richten“ ist dabei unbedingt im doppelten Sinne zu verstehen. Denn das, was Zerline im Folgenden mit Melitta veranstaltet, gleicht dem Gang zu einer Hinrichtung und wird von Broch auch durchaus so beschrieben, Zerline wäscht sie, macht ihr die Haare und kleidet sie in ein Nachthemd (vgl. KW 5, 183)³⁷⁵. Zerline hat sich in ihrer Liebesunfähigkeit und ihrer Verbitterung (u.a. bedingt durch ihre Kinderlosigkeit, s. dazu KW 5, 98 und 105) zum Ziel gesetzt, Melitta als Braut zu präparieren und sie A. gleich einer Speise anzubieten, und sie verfolgt ihr perverses Ziel mit „harten Forderungen“ (KW 5, 179) und den

³⁷⁴ Des Großvaters, des Wanderlehrers, des Steinernen Gastes.

³⁷⁵ Die dazugehörige Textstelle der *Schuldlosen* drängt dem Leser unmittelbar die Assoziation mit einer Hinrichtungsszene auf, Melitta erwartet im Büberhemdchen ihre Strafe, wobei sich hier zunächst noch die Tat ereignet. Im Übrigen ist dies nicht die einzige Textstelle im Roman, in der Zerline mit einer Hinrichtung in Verbindung gebracht wird, auf Seite 118 liest man Zerlines Worte zu Herrn Junas Gerichtsverhandlung: „Dem Fallbeil ist er entronnen, und mir ist er entronnen, und das war für ihn ein noch größeres Glück als jenes.“, Zerline entpricht in dieser Passage im Prinzip dem Fallbeil.

Worten „dazu bist du geboren, und dazu wirst du gebären“ (KW 5, 178)³⁷⁶, so dass Melitta keine Wahl bleibt, sie trennt sich symbolisch von dem Großvater, indem sie sein Bild in die Handtasche gleiten lässt (vgl. KW 5, 182), womit sie den Lebensabschnitt, der in der „Ballade vom Imker“ begonnen hatte, beendet. Zudem äußert sie: „Solch schöner Tag war’s, und jetzt ist’s verdorben; jetzt kann’s nie mehr schön werden.“ (KW 5, 178) und pointiert damit ihre persönliche Situation.

Anschließend liegt sie im Bett und wartet auf A. „Fast ist es wohlig, fast ist es wie Müdigkeit, fast ist es wie Schlummer.“ (KW 5, 183). Mag hierbei zunächst die Anapher als rhetorisches Mittel hervorstechen, so ist die mathematische Formulierung bzw. die Verwendung eines mathematischen Terminus nicht zu übersehen und wird noch verstärkt bzw. vorbereitet durch die gehäufte Verwendung des Adjektivs „unendlich“ auf Seite 183. So ist von „irdische[r] Unendlichkeit“ die Rede, das Nachthemd ist „unendlich lang“, „unendlich seidig“, „unendlich tief ausgeschnitten“ (KW 5, 183). Denn das Wörtchen „fast“ bedeutet in der mathematischen Sprache „bis auf endlich viele Ausnahmen“³⁷⁷. Damit erhalten diese zwei Zeilen eine ungeahnte Verstärkung, denn schwingt in der Formulierung „fast ist es wohlig“ sowieso schon eine vehemente Ironie mit, wird sie durch diesen Aspekt, den die mathematische Sicht bietet, um ein Vielfaches verstärkt. Dass Broch, ein Mensch, der in der Mathematik und ihren Denkstrukturen beheimatet war, sich dessen nicht bewusst sein sollte, halte ich für völlig abwegig. Deshalb wage ich die These, dass er als mathematisch gebildeter Dichter, wie jeder, der sich intensiv mit dieser Wissenschaft befasst hat, bei dem Wort „fast“ automatisch an „bis auf endlich viele Ausnahmen“ denken muss.

In unmittelbarer Nachbarschaft der Kernnovelle sind „Die Erzählung der Magd Zerline“ und „Die vier Reden des Studienrats Zacharias“ situiert und bilden so das mittlere Novellenpaar der *Schuldlosen*. Wie in allen Novellen des Hauptteils ist Andreas auch in diesen beiden in die Handlung involviert, ihre Ver-

³⁷⁶ Im Zusammenhang damit sei an dieser Stelle auf Kapitel 6.2 „Verwendung des Mythos Mutter“ hingewiesen.

³⁷⁷ Rein mathematisch dürfen diese endlich vielen Ausnahmen auch z.B. zehn Millionen sein, wesentlich ist dabei lediglich, dass es sich um eine endliche Menge handelt.

bindung wird unmittelbar durch nähere Details zu seinem Wesen hergestellt. Er ist „entscheidungs-schüchtern“ und bringt öfter „die Tage einfach in Untätigkeit dahin, freilich ohne daß seine Gedanken abließen, ums Geld und um Geldmöglichkeiten zu kreisen“ (KW 5, 94). Immer wieder betont der Erzähler die eigentümliche Passivität von A.: „Er vermochte dem Schicksal nichts abzutrotzen, nein, das Schicksal sollte für ihn entscheiden, und er unterwarf sich [...]“ (KW 5, 94/95). So befindet er sich in einem Zustand „wachsamen Dahindämmerns“ (KW 5, 95), wie der Leser zu Beginn der Geschichte V erfährt. Dies wird in Novelle VII erneut bekräftigt, wenn A. sagt: „was das Schicksal mir beschert, nehme ich hin“ (KW 5, 147). Das wird durch den Studienrat wiederaufgenommen und zusätzlich ironisch gebrochen, wenn der Erzähler ihn folgendermaßen charakterisiert: „Zacharias, der gewohnt war, seine Ansichten widerspruchslos von den jeweiligen Machthabern zu beziehen, also ein echt demokratisches Vertrauen zur Weisheit der Volksmajorität besaß [...]“ (KW 5, 141).

Decken sich in diesen Textpassagen die Haltungen der beiden Personen im Grunde komplett, wird bei Zacharias desweiteren der Hinweis auf die Machthaber gegeben, was ohne Zweifel übertragen auf A. einerseits eine Anspielung auf sein späteres Leben im Jagdhaus ist, das unter Zerlines Herrschaft stattfinden wird, andererseits natürlich auch auf die Macht des Geldes bezogen werden kann, um das seine Gedanken permanent kreisen. Ein weiteres, sehr interessantes Verbindungselement zwischen V und VII liefert A.s „rasende Angst vor dem Abitur, seine Angst vor den ertappenden Prüfern, denen das Schicksal das Furchteinflößende in die Hände gelegt hat“ (KW 5, 95), trifft er doch in Zacharias eben einen solchen Prüfer, bzw. die Karikatur eines solchen Prüfers, der glaubt, als „Lehrer [...] wohlbegründeten Anspruch auf Wissensabgeschlossenheit“ (KW 5, 142) zu haben.

Obwohl *Die Schuldlosen* hier nicht als politischer Roman Gegenstand der Untersuchung sind, kann nicht darüber hinweggegangen werden, dass in dieser „Angst vor [...] Prüfern“ unmissverständlich die politische Botschaft mitschwingt, denn Zacharias, der obrigkeitstreue und linienkonforme Spießler, der das Nazitum verkörpert, verkündet wenig später „Wir sind ein Volk von

Lehrmeistern, von Weltlehrmeistern“ (KW 5, 149). Mit der epochenspezifischen Perspektive und vor dem Hintergrund des Dritten Reiches, komplettiert sich Brochs Aussage in erschreckend deutlicher Weise, sobald Zacharias‘ Satz mit der Formulierung zu A.s Angst verbunden wird: „Wir sind ein Volk von Lehrmeistern, von Weltlehrmeistern“ (KW 5, 149), „denen das Schicksal das Furchteinflößende in die Hände gelegt hat“ (KW 5, 95).³⁷⁸ Dass Zacharias im Zuge seiner ersten Rede mit den Begriffen des Infinitesimalen herumhantiert. „Denn wir sind das Volk der Unendlichkeit und eben darum das des Todes, während die anderen im Endlichen verblieben sind [...]“ (KW 5, 150), unterstreicht seine Spießereizistenz. Für ihn sind es eigentlich nur Wortschablonen, echte Inhalte verbindet er persönlich nicht damit, diese werden lediglich für den Leser durch ihn transportiert, wenn er weiter sagt, dass es sich um eine „todschwangere Unendlichkeit“ (KW 5, 150) handelt. Auch weiter nutzt Broch die Figur des Zacharias‘ als Sprachrohr und rückt seine Aussage sogar in direkte Nähe zur „Parabel von der Stimme“:

Im Unendlichen nämlich besteht alles zugleich, Würde und Unwürde, Heiliges und Heilsbedürftiges, Wohlwollen und Übelwollen, und das ist der Gnadenfluch, der uns auferlegt ist, die Doppelrolle, in der wir uns selber wie den anderen unheimlich werden; jeder Schuß, den wir gegen sie [...] richten [...], trifft auch unser eigenes Herz [...] (KW 5, 150)

Dies ist insbesondere bemerkenswert, weil nicht übersehen werden darf, dass Zacharias zwar als der Spießereiz par excellence dargestellt wird, der das aufkeimende nationalsozialistische Regime verkörpert, wie immer wieder in der Forschungsliteratur betont wurde³⁷⁹, doch enthält diese allgemeine Aussage auch einen optimistischen Anteil, wie man ihn häufiger bei Broch findet.

³⁷⁸ Die erste Aussage wird in den *Schuldlosen* von Zacharias gemacht, das zweite Zitat ist eine Äußerung, die sich auf A. bezieht. Der Erzähler spricht von A.s Angst im Allgemeinen und erinnert dabei auch an seine Prüfungsangst, so dass eine Verbindung zur Profession von Zacharias geschaffen wird und somit zum Typus ‚Zacharias‘.

³⁷⁹ Eine besonders ausführliche Arbeit zu diesem Thema ist 1979 mit der Dissertation von Bernd Wolter entstanden, in der *Die Schuldlosen* unter politischer Perspektive analysiert werden. Wolter untersucht alle Figuren des Romans auf ihren politischen Aussagegehalt, so auch Zacharias. Er bezeichnet ihn als „Prä-Nazi“ und sieht in ihm den Gegenspieler des Imkers (vgl. Wolter, S. 221ff). Wolter, Bernd: *Hermann Brochs „Die Schuldlosen“. Anspruch und Wirklichkeit eines politischen Romans*. Paderborn 1979. In diesem Zusammenhang sei auch auf das Kapitel zu den *Schuldlosen* in Weigels Untersuchung hingewiesen (besonders S. 207 ff), welches „Die vier Reden des Zacharias“ in besondere Nähe zu Brochs Massenwahntheorie (KW 12) rückt. Weigel, Robert G.: *Zur geistigen Einheit von Hermann Brochs Werk. Massenpsychologie. Politologie. Romane*. Tübingen, Basel 1994. Desweiteren

Die jeweiligen weiteren Handlungen der beiden Novellen treffen sich definitiv im Motiv der pervertierten Liebe bzw. der Liebesunfähigkeit. Berichtet in V Zerline – sozusagen als Hintergrundinformation – Andreas vom Beziehungsgeflecht im Hause der Baronin, dass Hildegard ein „Bastard“ (KW 5, 96) ist, und weiht ihn in ihre Geheimnisse bezüglich des Herrn von Juna, wohlgermerkt Hildegards leiblicher Vater, ein, so wird in VII unter anderem die völlig pervertierte Beziehung des Studienrates Zacharias zu seiner Frau Philippine erneut aufgegriffen³⁸⁰ (vgl. KW 5, 168 ff). Lässt sich die politische Komponente im gesamten Werk auch nicht übersehen, so tritt sie doch in diesen beiden mittleren Novellen sehr stark hervor, insbesondere in der Liebesunfähigkeit der Personen und ihren Bindungsstörungen. Dass gestörte menschliche Beziehungen, die als Thema der beiden Novellen zu erkennen sind, tatsächlich eine Verknüpfung im Rahmen der Romanaussage haben, obwohl es sich in V und VII sowohl um unterschiedliche Personenkreise als auch um andere Ausprägungsformen handelt, legt eine Äußerung Brochs nahe, der nämlich diesbezüglich feststellt:

Die seelische Gleichgültigkeit gegen sich und den andern bildet einen Hauptteil des psychologischen Untergrundes, auf dem die Faschismen errichtet worden sind und immer wieder errichtet werden können. (KW 9/1, 408)

Eine weitere eher indirekte Verbindung steckt auch hier in äußeren Gegebenheiten, zum Beispiel in der Gestaltung des Raumes. Wenn Zerline im Gange ihrer Erzählung über das Vergessen sinniert: „Ein jeder vergißt seinen Alltag“ (KW 5, 103), und dabei bemerkt, dass ihr Blick in die Vergangenheit kein echtes Erinnern ist, sondern „ein bloßes Wissen ohne wirkliches Erinnern“, wählt sie folgenden Vergleich: „als wär’s ohne Wetter, weder mit gutem noch mit schlechtem geschehen“. Weiter spricht sie von einem „Raum ohne Wetter“ (KW 5, 103). In der direkten Gegenüberstellung der beiden Novellentexte von V und von VII, wie sie hier durchgeführt wird, kann nicht übersehen werden, dass mit dem „drohenden Gewitterwind“ in den „Vier Reden des Studienrats

auf den Beitrag von Rothe, Wolfgang: Gescheiterte Liebhaber. Erotismus und Sexualneurose im Werk Hermann Brochs. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 101-131.

³⁸⁰ S. dazu auch II „Methodisch konstruiert“ (KW 5, 33 ff).

Zacharias“, der einen „ersten, gewissermaßen probeweisen Ansatz“ (KW 5, 167) nimmt, auf diesen wetterlosen Raum als Gegenbild rekurriert wird. „Schon während der Rede war leises Donnern vernehmlich gewesen“ und von einem „fernen Gewitter“ (KW 5, 165) ist die Rede, auch „Zacharias hörte gleichfalls das ferne Grollen, und er wurde darüber beinahe ekstatisch“ (KW 5, 165). Mit dem einsetzenden Gewitter ist dieser wetterlose Raum plötzlich gefüllt, das leise Grollen gleicht einem Startsignal³⁸¹, der Mittelpunkt des Romans ist überschritten, die Entladung der Gewitterspannung folgt, wobei die Spannung des Geschehens nun absinkt³⁸², und die Handlung weiterfließt. All das, was in den Novellen der ersten Hälfte angedeutet und vorbereitet wurde, nimmt Gestalt an und wird weitergeführt, praktisch zu einem Ende gebracht.

3.3 Selbstähnlichkeit und fraktale Struktur: „Eine leichte Enttäuschung“

Zwischen diesen beiden mittleren Novellen „Die Erzählung der Magd Zerline“ und „Die vier Reden des Studienrats Zacharias“ liegt im Kern des Zentralteils, sozusagen als Spitze dieser „völlig symmetrische[n] Pyramide“³⁸³, die Novelle „Eine leichte Enttäuschung“: „[...] sie handelt(e) von einem vielstöckigen Traumhaus; im obersten Stock wohnt eine Wäscherin, im Parterre befindet sich ein Lederlager“ (KW 13/3, 319), wie Broch 1949 in einem Brief an Willi Weismann resümiert. Tatsächlich handelt sie nicht von dem „Traumhaus“ als solchem, vielmehr dient dieses als Kulisse der Geschehnisse, sondern von einem anonymen „Besucher“ (KW 5, 124). Wie sich später zeigt, ist dies A., der „getrieben von dem Verlangen, in jenes alte Haus einzutreten“ (KW 5, 124), dieses Labyrinth aus Wegen, Treppen, verborgenen Räumen und Geräuschen³⁸⁴ erforscht. Dabei trifft er auf eine junge Wäscherin, eine Begegnung, die für den namenlosen Protagonisten auch gleichzeitig eine Ich-Begegnung ist, denn durch eine „plötzliche Vertraulichkeit“ (KW 5, 133) geleitet, nennen

³⁸¹ Das drohende Unwetter ist auch politisch zu verstehen, ein Interpretationsansatz, der hier jedoch nicht im Vordergrund steht.

³⁸² S. dazu auch Knipe, S. 72.

³⁸³ Knipe, S. 72.

³⁸⁴ S. dazu auch Kapitel 4.2 „Unendlichkeit vs. Abgeschlossenheit“ der vorliegenden Arbeit.

sie beide ihre Namen: „Ich heiße Melitta.“, „[...] Und ich heiße Andreas.“ (KW 5, 133). Ihre Anonymität ist für den Rest der Novelle aufgehoben und sie werden mit ihren Namen angesprochen.

So wird die zentrale Stellung dieser Novelle, auf die der Leser unmittelbar durch ihre Position innerhalb der sieben Hauptgeschichten bereits aufmerksam wird, auf inhaltlicher Ebene durch die erste Begegnung von A. und Melitta konstituiert, eine Begegnung, die für beide einen Wendpunkt darstellt und somit einen Höhepunkt der Romanhandlung repräsentiert³⁸⁵. Ein besonderes Detail, was in seiner Feinheit absolut typisch für Brochs komplexe Symbol- und Motivkonstruktionen ist, findet sich im Zeitpunkt der Begegnung, Andreas und Melitta treffen sich nicht nur im Zentrum des Romans, genau in der Mitte, sie treffen sich zur „Mittagsstunde“ (KW 5, 125), wenn die Sonne also im Zenit steht, ihren Hochpunkt erreicht hat, wodurch Broch ein kunstvoll ineinandergeschachteltes Gefüge entstehen lässt, was sich selbst spiegelt.

Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass sich das stringent konzentrische Modell des Hauptteils der *Schuldlosen* in der Novelle, die im Mittelpunkt steht, wiederfindet. „Eine leichte Enttäuschung“ selbst ist durchzogen von Symbolen, Motiven und Anspielungen, die allesamt in der ersten Hälfte der Geschichte verwendet werden und später in ihrem zweiten Teil eine Art Dopplung oder Wiederholung erfahren, so dass insgesamt in der Novelle selbst eine symmetrische Struktur zu erkennen ist. Durch diese Verwendung einer konzentrischen Konstruktion (hier die Novelle) innerhalb des Ganzen (des Romans), welches ebenso nach konzentrischen Mustern aufgebaut ist, darf mit Recht die Behauptung formuliert werden, *Die Schuldlosen* erhalten Charakteristika einer fraktalen Struktur³⁸⁶, d.h. der Roman weist eine gewisse Selbstähnlichkeit auf.

³⁸⁵ Dass nicht von dem Höhepunkt die Rede sein kann, ist klar, denn A.s Begegnung mit Melitta stellt das Ereignis dar, welches ihn zur Begegnung mit dem Steinernen Gast und seine darauffolgende Beichte führt, ohne Zweifel der Höhepunkt der Andreas-Handlung.

³⁸⁶ Das Wort „Fraktal“ und der Begriff „Fraktale Geometrie“ wurden erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von dem Mathematiker Benoît B. Mandelbrot geprägt. Er leitete es von lateinisch ‚fractus‘, d.h. gebrochen, ab und benutzte es für Objekte, die nicht in ein traditionelles geometrisches Schema passten. Allgemein bekannt, zumindest als Begrifflichkeit, dürfte die nach ihm benannte ‚Mandelbrot-Menge‘ sein, „»Apfelmännchen« ist ihr bürgerliches Synonym“, wie Kröber es in seinem „Sach-Bilderbuch oder Fach-Märchenbuch“ über unendliche Strukturen und deren Erforschung sehr hübsch ausdrückt. Kröber, Karl Günther:

Der Begriff des „Fraktals“ muss an dieser Stelle näher erläutert werden, da er zu einem Teilgebiet der Mathematik gehört, welches sich erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts gegenüber den Methoden der klassischen Analysis sozusagen emanzipierte bzw. aus seinem Schattendasein heraustrat, in dem es sich nur befand, weil seine Objekte für die bekannten Methoden zu irregulär waren und dies, obwohl „irreguläre Mengen eine viel bessere Darstellung vieler Naturphänomene“ liefern, „als es die Figuren der klassischen Geometrie tun“³⁸⁷, wie Falconer in seiner Arbeit über „Fraktale Geometrie“ treffend zum Ausdruck bringt. Bevor nun dieses Phänomen in Brochs Roman näher beleuchtet werden kann, ist es nötig, einige weitere Begrifflichkeiten zu klären. Auch soll bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass sich das Modell, welches die Fraktale Geometrie liefert, als äußerst tragbar herausgestellt hat, so dass es Anwendung in den unterschiedlichsten Bereichen fand. Nicht nur Fachgebiete wie Physik und Biologie erkannten die Fruchtbarkeit dieser Methoden, sondern beispielsweise finden sie auch Anwendung in den Wirtschaftswissenschaften oder der Medizin³⁸⁸, so dass es nicht verwunderlich scheint, solche Strukturen auch in einem Roman wiederzufinden, zumal Broch in seiner Dichtung die Welt in ihrer Ganzheit erfassen wollte³⁸⁹. Er wandte offenbar Strukturen der fraktalen Geometrie an, Strukturen, die zu dieser Zeit noch absolute Randgebiete des mathematischen Forschungsinteresses repräsentierten, da noch kein adäquates mathematisches Prinzip herausgestellt war,

Das Märchen vom Apfelmännchen. Band 1: Wege in die Unendlichkeit. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 7. Weitere, sehr aktuelle Informationen und auch eine sehr anschauliche Animation findet der interessierte Leser u.a. unter folgenden links:

http://www.mathematik.de/ger/diverses/aktuelles/benoit_mandelbrot_gestorben.html

<https://www.dmy.mathematik.de/component/content/article/132-aktuellarchiv-hinter/849-benoit-mandelbrot-verstorben.html>

³⁸⁷ Falconer, Kenneth J.: *Fraktale Geometrie. Mathematische Grundlagen und Anwendungen Aus dem Englischen von Jens Meyer.* Heidelberg, Berlin, Oxford 1993, S. xii.

³⁸⁸ Auch wird die fraktale Geometrie heute unter anderem bei der Untersuchung von marinen Organismen, verschiedenen Ökosystemen und der Erdbebenforschung angewendet, vgl. http://www.mathematik.de/ger/diverses/aktuelles/benoit_mandelbrot_gestorben.html, ihre Bedeutung für die Struktur von Finanzmärkten und verschiedener volkswirtschaftlicher Zusammenhänge ist inzwischen unbestritten und nach wie vor Thema diverser Forschungsarbeiten. Als sehr prominentes und bedeutendes Beispiel sei hier die Analyse von Heike Wemhoff angeführt, Wemhoff, Heike: *Ökologieorientierte und marktbezogene Konzeption einer Reduktionswirtschaft in einer Kreislaufwirtschaft.* Heidelberg 2002, und natürlich das Werk von Mandelbrot, Benoît B.: *Fraktale und Finanzen: Märkte zwischen Risiko, Rendite und Ruin.* 2. Aufl. München 2007.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.3.2 (1. Teil) „Ein ‚Totalitätsbild der Erkenntnis‘“.

mit dem sie modelliert werden konnten. Obwohl zahlreiche organische Strukturen in der Natur damit beschrieben werden können, galten Fraktale Anfang des 20. Jahrhunderts als „Mathematische Monster“, weil ihre Berechnung und somit ihre mathematische Darstellung noch unmöglich schienen. Sicher hatte Broch während seines Mathematikstudiums in Wien mit solchen Theorien Kontakt, denn er studierte unter anderem bei Karl Menger³⁹⁰, einem Mathematiker, der sich mit solchen Phänomenen und der Dimensionstheorie beschäftigte.³⁹¹

Fraktale sind Mengen, die eine Feinstruktur besitzen, d.h. auch in beliebig kleinen Skalen zeigen sie noch viele Einzelheiten, weiterhin können sie nicht mit traditionellen geometrischen Mitteln ausreichend beschrieben werden³⁹², dennoch sind sie in den meisten Fällen auf sehr einfache Weise definiert³⁹³, häufig rekursiv. Ihr wohl eindrucklichstes Merkmal ist ihre Selbstähnlichkeit, wobei diese nicht zwingend im strengen Sinn vorliegen muss, vielmehr genügt eine annähernde Selbstähnlichkeit.³⁹⁴ So wird klar, dass man in der Natur unzählige fraktale Strukturen findet, wie zum Beispiel einen Blumenkohl, ein Farnblatt, ein Baum etc. All diesen Objekten ist gemeinsam, dass, wenn man einen Teil von ihnen betrachtet, er dem ursprünglichen Ganzen in der Form gleicht bzw. ähnlich ist³⁹⁵, dieser betrachtete Teil kann dabei (rein theoretisch) beliebig klein sein. Auch existieren in der Natur eine Vielzahl von Objekten,

³⁹⁰ Sowohl Radbruch als auch Lützel er erwähnen, dass Karl Menger zu Brochs Hochschullehrern zählt, beide jedoch übersehen die Verbindung in Bezug auf die besondere Struktur der *Schuldlosen*, s. dazu Radbruch 1989, S. 54 und Lützel 1988, S. 97.

An dieser Stelle sei auch verwiesen auf: Amann, Klaus und Grote, Helmut: *Die Wiener Bibliothek Hermann Brochs. Kommentiertes Verzeichnis des rekonstruierten Bestandes*. Wien, Köln 1990.

³⁹¹ Nach Karl Menger ist, wie bereits in der Einleitung erwähnt, der Menger-Schwamm benannt, eine fraktale Struktur die zum ersten Mal 1926 in einem Aufsatz erwähnt wurde. Menger, Karl: Über die Dimensionalität von Punktmengen. II. Teil. In: *Monatshefte für Mathematik und Physik*. 34/1926, S. 137-161.

³⁹² Ein Merkmal, was auf die Konstruktion der *Schuldlosen* ebenso zutrifft, nur dass es dabei sich natürlich nicht um geometrische Mittel handelt, sondern um gattungstechnische Fragestellungen, wie bereits ausführlich diskutiert wurde. S. dazu Kapitel 1.2 (2. Teil).

³⁹³ Man denke hier nur an die Mitteldrittel-Cantor-Menge, die Koch-Kurve oder das Sierpiński-Dreieck, alles Fraktale im rein mathematischen Sinne, die sich aus simplen gleichseitigen Dreiecken, oder im Falle der Cantor-Menge, sogar nur aus einfachen Streckenstücken zusammensetzen.

³⁹⁴ Für eine genauere Kategorisierung von Fraktalen und ihren Merkmalen s. Falconer, S. xx und das einführende Werk von Zeitler und Pagon.

³⁹⁵ Dies wird in der Mathematik als ‚Selbstähnlichkeit‘ bezeichnet.

die im eigentlichen, streng mathematischen Sinn, keine echten Fraktale sind, welche aber dennoch als Fraktale beschrieben werden können, so u.a. Wolkenräder, Küstenlinien oder auch Turbulenzen in Flüssigkeiten. Falconer weist sehr richtig darauf hin, dass keines dieser Objekte eigentlich ein Fraktal ist, und erläutert diese Feststellung folgendermaßen:

Ihre fraktalen Merkmale verschwinden, wenn sie in hinreichender Vergrößerung betrachtet werden. Trotzdem erscheinen sie in bestimmten Größenordnungsbereichen als Fraktale, und dort kann es nützlich sein, sie als solche zu betrachten.³⁹⁶

Ganz klar muss man dabei beachten, dass Fraktale dem Menschen lediglich als Modell dienen können, um reale Naturphänomene erfassbar zu machen. In einem gewissen Rahmen stellen sie aber ein außerordentlich gutes Modell dar und nähern sich somit den tatsächlichen Gegebenheiten in erstaunlicher Weise an. Doch unumstößlich ist die Einsicht: „Es gibt in der Natur keine wirklichen Fraktale. (Ebensowenig gibt es wirkliche Geraden oder Kreise!)“³⁹⁷, um Falconers pointierte Formulierung zu nutzen. Nichtsdestotrotz liefert ihr mathematisches Modell ein gutes Abbild der realen Welt.

Nun wird schnell klar, dass es keineswegs abwegig ist, Brochs Roman *Die Schuldlosen* als fraktal strukturiert zu bezeichnen, es ist eher verwunderlich, dass dies bis jetzt noch nicht geschehen ist. Natürlich ist dabei auch der Roman kein Fraktal im strengen Sinne, vielleicht, oder gerade weil er ein Abbild der realen Welt liefern möchte. Die Assoziationen mit der Fraktalen Geometrie bezüglich dieses Romans von der Hand zu weisen, nur weil sie zeitlich erst nach der Entstehung der *Schuldlosen* wissenschaftlich fundiert und anerkannt wurde, ist meines Erachtens falsch, denn wie deutlich aus den vorangegangenen Ausführungen ersichtlich wird, sind ihre Strukturen überall in der Natur und auch in den unterschiedlichsten Lebensbereichen zu finden, d.h. sie existierten per se schon immer. Broch nutzte solche Strukturen für seinen Roman und erweitert damit sein dichterisches Ausdrucksvermögen, was ihm ermög-

³⁹⁶ Falconer, S. xx.

Falconer verweist dabei auf die Originalarbeit von Mandelbrot, der den Unterschied zwischen „natürlichen Fraktalen“ und den streng mathematischen „fraktalen Mengen“ beschrieben hat. Mandelbrot, Benoît B.: *Die fraktale Geometrie der Natur*. Basel, Boston, Berlin 1991.

³⁹⁷ Falconer, S. xxi.

licht, die Verflochtenheit von verschiedenen Bereichen des Lebens zum Ausdruck zu bringen. Damit hat er eine Möglichkeit dazugewonnen, die Komplexität des Lebens in Worte zu kleiden, was sich deutlich in seinen Beschreibungen von Zeitaspekten zeigt, wenn sich zum Beispiel die Vergangenheit in der Gegenwart findet, oder die Zukunft bereits in der Gegenwart durch Vorausdeutungen gespiegelt wird.

Die Novelle „Eine leichte Enttäuschung“ kann ebenso – wie Knipe den Roman nannte – als „völlig symmetrische Pyramide“³⁹⁸ bezeichnet werden, so dass eine Pyramide in der Pyramide erkennbar wird, also eine selbstähnliche Struktur. In ihr wird der Anstieg bis zur Spitze, der Begegnung von Melitta und Andreas, sogar räumlich dargestellt, wenn Andreas, zu diesem Zeitpunkt noch der anonyme Besucher, sich nämlich entscheiden muss, ob er rechts die Stiege hinauf geht, oder doch links durch die kleine Tür (vgl. KW 5, 127). Seine Entscheidung fällt zugunsten der Treppe, „Man mußte einmal den Entschluß fassen, emporzusteigen [...]“ und so „setzte er den Fuß auf die erste Stufe“ (KW 5, 127). Sein Hinaufgehen erfährt eine enorme zeitliche Dehnung, was mit der Erzählzeit korrespondiert, aber in starkem Kontrast zur erzählten Zeit stehen muss, wenn man berücksichtigt, dass es für gewöhnlich nur einen kleinen Augenblick bedarf, um von der ersten auf die zweite Treppenstufe zu steigen. Der Schritt von der ersten zur zweiten Stufe nimmt jedoch eine halbe Seite des Romans in Anspruch. Nach wie vor ist ihm irgendwie unwohl bei dem Gedanken, dass er sich für einen Weg entscheiden muss und sich dabei von der Tür, die sich von ihm aus links befindet, abwendet.

»Ich will sie links liegen lassen.« Dieses sagte er ganz laut vor sich hin, und indem er es wiederholte, freute er sich, daß der abgegriffene Ausdruck plötzlich einen so handgreiflichen und deutlichen Sinn erhalten hatte. [...] Er hatte die Tür links liegen lassen und war auf die zweite Stufe getreten. (KW 5, 127)

Auch diese Passage kann durchaus als fraktales Element (sogar innerhalb der Novelle, wodurch die These der fraktalen Struktur zusätzlich gestützt wird) verstanden werden, findet sich doch das äußere Ereignis der Entscheidung für die Treppe rechts hinauf und gegen die Tür nach links in seinen Überlegungen,

³⁹⁸ Knipe, S. 72.

spricht in seinem Inneren, des Links-Liegen-Lassens wieder. Dabei ist besonders zu betonen, dass er seine Gedanken, sein Inneres, zusätzlich nach außen in die Situation transportiert, indem er sie „ganz laut vor sich hin“ sagt. „[...] und unter solchen Gedanken beschleunigte er seinen Schritt, stieg er die Treppe hinauf“ (KW 5, 128). Im Folgenden wird er mit einem „Bergsteiger“ (KW 5, 129) verglichen, wodurch der Eindruck erweckt wird, dass sein Hinaufgehen in diesem Haus eine beträchtliche Zeit und auch Kraft in Anspruch nehmen muss und dies, obwohl er nur vier Stockwerke hinaufgegangen ist; doch die „nicht endenwollende Höhe dieses Hauses“ (KW 5, 129) lässt ihn sogar erschrecken, er fühlt sich förmlich konfrontiert mit etwas Unendlichem, das Unendliche wird für ihn in diesem Moment erfahrbar. Schließlich „eilte er [...] die letzten Stockwerke hinauf, zwei, ja drei Stufen mit einem Schritt nehmend, so daß er [...] oben angelangte und einer Frau geradezu in die Arme lief“ (KW 5, 129). Seine erste Begegnung mit Melitta wird auf diese Weise einem Empfang gleichgesetzt, er läuft ihr – wie ein Kind seiner Mutter – in die Arme, durch die Lichtverhältnisse, die A. dabei empfindet, erhält die Szene zusätzlich einen erlösenden Charakter, denn „Auf diesem obersten Stockwerk war der Gang sehr hell“ (KW 5, 129).

Diese Aufstiegsbewegung des ersten Teils wird dann im zweiten Teil der Novelle durch Andreas Abstieg ergänzt. Wie sein Aufstieg mit eiligen Schritten endete, er die letzten Stockwerke beim Hinaufgehen hinaufeilte (vgl. KW 5, 129), so beginnt nun das Hinuntergehen ebenso eilig, „und als ob ihn etwas hinunterfegte, eilte er in großen Sprüngen über die Treppe“ und „Fast hätte er bei diesem eiligen Hinabstürzen das erste Stockwerk übersprungen“ (KW 5, 136). Doch weiter unter verlangsamt sich in Kohärenz zu den Erlebnissen des Novellenanfangs seine Bewegung wieder, wenn er durch das Lederlager irrt. Sidler resümiert diesbezüglich: „Anfang und Schluß der Erzählung fallen exakt zusammen mit Beginn und Ende der im Haus zusammenhängenden traumhaften Verfremdung der Wirklichkeit.“³⁹⁹ Ein Aspekt, der bei Sidler unberücksichtigt bleibt, ist, dass sich der Kreis noch eine Stufe weiter „außen“ erst schließt, nämlich mit dem Symbol der Straßenbahn. Das Überqueren der „eisernen Trambahngleise“ (KW 5, 124) markiert sozusagen den Startpunkt für

³⁹⁹ Sidler, S. 103.

A.s Eintauchen in dieses „Traumhaus“, er verlässt damit den realen und rationalen Bereich der Stadt, gleichermaßen enden seine Erlebnisse auch mit dem Erblicken eines „Trambahnwagens“ endgültig, denn dies gibt ihm erst wieder Orientierung. „Draußen lag die Mittagssonne [...] Er konnte sich nicht zu rechtfinden. Erst als ein Trambahnwagen vorbeikam“ (KW 5, 139), wusste er wieder, in welcher Straße er sich befand.⁴⁰⁰

Insgesamt lässt sich also festhalten, dass in der Mitte des Romans, dessen übrige Teile – wie gezeigt wurde – sich symmetrisch, in konzentrischen Paaren um diese Kernnovelle gruppieren, die Symmetrie des Ganzen noch einmal aufgegriffen wird, um so das zentrale Ereignis, A.s Begegnung mit Melitta, als tatsächlichen Höhepunkt und Mittelpunkt zu gestalten. Die erste Begegnung der beiden, die gleichzeitig als A.s Ich-Begegnung verstanden werden kann, wird somit nicht nur zum Mittelpunkt der Romanhandlung erhoben, sondern gleichzeitig zum Mittelpunkt der Mitte.⁴⁰¹

Doch damit ist das Konstruktionsgefüge dieser Kernnovelle noch nicht in seiner Komplexität erfasst, der fraktale Charakter zeigt sich in weiteren Details, denn Broch gestaltet auch in der Novelle selbst, zusätzlich zu dem zentralen Anstieg innerhalb des Hauses, immer wieder Momente, die eine symmetrische Struktur beschreiben, er formuliert optische Eindrücke, die eine Mitte erkennen lassen. Die Gestaltung dieses Motivs setzt unmittelbar am Anfang der Novelle ein und durchzieht sie bis zum Ende, so ist direkt zu Beginn zu lesen: „[...] da stand zwischen den modernen Warenhäusern der lärmenden Ge-

⁴⁰⁰ Sidler untersucht in ihrer Arbeit, um dies hier noch einmal deutlich zu betonen, nicht Brochs Roman *Die Schuldlosen*, sondern seine Vorstufe die „Tierkreis-Erzählungen“. In Bezug auf die Novelle „Eine leichte Enttäuschung“ sind allerdings kaum Unterschiede zwischen dem älteren und dem jüngeren Text, wie er dann in den Roman einfließt, zu konstatieren, das Symbol der „Trambahngleise“ findet sich ebenso in der älteren Fassung (vgl. dazu KW 6, 128 und 144), so dass damit keine Begründung geliefert wird, warum dieser Aspekt bei Sidler nicht von Bedeutung ist.

⁴⁰¹ Bei dieser Betrachtung wäre natürlich auch eine andere Perspektive denkbar, nämlich dass die Mitte wieder in eine Vielzahl von „Mitten“ aufgefaltet wird, so dass nicht mehr von einer zentralen Mitte die Rede sein könnte. Für diese Sichtweise würde die übrige Motivstruktur der Novelle durchaus sprechen, immer wieder erkennt man Anspielungen auf symmetrische Strukturen innerhalb der Novelle „Eine leichte Enttäuschung“, jedoch würde das die Bedeutung der Begegnung von Andreas und Melitta schmälern, was sich nicht ohne Weiteres in den übrigen Kontext eingliedern ließe, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass durch Melittas Auftreten in den *Schuldlosen* die symmetrische Architektonik in besonderem Maße unterstrichen wird. Melitta tritt in den Novellen IV, VI und VIII in Erscheinung.

schäftsstraße ein schmales Haus, das aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts stammen mochte“, es steckte „wie ein abgebrochener Zahn zwischen den beiden Nachbarn“, „eingeklemmt zwischen zwei riesigen buntbemalten Feuermauern“ (KW 5, 123). Später dann rückte die „Mittagsstunde“ heran (KW 5, 125, 126, 133), es herrschte Stille, die sich mit dem „Mittagsschlaf“ der Menschen zu dieser Tageszeit erklären ließ (vgl. KW 5, 128). Weiterhin ist in der selbstgebauten Sonnenuhr des Großvaters ein Zeichen für „Mittag“ zu sehen und ebenso „ein Zeichen für die früheren und späteren Stunden“ (KW 5, 134), und Melitta trägt zwischen ihren Brüsten „ein dünnes Medaillonkettchen“ (KW 5, 134).

Diese zahlreichen Textbelege und Beispiele verdeutlichen das Konstruktionsprinzip der Kernnovelle und die Bedeutung ihrer Architektonik innerhalb der Novellenanordnung im Roman selbst. Sie zeigen deutlich, dass der Romanaufbau die Assoziation mit einem Fraktal durchaus rechtfertigt, die Selbstähnlichkeit der einzelnen Teile ist nicht zu übersehen. Broch hat somit ein mathematisches Prinzip aufgegriffen, dessen Erforschung zwar zeitlich erst später einsetzte, das in der mathematischen Modellierung allerdings noch eine große Rolle spielen sollte, um Erscheinungen der unterschiedlichsten Bereiche zu erfassen.

4. Raumstrukturen und Zeiterleben

4.1 „Parabel von der Stimme“

„Die ‚Parabel von der Stimme‘ sind die ersten Seiten Dichtung, die den Broch-Leser nach der Absage des Autors an die Dichtung wieder erreichen.“⁴⁰² Sie enthalten seine „dichterische Selbstdeutung“ und sind ein weiteres Beispiel für „Brochs Dialog mit seinen eigenen Werken“⁴⁰³.

Wie bereits in der Einleitung und in den Vorbemerkungen dieser Arbeit ausführlich dargelegt, sind *Die Schuldlosen*, als Brochs letzter vollendeter Roman, im Vergleich zu seinen drei anderen großen Romanen im allgemeinen sehr wenig untersucht und eher abschätzig betrachtet worden, „wobei das geringste Interesse wohl der ‚Parabel von der Stimme‘ zugewendet wurde“⁴⁰⁴, wie Strelka bereits 1980 in einem Aufsatz bemerkt und 2001 in seiner Monographie zu Hermann Broch *Poeta Doctus* erneut betont.⁴⁰⁵ Dass diesem Prosastück, das zu Beginn des Romans steht und dem somit bereits von seiner exponierten Position im Text her eine einleitende Funktion zukommt, derart wenig Beachtung entgegengebracht wird, ist auf der einen Seite völlig unverständlich, denn wie Strelka in seinen Ausführungen bemerkt, fließt aus „dieser Parabel der ganze Roman gleichsam heraus[...] wie die Bibel aus dem ersten Kapitel des ersten Buches Moses“⁴⁰⁶, und Durzak bezeichnet die Parabel als „dichterische Selbst-

⁴⁰² Utermöhlen, Gerda: Metaphern des Unmetaphorischen. „Die Schuldlosen“: „Stimmen“ und „Parabel von der Stimme“. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 207/208.

⁴⁰³ Vgl. Utermöhlen 1972, S. 208.

⁴⁰⁴ Strelka, Joseph P.: *Poeta Doctus Hermann Broch*. Tübingen, Basel 2001, S. 85.

⁴⁰⁵ An dieser Stelle sei bemerkt, dass sich das fünfte Kapitel von Strelkas Werk *Poeta Doctus Hermann Broch* von 2001, was mit dem Titel „Die Parabel von der Stimme oder *Die Schuldlosen*“ überschrieben ist, inhaltlich nicht von seinem 1980 veröffentlichten Aufsatz „Hermann Brochs ‚Parabel von der Stimme‘“ abhebt. Vgl. Strelka, Joseph: Hermann Brochs „Parabel von der Stimme“. In: Thieberger, Richard: *Hermann Broch und seine Zeit*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1980, S. 122-132. Ein kleiner Unterschied, der eventuell schnell überlesen wird, den ich allerdings für bedeutend halte, liegt in den beiden Überschriften der ansonsten inhaltlich identischen Texte: Betitelt Strelka 1980 seinen Aufsatz noch mit „Hermann Brochs ‚Parabel von der Stimme‘“, geht er mit seiner Wahl der Überschrift 2001 „Die Parabel von der Stimme oder *Die Schuldlosen*“ eindeutig über seine älteren Ausführungen hinaus und verleiht der Parabel damit eine enorme Bedeutung, er setzt sie praktisch mit dem Roman selbst gleich.

⁴⁰⁶ Strelka 1980, S. 122 (vgl. auch Strelka 2001, S. 85).

deutung der *Schuldlosen*⁴⁰⁷. Vor allem darf die außerordentlich komplexe Struktur dieser Parabel nicht außer Acht gelassen werden, durch die bereits immense interpretatorische Schwierigkeiten entstehen, die sich zu unüberwindbaren Hürden weiterentwickeln können. So ist es vielleicht etwas voreilig, die wenig ausführliche Beschäftigung mit diesem Text auf einen Mangel an Interesse zurückzuführen, zumal die Bedeutung sehr wohl immer wieder unterstrichen wurde, wie u.a. bei Kijeong Kum, der bei der Untersuchung von A.s Selbstmord einen Hinweis auf die Bedeutung der „Stimme“ in der Parabel gibt⁴⁰⁸ und dabei auf Strelkas Ergebnisse rekurriert. Auch Heidi Knipe konstatierte bereits Ende der 70er Jahre: „Die Parabel von der Stimme“ ist den ‚Schuldlosen‘ vorangestellt als Vorspiel und zugleich als destillierende Zusammenfassung der im Roman entwickelten Grundthemen.“⁴⁰⁹ Sie ist im Übrigen auch eine der wenigen Ausnahmen, die sich an eine etwas ausführlichere Interpretation dieses Textes⁴¹⁰ gewagt haben, im Allgemeinen gehen die Betrachtungen diesbezüglich jedoch meist über eine flüchtige Erwähnung nicht hinaus.⁴¹¹

In der „unerhört verdichtete[n] Kunstform dieser Parabel“⁴¹² findet sich die abstrahierende Kondensierung des Altersstils realisiert, wie Broch ihn in seinem Vortrag „Mythos und Altersstil“ und in seinem Essay „Die mythische

⁴⁰⁷ Durzak 1978a, S. 181.

Obwohl er mit dieser Formulierung ganz deutlich auf die wichtige Rolle, die dieser Text inne hat, hinweist, widmet er der „Parabel von der Stimme“ in seiner folgenden Untersuchung praktisch keine Aufmerksamkeit mehr; er ergänzt lediglich, dass ein falscher Zeitbegriff der Schüler deren Glaubenszweifel auslöst. Vgl. dazu Durzak 1978a, S. 181.

⁴⁰⁸ S. dazu Kum, Kijeong: *Das Schuldproblem des Menschen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine vergleichende Untersuchung am Beispiel von Romanen Franz Kafkas, Hermann Brochs und Thomas Manns*. Köln 1994, S. 210.

⁴⁰⁹ Knipe, S. 42.

⁴¹⁰ Ihre Analyse hat einen anderen Blickwinkel als die vorliegende Arbeit, so dass sie zu dem Schluss kommt: „Der Austausch von Fragen und Gegenfragen, der den Anschein eines Lehrgesprächs hat, ist in Wirklichkeit eine Gegenüberstellung von Denkweisen, die verschiedenen Erkenntnisebenen angehören und letzten Endes unvereinbar sind.“, Knipe, S. 42.

⁴¹¹ Eine solche kurze Erwähnung der Parabel findet sich beispielsweise auch bei Köhn, der knapp einige Textpassagen der *Schuldlosen* zitiert und auf eine mögliche Verbindung zu Hegel in der Rede des Rabbi hinweist. S. dazu Köhn, Lothar: „Leises Murmeln“. Zum Begriff der Schuld in Brochs *Die Schuldlosen*. In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 56.

Für eine weiterreichende Betrachtung der Verbindung zu Hegel s. Polunic, Marina: *Partialität oder Totalität? Zur Frage der Modernität von Brochs Romantheorie*. Tübingen 2004, S. 25-29.

⁴¹² Strelka 1980, S. 123.

Erbschaft der Dichtung“ sowohl dargelegt als auch gefordert hat.⁴¹³ In diesem knappen, außerordentlich komplexen Prosatext lässt sich erkennen, was Broch damit meinte, wenn er den Abstraktionismus des Altersstils mit dem Abstraktionismus der Mathematik vergleicht (vgl. KW 9/2, 23). Allein seine verdichtete, extrem reduzierte Form, erinnert meines Erachtens schon unübersehbar an die mathematische Syntax. Zudem erhellt sich damit Brochs Forderung bzw. sein Streben nach Abstraktionismus für seinen Roman. An dieser Stelle ist es nötig, sehr deutlich hervorzuheben, dass ich weit von der Meinung entfernt bin, mit meinen Betrachtungen nun endlich eine erschöpfende Interpretation dieser Parabel zu liefern, vielmehr soll unter dem speziellen Blickwinkel dieser Arbeit ein Versuch unternommen werden, die Struktur der Parabel und Brochs damit verbundene Intention vielleicht besser einordnen zu können, denn sie liefert einen weiteren eindeutigen Beleg für die tragende Rolle, die das mathematische Denken in und für Brochs Werk spielt.

Bereits Strelka hat einen Hinweis auf eine Verbindung zur mathematischen Abstraktion gegeben (wobei sein Fokus allerdings auf dem Zeitphänomen lag) und erkannt, dass Brochs Auffassung der Zeit, wie er sie in der Parabel zum Ausdruck bringt und wie er sie somit im gesamten Roman verstanden haben möchte, ganz eng mit Einsteins Feststellung verknüpft ist, dass die Vorstellung einer absoluten Zeit sich als unhaltbar erweist.⁴¹⁴ So konstatiert er, dass Brochs „kondensierende Abstraktionstendenz des »Altersstils« [...] mit den Ideen der modernen Physik“ korrespondiere, „die den Schritt von einer mechanischen Auffassung zur mathematischen Abstraktion getan hat“ und so begann, „die Grenzen zwischen physischem und metaphysischem Bereich zu überschreiten“⁴¹⁵. Eine durchaus naheliegende Parallele, zumal Broch selbst, wie bereits ausführlich im Vorangegangenen erläutert, eine direkte Verbindung zwischen dem Altersstil eines Künstlers und dem darin enthaltenen Abstraktionsgrad mit der Mathematik betont.

⁴¹³ Vgl. dazu Kapitel 3.2 (1. Teil) „Mythos und Altersstil“, in welchem diese, von Broch geforderte Abstraktion thematisiert und ausführlich erläutert wird.

⁴¹⁴ Vgl. Strelka 2001, S. 88 und Strelka 1980, S. 124.

⁴¹⁵ Strelka 2001, S. 88 (vgl. auch Strelka 1980, S. 124).

Die „Parabel von der Stimme“ operiert mit Gegensätzen, was dem Konzept der Motivik *Der Schuldlosen* entspricht und bei Broch bereits in sehr frühen Werken wie dem „Mathematischen Mysterium“⁴¹⁶ zum Tragen kommt. Gleich zu Beginn liest man: „Des Herrn Sprache [...] ist Sein Schweigen, und Sein Schweigen ist Seine Sprache. Sein Sehen ist Blindheit, und Seine Blindheit ist Sehen. Sein Tun ist Nicht-Tun, und Sein Nicht-Tun ist Tun. [...]“ (KW 5, 9), Worte, mit denen der wohl fiktive Rabbi Levi bar Chemjo⁴¹⁷ seine Schüler entlässt, nachdem sie ihn gefragt hatten, warum der Herr die Stimme erhoben habe, als Er die Schöpfung begann (vgl. KW 5, 9). Im Grunde handelt diese Parabel, obwohl sie „Parabel von der Stimme“ heißt, von der Zeit, genauer gesagt von der Verflochtenheit der Zeit und damit von der Paradoxie der Wirklichkeit. Denn, dass es unmöglich ist, von einer absoluten Gegenwart zu sprechen, ist klar. So ist Brochs Forderung keineswegs absonderlich, es ist vielmehr der natürliche Lauf der Dinge, der damit eine komplette Erfassung erfährt, sobald man sich darüber klar wird, dass es auf die Perspektive, d.h. wiederum auf den Betrachter bzw. auf den Beobachter ankommt. Schließlich erkennen so die Schüler gegen Ende der Parabel, dass eine simple Erklärung der Zeit als „einfacher Bestandteil ihrer dreidimensionalen Welt“ nicht ausreicht, „sondern [sie] in ihrer Komplexität das rationale Fassungsvermögen so weit übersteigt, daß die Schüler selbst in eine metaphorische Sprache ausweichen“⁴¹⁸ müssen. Sie sprechen von Gottes Zeitlosigkeit, die in „die Zeit eingebettet ist“ (KW 5, 11).

Von welcher zeitlichen Warte bzw. von welchem zeitlichen Standpunkt aus wird dann aber Gegenwart betrachtet? Um dies zu verstehen, ist es unumgäng-

⁴¹⁶ Vgl. Kapitel 2.1.2 (1. Teil).

⁴¹⁷ Strelka ist in seinen Untersuchungen der Bedeutung und der Herkunft des Rabbi-Namens nachgegangen und hat diesen unter dem Aspekt eines symbolischen Gehaltes beleuchtet. „Nach einer freundlichen Mitteilung des Vorstandes der Abteilung für Judaistik an der Brandeis University, Professor Marvin Fox, handelt es sich mit einer an Sicherheit grenzenden, höchsten Wahrscheinlichkeit um einen fingierten Namen. Umso eher ist dann anzunehmen, daß dem Namen symbolische Bedeutung zukommt. Levi bezieht sich sicherlich auf einen der Leviten und Nachkommen des ursprünglichen Levi, denen im Pantateuch der Schutz des Heiligtums und der Opferdienst übertragen war. Es handelt sich also um die rabbinische Eigenschaft des Priesters und der Weisen. »bar Chemjo« ist etwas zweifelhafter, doch könnte es Sohn oder im weitesten Sinn Nachkomme des Nehemia bedeuten, der neben Esra ein Wiederhersteller des Judentums gewesen ist.“, wie Strelka festhält, was ihn zu dem Schluss führt, dass dies „eine überaus sinnvolle symbolische Bedeutung ergeben“ würde. Strelka 2001, S. 85/86 (vgl. Strelka 1980, S. 131).

⁴¹⁸ Knipe, S. 44.

lich, sich noch einmal Brochs theoretische Aussagen zu vergegenwärtigen, da diese für ein Verständnis des Parabeltextes nahezu unabdingbar sind. Ein besonderer Blick muss hierbei eindeutig auf seinem Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ liegen. Broch referiert dort seine Vorstellung von der Verflochtenheit der Zeit sehr genau, wie bereits in diesem Teil der Arbeit in Kapitel 1.3 angedeutet wurde. Er möchte „das Vergangene ins Gegenwärtige [...] heben [...] und zugleich auch die Gegenwart in die Vergangenheit [...] senken, auf daß sie in ihr zur vergangenen Zukunft werde“ (KW 9/2, 205), um so durch die Verschmelzung von Vergangenheit und Zukunft einen „Einheitsraum immerwährender Gegenwart“ zu schaffen, „nach dem die Seele sich sehnt“ (KW 9/2, 205).⁴¹⁹ Nach Brochs Auffassung ist dieser „Einheitsraum der Zeit und der Zeiten [...] das Ziel und die Aufgabe der historischen Dichtung“ (KW 9/2, 206), da auf diese Weise am Ende der Zeiten ihr Anfang erfassbar wird (vgl. KW 5, 12), also der Schöpfungsaufbruch hörbar, und man lernt „nach rückwärts zu lauschen“ (KW 5, 11), wie er es in den Schlussworten der Parabel formuliert, bzw. da es so gelingt, wie es am Ende des Romans heißt, „nach rückwärts schauen zu dürfen“ (KW 5, 285), sich also der Vergangenheit zu stellen, die jede Person des Romans wie einen Verfolger umgibt. Dass dabei die Stimme der Zeit erst eine mögliche Existenz, sprich ein mögliches subjektives Empfinden verleiht, sozusagen einen fassbaren Anhaltspunkt, wird im Folgenden klar werden.

So kann man sich durchaus Strelkas Meinung anschließen, dass Broch in seiner „Parabel von der Stimme“ die Einsteinsche Einsicht von der Relativität der Zeit zum Ausdruck gebracht hat⁴²⁰, diese allerdings nicht vom Menschen aus betrachtet, „sondern in gleichsam umgestülpter Weise vom Schöpfer her, der am Anfang die Zeit erschafft, nachdem diese zum Inhalt der Schöpfung korrelativ ist“⁴²¹. Dieser Aspekt der Zeiterfahrung spielt im weiteren Verlauf des Romans eine wichtige Rolle, so dass hierdurch die Bedeutung dieses kurzen

⁴¹⁹ Und womit Unendlichkeit fassbarer würde, Anm. d. Verf.

⁴²⁰ Vgl. Strelka 2001, S. 88 (vgl. auch Strelka 1980, S. 124).

⁴²¹ Strelka 2001, S. 88 (vgl. auch Strelka 1980, S. 124).

Kijeong Kum bezieht sich in seinen Untersuchungen zu A.s Freitod auf Strelka und zieht in diesem Zusammenhang eine direkte Verbindung zum Unendlichen, übersieht dabei jedoch völlig die mathematische Komponente; denn sowohl das Unendliche wie auch das Nichts entsprechen sich aus mathematischer Sicht in gewisser Weise. S. dazu Kijeong Kum, S. 211.

Parabeltextes für *Die Schuldlosen* als sein verbindendes Element für den Romanzusammenhalt erneut verdeutlicht wird. Strelka bemerkt dazu:

Die Zeitauffassung der ‚Parabel von der Stimme‘, die sich einerseits in die objektive Epochengeisterfassung der lyrischen Stimmen, andererseits in die subjektive Zeiterfassung traumhafter Vision durch die Person des Andreas als tragendes Strukturelement der ersten bis zur letzten Prosaerzählung erweist, hält gewissermaßen den ganzen Novellenroman neben einigen symbolischen Motivverkettungen zusammen.⁴²²

Als eine Art Exposition handelt die Parabel sowohl von der leeren als auch von der erfüllten Zeit und weist darauf hin, dass nur durch ein Rückwärtslauschen, nachdem viel Zeit verflossen sein wird, der Schöpfungsaufwurf verstanden werden kann (vgl. KW 5, 12). Im Zentrum des Romans steht dann dagegen in der Novelle „Eine leichte Enttäuschung“ die leere Zeit und am Ende durch A.s Beichte und das Auftreten des Steinernen Gastes die erfüllte Zeit, wobei der Stimme am Ende erneut eine wichtige Rolle zukommt⁴²³. Dass diese Entsprechung tatsächlich von Broch intendiert war, lässt sich durch seine Korrespondenz mit Karl August Horst aus dem Jahr 1951 belegen, dort finden sich folgende Zeilen Brochs:

Da fiel mir auf, daß die »Leichte Enttäuschung« ein [...] Versuch zur Gestaltung des Erlebnisses absoluter Leere gewesen ist. Das war der Ansatzpunkt, und ich stellte daher diese Novelle in den Mittelpunkt des Buches, das Vakuum, die leere Zeit als Zentrum eines Geschehenssystems. Und es ist auch das moralische Zentrum, denn daraus ergibt sich der Agnostizismus des Prophetengedichtes, das seinerseits wieder durch die »Parabel« des Eingangs und die »Vorüberziehende Wolke« des Endes im Sinnzusammenhang gehalten wird. (KW 13/3, 537/538)⁴²⁴

Mit der Thematisierung der Zeit, die weder Anfang noch Ende besitzt, die somit alles noch so Gegensätzliche in sich vereint (vgl. KW 5, 11) und im Grunde nicht von der Zeitlosigkeit zu trennen bzw. auch nicht zu differenzieren ist, legt Broch bereits in der „Parabel von der Stimme“ sozusagen den Grundstein für das Problem der Unendlichkeit, das den Roman in Variationen leitmoti-

⁴²² Strelka 2001, S. 90 (vgl. auch Strelka 1980, S. 125).

⁴²³ Laut Durzak ist klar: „Es ist die Stimme des Imkers, der im Roman das Sinnbild der erfüllten Zeit darstellt.“, Durzak 1978a, S. 182, s. dazu auch Kapitel 6.1.2.

⁴²⁴ Broch fährt in diesem Brief mit der Betrachtung des Imkers fort und kommt damit auch auf die Bedeutung seiner Stimme bzw. seines Gesangs zu sprechen, womit er den Bogen zum Mythos schlägt. Vgl. dazu Kapitel 6.1.2.

visch durchzieht. Es geht ihm um die Aufhebung der Zeit, genauer um die Aufhebung der absoluten Zeit, Zeit und Zeitlosigkeit werden praktisch gleichgesetzt. Diese Gleichsetzung auf den ersten Blick völlig gegensätzlicher Dinge erklärt sich über den Begriff der Unendlichkeit und Brochs mathematische Sicht zum einen, zum anderen durch seine Verarbeitung der Einsteinschen Erkenntnis von der Relativität der Zeit.

Den Schülern versucht der Rabbi zu erklären, dass „alles noch so Gegensätzliche, immer das nämliche bedeutet“ (KW 5, 10) und erläutert ihnen: „Wahrlich, vor allen Dingen, die ich kenne, ist es die Zeit, der solche Doppeleigenschaft zukommt“ (KW 5, 11). Dies ist eine durchaus mathematische Sichtweise, das Unendliche zu fassen, über die Zeit, die zweifelsohne auch unendlich ist. Ob etwas unendlich groß oder unendlich klein ist, hängt lediglich von Ausgangspunkt der Betrachtung ab, so lässt sich mathematisch eine Betrachtung, bei der etwas gegen Unendlich gehen soll, meist umformulieren in eine Betrachtung, bei der etwas gegen Null strebt.⁴²⁵ Eine leicht abgewandelte Perspektive, die in diesem Zusammenhang ebenfalls sehr klärend wirkt, dass es natürlich möglich ist und in der Mathematik durchaus üblich, umgangssprachlich „sehr groß“ bzw. „winzig klein“ oder „verschwindend klein“ beides mit dem Adjektiv „unendlich“ zu fassen, anders formuliert wird es eben entweder „unendlich groß“ oder „unendlich klein“, wobei die Begrifflichkeit „unendlich klein“ im natürlichen Sprachgebrauch als „nichts“ oder „Null“ bezeichnet wird. Damit entsteht die Möglichkeit, Kijeong Kums Feststellung im „Ich-Bewußtsein“ existieren das Nichts und das Unendliche zugleich⁴²⁶, die er bezüglich der *Schuldlosen* macht, unter einem neuen Blickwinkel zu sehen, und seine Einschränkung:

Obwohl das Denken des Menschen immer wieder neu ins Unendliche gerät, betont Broch, daß jeder Mensch die Autonomie des Ich besitzt, das wiederum im mystischen Sinne auf den dem Menschen innewohnenden Bereich des Absoluten zurückzuführen ist.⁴²⁷

wird so praktisch gegenstandslos, da es keine wirklichen Gegensätze sind.

⁴²⁵ Ein simpler Kniff ist das Betrachten von Kehrbrüchen, nimmt man also die natürlichen Zahlen, so werden sie immer größer, betrachtet man dagegen ihre Kehrwerte, so werden die Nenner immer noch unendlich groß, der Wert der Brüche konvergiert jedoch gegen Null.

⁴²⁶ Kijeong Kum, S. 211.

⁴²⁷ Kijeong Kum, S. 211.

Bewertet man nach dieser Analyse noch einmal den Stellenwert neu, der der „Parabel von der Stimme“ innerhalb des Romanganzes zukommt, wird klar, wie sehr Strelka die Sache auf den Punkt bringt, wenn er sein Kapitel zu der Parabel „Die Parabel von der Stimme oder *Die Schuldlosen*“ nennt. Beide bedingen sich und wären ohne einander wenig verständlich, aus der Parabel geht tatsächlich der Roman hervor und wie es in der Parabel bereits prophezeit wird, dass wir am Ende der Zeiten ihren Anfang fassen werden (vgl. KW 5, 12), legt A. am Ende des Romans eine Art Beichte ab und beginnt zu verstehen, er hört die Stimme⁴²⁸. Anfang und Ende begegnen sich so in der Verflochtenheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Zeit wird praktisch angehalten, was Broch explizit zum Ausdruck bringt, indem er A. zu Beginn auf die Uhr schauen lässt, „17.11 konstatierte A. und verglich es mit seiner Armbanduhr“ (KW 5, 51), und am Ende noch einmal „Und als könnte ihm die Zeit Aufschluß geben, blickte er auf seine Armbanduhr, welche 17.11 zeigte.“ (KW 5, 187). Doch am Ende ist A. ein Mensch mit Erfahrung, der mit der Stimme der Zeit gewachsen ist, der am Ende den Schöpfungsaufbruch hört, genau wie es in der Parabel hoffnungsvoll angekündigt wurde (vgl. KW 5, 12). Somit ist er imstande, als älterer Mensch Hörer dieser Stimme zu sein⁴²⁹ und begegnet in der Person des Großvaters bzw. Imkers oder Urgefährten der erfüllten Zeit. Dazu bemerkt Strelka:

Wie verschiedenartig und verschiedenwertig auch die einzelnen Erzählungen und selbst verschiedene Partien der lyrischen Stimmen sein mögen, es besteht kein Zweifel, daß die »Parabel«, das Problem der Zeiterfahrung und des Zeitgeists, und schließlich die wichtigsten Motivverkettenungen tatsächlich ein einheitliches und geschlossenes Ganzes im Sinn des »polyhistorischen« Romans und seiner Totalitätserfassung daraus gemacht haben. Broch gibt damit eine der schärfsten und weitgehend totalen Darstellungen einer Zeitepoche aus einer weitgehend zeitlosen Perspektive, und dies ist das Bedeutendste, was in gewisser Hinsicht ein literarisches Werk leisten kann.⁴³⁰

⁴²⁸ S. dazu auch Kapitel 6.1.2 (und 5.2).

⁴²⁹ Vgl. Utermöhlen 1972, S. 209.

In diesem Zusammenhang formuliert Gerda Utermöhlen folgende Bemerkung, die erneut die Verwobenheit und Kontinuität von Brochs komplettem Schaffen zum Ausdruck bringt: „Es ist dies wohl die Bedingung, die der gealterte Broch auch auf sich selber bezog, noch einmal als Dichter zu sprechen. Das Alterswissen war in seinen Werken schon immer eine Metapher für tiefere, dichterisch-unmittelbare Wissensquelle [...]“.

⁴³⁰ Strelka 2001, S. 95 (vgl. Strelka 1980, S. 128/129).

Ohne Zweifel ist die Parabel innerhalb des gesamten Romans das eindrucklichste und bedeutungsvollste Beispiel für Brochs Denken und Dichten in Gegensätzen, wie es im zweiten Teil der Arbeit in Kapitel 2.3.3 herausgearbeitet wurde. In ihr wird auf diesem Wege die Unendlichkeit in Form der Zeit thematisiert.

4.2 Unendlichkeit vs. Abgeschlossenheit

Gegensätze wie „außen – innen“, „weit – eng“ und „offen – abgeschlossen“ durchziehen den gesamten Roman und dürfen mit Recht als weiteres formbildendes Prinzip der *Schuldlosen* herausgestellt werden. Allen gemeinsam ist die Kontrastierung von Unendlichkeit mit Abgeschlossenheit, so dass eine gesonderte Betrachtung dieses Motivkomplexes durchaus angebracht erscheint. Da sich in den Novellen IV „Ballade vom Imker“, VI „Eine leichte Enttäuschung“ und in dem Novellenpaar III und IX „Verlorener Sohn“ und „Erkaufte Mutter“ die ausgeprägtesten Beispiele und Gestaltungsmerkmale dazu finden, soll in diesem Kontext der Fokus auf diesen Passagen des Romans liegen. Bereits hier sei allerdings darauf hingewiesen, dass die dritte Novelle wegen ihres ausgeprägten Bezuges zur Mathematik im folgenden Kapitel noch einmal gesondert Berücksichtigung findet und ihre Struktur dort detailliert untersucht wird, in Verbindung mit Novelle IX darf sie jedoch auch in diesem Abschnitt nicht ohne Beachtung bleiben. Um später einen direkten Übergang zu dem sich anschließenden Kapitel dieser Arbeit herzustellen, werden nun zunächst „Eine leichte Enttäuschung“ und „Ballade vom Imker“ näher beleuchtet.

In der „Ballade vom Imker“ wird das Leben des Großvaters, Melittas (Adoptiv-) Großvaters, skizzenhaft nachgezeichnet. Nach dem Tod seiner Frau verkaufte er seine Bienenstöcke und sein Haus, er verabschiedete sich von seinem bisherigen Leben, das mit der Natur und durch die ausschwärmenden Bienen auch mit Freiheit verbunden war, er tauschte es gegen die „selbstgewählte, selbstgewollte Einsamkeit“ (KW 5, 84) und „zog in die Residenzstadt“ (KW 5,

84). Der Wechsel des Lebensraums spiegelt die seelische Verfassung des Großvaters, seine eingeengte psychische Befindlichkeit, seine depressive Verstimmung steht in Korrelation zu der Niederlegung seiner Tätigkeit als Imker. Innerhalb seines neuen Lebensraumes ist es ihm per se unmöglich, sich weiter den Bienen zu widmen, da sie die Weite der Natur benötigen. Der Lebensraum der Stadt wird für den „Reißzeugmechaniker“ durch diverse Zwänge und zeittypische Erscheinungen von Abgeschlossenheit gekennzeichnet. Die Zeit, als „technisches Zeichnen noch als Kunst betrieben wurde“ (KW 5, 84), ist vorüber, „eine handwerksfeindliche Zeit, eine qualitätsfeindliche Zeit“, „eine neue Zeit“ war angebrochen (KW 5, 85). In jedem Papiergeschäft war nun Reißzeug zu kaufen, allerdings von minderer Qualität, es war lediglich „lieblose Fabrikware“ (KW 5, 85). Auf dem Höhepunkt dieses Gefühls der Einengung schließt er seine Werkstatt und seinen Laden und demonstriert mit dieser symbolischen Tat den Zustand der äußeren Begebenheiten (vgl. KW 5, 85). Er wendet sich mehr und mehr seinem Adoptivkind zu, das den Namen Melitta⁴³¹ trägt und so als Zeichen seiner Natur- und Bienenverbundenheit verstanden werden darf⁴³². Mit der Zeit löst er sich ganz von der Stadt, als Melitta älter ist, wird er Wanderlehrer und kehrt nur noch sporadisch in die Abgeschlossenheit zurück. „Immer länger wurden die Zeitspannen des Wegbleibens, immer kürzer die Rastpausen, die er in der fremdgewordenen städtischen Behausung verbrachte“ (KW 5, 91). Er übernachtet im Freien und empfindet die Unendlichkeit, in der er sich damit befindet, als befreiend: „War er [...] außerhalb der Stadt, so atmete er auf; [...] eingebettet in die Verwobenheit von Leben und Tod“ (KW 5, 92). Dies steht im strengem Gegensatz zu Andreas' Empfindungen bezüglich unendlicher Weite, die er zwar immer wieder sucht, wie beispielsweise in Novelle VI, und die ihn magisch anzuziehen scheint, die ihn jedoch ebenso verunsichert und verwirrt.

⁴³¹ Ein Name, der aus dem Griechischen stammt und die ‚Honigbiene‘ oder die ‚Honigsüße‘ bedeutet, abgeleitet von den griechischen Worten ‚meli‘ oder ‚melitos‘. S. dazu Kapitel 5.2, welches sich gesondert mit der Figur Melitta beschäftigt. Dort finden sich auch eine Erläuterung der Etymologie dieses Namens und eine Einordnung seiner Bedeutung in Brochs Roman *Die Schuldlosen*.

⁴³² Dabei darf nicht übersehen werden, dass für den Großvater Bienen nicht uneingeschränkt positiv betrachtet werden, vielmehr hegt er ihnen gegenüber mehr und mehr ein ambivalentes Verhältnis, denn er hatte auch „eine Art verachtungsvolles Bedauern für den Bien, für dieses Wahrzeichen bürgerlicher Disziplin, bürgerlichen Sparkassentums“ (KW 5, 87). Vermutlich ist diese Empfindung den Bienen gegenüber bereits ein Hinweis auf die spätere Verbindung von Melitta und Andreas, in der ebenfalls Naturverbundenheit (Melitta) dem Geld (Andreas) gegenübergestellt werden.

Durch das Motiv des „Frei-Aufatmen-Könnens“ beim Verlassen der Stadt wird meiner Ansicht nach von Broch die „Ballade vom Imker“ an die Kernnovelle „Eine leichte Enttäuschung“ herangerückt und damit eine Gegenüberstellung zweier Haltungen bezüglich der Unendlichkeit erzielt. Sowohl der Großvater in Novelle IV wie auch Andreas in Novelle VI erleben zunächst dieses befreiende Gefühl. Doch bereits ihre jeweiligen persönlichen Motivationen, die zu dem Erleben führen, divergieren stark, ebenso wie die Konsequenzen, die sie daraus ziehen, und auch die tatsächlichen äußeren Begebenheiten entsprechen sich nicht. Verlässt, wie oben beschrieben, der Großvater aus eigenem Antrieb und aus eigener Überzeugung real den Lebensraum der Stadt und geht in eine ländliche, naturverbundene Umgebung, so wird Andreas als Getriebener, fast schon Fremdgesteuerter dargestellt, der die Abgeschlossenheit der Stadt nicht wirklich überwindet, sondern einer Form der Unendlichkeit in ihr selbst, in dem „Traumhaus“ begegnet:

[Er] überquert die eisernen Trambahngleise, getrieben von dem Verlangen, in jenes alte Haus einzutreten, gleichsam von der vagen Hoffnung getrieben, darinnen aufatmen zu können, wie man aufatmet, wenn man die geschlossene ineinandergefügte Stadt verläßt und in eine Dorfstraße gerät. (KW 5, 124)

Der Besucher A. hat plötzlich das Bedürfnis aufzuatmen, er verspürt eine Sehnsucht nach Dorfidylle, nach dem Land, deren Befriedigung er in dem alten Haus erhofft, so dass er den ersten Teil seiner Hauserkundung bis zur Begegnung mit Melitta als eine Wanderung, einen Landspaziergang erlebt. Er tritt hinaus „in die durchsonnte Landschaft“ (KW 5, 125), wenn er in einen der Innenhöfe geht, „ein ungepflasterter Streifen“ (KW 5, 125) im Hof veranlasst ihn, der mittlerweile mit einem „Bergsteiger“ (KW 5, 129) verglichen wird, zu der Vermutung, dass dort einmal jemand versucht habe, Obst anzubauen, und verstärkt die „Sehnsucht nach dem Lande“ (KW 5, 126) und seine Erwartung, „es werde sich die festgefügte Stadt hier ins Landschaftliche und Dörfliche öffnen“ (KW 5, 126).

So erlebt A. den Einbruch des Unendlichen als Einbruch der Natur inmitten der Stadt. Wie im Traum werden seine Erlebnisse geschildert, die im Kontrast

zu ihrer Kulisse stehen. Auch atmet er nicht wie der Großvater auf, wenn er die Stadt verlassen hat, sondern hegt lediglich die Hoffnung, aufatmen zu können. Die Hoffnung, die in der Begegnung mit der Unendlichkeit liegt, ist sicher als Vorausschau auf sein Ende zu werten, wenn er vor dem Großvater, dann in Gestalt des Steinernen Gastes, eine Beichte ablegt. So ist auch verständlich, dass A. die Unendlichkeit nicht als Geborgenheit empfindet, sondern die Orientierung verliert: „Er konnte sich nicht zurechtfinden“ (KW 5, 139), und erst wieder seines Standortes sicher ist, als die Stadt ihn durch eine vorbeifahrende Straßenbahn räumlich situiert.

In den beiden Novellen „Verlorener Sohn“ und „Erkaufte Mutter“, deren Verbindung bereits unter dem Aspekt der Symmetrie herausgearbeitet wurde, operiert Broch ebenfalls sehr deutlich mit dem Gegensatz von Unendlichkeit und Abgeschlossenheit. Ein Konstruktionsmerkmal, das vielleicht nicht unmittelbar beim ersten Lesen ins Auge fällt, da die beiden Texte im räumlichen Abstand innerhalb des Romans angeordnet sind. Ihre Verbindung ist jedoch klar angelegt, worauf ja nicht zuletzt der Sinnzusammenhang ihrer beiden Titel hinweist, wie bereits gezeigt wurde. Anders als in den beiden zuvor betrachteten Novellen „Ballade vom Imker“ und „Eine leichte Enttäuschung“ gestaltet Broch in dem Novellenpaar III und IX keine direkte Gegenüberstellung von Unendlichkeit und Abgeschlossenheit im Sinne einer Kontrastierung, sondern entfaltet hier eher eine Art Entwicklung, die insgesamt eine Verengung demonstriert. Die zunehmende Verengung spielt sich sowohl auf einer äußeren Ebene, den räumlichen Gegebenheiten, als auch auf einer inneren Ebene, welche A.s Person betrifft, ab.

Zu Beginn der dritten Novelle steht der „verlorene Sohn“ A., nachdem er den Bahnhof verlassen hat, auf einem Platz. Durch die Perspektive, die in der Beschreibung vermittelt wird, erscheint dieser dargestellte Raum weit und offen, A. empfindet ihn als „festlichen Vorraum(s), der Prächtigeres erwarten ließ“ (KW 5, 50). Der Platz wird mit einem gleichschenkligen Dreieck verglichen, dessen Spitze zur Stadt zeigt (vgl. KW 5, 50). Besonders im Zusammenhang mit Novelle IX erscheint es als unangemessen, hier lediglich die abgeschlossene Form eines Dreiecks wahrzunehmen, vielmehr drängt sich der Gedanke auf,

insbesondere wenn man den weiteren Handlungsverlauf aufmerksam analysiert, dass mit diesem Dreieck zwei parallele Linien als Symbol der Unendlichkeit in Zentralperspektive gemeint sein müssen. So dass sich von dieser unendlichen Weite, die sich A. noch bei der Ankunft in der Stadt bietet, eine allmählich immer stärker werdende Verengung der räumlichen Situation wahrnehmen lässt. Innerhalb der ersten Hauptgeschichte mündet diese Verengung zunächst in der Wohnung der Baronin, in die A. als Mieter einzieht. Eine Verengung, die dann später in Novelle IX fortgeführt wird, um damit A.s Handlungsunfähigkeit und seine erschreckende Statik zum Ausdruck zu bringen. Hildegard veranstaltet jedes Jahr zum Ausklang der Sommersaison eine tea party im Garten, „der sich hinter dem Haus zu ziemlicher Tiefe erstreckte, zwar schmal, dennoch wie ein Ausschnitt eines größeren Parkgeländes“ (KW 5, 185). In diesem Garten, diesem „Ausschnitt“ der Welt, befindet sich nun auch A., mittlerweile nicht mehr bloß als Mieter, sondern in der „Rolle eines Haussohnes“ (KW 5, 188). Er befindet sich zusammen mit der Festgesellschaft in einem extrem begrenzten Ausschnitt der Welt, der von Platzmangel gekennzeichnet ist, so dass im Garten ein „Zustand notgedrungener Unbeweglichkeit“⁴³³ herrscht. Die „Schmalheit der Gartenwege“, die „all diese Personen zu einer Art gravitatischer Unbeweglichkeit verpflichtete“ (KW 5, 186) stellt damit in diesem Moment, in dem A. den Haussohn spielt, den Endpunkt der „symmetrische[n] S-förmigen Fußwege“ (KW 5, 51) der Gartenanlage des Bahnhofsplatzes dar, an dem er als „verlorener Sohn“ ankam; die Wege der Bahnhofsanlage, durch deren Anordnung eine klare Assoziation mit der Unendlichkeit hergestellt wurde, verlaufen sich in der „Schmalheit der Gartenwege“ und enden in der absoluten Abgeschlossenheit des Gartens der Baronin in einer „Erstarrung“ (KW 5, 186), einem festgefügt System mit Regeln, denen ein jeder darin Folge zu leisten hat (vgl. KW 5, 185).

Durch einen Wechsel der Beobachtungsperspektive wird diese „freundlich warme Erstarrung“ (KW 5, 186) plötzlich zu einer „falschen Erstarrung“ (KW 5, 187), eine Veränderung, die alleine dadurch geschieht, dass man die Gesellschaft „aus etwas zusammengekniffenen Augen betrachtete“ (KW 5, 187). Broch lässt auf diese Weise ein Szenario entstehen, das die sprichwörtliche

⁴³³ Knipe, S. 73.

Ruhe vor dem Sturm symbolisiert, ein „Raum im Raumlosen“ (KW 5, 187), ohne Zweifel eine konkrete Anspielung auf die historische Situation Mitte der 20er Jahre (s. KW 5, 189). So wird die verzerrte Welt durch die zusammengekniffenen Augen realer als die tatsächlichen Ereignisse im Garten.⁴³⁴ Im weiteren Verlauf dieser Novelle finden sich zahlreiche, eindruckliche Beispiele für Brochs Experimentieren mit Zeit und Raum, die im übernächsten Kapitel ausführlich besprochen werden. Zunächst soll jedoch die Analyse der dritten Novelle und ihrer Bezüge zur Mathematik erfolgen, um die Darstellung der poetologischen Aspekte der Gegenüberstellung von Unendlichkeit und Abgeschlossenheit zu vertiefen.

4.3 Die Mathematik der dritten Novelle

Die erste Geschichte des Mittelteils „Verlorener Sohn“ ist die am offensichtlichsten mathematisch geprägte, oder, um es anders zu formulieren, es ist die Novelle, welche am plakativsten mit mathematischen Symbolen operiert. Sparks spricht in diesem Zusammenhang von „harter“ bzw. „geometrischer Bildsprache“ und konstatiert, Broch setzte in dieser Novelle „seine harte Bildsprache am direktesten mit Zeit gleich“⁴³⁵. Aufgrund der auffallenden Zeitkonstruktionen über geometrische Muster setzt Sparks sie in eine direkte Linie mit den beiden Erzählungen „Mit schwacher Brise segeln“ und „Vorüberziehende Wolke“⁴³⁶, alles Texte aus den ursprünglichen „Tierkreis-Erzählungen“.⁴³⁷

⁴³⁴ In ähnlichem Zusammenhang wurde bereits an eine Szene im *Mann ohne Eigenschaften* erinnert (s. Fußnote 312), so dass diese Darstellungsweise unter Umständen als zeittypisch eingeordnet werden könnte.

⁴³⁵ Sparks, Kimberly: Eine Geometrie der Zeit: Korfs Uhr. Zur Analyse der Zeit-Figuren in den „Schuldlosen“. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 202.

⁴³⁶ Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Novelle „Verlorener Sohn“ als geplante Tierkreis-Erzählung 1933 unter dem Titel „Die Heimkehr“ veröffentlicht wurde, die Umbenennung erfolgte dann später im inhaltlichen Kontext des Romans *Die Schuldlosen*.

⁴³⁷ Brochs Experimente mit Zeit und Raum in den *Schuldlosen* sind allerdings nicht auf diese drei Novellen zu beschränken, sondern sind in IX „Erkaufte Mutter“ und X „Steinerner Gast“ ebenfalls von Bedeutung.

In Novelle III „Verlorener Sohn“ spielt das Dreieckssymbol, welches den gesamten Roman durchzieht⁴³⁸, eine herausragende Rolle und eröffnet zusammen mit der auffälligen Raumgeometrie dieser Novelle dem Leser eine ganz besondere Interpretationsmöglichkeit, die wieder den Bezug zur Unendlichkeitsthematik herstellt, wie sie uns bereits in Brochs frühesten Schriften begegnet ist; man denke nur an sein Sonett „Mathematisches Mysterium“. Zudem wird durch die stark mathematisch geprägten Raumstrukturen ein sehr genaues Bild von A.s Situation gezeichnet, die kontinuierliche Verengung des Raumes symbolisiert die zunehmende Abhängigkeit und Gefangenschaft (vgl. KW 5, 64), in die sich A. im Verlauf der Novelle hinein gleiten lässt, „ohne daß er sie überlegt hätte“ KW 5, 78).

Am Anfang der Novelle wird geschildert, wie A. am Bahnhof ankommt, den Bahnhofplatz überquert und in einer Gartenanlage landet (vgl. KW 5, 50). Sobald er den Bahnhof hinter sich gelassen hat, beginnt Broch den Raum zu mathematisieren: „Hinter ihm lag also der Bahnhof und bildete die Basis eines Platzes, der, ein langgezogenes gleichschenkliges Dreieck, mit seiner Spitze zur eigentlichen Stadt hinwies [...]“ (KW 5, 50). Mit Blick auf die Problematik des Unendlichen, welche für Broch nahezu in jedem Moment des Romans mitschwingt, drängt sich dem aufmerksamen Leser direkt die Frage auf, ob Broch hier tatsächlich ein Dreieck als solches meint, das heißt in seiner räumlichen Abgeschlossenheit, oder nicht vielleicht die Projektion zweier Parallelen in Zentralperspektive⁴³⁹. Dann stände A. praktisch zu Beginn seines Aufenthaltes in dieser Stadt auf einem Platz zwischen diesen beiden parallelen Straßen, was

⁴³⁸ Insgesamt lässt sich die außerordentliche Rolle der Zahl drei in Brochs dichterischem Gesamtwerk nicht übersehen, abgesehen von formaler Dreigliedrigkeit seiner Werke *Die Schlafwandler* und *Die Schuldlosen*, bildet sie insgesamt eine Art „Katalysator für Abstraktion“ in den *Schlafwandler*, wie Sparks pointiert, aber auch in *Die Unbekannte Größe* (s. z.B. KW 2, 83) oder in *Der Tod des Vergil* (hier finden sich zahllose Dreiergruppen als Stilmittel, s. z.B. KW 4, 21 oder 22). „Dreiheit [...] dient als ein Mittel, sogar die banalsten Dinge irgendwie abstrakt zu machen und sie so zu präparieren, daß sie in irrationale Formeln gesetzt werden können.“, Sparks, S. 197.

⁴³⁹ Solche Darstellungen sind aus der Kunst bekannt. Häufig findet man dort parallele Wege oder auch Bahngleise, die in dieser Perspektive in einem Fluchtpunkt zusammenlaufen. Eines der bedeutendsten Werke in diesem Zusammenhang ist sicher Leonardo da Vincis *Das letzte Abendmahl*, in dem durch die Perspektive auf die Unendlichkeit, sprich auf Jesus, verwiesen wird. Der Fluchtpunkt der oberen Türrahmen und der Raumbegrenzungen, in Realität parallele Kanten, liegt genau im Gesicht Jesu, also in Gott, der zur damaligen Zeit mit der Unendlichkeit gleichgesetzt wurde. S. dazu Taschner, Rudolf: *Rechnen mit Gott und der Welt. Betrachtungen von allem plus eins*. 1. Aufl. Salzburg 2001, S. 176.

eine große Freiheit symbolisieren würde, noch ist alles offen, bis in die Unendlichkeit, wo sich Parallelen bekanntlich treffen. Gestützt durch den folgenden Satz: „Und so erweckte dieser Platz den Eindruck eines zwar kühlen, dennoch festlichen Vorraums, der Prächtigeres erwarten ließ“ (KW 5, 50), lässt sich dieser Denkansatz fortführen, so dass wir insgesamt durch die im Folgenden zunehmende räumliche Einschränkung A.s eine extreme Verengung des Raumes in dieser Novelle erfahren, welche bei einer symbolischen unendlichen Weite über den dreieckigen Platz in die Wohnung der Baronin führt.

Durch die explizite Erwähnung der Unendlichkeit in Form ihres mathematischen Zeichens, einer um 90° gedrehten Acht⁴⁴⁰, wird zu Beginn des folgenden Absatzes zunächst diese mögliche Weite, diese mögliche Freiheit A.s aufrecht erhalten: „Zwei symmetrische S-förmige Fußwege durchschnitten das Dreieck der Gartenanlage“ (KW 5, 51).⁴⁴¹ Über der Unendlichkeit, respektive ihres Symbols, thront die Zeit in Gestalt „einer großen Uhr“ (KW 5, 51), die, um die Spiegelung des Dreiecksymbols weiter zu verfeinern, zudem „drei Zifferblätter“ (KW 5, 51) hat. Doch schon wenige Zeilen später beginnt die räumliche Verengung, und A. verspürt kein Interesse mehr an der Stadt selbst, zu der ihn die beiden Straßen vom Bahnhofplatz aus hätten hinführen können, er möchte plötzlich nur noch in „diese dreieckige Siedlung“ und „hatte mit einem Male den starken Wunsch, zu jenen Einwohnern zu zählen“ (KW 5, 51). Sogleich begibt er sich auf eine „systematische Suche“ und geht dabei „bis zur Spitze der Anlage“ (KW 5, 52), womit die Möglichkeit des Unendlichen endgültig zerstört wird. A. ist praktisch gefangen in diesem Dreieck, es ist ein geschlossenes System, zu dem er gehören möchte.

Broch verstärkt diesen Aspekt des Gefangenseins in einem geschlossenen System bis zum Äußersten durch die Gestaltung dieser Gartenanlage, die aufgrund ihrer geometrischen Beschreibung durchaus Assoziationen mit der Sieben-

⁴⁴⁰ 1655 nutzte John Wallis in seiner Arbeit über Kegelschnitte *De sectionibus conicis* das Symbol der "liegenden Acht" (∞) erstmals als Zeichen für unendlich. S. dazu <http://www.wissenschaft-online.de/artikel/578301> (7.11.2010, 11:39).

Weitere, sehr umfangreiche Informationen zur Herkunft dieses Symbols für ‚unendlich‘ findet sich in der Sonderausgabe der Zeitschrift *Spektrum der Wissenschaft Spezial. Das Unendliche*. 1/2001.

⁴⁴¹ Ein weiterer, indirekter Verweis findet sich einige Seiten später in einer Zeitangabe: „Aber nun schlug es acht Uhr“ (KW 5, 67).

Punkte-Geometrie⁴⁴², der Fano-Ebene hervorruft, die aus sieben Punkten und sieben Geraden besteht, wobei jede Gerade wiederum aus drei Punkten besteht. Insgesamt hat diese endliche projektive Geometrie die Form eines gleichseitigen Dreiecks mit einem einbeschriebenen Kreis, dem sogenannten Inkreis. Dem mathematisch abgeneigten Leser mag diese Verbindung unter Umständen abwegig erscheinen, jedoch lassen sich Einwände rasch beseitigen, betrachtet man die Novelle weiter en Detail: Die zahlreichen Hinweise auf diese – an Endlichkeit kaum zu überbietende – Geometrie der Fano-Ebene sprechen für sich. Die Anlage ist von dreieckiger Form und in ihrer Mitte ist eine Uhr platziert (vgl. KW 5, 51), die den Inkreis darstellt, also einen eingeschriebenen Kreis, ein Terminus der zudem explizit im Zusammenhang mit dieser Anlage von Broch selbst verwendet wird, wenn A. nach dem Durchschreiten der Wege des Platzes in seiner Mitte bei dem Kiosk angelangt ist: „Hier, wo die beiden Hauptwege sich schräg verkreuzten,⁴⁴³ war der Mittelpunkt der Anlage, der Mittelpunkt des eingeschriebenen Kreises“ (KW 5, 76). Dass diese, sich schräg kreuzenden Wege natürlich wieder ein sehr feiner Verweis auf das Andreaskreuz sind, sei hier nur am Rande bemerkt.⁴⁴⁴

Zudem erfährt der Aufbau der „Geschichten“, also der Mittelteil des Romans, mit der Sieben-Punkte-Geometrie eine strukturelle Dopplung bzw. Spiegelung, denn sowohl diese projektive Geometrie, die als Bild die erste Novelle des mittleren Teils der *Schuldlosen* dominiert, setzt sich aus sieben konstituierenden Elementen, ihren Punkten, zusammen wie auch „Die Geschichten“ aus

⁴⁴² Zu den Unterschieden zwischen affiner und projektiver Geometrie sei auf den entsprechenden Artikel des Dudens *Mathematik und Rechnen* verwiesen, S. 506f. Mathematisch sehr detaillierte Informationen zu projektiven Ebenen erhält der mathematisch interessierte Leser in dem Werk von Albrecht Beutelspacher und Ute Rosenbaum: *Projektive Geometrie. Von den Grundlagen bis zu den Anwendungen*. Wiesbaden 1992 (darin zur Fano-Ebene S. 82/83).

⁴⁴³ Auch diese, sich schräg kreuzenden Wege passen genau zu den Geraden der Sieben-Punkte-Geometrie, die durch den Mittelpunkt des Dreiecks verlaufen. Einziger Unterschied ist dabei, dass im Bild der Sieben-Punkte-Geometrie auch noch eine weitere Gerade senkrecht von oben nach unten existiert.

⁴⁴⁴ Die außerordentliche Bedeutung der S-förmigen Pfade wurde bereits von Ernestine Schlant angedeutet, ebenso ihre Verbindung zum mathematischen Zeichen für Unendlichkeit: „The geometrical arrangement of the *Bahnhofplatz* becomes quite complex: Two symmetrical S-shaped paths crossed the triangular park [...], combine to form the mathematical sign for infinity. The tension between triangle and infinity [...]“ Schlant setzte ihre geometrische Ähnlichkeit auch in Beziehung mit dem Andreaskreuz und verbindet somit diese Anfangspassage der *Schuldlosen* mit dem Ende des Romans: „After A. has shot himself, he falls in the position which designates the intersection of the two symmetrical S-spahes: the St. Andrew’s cross.“, Schlant, Ernestine: *Hermann Broch*. Boston 1978, S. 138/139.

sieben Novellen bestehen. Dass solche Dopplungen und gegenseitigen Spiegelungen bei Broch sehr häufig zu finden sind und für den komplexen Aufbau des Werkes als typisch bezeichnet werden dürfen, spricht umso mehr für den dargestellten direkten Bezug zur Mathematik. In der Endlichkeit der Sieben-Punkte-Geometrie spiegelt sich die Endlichkeit des Raumes, in dem sich A. bewegt.

Angekommen in der Wohnung der Baronin setzt eine zweite Phase der räumlichen Verengung ein, die ebenfalls wieder mit dem Symbol des Kreises arbeitet. Dabei ist besonders interessant, dass es sich diesmal um einen Lichtkreis handelt, den eine Lampe wirft, die Zerline angeschaltet hat, so dass Zerlines herrschende Position vorbereitet wird. Sozusagen eingeleitet wird diese Variation des Verengungsmotives durch A.s Satz: „Eigentlich habe ich auf ein Straßenzimmer reflektiert“ (KW 5, 60), aber er erhält nicht den gewünschten Ausblick, sondern ein Zimmer zum Garten, einem wiederum abgeschlossenen Raum, was Zerline knapp mit den Worten „Die schöne Morgensonne hier“ (KW 5, 61) abtut. Mit dem Erwähnen der Sonne wird an dieser Stelle – wenn auch sehr vage – bereits auf das kreisförmige Licht verwiesen, was im weiteren Verlauf noch an Bedeutung gewinnen wird.⁴⁴⁵ Kurz darauf bezeichnet sich A. bereits als Gefangener (vgl. KW 5, 64): „War doch auch sein eigener Lebensraum nun schon eingeschränkt auf diesen dreieckigen Platz und auf dieses Haus [...]“ (KW 5, 64), „man war in einer Zelle“ (KW 5, 70). Diese Feststellung wird durch Zerlines Handeln unterstrichen, sie zieht die Vorhänge zu, „dann schaltete sie die Stehlampe ein“ und „löschte das Mittellicht“ (KW 5, 66), zuvor hatte sie A. eine Zeitung gegeben, die als „Außenwelt“ (KW 5, 66) bezeichnet wird, als „ein letzter Gruß des Mädchens aus dem Kiosk“ (KW 5, 66). Diese weitere räumliche Verengung, die in dieser Szene durch das Absondern von der übrigen Welt in Form des Zuziehens der Vorhänge zum Ausdruck kommt und die durch die Bündelung des Lichtes visualisiert wird, fasst Broch noch einmal explizit zusammen: „der Raum hatte sich auf den von der Stehlampe beleuchteten Kreis verengt“ (KW 5, 66). Was nicht in diesem Kreis lag,

⁴⁴⁵ Nicht zu übersehen ist dabei natürlich der große Gegensatz, mit dem Broch auch in dieser Textpassage operiert: Der Kontrast von der überdimensionierten Lichtquelle der Sonne, von der Zerline noch zu Beginn der Begegnung mit A. spricht, und dem kleinen Lichtkreis, auf den sich später der Raum verengt (vgl. KW 5, 66).

war unerreichbar geworden. A.s Augen „wanderten in dem mit dunkler Luft erfüllten Raum, versuchten die Dinge außerhalb des Lichtkreises zu erkennen“ (KW 5, 70), doch alles Übrige blieb schattenhaft und undeutlich fern.

Zerline ist zur Herrscherin des Lichtes geworden, indem sie den Raum von der übrigen Welt trennt, ihn verdunkelt und lediglich eine Stehlampe anschaltet (vgl. KW 5, 66), die die wahrnehmbare Umgebung auf einen Lichtkreis zusammenschrumpfen lässt. Und sie ist es dann auch, die durch das Licht diesen, auf ein Minimum reduzierten Raum wieder ein Stück weit in die übrige Wohnung hinein öffnet. Nachdem nämlich A.s Bemühungen fehlgeschlagen sind, außerhalb dieses beschränkten Lichtkreises etwas zu erkennen, ist sie es, die zwei weitere Wandleuchten stillschweigend anschaltet (vgl. KW 5, 71) und damit den Blick zunächst wieder ins Zimmer ermöglicht. Etwas später vollzieht sie dann die Freigabe des angrenzenden Wohnraums, „indem sie die Türe zum Mittelzimmer weit öffnete und dort das Licht andrehte“ (KW 5, 73). Diese scheinbare Öffnung nach der vollzogenen Verengung geschieht allerdings, und dies darf nicht übersehen werden, in der Abgeschlossenheit der Wohnung.⁴⁴⁶

Der letzte Moment der Verengung in dieser Novelle, der thematisch die beiden vorherigen zusammenführt, also eine Verbindung aus der Geometrie des dreieckigen Platzes und der symbolischen Verengung des Raumes durch das Licht darstellt, ereignet sich, nachdem A. in die Wohnung der Baronin zurückgekehrt ist. A. verlässt die Abgeschlossenheit der Wohnung noch einmal und kehrt auf den dreieckigen Platz und zum Bahnhof zurück, um dort sein Gepäck abzuholen; er schließt also praktisch den Kreis und kehrt zum Startpunkt seiner Betrachtung zurück. Wieder angekommen am Bahnhof, von wo ihm zu Beginn eine unendliche Weite eröffnet wurde, die sich mehr und mehr einschränkte, überkommt ihn erneut das Gefühl des Unendlichen und der Gedanke, sich aus dieser Abgeschlossenheit doch zu lösen:

⁴⁴⁶ Das heißt, auch hier sind die Gegensätze von offen und abgeschlossen und von innen und außen, wie sie im vorangegangenen Kapitel näher thematisiert wurden, von besonderer Bedeutung, hinzukommt in dieser Passage noch das Gegensatzpaar hell-dunkel, wodurch eine Verstärkung der räumlichen Situation geschaffen wird.

War es da nicht besser, eine Fahrkarte zu lösen, die Einheit, die niemals erreichbare, niemals zu verwirklichende, aufzugeben, wieder zurückzukehren in die Vieldeutigkeit und Beziehungslosigkeit unendlicher Welt, in der alle Straßen und alle Gleise sich verkreuzen? (KW 5, 77)

Dabei fällt natürlich direkt ins Auge, dass Broch der Abgeschlossenheit des Platzes, die durch die Sieben-Punkte-Geometrie symbolisiert wurde, die Unendlichkeit der euklidischen Geometrie gegenüberstellt, in dem er von „unendlicher Welt“ spricht, „in der sich alle Straßen und alle Gleise verkreuzen“, womit er auf parallele Geraden rekurriert, die sich im Unendlichen schneiden.⁴⁴⁷ Ohne dass A. noch einmal seine Möglichkeiten abwägt, oder in irgendeiner Weise tatsächlich aktiv wird, lässt er sich einfach treiben und verfolgt beinahe schlafwandlerisch seinen ursprünglichen Plan und lässt sein Gepäck von der Aufbewahrung abholen: „Die Entscheidung war gefallen, ohne daß er es eigentlich gemerkt, ohne daß er sie überlegt hätte. Erst als sie aus dem Bahnhof traten, wurde es ihm bewußt“ (KW 5, 78). Diese Armut an eigenem aktivem Handeln, die hier zum Ausdruck gebracht wird, ist typisch für A. und konstituierend für die Schuld, die er auf diese Weise, nämlich durch Gleichgültigkeit und Ignoranz, auf sich lädt; er lässt sich treiben und lenken.

Am Ende der Novelle, wieder zurück in der Wohnung der Baronin, steht er mit Hildegard auf dem Balkon, der als Bindeglied zwischen der Außenwelt und der Innenwelt fungiert⁴⁴⁸, und sie schauen gemeinsam auf den dreieckigen Platz:

Zwischen das Dreieck der Anlage, dessen Konturen jetzt nicht deutlich zu erkennen waren, und das Dreieck der Häuser hatte sich ein neues eingeschoben: das Dreieck der Bogenlampen, die in der Mitte der drei Straßen hingen. (KW 5, 80)

Unter diesem Zusammenschluss der Straßen, der Häuserfronten und der Lampen, allesamt in Dreiecksform, wird die komplette Novelle noch einmal subsumiert; hier werden die vorhandenen räumlichen Symbole und Motive der Verengung noch einmal – gleich einem finalen Schlussakkord – ineinander

⁴⁴⁷ Er verwendet also das in der euklidischen Geometrie geltende Parallelenaxiom, um die Unendlichkeitsthematik erneut anzusprechen, womit er A.s Gefühlslage in diesem kurzen Moment zum Ausdruck bringt.

⁴⁴⁸ Dem Balkon kommt hier eine ähnliche Bedeutung zu wie dem Fenster als Ort des Übergangs.

geschachtelt. Wie die Novelle mit der Betrachtung des dreieckigen Platzes beginnt, so endet sie auch damit, allerdings von einer anderen Ebene aus (explizit des Balkons), erweitert um die Lichtmotivik, wodurch Zerlines Wirken mit ins Spiel gebracht wird.

4.4 Experimente mit Zeit und Raum

Thematisiert Broch in der „Parabel von der Stimme“ durch die Verflochtenheit der Zeit die Wirklichkeit und wählt er in der Novelle „Verlorener Sohn“ sehr eindrückliche mathematische Bilder zur Erzeugung von Räumen und Raumsituationen, die das innere und äußere Geschehen zum Ausdruck bringen, insbesondere die äußere und innere Situation des Protagonisten A., so stößt man innerhalb der *Schuldlosen* immer wieder auf Passagen, in denen Broch Situationen gestaltet, indem er Zeit und Raum nicht mehr scharf trennt, sondern vielmehr beide ineinander fließen lässt. Dabei stellt er sie teilweise konträr gegeneinander, an anderer Stelle wieder sind sie nicht mehr voneinander zu trennen und werden praktisch ihrer absoluten Struktur enthoben, wenn er zum Beispiel Sätze formuliert wie „Wahrlich, nur raumzeitliche Zufälligkeit ermöglichte es, daß diese beiden Menschen aneinander gerieten [...]“ (KW 5, 37). Ernestine Schlant spricht in diesem Kontext von einer „Verräumlichung der Zeit“⁴⁴⁹ und bezieht sich in ihrer Betrachtung konkret auf Textstellen des Romans wie zum Beispiel die Szene der „tea-party“ in Novelle IX „Erkaufte Mutter“ (vgl. KW 5, 187) oder das Raum- und Zeitempfinden nach A.s Beichte in X „Steinerne Gast“ (vgl. KW 5, 274), in denen sich tatsächlich die Zeit im Raum aufhebt.

⁴⁴⁹ Schlant, Ernestine: Zur Ästhetik von Hermann Broch. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S.371 und Schlant, Ernestine: *Die Philosophie Hermann Brochs*. Bern 1971, S. 54. Der Aufsatz „Zur Ästhetik Herman Brochs“ von 1972 ist nahezu wortgleich mit dem Kapitel „Ästhetik“ aus Schlants Monographie zu Broch von 1971 mit dem Titel *Die Philosophie Hermann Brochs* und liefert dementsprechend keine weiteren zusätzlichen Erkenntnisse, so dass im Folgenden bei Verweisen auf einen der beiden Texte darauf verzichtet werden kann, jeweils die parallele Passage im anderen anzuführen.

Natürlich assoziiert der aufmerksame Leser mit Brochs außergewöhnlicher Wortwahl und seiner auffälligen Terminologie unmittelbar die Begriffsbildung der Speziellen Relativitätstheorie, in der der Terminus der „Raumzeit“⁴⁵⁰ geprägt wurde und der im Rahmen dieser Theorie von größter Bedeutung ist:

Seit Albert Einsteins spezieller Relativitätstheorie wissen die Physiker, dass Zeit und dreidimensionaler Raum nicht unabhängig voneinander existieren, sondern Aspekte eines vierdimensionalen Gebildes sind, der *Raumzeit*.⁴⁵¹

An dieser Stelle scheint es unerlässlich, noch einmal hervorzuheben, dass bereits Strelka auf Brochs gründliche Einführung in die Relativitätstheorie hingewiesen hat, die er im Sommersemester 1926 in Wien durch Professor Hans Thirring erhielt.⁴⁵² Dieser offensichtliche Zusammenhang erlaubt es nicht, seine Wortwahl als zufällig einzustufen. Dass Brochs Roman weder eine exakte Darstellung noch eine Erläuterung der Phänomene einer physikalischen Entdeckung ist, muss eigentlich nicht explizit erwähnt werden, auch ist es nahezu unerheblich, inwieweit er diese Termini im physikalischen Sinne korrekt verwendet. Bemerkenswert ist vielmehr, dass er sich eben genau dieser Begriffe bedient, um den Erlebnissituationen in der dichterischen Gestaltung den gewünschten Nachdruck zu verleihen. Dabei ist das Entscheidende sowohl in Brochs Roman wie auch in der Relativitätstheorie das Zusammenspiel von Zeit und Raum.⁴⁵³

Aus dem Alltag bekannt ist uns das Konzept des Raums, einer Art Bühne für die Objekte unserer Welt, die ihre Lage oder sonstigen Eigenschaften mit der Zeit verändern.

In der Speziellen Relativitätstheorie mit ihrer Relativität der Gleichzeitigkeit sind Raum und Zeit keine absoluten Strukturen mehr. Welche Elemente der zeitlichen Entwicklung zu einem gegebenen Zeitpunkt – gleichzeitig – stattfinden, beurteilen relativ zueinander bewegte Be-

⁴⁵⁰ Einen guten Überblick über den gesamten Themenkomplex der ‚Raum-Zeit‘ von den Anfängen bei Leibniz und Kant bis zu den Untersuchungen im Rahmen der modernen Physik bietet das Werk von Martin Carrier, wobei auch Carrier immer wieder auf Einsteins Relativitätstheorie und seine Terminologie rekurriert. Carrier, Martin: *Raum-Zeit*. Berlin 2009. (direkte Bezüge zu Einstein u.a. S. 28-39, S. 137 ff)

⁴⁵¹ Pössel, Markus: *Das Einstein-Fenster. Eine Reise in die Raumzeit*. 1. Aufl. Hamburg 2005, S. 39.

⁴⁵² Vgl. Strelka 1978, S. 16, s. auch Kapitel 2.2 (1. Teil) dieser Arbeit.

⁴⁵³ S. dazu auch Pössel, S. 39.

obachter unterschiedlich. Absolut ist lediglich die Raumzeit, die Gesamtheit aller Ereignisse.⁴⁵⁴

Eben diese Relativität zeitlicher Empfindung wird auch bei Broch thematisiert. Worauf letztlich das Gewicht gelegt wird, ist die besagte „Gesamtheit der Ereignisse“, die absolut ist und somit unverrückbar, sozusagen eine Art objektive Komponente der Geschehnisse, eben die irreduziblen Reste, von denen im ersten Teil der Arbeit in Kapitel 3.1.3 „Ein Ahnen der Unendlichkeit“ die Rede ist und die nach Broch für die Darstellung der Welt in ihrer Ganzheit nötig sind. Er spricht somit ein Merkmal der Raumzeit an, welches darauf beruht, dass sie eine Struktur besitzt, welche „von allen Beobachtern gleich eingeschätzt wird und in diesem Sinne absolut ist“ und dies „trotz der unterschiedlichen Einschätzung der verschiedenen (Inertial-) Beobachter“⁴⁵⁵. Das heißt, Broch verwendet im übertragenen Sinne auch eine „Kausalstruktur, [... eine] Gesamtheit aller Aussagen darüber, welche Ereignisse sich gegenseitig im Prinzip beeinflussen können, und wo Einfluss unmöglich ist.“⁴⁵⁶

Das deutlichste Beispiel für dieses Vorgehen im Roman wird sicherlich im Kontext der dreimaligen Zeitangabe gegeben, die zum ersten Mal zu Beginn der *Schuldlosen* zu finden ist, dann während der Tea-party-Szene und später nach A.s Beichte gegen Ende der Romanhandlung noch einmal. Denn im Zusammenhang mit A. wird exakt die gleiche Uhrzeit erwähnt in drei vordergründig völlig unterschiedlichen Situationen, die zudem für den Leser in einem durchaus beachtlichen zeitlichen Abstand zueinander stehen, bedenkt man die vergangene erzählte Zeit, die zwischen den Textpassagen liegen müsste:

⁴⁵⁴ http://www.einstein-online.info/einsteiger/spezRT/raumzeit?set_language=de.

Hier sei auf die Dissertation von Manfred Hartel aus dem Jahre 2009 verwiesen, die, obwohl sie eine physikalische Arbeit ist, einen ausführlichen Überblick über die moderne Auffassung der Begriffe ‚Erkenntnis‘ und ‚Erkenntnistheorie‘ liefert und diese in Verbindung mit der Physik der Raum-Zeit bringt. Hartel geht dabei von einem Begriff der „Erkenntnistheorie“ aus, der „alle theoretischen Bemühungen, die sich auf das Phänomen des Erkennens richten“ umfasst. Hartel, Manfred: *Bedingungen unter denen Erkenntnis möglich ist. Evolutionstheoretisch-Kognitionswissenschaftliche Implikationen für die Physik der Raum-Zeit*. Diss. Frankfurt a. M. 2009, S. 15. Diese Publikation ist auch online unter folgendem link: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/7109/> verfügbar.

⁴⁵⁵ http://www.einstein-online.info/einsteiger/spezRT/raumzeit?set_language=de.

⁴⁵⁶ http://www.einstein-online.info/einsteiger/spezRT/raumzeit?set_language=de.

Die Zeiger bewegten sich in Minutensprüngen; 17.11 konstatierte A. und verglich es mit seiner Armbanduhr, Fünf vorbei, Grenzscheide zwischen Nachmittag und Abend. (KW 5, 51)

und:

Ja, so war es an A.s Denken, oder richtiger an seinem Auge vorbeigehuscht, raumerstarrt und raumauflösend, dahinhuschend wie die Zeit selber, - wo stand er? Und als könnte ihm die Zeit Aufschluß geben, blickte er auf seine Armbanduhr, welche 17.11 zeigte. (KW 5, 187)

Schließlich ein drittes Mal, sozusagen als eine Art Zusammenfassung der Geschehnisse und im nicht mehr Vorhandensein von Zeit und Raum als einem Abschluss:

Leise begann es zu schneien [...] das Obere mit dem Unteren verbindend, Zeit und Raum ineinander auflösend [...] verschwand das Diesseitige wie das Jenseitige, dennoch unverbrüchlich dableibend [...] Die Kälte im Zimmer war nicht mehr vorhanden. Die Wanduhr hatte ihr Ticken eingestellt, sie zeigte 5.11, aber sie war mit der Zeit, die sie anzeigte, nicht mehr vorhanden [...] (KW 5, 274)

So schafft Broch durch die anscheinend nicht mehr vorhandene, oder auch stehengebliebene Zeit einen inneren Zusammenhang zwischen diesen Ereignissen, legt damit ihre Struktur frei und öffnet den Blick für die Geschehnisse um den Protagonisten. So steht A. der wahrgenommenen Welt gegenüber als würde er nicht dazugehören und erlebt dabei eine Auflösung der Bedingungen von Zeit und Raum⁴⁵⁷. Kijeong Kum sieht in diesem Kontext eine Verbindung zu Brochs Roman *Der Tod des Vergil*, in dem sich ebenso „das Zeitlose in der Zeit, die Zeit in der Zeitlosigkeit“ (KW 5, 189) aufheben.⁴⁵⁸

In seinem Essay „Das Böse im Wertesystem der Kunst“ erläutert Broch den für ihn bestehenden Zusammenhang der drei Größen Zeit, Raum und Wertvorstellungen, wodurch diese zeitauflösende Struktur in den *Schuldlosen* klarer wird. Denn seiner Meinung nach ist „In der Zeit und ihrem Ablauf [...] die Relativität der Werte verankert“ (KW 9/2, 128). Indem er weiter sagt, dass die Zeit, „die für das Leben des Menschen die Erfahrung schlechthin ist, da sie dahinfließt durch alle Stunden seines Atems, zur Zukunft führt und im Tode endigt“

⁴⁵⁷ Vgl. Kijeong Kum, S. 198.

⁴⁵⁸ Kijeong Kum, S. 198. Ebenfalls eine Verbindung sieht Caesar. Caesar, Claus: *Poetik der Wiederholung: Ethische Dichtung und ökonomisches "Spiel" in Hermann Brochs Romanen "Der Tod des Vergil" und "Die Schuldlosen"*. Würzburg 2001.

(KW 9/2, 128), erschließt sich die von ihm postulierte Verbindung von Zeit und Werten bzw. Wertfolge, sie sind praktisch einem Wandel unterworfen bedingt durch vergehende Zeit, dennoch gehören sie zu ein und derselben Person, die in diesem Sinne als absoluter Bezugspunkt verstanden werden kann. Broch strebt an, aus der Wertfolge, wie er es nennt, eine „Wertgleichzeitigkeit“ zu schaffen, „in dem die Werte nicht mehr individuell aufeinander folgen, sondern einander stützend in Gemeinschaft miteinander bestehen“ (KW 9/2, 128). Diesen für ihn anzustrebenden Prozess identifiziert er mit einer Art Umwandlung und führt dazu aus:

Umwandlung zeitlicher Abfolge in ein Gebilde, das im erweiterten Sinne räumlich genannt werden muß [...]: die Umwandlung des Zeitlichen in ein räumlich empfundenes Simultansystem, es ist die Musik an sich. (KW 9/2, 128)

Dieser Ansatz ist eng verbunden mit Brochs Vorstellung eines „Einheitsraum[s] der Zeit und der Zeiten“ (KW 9/2, 206), wie er ihn im Essay „Die mythische Erbschaft der Dichtung“ beschreibt:

[...] es ist jener methusalemisch jenseitige Einheitsraum einer Gleichzeitigkeit, in dem der Sinn kaum mehr Sprache bedarf, da Anfang und Ende jeder Abfolge, ohne diese zu zerstören, in eins zusammenfallen, und die Zeit, ohne daß sie aufgehoben wird, sich ins Räumliche wendet [...] (KW 9/2, 206)

Auch in diesem Essay setzt er das Aufgehen der Zeit im Raum in direkten Bezug zur Musik, die in den *Schuldlosen* eindeutig durch den Großvater bzw. durch den Imker und seine Gesänge repräsentiert werden. Besonders in A.s Begegnung mit dem Großvater als Steinernem Gast am Ende des Romans wird dies von Broch umgesetzt, wenn es beispielsweise heißt: „Ahnung jener fernsten und fast schwerelosen Wirklichkeit, welche die Ordnung ist. Und manchmal war es wie Gesang, ferner Gesang der Schwerelosigkeit“ (KW 5, 252). Von diesen beiden Passagen aus seinen theoretischen Schriften versteht sich dann auch die Verwendung ein und derselben Zeitangabe zu Beginn und am Ende des Romans, denn auf diese Weise führt Broch Anfang und Ende zusammen, so dass mit A.s Beichte ein Moment der Hoffnung gestaltet wird: „Die Zeit des Endes ist die der Geburt [...]“ (KW 5, 266). Sparks geht in seinem Aufsatz mit dem Titel „Eine Geometrie der Zeit: Korfs Uhr“ noch einen

Schritt weiter und setzt diese Raum-Zeit-Phänomene in Bezug zu den syntaktischen Strukturen und kommt zu dem Schluss:

Musikalisches Gleichgewicht, linguistisches Gleichgewicht und geometrisches Gleichgewicht sind Ausdruck derselben Einsicht für Broch. Die Verräumlichung der Zeit, die er in musikalischer Syntax sieht – „die Verwandlung der Zeit in Raum“, „die Aufhebung der Zeit“ – ist das Räumlichmachen von Spannung im Satzgleichgewicht, und es ist dieselbe Art von Verräumlichung, auf die er in seinen Grundmetaphern und in den Prozessen, die hinter ihnen stehen, hinarbeitet.⁴⁵⁹

Wendet man unter Berücksichtigung des oben Gesagten nun noch einmal erneut den Blick auf die Tea-Party-Szene in der Novelle „Erkaufte Mutter“, erhält das Licht, welches als einheitsstiftendes Element alles Sichtbaren beschrieben wird (vgl. KW 5, 187), als A. über die Gesellschaft im Garten sinniert und „das Bild aus etwas zusammengekniffenen Augen betrachtete“ (KW 5, 187), eine neue Komponente, insbesondere, weil es sowohl zur Zeit als auch zum Raum gerechnet werden muss. Während A. aus der verengten Perspektive der zusammengekniffenen Augen die Szenerie betrachtet, wandelt sich plötzlich alles Sichtbare ins „Umgekehrte“ (KW 5, 187) und je länger er die vordergründig existierenden Dinge betrachtet, wandeln sich auch Eigenschaften wie Bewegung, das Steinerner, das Animalische verschiedener Dinge. Um einen Gesamteindruck über das von Broch in dieser Szene gestaltete Phänomen zu geben, ist es nötig, die Passage ungekürzt zu zitieren, da ihre sprachliche Dichte jede Kürzung verbietet bzw. eine Sinnänderung hervorrufen würde, die sicher nicht mehr mit Brochs Intention vereinbar wäre:⁴⁶⁰

[...] gewiß, an der vom Licht gestifteten Ur-Einheit alles Sichtbaren änderte sich auch dann nichts, konnte sich nichts ändern, doch während vorher, sozusagen auf einer äußersten Oberfläche, das Bewegte zu Unbewegtem wurde, so daß das Animalische ins Pflanzliche, das Blumenhafte ins Steinerner schlüpfte, vollzieht sich nunmehr mit einem Male das Umgekehrte, und war es vorher eine Welt unbewegter Konturen, die sich allenfalls in Farbflecke auflösen ließ, so wird sie nunmehr zu einer Welt der Bewegtheit, in der auch das Dingliche, wie immer es beschaffen sein mag, das Dingliche des Steins, der Blume, des Farbflecks, der Linie allüberall in Bewegung gerät, dynamisch werdend wie der

⁴⁵⁹ Sparks, S. 195.

⁴⁶⁰ Die Relativität der Beobachtung, die sich insbesondere in dieser Szene findet wurde bereits in Kapitel 2.2 „Der Erzähler als Beobachter – Ein Beobachter als Erzähler“ ausführlich diskutiert.

Menschengeist selber, gleichsam einbezogen in ihn, der ruhesuchend die Ruhe unausgesetzt flieht und selbst in seinem aufbewahrenden Gedächtnis nicht statisch wird, sondern bloß in Gestalt ständiger Spannung und Vollzugs das Aufbewahrte behält, gedächtnistreu in erschaffender Untreue, weil allein die Bewegtheit konturschaffend, dingschaffend – und sogar die Farbe ist ein Ding –, also farbschaffend und weltschaffend ist. Bewegung umgewandelt zu Spannung, Spannung umgewandelt zur Linie, umgewandelt zur Bewegung, kurzum Bewegung umgewandelt zu neuer Bewegung, das war es, was A. mit einem Male sah: das Unverbrüchliche der Bewegungsverwandlung, das Raumlose im Raum, den Raum im Raumlosen. A. sah es, ohne es zu sehen, und etwas fragte in ihm, ohne daß er zu solcher Frage fähig gewesen wäre: ist damit tatsächlich schon eine tiefere Einheit des Seins erfaßt? müßte hierzu nicht die Grenze des nur Sichtbaren überschritten werden? (KW 5, 187)

In dieser Textstelle nimmt das Ineinanderfließen von Zeit und Raum bzw. die Aufhebung dieser beiden Komponenten konkrete Form an und zwar auf syntaktischer Ebene, durch die A.s Beobachtungen und Gedanken unmittelbar widerspiegelt werden. Durch das schier endlose Aneinanderreihen von Sätzen und Aufzählungen, wird ein Fließen an der dichterischen Oberfläche erzeugt. A.s Gedanken, eingehüllt in die Sätze und Satzteile des Romantextes, fließen ineinander wie Zeit und Raum selbst. Nicht einmal nach einem Doppelpunkt oder einem Fragezeichen bedient sich Broch der gängigen orthographischen Normen und beginnt danach nicht mit einem Großbuchstaben. Um weiter dieses Ineinanderfließen zu demonstrieren, schreibt er in Kleinbuchstaben weiter, so dass diese beiden Satzzeichen keine wirkliche Unterbrechung erzeugen, sondern vielmehr ein inhaltlicher Aspekt hinzugefügt wird, nach Broch ist offenbar in diesem Gedankenfluss keine Trennung möglich. Lediglich zwei Punkte als tatsächliches Satzende finden sich in diesem Abschnitt, nämlich vor dem Absatz „Bewegung umgewandelt in Spannung [...]“ (KW 5, 187), Zeilen, die als eine Art Resümee des vorher Gedachten bzw. Geschriebenen verstanden werden können, und direkt im Anschluss daran, wenn der unmittelbare Bezug zur Person des A. wieder hergestellt wird. So werden die ästhetischen Resultate, die über die Zeit hinweg gültig sind, aus dem Nacheinander der Zeit gehoben und in ein Nebeneinander der Gleichzeitigkeit eingebettet⁴⁶¹. Denn nach der Brochschen Auffassung, wie Ernestine Schlant unterstreicht, ist der „ethische Akt [...] zeitgebunden und schlägt sich in dem ästhe-

⁴⁶¹ Vgl. Schlant 1972, S. 373.

tischen Resultat nieder, das bereits mit dem Augenblick des Entstehens aus dem Zeitstrom herausgehoben ist.“⁴⁶² Indem diese ästhetischen Resultate aber aus dem Zeitfluss herausgehoben werden, beginnen sie im Raum zu bestehen.⁴⁶³

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass Broch eine Art Kontinuität schaffen wollte, welches das Zeitüberdauernde ausdrücken kann, es praktisch in der Sprache gestalten wollte, wobei es sich sowohl um ethische Normen und Wertvorstellungen, wie sie durch den Imker und seine Gesänge verkörpert werden, handeln kann, wie auch um negative und bedrohliche gesellschaftliche Tendenzen, wie sie zum Beispiel in der Gartengesellschaft während der herbstlichen tea-party zum Tragen kommen.

⁴⁶² Schlant 1972, S. 373.

⁴⁶³ Vgl. Schlant 1972, S. 373.

5. „der Mensch in seiner Ganzheit soll dargestellt werden“⁴⁶⁴

5.1 „Namen tun nichts zur Sache [...]“⁴⁶⁵

Im Sinne der Brochschen Totalitätsforderung für den Roman lassen sich die beiden Zitate der oben stehenden Überschriften in einer Kausalität verbinden: Weil im Roman „der Mensch in seiner Ganzheit [...] dargestellt werden“ (KW 5, 324) soll, tun „Namen [...] nichts zur Sache“ (KW 5, 34).

Natürlich sollte man bei einer solchen Behauptung vorsichtig sein, denn inwieweit tun Namen tatsächlich nichts zur Sache. Was möchte Broch mit dieser Äußerung zum Ausdruck bringen? Beachtet man Brochs große Präzision und den theoretischen Unterbau seiner Werke, so ist von vornherein sicher, dass die Namen, oder vielleicht sollte man eher von Bezeichnungen der Personen im Roman sprechen, weder willkürlich gewählt sind, noch einfach austauschbar sind? Insbesondere muss bei diesem Themenkomplex bei Betrachtung der *Schuldlosen* unterschieden werden zwischen der bewusst gewählten Namenlosigkeit, die zum Teil geradezu plakativ von Broch zur Schau gestellt wird, wie beispielsweise in der ersten der Vorgeschichten „Mit schwacher Brise segeln“, und im Gegensatz dazu die Eigennamen mancher anderen Figuren im Roman, wie zum Beispiel Melitta, Zerline, Hildegard.

Verleiht ein Name einem Menschen eine gewisse Individualität, eine gewisse Persönlichkeit, die man mit Nennung seines Namens direkt assoziiert, umgeht Broch genau dies, wenn er in den *Schuldlosen* die Namenlosigkeit schon fast zelebriert. Akteure des Romangeschehens wie beispielsweise der „junge Mann“ oder „die Frau“ der ersten Novelle (vgl. KW 5, 20/21) erhalten auf diese Weise eher den Charakter einer Variablen im mathematischen Sinne, sie dienen als Platzhalter, als Verallgemeinerung bestimmter Eigenschaften, oder wie Stiegler es formuliert: „Das Namenlose verweist auf eine anonyme vor-

⁴⁶⁴ KW 5, 324.

⁴⁶⁵ KW 5, 34.

gängige Allgemeinheit, aus der die Namen erst hervorgehen.“⁴⁶⁶. Brochs Konzeption der Anonymität bzw. der Namenlosigkeit im Roman hebt eindeutig auf eine Allgemeinheit im Sinne einer Allgemeingültigkeit ab⁴⁶⁷, geradezu als Analogie zur Verwendung einer Variablen in der Mathematik.

Selbst die Eigennamen, die Broch verwendet, werden eher im Sinne der Allgemeingültigkeit gebraucht, denn mit ihnen sind spezielle menschliche Eigenschaften verbunden, wohlgemerkt keine persönlichen, individuellen, die ausschließlich mit der Figur, die sie im Roman benennen, in Verbindung gebracht werden könnten; denn Broch kreiert mit seinen Figuren Typen, mit denen er die Welt, wie er sie empfindet und vorfindet, kategorisiert und praktisch gerastert einfängt. In seinen Kommentaren zu den *Schuldlosen* bemerkt er in diesem Kontext explizit:

[...] die Personen sind, soweit nur irgendwie angängig, nicht als Einzelfälle, sondern als Typen gewählt und gezeichnet, so daß [...] eine Reduzierung des Psychologischen aufs Schematische sichtbar wird und Legitimation für sich beanspruchen darf. (KW 5, 308)

Für die Untersuchung heißt dies, dass einerseits die Namenlosigkeit und die Anonymität einiger Figuren genauer zu betrachten sind, andererseits ebenso die Eigennamen, so sie Verwendung finden, nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Dabei lassen sich verschiedene Funktionen der Verwendung der gewählten Namen, bzw. auch der bewusst gewählten Anonymität erkennen. Stiegler spricht in seinem Kapitel über Broch innerhalb seiner Untersuchung zur Verwendung von Eigennamen zum Beispiel textstrukturierende, einheitskonstruierende, verallgemeinernde, assoziative und bedeutungsabsorbierende Funktionen an.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Stiegler, Bernd: *Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1994, S. 277.

⁴⁶⁷ S. dazu auch Stiegler, S. 277.

⁴⁶⁸ Vgl. Stiegler, S. 288-290. Stiegler verweist in diesem Kontext noch einmal auf Auffälligkeiten bei Namen wie Andreas und Arouette und solche wie Zacharias und Zerline, Namen von A bis Z, mit denen offensichtlich die komplette Spannbreite zum Ausdruck kommen soll. Außerdem stellt er heraus, dass insbesondere in Novelle I über gleiche Wortanfänge assoziative Verbindungen erzeugt werden, so z. B. Amsterdam, Andreaskreuz, Angorakatze, Akazienduft etc. „Der Konnex wird über Alliterationen hergestellt und verweist auf einen inneren Zusammenhang der einzelnen Elemente.“ (Stiegler, S. 289).

Eine ambivalente Position nimmt innerhalb der Namensgebung der Protagonist A. bzw. Andreas ein, denn sinniert er einerseits sehr ausführlich über die Vorzüge der Namenlosigkeit und wird durch seine Gedanken in Novelle I auf die Gefährlichkeit eines Namens hingewiesen, so wird er an einigen wenigen, extrem prägnanten und bedeutungsstarken Stellen innerhalb des Romans mit seinem Namen Andreas benannt und nimmt für diese kurzen Momente plötzlich eine konkrete Identität an. Desweiteren ist er eine der beiden Personen, neben Melitta, die dem Großvater in Gestalt des Steinernen Gastes begegnet, was Knipe dazu veranlasst, die beiden als „Erlöste“ zu bezeichnen⁴⁶⁹; dazu jedoch ausführlicher im nachfolgenden Kapitel.

Wie Stiegler sehr pointiert bemerkt, besitzt Novelle I „Mit schwacher Brise segeln“ für *Die Schuldlosen* „hinsichtlich der Onomastik programmatischen Charakter“⁴⁷⁰. Ein junger Mann, A., dessen Mutter kürzlich gestorben ist, sitzt in einem Café und hört dem Gespräch eines Paares an einem der Nachbartische zu. Die beiden scheinen Geldsorgen zu haben. Über das Gespräch der beiden namenlosen Fremden, die der junge Mann nicht sehen kann, eine Tatsache, die ihm als sehr angenehm erscheint (vgl. KW 5, 23), beginnt Broch über die Gedanken des jungen Mannes „eine ausgedehnte Namensreflexion, die das Thema der Schuld variierend aufnimmt“⁴⁷¹. A. bringt den Namen in direkten Zusammenhang mit der Mutter⁴⁷², die dem Kind seinen Namen gibt, und „er überlegt: hätte ich keinen Namen gehabt, sie hätte mich nicht rufen können, so aber muß man ihr folgen“ (KW 5, 24). Und wenig später kommt er zu dem Schluss:

Es gibt nur einen einzigen Schutz, und das ist Namenlosigkeit. Wer keinen Namen mehr hat, der kann nicht gerufen werden, den können sie nicht rufen. Gottlob, ich habe meinen Namen vergessen. (KW 5, 25)

Kurz darauf scheint ihm diese Namenlosigkeit, mit der er zum Unsichtbaren wird, ja, die einem Nichtvorhandensein gleich kommt, eine Hürde in der Kontaktaufnahme zu den anderen Menschen im Lokal zu sein, denn er wird weder

⁴⁶⁹ S. dazu Knipe, S. 87.

⁴⁷⁰ Stiegler, S. 290.

⁴⁷¹ Stiegler, S. 291.

⁴⁷² Zur Mutter-Thematik innerhalb des Romans s. Kapitel 6.2 dieser Arbeit.

gehört noch überhaupt in irgendeiner Weise wahrgenommen, und er konstatiert: „Das war seine Rache für die Namenlosigkeit-, steinerne Verachtung“ (KW 5, 29). Denn:

Wer keinen Namen mehr hat, lebt im Ungeschehen, und es kann ihm nichts mehr geschehen; er ist allen Verflechtungen entlöst: ich habe keinen Namen, ich will keinen mehr haben; ich bin lange genug mit dem mir aufgezwungenen herumgelaufen, und jetzt sind mir die Namen allesamt zum Ekel. (KW 5, 29)

Wenn ein Namenloser also im Ungeschehenen lebt, wie es im Text heißt, ist er in letzter Konsequenz somit auch schuldlos bzw. aller Schuld entbunden⁴⁷³. „Hätten die Dinge keinen Namen, so gäbe es keine Schuld, aber es gäbe auch kein Unheil.“ (KW 5, 26). Besonders zu beachten ist dabei meines Erachtens, dass die Namenlosigkeit nach Brochs Auffassung einem Lossagen von der Mutter gleichkommt und damit offenbar einem Lossagen von allen menschlichen Beziehungen, wie in der Café-Szene an A. demonstriert wird. Im Umkehrschluss bedeutet offenbar einen Namen zu haben, „so die eigenartige Logik des Textes, zur Mutter zurückzukehren“⁴⁷⁴. A. kehrt als „verlorener Sohn“ in den *Schuldlosen* zu einer Art Ersatzmutter, der Baronin W., zurück, erhält aber einen Namen, eine Identität, erst bei Melitta.⁴⁷⁵

Ein weiteres Indiz dafür, dass Broch mit der Namenlosigkeit tatsächlich auf Allgemeingültigkeit abzielt, findet sich in folgender Textstelle, wenn es heißt „Heimgehen willst du? ohne Ich? ohne Namen?“ (KW 5, 29), womit die Identität einer Person und ihr Name in eine Linie gebracht werden. Die Person hat aber keinen Namen im Sinne eines eigenen Namens, sie hat „alle Namen“: „ich habe alle Namen, alle von A bis Z und darum keinen“, „ich werde Abschied nehmen, namenlosen Abschied. Ich werde die Kette aller Namen an mein Ich hängen. Ich werde mit A beginnen [...]“ (KW 5, 29). Mit dieser „Kette aller Namen“ schafft Broch durch Anonymität eine Allgemeingültigkeit, die für seinen Totalitätsanspruch an die Dichtung von größter Bedeutung ist, denn

⁴⁷³ S. dazu auch Stiegler, S. 278.

⁴⁷⁴ Stiegler, S. 277.

⁴⁷⁵ S. dazu Kapitel 5.2.

„Totalität [...] impliziert Anonymität“⁴⁷⁶, wie Stiegler bemerkt. Sein Ziel ist es also, einen exemplarischen Protagonisten zu schaffen, „dessen Existenz Spiegel des allgemeinen Geschehens ist“⁴⁷⁷. Dazu finden sich auch in Brochs eigenen Kommentaren folgende Zeilen:

Etwas Über- und Unpersönliches waltet in diesen Charakteren [...], weil es immer nur Typen sind, um die der Roman bemüht ist [...], weil ihnen hier die über sie hereingebrochene Vereinsamung eine Abstraktheit des Verhaltens auferlegt, welche durch alle persönlichen Schicksale durchschlägt. (KW 5, 314)

In Brochs Anspielungssystem, was unter anderen durch die verschiedenen verwendeten Namen im Roman aufgebaut wird, lässt sich auch der Name Zacharias einordnen, denn abgesehen von inhaltlichen Intentionen, die bei der Wahl dieses Namens von Bedeutung gewesen sein dürften⁴⁷⁸, beginnt dieser Name, ebenso wie Zerline, mit Z, womit symbolisch die Namen von A bis Z verwendet werden. Weiterhin ist natürlich der Großvater zu nennen, der einmal als Großvater, dann als Imker oder später als Steinerner Gast bezeichnet wird; einen wirklichen Namen, im Sinne eines Eigennamens, erhält er mit diesen Bezeichnungen nicht, vielmehr kommt es auch hier auf die jeweiligen Eigenschaften an, die mit diesen Bezeichnungen transportiert werden sollen. Die Bezeichnungen sind somit weniger an die Figur in einem persönlichen Sinne gebunden, sondern fungieren, wie oben bereits erwähnt, als Variable im Sinne der Mathematik bzw. die Figur als solche repräsentiert die Variable, sie ist eine Art Platzhalter für Personen bzw. Begebenheiten mit genau diesen Eigenschaften.

Bezüglich der typenhaften Konzeption der drei Frauen Zerline, Hildegard und Baronin W., bei denen A. zur Untermiete einzieht, finden sich sehr konkrete Äußerungen im Romantext. Auch diese Figuren sind als Variablen gestaltet,

⁴⁷⁶ Stiegler, S. 279. Stiegler bringt die Anonymität der Namenlosigkeit, die auf Totalität ausgerichtet ist, in direkte Verbindung zum Mythos und bemerkt in diesem Zusammenhang sehr treffend: „Mythen im Sinne Brochs sind gebunden an ein Epochenschwellenbewußtsein. Sie bannen die Totalität der entschwindenden Epoche ins Wort.“ (Stiegler, S. 280) Ein Aspekt, der in Kapitel 6 in Bezug auf Personen des Romans aufgegriffen wird und der im ersten Teil in Kapitel 3.1 allgemein diskutiert wurde.

⁴⁷⁷ Stiegler, S. 282.

⁴⁷⁸ Broch äußerte sich am 6. Dezember 1949 in einem Brief an Daniel Brody zur Wahl dieses Namens, „ich habe den von Dir herrlich geprägten Ausdruck der »Zachariasse« verwendet, [...] weil sich von nun ab jeder schämen wird, ein Zacharias zu sein“ (KW 13/3, 378).

mit ihnen versucht Broch in Form dreier Grundtypen alle möglichen Abwandlungen dichterisch einzufangen, wie er selbst durch den Erzähler sagt (vgl. KW 5, 70). Obwohl zwischen Zerline und den anderen beiden Frauen ein Dienstverhältnis existiert, ähneln sich die Gesichter der drei auffallend (vgl. KW 5, 69). Denn es sind:

Drei Formabwandlungen ein und desselben Gesichtes in verschiedenen Personen! Gewiß gab es noch viele andere Möglichkeiten der Abwandlung, aber es waren gewissermaßen drei Grundtypen, die sich hier zeigten, nicht unvergleichbar mit den drei Grundfarben, die in ihrer Dreizahl alle übrigen Schattierungen des Regenbogens enthalten [...] (KW 5, 70)

Mit der Gestaltung dieser drei Typen ist Broch weit ins Abstrakte vorgedrungen, wenn er sie mit den drei Grundfarben vergleicht und sagt, dass mit ihnen weitere mögliche Abwandlungen gestaltet werden können. Er ist damit bis ans Äußerste der Reduktion herangekommen, wenn er zu dem Schluss gelangt, dass sich in diesen drei Typen im Endeffekt alle übrigen finden lassen. Broch hat damit ohne Zweifel die Strukturierung im Sinne der Mathematik und ihre Kategorisierungsmethoden, wie sie in Kapitel 1 im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich dargelegt wurden, auf die Beschreibung der Welt bzw. der agierenden Personen angewendet. Er hat sie benutzt, um die Totalität der Welt im Roman zu erfassen, so dass es ihm dadurch möglich wird, eine unendliche Vielfalt durch Beschreibung und Analyse der gemeinsamen charakterisierenden Elemente verbal einzufangen.

5.2 Melitta und Andreas als Erlöste

Melitta, „ein Bauernkind der Großstadt, also eine Märchengestalt“ (KW 5, 315), und Andreas, ein „junge[r] Mann [...] Holländer, [...] ein ›Neutraler‹“ (KW 5, 315), wie Broch die beiden Figuren in seinen Kommentaren kurz charakterisiert, nehmen innerhalb des Figurenarsenals der *Schuldlosen* eindeutig eine Sonderstellung ein. Dies nicht nur hinsichtlich ihrer speziellen Namen, obgleich Melitta einen sehr bedeutungsstarken Namen besitzt, der sowohl auf ihr Umfeld als auch auf ihren Charakter hindeutet, vielmehr deshalb, weil bei-

de mit der mythischen Figur des Großvaters in Kontakt treten⁴⁷⁹. Zudem steht ihre Begegnung im Mittelpunkt des Werkes und wie Knipe bemerkt, erreicht der Roman mit der Begegnung zwischen Melitta und Andreas die Achse seiner symmetrischen Struktur⁴⁸⁰. Außerdem tritt der Protagonist Andreas durch die Begegnung mit Melitta in eine veränderte Wahrnehmungsebene ein, er verlässt vordergründig die Realität, wird mit Ehrlichkeit und Menschlichkeit konfrontiert, begegnet sich dadurch selbst, wie bereits im Vorangegangenen herausgearbeitet wurde.

Richtet man zunächst den Blick auf die beiden Vornamen, wird schnell klar, dass sie als solche von Bedeutung sind; Andreas, wie oben bereits angedeutet wurde, als Name, der mit A beginnt und somit zusammen mit Z die gesamte Spannbreite aller Namen andeutet: „Hieß ich nicht schon einmal Andreas? mag sein, aber ich weiß es nicht mehr. Jedenfalls fängt Andreas mit einem A an, und er bat: »Fortab sollt Ihr mich Andreas nennen.«“ (KW 5, 30). Melitta als Erinnerung und Hinweis an das Leben des Großvaters: „Treu seinem vergangenen Glück und eingedenk seines Imkertums, das ein Teil dieses Glückes gewesen war, ließ er das Kleine auf den Namen Melitta taufen [...]“ (KW 5, 84/85). Dass dabei tatsächlich der unmittelbare Bezug zu den Bienen hergestellt werden soll, wird nochmals in der ersten Begegnung zwischen Melitta und Andreas zum Ausdruck gebracht, denn Melitta stellt sich dem Fremden mit den Worten vor: „Ich heiße Melitta“, worauf er ihr entgegnet: „Ein schöner Name [...], denn er bedeutet ›das Bienchen‹ [...]“ (KW 5,133). In diesem Zusammenhang macht Sokel in seinem Aufsatz zu den „Tierkreis-Erzählungen“ eine kurze Randbemerkung zur Etymologie des Namens Melitta und bemerkt:

Melitta, »die Biene« und »Honigsüße«, wie ihr griechischer Name bedeutet, deren mythische Namensschwester die Nymphe war, die die Menschen die Süße des Honigs lehrte, verkörpert ja zugleich »das Ewig Weibliche« in der Utopie des Raumes, das Andreas wie Faust »hinanzieht«.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ S. dazu auch Strelka 2001, S. 93/94.

⁴⁸⁰ Vgl. Knipe, S. 87.

⁴⁸¹ Sokel, Walter H.: Hermann Brochs Tierkreis-Erzählungen (1933). In: Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 103. S. dazu auch Rothe, S. 108.

Dass der Name Melitta einen Hinweis auf die griechische Mythologie impliziert, ist offensichtlich, nicht nur, weil er einen Verweis auf das Imkertum und die damit einhergehende Naturverbundenheit des Großvaters liefert, sondern eben auch durch die Parallele zu den Gestalten der Nymphen, die in der antiken Mythologie Naturgeister waren. Allerdings muss bezüglich Sokels namenkundlicher Randbemerkung ergänzt werden, dass der Name ‚Melitta‘ von dem griechischen Wort ‚Melissa‘ abstammt und keineswegs nur als ‚Biene‘ oder ‚Honigsüße‘ verstanden werden darf⁴⁸², ebenso wenig ist die Auffassung, es handele sich um eine „Namensschwester“ der mythischen Figuren der Nymphen, eine vereinfachte Darstellung. Denn wie Pötscher festhält:

Die Bezeichnung M. für →Nymphen ist offenbar aus dem assoziativen Zusammenhang von mant.⁴⁸³ Fähigkeiten, welche der Erde zugeschrieben wurden, und dem Wahnsinn, mit welchem die Nymphen einen Menschen schlagen konnten (νυμφόληπτος), zu verstehen.⁴⁸⁴

Nach Pötschers Ausführungen stellt in der Antike ‚Melissa‘ eher eine „tabu-Bezeichnung für die Biene dar, weil diese als Seelentier gefährlich erschien, so daß man nicht einmal den Namen aussprechen wollte“⁴⁸⁵. Mit ‚Seelentier‘ wird hier die alte Vorstellung angesprochen, daß aus verwesenen menschlichen Körpern Tiere wie Schlangen, Würmer oder auch Bienen entstehen können, wobei die Biene einen Kontrast zu den beiden Kriechtieren bildet⁴⁸⁶. „Da die Biene sehr zart ist und fliegen kann, versteht man unter ihr den »leichten« Teil dieses nun toten Menschen, nämlich die Seele.“⁴⁸⁷ Dass somit durch Melittas Namen in den *Schuldlosen* unmittelbar auf die menschliche Seele rekurriert wird, erscheint durchaus plausibel, bedenkt man an dieser Stelle noch einmal Andreas‘ innere Erlebnisse während der ersten Begegnung mit dieser jungen Frau, wie oben bereits verdeutlicht. Auch erfährt durch diesen Aspekt die Tatsache, dass die erste Begegnung der beiden Personen im Mittelpunkt des Romans steht,

⁴⁸² S. dazu Pötscher, Walter u.a.: Art. Melissa. In: Ziegler, Konrat u. Sontheimer, Walther (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Bd. 3 Iuppiter – Nasidienus*. München 1979, S. 1176.

⁴⁸³ Die Abkürzung ‚mant.‘ wird für das Adjektiv ‚mantisch‘ verwendet.

⁴⁸⁴ Pötscher, S. 1176.

⁴⁸⁵ Pötscher, S. 1176.

⁴⁸⁶ Vgl. Pötscher, S. 1176.

⁴⁸⁷ Pötscher, S. 1176.

eine zusätzliche Verstärkung im Sinne der Kontrastierung gegenüber den übrigen Figuren der *Schuldlosen*.

Sollte die Identifizierung von ‚Melissa‘ bzw. ‚Melitta‘ und den mythischen Figuren der Nymphen lediglich assoziativer Natur sein, wie Pötscher ausführt, so bietet diese Verbindung dennoch sinngebende Aspekte für den Roman. Denn in der antiken Mythologie waren Nymphen „weibliche Elementargeister“⁴⁸⁸, durch deren Person Naturkräfte verkörpert wurden. Sie konnten überall auftauchen und waren den Menschen im Allgemeinen hilfreich. Obwohl sie als Gottheiten bezeichnet wurden, „eigentlich *ἑαί, deae* oder wenigstens *semideae*, wurden sie manchmal doch als sterblich, wenn auch langlebig angesehen“⁴⁸⁹. So wurden ihnen Eigenschaften wie ewige Jugend zugewiesen, zudem sind sie „ihrem Namen entsprechend jung und natürlich schön und so die geeigneten Vertreterinnen des Mädchentums“ und „als Geister der freien Natur spenden sie Fruchtbarkeit [...] Sie wachen über das Vieh [...] und bes. die Bienen“⁴⁹⁰, wie Herter festhält. Diese Merkmale lassen sich nahezu ausnahmslos in der äußeren Gestaltung der Figur Melitta und in ihrem Wesen wiederfinden, so dass ohne Zweifel mit der Wahl und der Verwendung dieses Namens von Broch durchaus eine klare charakterliche Prägung der Figur intendiert ist.

Was in Bezug auf die Figur der Melitta in den *Schuldlosen* außerdem von besonderer Wichtigkeit zu sein scheint, ist, dass der Tod einer Nymphe in der griechischen Mythologie so verstanden wurde, dass mit der Nymphe auch das, was sie verkörperte verschwand bzw. ein Ende nahm, so versiegte beispielsweise eine Quelle oder ein Baum starb.⁴⁹¹ Mit Melittas Tod verschwindet wieder ein Stück Menschlichkeit, sie verkörperte Natürlichkeit und reines Gefühl im Umgang mit andren Menschen. Nach ihrem Selbstmord zieht es Andreas aus der Stadt in das Jagdhaus, genau wie einst der Großvater nach dem Tod seiner

⁴⁸⁸ Herter, Hans: Art. Nymphai. In: Ziegler, Konrat u. Sontheimer, Walther (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Bd. 4 Nasissius – Scaurus*. München 1979, S. 209.

⁴⁸⁹ Herter, S. 209.

⁴⁹⁰ Herter, S. 210 und S. 211.

⁴⁹¹ In dem Lexikonartikel von Herter findet der interessierte Leser eine detaillierte Aufstellung und Erläuterung all der Erscheinungen, die eine Nymphe verkörpern kann. Da dies für die Betrachtungen bezüglich der *Schuldlosen* keinen neuen Aspekt eröffnet, mag der Hinweis auf das Lexikon der Antike *Der Kleine Pauly* an dieser Stelle genügen. S. Herter, S. 210ff.

Frau (vor Melittas Adoption) seine räumliche Umgebung wechselte (s. KW 5, 84). Dabei sind die räumlichen Analogien auffallend, die Broch im Zusammenhang mit den beiden Figuren Andreas und Melitta entwirft. Denn Andreas verlässt im Prinzip die Stadt schon einmal, nämlich bei der ersten Begegnung mit Melitta, wenn er durch das „Traumhaus“ (KW 13/3, 319) irrt, in dem sie ihrer Tätigkeit als Wäscherin nachgeht. In schier unendlichen Weiten und Höhen scheint sich dieses Haus zu erstrecken (vgl. KW 5, 129-131). „Der Weg zu Melitta ist im Gegensatz zur Ordnung und Gesetzmäßigkeit der modernen Gesellschaft ein Gang durch ein Labyrinth und erschreckt A.“⁴⁹² Das „schmale(s) Haus, das aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts stammen mochte“ und „wie ein abgebrochener Zahn zwischen den beiden Nachbarn steckte“ (KW 5, 123), in dem Melitta lebt, steht in absolutem Kontrast zu der verkehrsreichen und belebten Straße der Gegenwart, in der es sich befindet, und damit in absolutem Kontrast zu A.s Leben.

Dieses Irren durch das labyrinthartige „Traumhaus“ mündet nun für A. in einer „Ich-Begegnung“, als er „atemlos oben angelangte und einer Frau geradezu in die Arme lief“ (KW 5, 129). Durch dieses „In-die-Arme-Laufen“ wird beim Leser zwangsläufig die Assoziation mit einem Kind geweckt, welches seiner Mutter in die Arme läuft und von ihr aufgenommen wird. Offenbar soll diese gedankliche Verbindung auch hervorgerufen werden, denn in der Begegnung zwischen Andreas und Melitta entsteht ein Moment, der von einer vertraulichen Einfachheit und Lebendigkeit geprägt ist⁴⁹³ und darin gipfelt, dass A. seinen Namen nennt, der, wie in Novelle I (vgl. KW 5, 24) ja ausführlich dargelegt wurde, eine Verbindung zur Mutter impliziert. Die Wäscherin Melitta tritt dem unbekanntem Besucher, der sich vor langer Zeit für die Namenlosigkeit entschieden hatte, mit einer derartigen Natürlichkeit und Offenheit gegenüber und stellt sich ihm ohne Umschweife vor, indem sie schlicht sagt „Ich heiße Melitta“ (KW 5, 133), dass er, „obwohl für einen Herrn mit steifem grauen Hut solch plötzliche Vertraulichkeit nicht eben am Platz war“ (KW 5, 133), ihr unmittelbar erwidert: „Und ich heiße Andreas“ (KW 5, 133). Damit tritt A.

⁴⁹² Kijeong Kum, S. 193.

⁴⁹³ Vgl. Knipe, S. 88. Knipe stellt in diesem Kontext auch den starken Kontrast zu „dem von Feinseligkeit und Abwehr gekennzeichneten Verhältnis zwischen Andreas und Hildegard“ heraus.

zum ersten Mal aus seiner selbstgewählten Namenlosigkeit heraus, die er sich aus Verfolgungsangst und aus Angst vor Verantwortung zugelegt hatte⁴⁹⁴, so dass die Möglichkeit einer vertraulichen Beziehung zwischen den beiden Personen aufkeimt.⁴⁹⁵ Er öffnet sich Melitta, indem er ihr seinen Namen preisgibt, was für Andreas gleichbedeutend damit ist, aus dem Zustand seiner Verantwortungslosigkeit herauszutreten⁴⁹⁶.

Nachdem er seinen Namen selbst einmal ausgesprochen hat, wird er im weiteren Verlauf der Novelle „Eine leichte Enttäuschung“ auch verwendet (s. KW 5, 133/134). Dies geschieht im Gegensatz zu der Erwähnung bzw. Nennung seines Namens in der Novelle „Mit schwacher Brise segeln“, als er, erinnert durch das Andreaskreuz, welches er in der Musterung des Fußbodens zu erkennen glaubt, sich selbst in Gedanken fragt: „Hieß ich nicht schon einmal Andreas? mag sein, aber ich weiß es nicht mehr. Jedenfalls fängt Andreas mit einem A an [...]“ und zu dem Schluss kommt „Fortab sollt Ihr mich A nennen.“ (KW 5, 30).⁴⁹⁷

Bei dieser ersten Erwähnung seines Namens spricht er ihn nicht laut aus, so dass er keine wirkliche Gültigkeit hat, er entscheidet sich vielmehr für das anonyme A. Bei Melitta hingegen artikuliert er ihn laut und solange er bei ihr bzw. in ihrem Haus verweilt, behält er ihn auch: „Andreas aber war indessen zu einem Fenster getreten“ (KW 5, 133), „Und während Andreas noch die schwarzen Regenstreifen auf der Mauer betrachtete [...]“ (KW 5, 134), „Nun konnte Andreas sehen, wie die Wohnung gestaltet war [...]“ (KW 5, 136), „Andreas hätte ihm gerne gesagt [...]“ (KW 5, 138).

Melitta agiert derart ungezwungen und natürlich ohne jede Berechnung, dass Andreas einfach mitgerissen wird, was, wie auch Knipe sehr treffend bemerkt,

⁴⁹⁴ S. dazu auch Knipe, S 88.

⁴⁹⁵ Rothe schätzt die Liebesverbindung zu Melitta für Andreas als die „einzig(en) positive(n) seines Lebens“ ein und unterstreicht damit die Vertraulichkeit, die sich direkt mit der ersten Begegnung entwickelt (Rothe, S. 106).

⁴⁹⁶ S. dazu auch Kijeong Kum, S. 195.

⁴⁹⁷ S. dazu auch Sparks, S. 202/203, der in seinen Ausführungen eine Kontrastierung zwischen Joyce und Broch herausstellt bezüglich der beiden Personen Stephan Dedalus und A./Andreas, denn Dedalus erfindet ein Lied des Dazugehörens, wohingegen Andreas sich durch freiwillige Anonymität aus der Gemeinschaft herauszieht.

im „unbeirraren Verhalten seiner Person zum Ausdruck kommt“⁴⁹⁸. Andreas ist von dieser ehrlichen Einfachheit überwältigt, er kann gar nicht anders, als ihr seinen Namen nennen. „Ihre Sprache ist schlicht, direkt und natürlich, wie die eines Menschen, der mit sich und der Welt im reinen ist.“⁴⁹⁹ Ihr unproblematisches Auftreten diesem fremden Besucher gegenüber entsteht offenbar aus einer absoluten Deckung von Fühlen, Denken und Handeln, denn Melittas Verhalten scheint ihre Empfindungswelt nahezu vollkommen abzubilden.⁵⁰⁰ Ihm bleibt keine Zeit, um sein Verhalten noch einmal zu überprüfen. Er handelt im Moment der ersten Begegnung ebenso spontan wie sein Gegenüber, doch kurz darauf, als er nicht mehr so atemlos vom Hinaufsteigen ist und ihm praktisch wieder Zeit zum Abwägen zur Verfügung steht, zweifelt er sein Handeln an, als er seinen Namen aus Melittas Mund hört. Sie spricht ihn konkret mit seinem Namen an in der höflichen, distanzierten dritten Person Plural:

»Aus welchem Garten, Herr Andreas?« Ich hätte ihr den Namen nicht gleich nennen dürfen, dachte er, aber da es nun einmal geschehen war und er ihn nicht zurückfordern konnte, sagte er: »Nun, von dem Garten neben der Stiege.« (KW 5, 134)

Zu behaupten, dass er seine Tat wirklich bereut, scheint übertrieben, betrachtet man die Wortwahl des Satzes. Er verharrt nicht im Ärger, oder gerät in diesem Moment in ernsthafte Sorge, vielmehr wird ihm bewusst, was er gesagt hat, und er konstatiert für sich selbst, dass seine Worte eventuell unüberlegt ausgesprochen waren, er sie nun allerdings auch nicht ungeschehen machen kann. Insgesamt wirkt Andreas eher von sich selbst überrascht, weil er seine selbstgewählte Anonymität vor dieser fremden Frau so spontan abgelegt hat.

So erhält der Vorname in dieser Szene der Begegnung von Andreas und Melitta ein symbolisches Gewicht, wird ihm in der Tat die gesamte Identität, ja die Person als solche gleichgesetzt. Andreas tritt aus seiner Anonymität heraus, die für ihn ein Schutz gegen die Übernahme von Verantwortung ist, er wird greifbar als Person, man kann ihn wieder rufen (vgl. KW 5, 24/25). Die doppeldeutige Feststellung: „Alles ist bezahlt, mein Herr“ (KW 5, 31), die zu vernehmen

⁴⁹⁸ Knipe, S. 89.

⁴⁹⁹ Knipe, S. 88. Dies steht in absolutem Gegensatz zu Hildegard oder Zerline, deren Umgang und deren Kommunikation Andreas durch sein Untermieterverhältnis gewohnt ist.

⁵⁰⁰ Vgl. Knipe, S. 89.

war, als er sich dazu entschlossen hatte, nur noch A. genannt zu werden, hat offenbar in diesem Moment ihre Gültigkeit verloren, und A. ist, wie Broch es in einem Brief im Mai 1945 nennt, „zur Erweckungs-Sehnsucht erweckt“ (KW 13/2, 455), denn er ist ansprechbar bzw. erreichbar. Auf diese Weise entsteht eine direkte Verbindung der beiden Novellen „Eine leichte Enttäuschung“ und „Der steinerne Gast“, betrachtet man die eben erwähnte briefliche Äußerung Brochs im Ganzen:

Denn wenn der Mensch nicht zur Erweckungs-Sehnsucht erweckt wird, wird die Stimme der Erweckung niemals erklingen; zumindest wird er sie nicht hören können. (KW 13/2, 455)

Das heißt, die erste der beiden Novellen, in der A. Melitta begegnet, kann als eine Art Vorbereitung auf die spätere Begegnung mit dem Steinernen Gast in Novelle X verstanden werden, denn wie Gisela Roethke bemerkt, wird: „In der ersten [...] Andreas‘ vage Sehnsucht nach einer Welt der Ideen dargestellt, in der zweiten wird er von der Stimme des Imker-Propheten ‚erweckt‘.“⁵⁰¹

Nicht zuletzt gibt auch Broch selbst in seinen Kommentaren zu den *Schuldlosen* einen direkten Hinweis auf den komplementären Charakter der Novellen VI und X, wenn er zur Handlung schreibt, dass mit „dem Läuterungsweg des jungen A., zuerst im Zusammentreffen mit der märchenentstieglichen Melitta, dann mit der Mythenfigur des »Imkers«, die tiefste Bedeutungsebene erreicht“ (KW 5, 321) wird.

⁵⁰¹ Roethke, Gisela: *Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken. Platons Höhlengleichnis als Subtext*. Tübingen 1992, S. 150.

6. Das Fremde, das Vertraute, das Mythische – Irreduzible Elemente

6.1 Die Zeitentrückten – Der Großvater und die Kinder

6.1.1 Die Kinder als Anfang aller Zeit

Dass A.s Beichte, in der seine Begegnung mit dem Steinernen Gast, alias Großvater bzw. Imker, ihren Höhepunkt erreicht, durch den ersten Kontakt mit der „märchenentstiegenen Melitta“ (KW 5, 321) in einem Zeit und Raum völlig enthobenen Umfeld vorbereitet wird, verweist einmal mehr auf die Bedeutung der Kinder in den *Schuldlosen*. Kinder werden von Broch ebenso der mythischen Ebene zugeordnet wie der Imker, beide sind nicht der Zeit zugehörig, sie sind der Zeit entrückt, oder noch nicht in ihr angekommen. Denn sowohl die Kindheit als auch das späte Alter beschränken sich seiner Meinung nach auf das Wesentliche, wie er in „Mythos und Altersstil“ dezidiert darlegt (s. dazu KW 9/2, 212). Bereits in Kapitel 3.1 des ersten Teils wurde im Zusammenhang mit der Komplexität des Begriffes ‚Mythos‘ diesbezüglich auf Christoph Jammes Untersuchung hingewiesen, die sich mit *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart* auseinandersetzt, worauf der Untertitel explizit verweist⁵⁰². Jamme betont dort, dass der Mythos keineswegs als vorweltlich abzutun sei, als etwas, das nicht mehr zu unserer Welt gehört, er sei vielmehr Teil unserer Welt und zwar in ähnlichem Sinn wie die Kindheit ein Teil unseres Lebens ist.⁵⁰³ „Wie die Kindheit, so ist der Mythos jetzt immer noch da – in der Weise, in der wir mit ihm umgehen.“⁵⁰⁴

In verschiedenen Begegnungen oder kurzen Reflexionen über Kinder und Kindheit bereitet Broch indirekt das Zusammentreffen von A. und Melitta in der Kernnovelle „Eine leichte Enttäuschung“ vor, wobei Melitta als Adoptivtochter des Imkers, die im Kindesalter aus einem Waisenhaus geholt wurde,

⁵⁰² Jamme, Christoph: »Gott an hat ein Gewand«. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. 1. Aufl. Frankfurt a.M. 1999.

⁵⁰³ Vgl. Jamme, S. 17.

⁵⁰⁴ Jamme, S. 17.

die tragende Rolle zukommt. Melitta ist das Kind des Imkers. Dabei ist zu beobachten, dass sich A.s Haltung gegenüber den Kindern ändert, ja sich praktisch ins Gegenteil kehrt, bevor er am Ende des Romans durch den Imker auf prophetische Art erweckt wird. Bezeichnet er sie im ersten Teil der *Schuldlosen* Zerline gegenüber noch als „Störungen jeglichen komfortablen Lebens“ (KW 5, 121), so sind sie für ihn, kurz vor seiner Begegnung mit Melitta, ein Zeichen der Hoffnung und stehen in unmittelbarer Verbindung zur Unendlichkeit (vgl. KW 5, 126).

Da das Motiv der Kinder nur an wenigen Stellen im Roman zu finden ist, ist es umso bemerkenswerter, dass nahezu alle Figuren einen Bezug zu ihm aufweisen, der ihren Charakter widerspiegelt, und dass A.s Weg bis zum Anerkennen seiner Schuld in Korrespondenz zu diesem Motiv zu stehen scheint. Umso unverständlicher ist es, dass bisher in der Forschung zu den *Schuldlosen* diesem Motiv als tragendem mythischem Element keine Bedeutung zugesprochen wurde, es praktisch unberücksichtigt blieb.⁵⁰⁵

Der erste, noch sehr zaghafte, Verweis auf diese Motivkette, findet sich bereits in der Novelle „Mit schwacher Brise segeln“, wenn A. in dem Café sitzt und über seinen Namen, seine Namenlosigkeit bzw. seine Identität sinniert. Er wurde über den Tod seiner Mutter informiert und dazu, wie er es ausdrückt, „bei seinem Kindernamen gerufen“, was für ihn einem „Befehl zum Abbruch des Spiels, ein[em] Befehl zum Heimkommen ins Haus“ (KW 5, 24) gleichkommt. Ausgebaut und tatsächlich mit Inhalt gefüllt werden die Symbolik und die mythische Dimension, die mit den Kindern in Verbindung stehen, dann in der „Ballade vom Imker“. Der Imker nimmt in fortgeschrittenem Alter ein „neugeborenes Mädchen an Kindes Statt“ (KW 5, 84) aus dem Findelhaus zu sich und lässt sich von ihm Großvater nennen. „Und dem Kinde zuliebe begann er nun wieder zu singen.“ (KW 5, 85). Mit dieser Tat ist zunächst vordergründig die Verbindung des mythischen Imkers zu einem Kind hergestellt; dass er sogar für dieses Kind singt, führt noch einen Schritt weiter, bedenkt

⁵⁰⁵ Selbst in der Arbeit von Waldeck, die sich explizit mit der Kindheitsproblematik bei Broch beschäftigt, bleiben die *Schuldlosen* unberücksichtigt, Waldeck untersucht Kindheitsmotive lediglich im *Tod des Vergil* und in den *Schlafwandlern* und verweist am Rande auf den *Versucher*. Waldeck, Peter Bruce: *Die Kindheitsproblematik bei Hermann Broch*. München 1968.

man Brochs Einordnung der Musik als Medium, welches „die unmittelbare Transformation der Zeit in den Raum, die Transformation des Zeitablaufs in ein räumlich-architektonisches Gebilde“ (KW 9/2, 242) bewusst werden lassen kann. Denn seiner Meinung nach besitzt „die Musik [...] die ganze Formenfreiheit der Mathematik“ (KW 9/2, 242), sie ist „irrational und mystisch [...], monadischer Spiegel des unendlichen Vorganges“ (KW 9/2, 243) und fähig, in einem Akt der Erkenntnis die Totalität der Welt entstehen zu lassen (vgl. KW 9/2, 243).⁵⁰⁶ Broch geht sogar soweit, dass er den Imker mit seinem Gesang identifiziert: „Das war das Singen des Alten; das Singen war er selber, denn er sang alles, was er sah und je gesehen hatte“ (KW 5, 88).⁵⁰⁷

Mit dem Beginn seines Wanderlehrerlebens kommt die Verbindung des Imkers zu den Kindern vollends zum Ausdruck. Die Kinder suchen seine Gesellschaft und sie allein erkennen, dass er über den Dingen steht:

Die Kinder nannten ihn Großvater, Bienengroßvater. [...] den Kindern, die sich an ihn hingen und ihm entgegenliefen, wenn er, sein Handwerkszeug und seine Habseligkeiten rucksackgepackt auf den Schultern, sich im Dorfe zeigte, den Kindern war er mehr als das, mehr als bloß ein Bienengaukler. Staunten sie, daß die Bienen ihm nichts zuleide taten, so wußten sie zugleich, daß es überhaupt nichts mehr gab, das ihm etwas anhaben konnte. Er war bienengefeit und weltgefeit und vielleicht sogar todesgefeit; das ahnten, das wußten sie. Ja, selbst die Erwachsenen begannen darum zu wissen, wenn auch später als die Kinder und wohl von diesen angesteckt. (KW 5, 91)

Aus diesen Zeilen geht eindeutig hervor, dass die Kinder in enger Verbindung zu der mythischen Gestalt des Imkers stehen, sie erkennen seine Zeit- und seine Weltenthobenheit, sie werden – im Gegensatz zu den Erwachsenen – als sehend dargestellt. Sie sind noch nicht in der Zeit angekommen, noch nicht in gesellschaftlichen Normen verankert, und deshalb noch fühlend und sehend, so wie der Imker es ist, weil er bereits über der Zeit steht. Diese Verknüpfung von Kindheit und Alter entspricht der Sichtweise Brochs, wie er sie „Mythos und Altersstil“ dargelegt hat. Mit dieser Nähe der Kinder zur Gestalt des Imkers und ihrer Abgrenzung zur Welt der übrigen Erwachsenen – respektive ihrer

⁵⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.4.

⁵⁰⁷ Die detaillierte Analyse des mythischen Imkers schießt sich im folgenden Kapitel 6.1.2 an.

Abgrenzung zur Erkenntniswelt der Erwachsenen – werden sie von Broch eindeutig der mythischen Ebene zugeordnet.

Sind die Kinder innerhalb des Romans als mythische Größe identifiziert, erkennt man unschwer ihre oben angesprochene Bedeutung als Art Katalysator für A.s Handeln. So ist es kaum verwunderlich, dass in einem Gespräch zwischen A. und Zerline, welches in der unmittelbaren Folgenovelle zu „Ballade vom Imker“ situiert ist, die negative Einstellung bzw. die Ablehnung A.s gegenüber Kindern explizit zum Ausdruck gebracht wird; beklagt Zerline noch ihr Schicksal, kinderlos geblieben zu sein, und erzählt A., dass sie auf das Muttersein habe verzichten müssen⁵⁰⁸ in Anbetracht ihrer Dienstanstellung, obwohl sie sehr wohl den Wunsch nach eigenen Kindern hegte (vgl. KW 5, 98 und KW 5, 105), erklärt A. völlig gefühllos und nüchtern: „Kinder sind Störungen jeglichen komfortablen Lebens, und Liebesgeschichten sind es erst recht, sind unverständlich.“ (KW 5, 121). Durch Kontakt mit der mythischen Dimension, wie sie die Kinder und später für A. der Imker repräsentieren, fühlt sich A. gestört, er weicht ihnen durch seine Ignoranz einfach aus, indem er sie als „unverständlich“ abtut, so dass er für sich eine Rechtfertigung gefunden hat, nicht über sie nachdenken zu müssen. Seine Gleichgültigkeit ist in diesem Augenblick derart ausgeprägt, dass er über diesem Gespräch letztendlich sogar einschläft (vgl. KW 5, 122), womit er von jeglichem Nachdenken über seine Situation und sein Handeln vorerst erlöst wäre.

Eine absolute Wende nimmt A.s Haltung – wie bereits erwähnt – in der nächsten Novelle, der Kernnovelle „Eine leichte Enttäuschung“, so dass die Novellen I, IV, V und VI bezüglich des mythischen Motivs der Kinder eine Kontinuität bilden. A. betritt ein altes Haus, in dem sich die Wohnung von Melitta und ihrem Großvater befindet, dabei ist er „gleichsam von der vagen Hoffnung getrieben, darinnen so aufatmen zu können, wie man aufatmet, wenn man die geschlossene ineinandergefügte Stadt verläßt“ (KW 5, 124). Mit Betreten dieses Hauses eröffnet sich für A. eine neue Dimension, er taucht in eine andere Welt ein und ist plötzlich sensibilisiert für die kleinsten Details seiner Umwelt, so auch für die durchbrochene Pflasterung des Hinterhofes (vgl. KW 5, 125)

⁵⁰⁸ S. dazu Kapitel 6.2 „Verwendung des Mythos Mutter“.

und für „mühsam zusammengescharfte Sandhäufchen, wie von Kinderspielen übrig geblieben“ (KW 5, 126). Wurden von ihm Kinder kurz zuvor noch als „Störungen“ bezeichnet, sind sie für ihn jetzt ein Zeichen der Hoffnung, welches er als gutes Omen für seine eigene Person deutet. Er ist regelrecht irritiert darüber, „daß es in diesem kommerziellen Hause überhaupt Kinder [...] geben sollte“ (KW 5, 126), allerdings verbindet er mit dieser Beobachtung auch:

eine Hoffnung [...], die in einem zwar losen, dennoch deutlichen Zusammenhang mit seiner eigenen Erwartung stand, es werde sich die festgefügte Stadt hier ins Landschaftliche und Dörfliche öffnen. (KW 5, 126)

A.s extrem veränderte Sichtweise der Kinder deutet in diesem Zusammenhang klar auf den folgenden Höhepunkt der Handlung, nämlich seine Begegnung mit Melitta, die als Vorbereitung zur Erweckung der „Erweckungs-Sehnsucht“ verstanden werden kann, wie im Vorangehenden dargelegt wurde. Dieser implizite Kontakt mit Kindern, die in unmittelbarer Verbindung zum Imker gesehen werden müssen, dient innerhalb der *Schuldlosen* zweifelsohne als Vorausdeutung auf die spätere Zusammenkunft mit der Person des Imkers als Steinernem Gast und A.s Beichte. Denn dort bringt er interessanter Weise und ganz im Sinne von Jammes Feststellung über die Kindheit, sein Ich, das er bisher verleugnete, in direkten Zusammenhang mit seiner Kindheit, wenn er sagt:

Ihr, Vater, Großvater, habt mich auf das innerste Ich verwiesen. Gewiß besitze ich ein Ich. Seit Kindheitstagen hat es mich begleitet, und ihm danke ich den Dauerzusammenhang meines Lebens. Ich bin mein Ich. [...] Ist das nicht der unabänderliche Kern meines Mensch-Seins? (KW 5, 266)

Mit diesen Zeilen lässt Broch A. genau die Hoffnung artikulieren, die er in den Kinderspielen in „Eine leichte Enttäuschung“ zu sehen glaubte.⁵⁰⁹

Ob sich in diesem Kontext A.s Suche nach einer Ersatzmutter und seinem Leben als „Verlorener Sohn“ im Hause der Baronin als ein stilles und unterdrücktes Festhalten an der Kindheit deuten lässt und somit als ein unterschwelliges

⁵⁰⁹ S. zu dieser direkten Verbindung zwischen Mythos und Hoffnung auch Brochs Äußerungen im Essay „Zeit und Zeitgeist“ (besonders KW 9/2, 196) und im ersten Teil dieser Arbeit Kapitel 3.1.2: „Mythos – ‚Die dichterische Urform‘“.

Vorhandensein eines Schuldbewusstseins, soll an dieser Stelle lediglich als Denkipuls dienen, keineswegs jedoch diskutiert werden, da es durchaus eine einseitige Interpretation beinhalten würde und zudem nicht stringent zur Gestaltung der Figur des Andreas‘ in den *Schuldlosen* passen würde. Dabei darf nicht übersehen werden, dass der Großvater sein langes Schuldgespräch mit A. mit den Worten beginnt: „Du wolltest nicht Vater, du wolltest ausschließlich und für immer Sohn sein“ (KW 5, 258).

6.1.2 Jenseits der Zeit, über aller Zeit: Der Imker

Der Imker, der innerhalb der *Schuldlosen* abhängig von der Relativität der jeweiligen Perspektive auch als Großvater, Bienenvater, Melittas Großvater oder Steinerne Gast titulierte wird⁵¹⁰, ist „die eigentliche Hauptperson des Buches“ (KW 5, 304), wie Broch in seinen Kommentaren notiert. Bei der Vielzahl an Bezeichnungen für die Imkergestalt darf nicht übersehen werden, dass auch er im Grunde damit namenlos ist, was zweifelsohne mit der mythischen Dimension, die er repräsentiert, zu erklären ist. Eine Ausnahme findet sich jedoch in Novelle IX „Erkaufte Mutter“, dort wird die Zeitungsmeldung zitiert, die nach Melittas Tod erscheint. In dieser werden sein Vor- und sein Nachname ‚Lebrecht Endeguth‘ genannt (s. KW 5, 224), was diese Figur zusätzlich exponiert, denn sein Name ist damit der einzig vollständig bekannte Name im gesamten Roman⁵¹¹, von allen übrigen Personen – respektive Typen – wird entweder nur der Vor- oder Nachname erwähnt. Dass ‚Lebrecht Endeguth‘ ein sprechender Name ist, bedarf keines sonderlichen Spürsinnens. Er enthält die beiden Imperative: Leb‘ recht! und Ende gut(h)! Diese als Programm zu verstehen, liegt im Romankontext sicher nahe, doch klingen sie weitaus schärfer, fast wie eine Drohung. Irritierend ist dabei die simple Konstruktion, die auf den ersten Blick einen Bruch in Brochs Romankonstruktion darstellt. Es ist die Reduktion einer vielschichtigen Figur auf ihre realistisch dargestellte Oberfläche, auf den Handwerker und Bienenvater.

⁵¹⁰ Vgl. Strelka 2011, S. 93.

⁵¹¹ Natürlich ist daraus zu schließen, dass Melitta als sein Adoptivkind den gleichen Nachnamen trägt wie er, zumal in der besagten Zeitungsmeldung von einer „Melitta E.“ die Rede ist, allerdings wird dies nirgends explizit erwähnt.

Die Rolle des Imkers im Roman geht weit darüber hinaus. Er ist auch ein Prophet, die Stimme der Erweckung und ihm ist es möglich, A. zur „Erweckungs-Sehnsucht“ zu führen (vgl. KW 13/2, 455). Interessant ist, dass diese Figur keineswegs zum ersten Mal in den *Schuldlosen* in Erscheinung tritt, sondern dass sie in einem Gedicht von 1946 außerhalb der Romanhandlung bereits auftaucht, genauer gesagt ist ihr sogar dieses Gedicht mit dem Titel „Der Urgefährte“ (KW 8, 66) gewidmet. Die zentrale Bedeutung, die Broch dieser Figur zuschreibt, bringt er nicht nur in seinen Kommentaren zum Ausdruck. Im April 1951 äußert er sich in einem Brief an Karl August Horst zur Gesamtkonstellation der *Schuldlosen* und zur Verbindung einzelner Novellen durch die Thematik der leeren Zeit, die in der „Parabel von der Stimme“ vorbereitet wird. Dabei bemerkt er in Bezug auf die Figur des Imkers:

All dies wäre jedoch kaum möglich gewesen, wenn ich nicht 1941 dem »Imker« begegnet wäre; ich habe ihn damals⁵¹² in einem Gedicht festgehalten. Erst durch ihn – weil er eben »Person« ist – konnte der Vorstoß ins Moralische gelingen. (KW 13/3, 538)

Dass es sich bei der Figur des Imkers nicht um eine rein literarische Romanfigur handelt, ist Brochs Bekanntem Alvin Johnson bereits bei der ersten Lektüre der *Schuldlosen* aufgefallen, und er schrieb an Broch: „That’s not a novel figure, that’s an apparition.“ (KW 13/3, 541) Diese briefliche Äußerung Johnsons greift Broch wiederum in einer Korrespondenz mit Daisy Brody auf und führt sie ein erstaunliches Stück weiter, wenn er nicht nur Johnsons Vermutung bestätigt⁵¹³, sondern mit einer wohlgemerkt deutlich ironischen Note hinzufügt:

Etwas ist mir aber dabei schmerzlich aufgefallen, nämlich, daß aus der apparition inzwischen ein Selbstportrait geworden ist, denn in der kurzen Spitalzeit ist es mir gelungen, den Übergang von Pubertät zu Senilität zu bewerkstelligen. Ich werde also als Greis plötzlich in Ihrem Türgeviert stehen. (KW 13/3, 541)

⁵¹² Das Gedicht „Der Urgefährte“ entstand nicht 1941, sondern erst 1946 (s. dazu KW 8, 66 und KW 13/3, 539 Anmerkung 3). Es ist vermutlich ein schlichter Erinnerungsfehler Brochs, dass er sein Gedicht um fünf Jahre falsch datiert hat, eine Rolle spielt es für die Figur des Imkers in den *Schuldlosen* sicher nicht.

⁵¹³ S. dazu auch Roethke, S. 155.

Broch vergleicht sich also mit seiner Imker-Figur, was natürlich in dem Sinn schlüssig ist, bedenkt man, was er bezüglich des Altersstils und des Alterskunstwerkes immer wieder herausstellt. Seine ironisierende Darstellung nivelliert jedoch seine Aussage in gewissem Sinne, denn er setzt nicht, wie sonst sehr nüchtern und sachlich, Kindheit und Alter in eine Linie, sondern „Pubertät“ und „Senilität“. Vermutlich ist diese Wortwahl schlicht dem lockeren und persönlichen Schreibstil der Korrespondenz zwischen Broch und Daisy Brody zuzuordnen und der Unzufriedenheit über seinen eigenen Gesundheitszustand, vielleicht auch einer unterschwelligten Ahnung seines baldigen Ablebens, welche er damit überspielen möchte.

Aus Melittas Perspektive ist der Imker der Großvater, bzw. wird er von ihr verständlicherweise Großvater genannt. Obwohl er innerhalb der Figurenkonstellation der *Schuldlosen* eigentlich ihr Adoptivvater ist, übersteigt sein Alter offenbar weit das Alter eines leiblichen Vaters. Nach der Beschreibung des Erzählers kann sein Alter nicht einmal mit dem eines leiblichen Vaters verglichen werden:

[...] doch sein Alter übersteigt jedes, das einem irdischen Großvater zukommen könnte; er ist uralt, und gerade kraft dieses mythischen, dieses zeitlosen Alters wird er zum Träger des Neuen, zum geisthaften Träger einer neuer Weltansicht, welche berufen sein mag, die terroristische Menschheitsepoche zu überwinden und an ihre Stelle wieder die der ewigen Absolutheit des moralischen Gebotes zu setzen [...] (KW 5, 315/316)

Damit kommt durch den mythischen Imker die Grundstruktur des Humanen zum Ausdruck, und er wird zum Träger des Trostes (vgl. KW 9/2, 197/198), genau wie Broch es bereits 1934 in seinem Essay „Zeit und Zeitgeist“ formulierte, als er versuchte, den Mythos und seine Bedeutung für die Dichtung zu fassen.⁵¹⁴ Mit dem Titel der Novelle, die sein Leben und seine Person zum Erzählgegenstand hat, wird ohne Umschweife auf die Bedeutung der Imkerei verwiesen, obwohl er von Haus aus „Reißzeugmechaniker“ ist (vgl. KW 5, 84), sich also ursprünglich Konstruktionen widmete, den Konstruktionen von Kunstwerken, wie er es empfand (vgl. KW 5, 84), dies allerdings bevor „eine

⁵¹⁴ Zu dem theoretischen Hintergrund von Brochs Essay „Zeit und Zeitgeist“ siehe Kapitel 3.1.2 (1. Teil).

neue Zeit angebrochen war, eine handwerksfeindliche Zeit, eine qualitätsfeindliche Zeit“ (KW 5, 85). Der äußeren Umstände wegen gab er sein altes Leben auf „und schloß Werkstatt und Laden“, denn „Die neue Generation war nimmer fähig, [...] zu unterscheiden“ (KW 5, 85), und nahm an der staatlichen Imkerschule die Stelle eines Wanderlehrers an:

Die Bindung an das Geld, die Bindung an eine Lebenssicherheit, um derentwillen der Mensch eng und unsicher in der Seele wird, wurde ihm mehr und mehr zum Bild der Unnatürlichkeit. (KW 5, 86)

Durch die „Bindung an das Geld“ und die „Bindung an eine Lebenssicherheit“ wird bereits zu diesem Zeitpunkt in der Beschreibung des Imkers sehr gezielt auf A. und seinen Lebenswandel angespielt. A. ist tatsächlich „unsicher in der Seele“, nicht fähig, seine Gefühle einzuordnen, er lässt gegenüber seiner Mitmenschen im Prinzip keine zu. Aus Sicht des Imkers also ein Beispiel für Unnatürlichkeit, sozusagen zwischenmenschlicher Unnatürlichkeit, die nicht nur ein Phänomen einer Person, nämlich A.s in diesem Falle, ist, sondern vielmehr ein Zeitgeistphänomen darstellt, wodurch A. als Typus charakterisiert wird. Zu bemerken ist dabei unbedingt, dass der Imker im Gegensatz dazu von Broch keineswegs als Typus entworfen wird, denn wie Széll durchaus treffend feststellt, wird seine Gestalt „nicht zum Typus objektiviert, sondern im Gegenteil zum Einzelnen subjektiviert“⁵¹⁵. Gleiches gilt auch für seine Adoptivtochter Melitta, die wegen ihrer naiven Natürlichkeit das Gegenbild zu A. bildet und an keiner Stelle der Handlung aus finanziellen Erwägungen heraus handelt. Vater und Tochter bilden aus diesem Blickwinkel heraus zu den übrigen Typen des Romans einen klaren Gegensatz, sie stehen allein gegen ein luxuriöses Leben, das lediglich auf finanzielle Bereicherung und materiellen Wohlstand gerichtet ist⁵¹⁶. Melitta wird allerdings ohne die mythische Dimension des Imkers dargestellt, sie ist nur Mensch, wobei sie genau dies auszeichnet, weil sie Mensch ist und deshalb natürlich fühlen kann, d.h. ‚nur Mensch‘ bringt hier

⁵¹⁵ Széll, Zsuzsa: *Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und Georg Saiko*. Budapest 1979, S. 96.

⁵¹⁶ Vgl. Roethke, S. 162/163. Roethke zieht in diesem Zusammenhang auch eine autobiographische Komponente in Erwägung, da Broch zugunsten seiner literarischen Tätigkeit seine finanzielle Sicherheit aufgegeben hatte.

keinesfalls eine Einschränkung zum Ausdruck, sondern – etwas pathetisch formuliert – eher einen Reichtum.

In diesem Sinne kann auch des Großvaters Ausbrechen aus der Lebenswirklichkeit der Stadt und die Abkehr von einem „dem Kommerz zugetane[n] Städter“ (KW 5, 87) als eine Individualisierung seiner Person verstanden werden. Dieser „Imker verwirklicht die eigene Lebenspoesie nicht im gegebenen Zeit-Raum der von der Technik beherrschten Großstadt“⁵¹⁷, sondern er flieht vor dieser Enge und Abgeschlossenheit⁵¹⁸, oder wie Széll er ausdrückt, „er wird in einen Zeit-Raum versetzt, der der eigentlichen Zeitwirklichkeit nicht oder nur tangential unterworfen ist“⁵¹⁹. Mit seinem selbstbestimmten und selbst gewählten Lebenswandel stellt er somit einen Kontrapunkt zur Unnatürlichkeit der zeitgegebenen Lebenswelt dar. Er macht sie durch sein Gegenbild erst bewusst und entfernt sich von dieser unnatürlichen Lebensweise soweit, dass schließlich eine „übergroße Ferne [...] um ihn war“ (KW 5, 91).

„Wenn er durch die Felder dahinwanderte, sang er.“ (KW 5, 87) Die bedeutungstragende mythische Komponente, die diesem Gesang des Imkers bzw. seiner Stimme zukommt, wurde im vorherigen Kapitel bereits kurz angeschnitten, weil sie eine wichtige Rolle in seiner speziellen Beziehung zu den Kindern spielt, die seinen Gesang in besonderer Weise erfahren können. Er singt nicht mehr bekannte Lieder oder Melodien, wie er sie einst mit seiner verstorbenen Frau angestimmt hatte, und während er singend durch die Gegend wandert, wird mit „zunehmendem Greisenalter [...] sein Auge [...] immer offener und sehender für die gewaltige Schöpferwelt.“ (KW 5, 87). So ist Strelka nur zuzustimmen, wenn er herausarbeitet, dass nicht die Figur des Imkers selbst als Sinnbild für die erfüllte Zeit steht, wie sie in der Parabel angesprochen wird, sondern die Stimme des Imkers, und dass damit die Stimme des Imkers sozusagen als Schöpfungsaufruf verstanden werden kann.⁵²⁰ Besonders deutlich wird dies, wenn man sich folgende Passage der *Schuldlosen* vergegenwärtigt, in der Broch dieses mythische Singen des Imkers in Worte fasst und erneut den

⁵¹⁷ Széll, S. 97.

⁵¹⁸ Vgl. Kapitel 4.2 „Unendlichkeit vs. Abgeschlossenheit“.

⁵¹⁹ Széll, S. 97.

⁵²⁰ Vgl. Strelka 2001, S. 95.

Übergang von Zeit und Raum, von Hörbarem zu Sichtbarem zu verbalisieren versucht, denn das Lied soll seiner Meinung nach über jede Hörbarkeit hinaus sichtbar werden (vgl. KW 5, 88):

Nur der Blinde singt eingelernte Lieder. Aber der Sehende (mag er auch vor lauter Sehen schließlich blind werden, ja dann erst recht) singt die Sichtbarkeit, singt die stets erneuernde Sichtbarkeit des Lebens, singt das Neue, und darum singt er sich selber. Nur der Sehende singt wirklich. Und was immer im Lied des Wanderers mitklingt, das Summen der Bienen bis herab zum Brummen der Hummeln und hinauf bis zum weichklirrenden Jauchzen der Lerche, es ist niemals Nachahmung der Töne, sondern es ist das Gesehene Bienengeschwärme, ist die Gesehene Lerchenhöhe und mehr noch: es ist das Unsichtbare im Gesehenen, übergetreten in den Ton. Das war das Singen des Alten; das Singen war er selbst, denn er sang alles, was er sah und je gesehen hatte. (KW 5, 87/88)

Broch betont mit dieser Bewertung des Imkergesangs als „das Unsichtbare im Gesehenen“ einmal mehr die Fähigkeit der Zeitaufhebung, die seiner Meinung nach die Musik besitzt, er spricht von der „Architekturierung des Zeitablaufs, wie er von der Musik vollzogen wird“ (KW 10/2, 243). Das Singen des Imkers ist somit auch als ein Symbol der Harmonie zu verstehen, welche die Zeit überdauert und immer wieder auftaucht, auch in diesen gefühlsfeindlichen Zeiten, in denen der Mensch isoliert von seinem Nebenmenschen existiert, so dass in seinem Singen auch gleichzeitig ein Hoffnungsgedanke mitschwingt. Denn er singt zunächst gemeinsam mit seiner Frau, mit der er eine völlig idealisierte und utopisch verschönerte Beziehung führte⁵²¹: „Sie waren einander froh, und oft sangen sie zweistimmig während der gemeinsamen Arbeit“ (KW 5, 84). Später, nach ihrem Tod, als er Melitta zu sich genommen hatte, begann er erneut, dem Kinde zuliebe zu singen (vgl. KW 5, 85), und er führt dieses Singen bei seiner Wanderlehrertätigkeit fort, wobei die mythische Dimension vollends zum Tragen kommt. Seinem Gesang werden sogar heilende Kräfte zugeschrieben, da er in direkte Verbindung mit dem Tod gebracht wird (vgl. KW 5, 91). Broch beschreibt ihn für die Menschen auf dem Land „Als einen, der von dort drüben kommt, [...] als einen Teil der Wälder, der Flüsse, der Hügel, als einen Teil der Natur, als einen Teil des Todes, er selber schon heilende Natur, er selber schon heilender Tod“ (KW 5, 91). Es war eine „übergroße Ferne“ (KW

⁵²¹ Vgl. Roethke, S. 165.

5, 91) um ihn, und diese Ferne hüllte ihn ein wie ein heiliger Mantel (vgl. KW 5, 93).

Dieses Bild der ‚übergroßen Ferne‘, die den Imker aus Sicht der anderen Menschen umgibt, nimmt Broch auf, um in den letzten Zeilen der ‚Ballade vom Imker‘ die Beziehung des Imkers zur Natur zu verdeutlichen, die durch ihre Grenzenlosigkeit in strengem Gegensatz zum unnatürlichen Lebensraum der Stadt steht und in der er die ‚Ganzheit der Welt‘ (KW 5, 92) spüren kann:

War er dann aber außerhalb der Stadt, so atmete er auf [...] schlief [...] im Freien, eingebettet in die Verwobenheit von Leben und Tod [...] Und öffnete er inmitten des Nachtdunkels oder im ersten Vormorgen das wiedererwachende Staunen seiner Seele, hinaufspähend zum schwebenden Firmament, hinablauschend zur ruhenden Erde, so wurde er selber Ganzheit, welche die Ganzheit der Welt erfüllt und von ihr erfüllt wird [...]. (KW 5, 92)

Roethke merkt bezüglich dieser Textstelle sehr richtig an, dass sie in ihrer Bildlichkeit direkt an das letzte Kapitel von Brochs Roman *Der Tod des Vergil* anknüpft, dabei allerdings deutlich über ihn hinausgeht, indem diese Szene der *Schuldlosen* nämlich keine Todesszene ist wie im *Vergil*, sondern ein Erlebnis im Leben des Imkers darstellt, der seine Erfahrungen für die Gesellschaft nutzt und so auch später als Steinerne Gast A. aufsucht.⁵²² Denn er hatte sich unterworfen der ‚Heiligkeit der unmittelbaren Ferne, die den Menschen aufnimmt, soferne er sich ihr rückhaltlos unterwirft. [...] und sein Erwachen war Wissen um die heilige Ferne, in der er sich befand.‘ (KW 5, 92) Aus dem einstigen Handwerker ist ein sowohl lebensgefeiter als auch todesgefeiter Wanderlehrer geworden⁵²³ (vgl. KW 5, 93), der jenseits der Zeit steht, so dass es ihm möglich ist, auf die Zeit zu blicken und ‚nach rückwärts zu lauschen‘ (KW 5,

⁵²² Vgl. Roethke, S. 168.

S. dazu auch Brochs Brief an A. Huxley vom 10.05.1945 (KW 13/2, 449-456), in dem er konkret auf die Gestaltung seiner Vergil-Figur eingeht und Huxley gegenüber detailliert begründet, warum Vergil aus seiner Sicht ‚noch nicht der Prophet, der die neue Wahrheit ausspricht‘ (KW 13/2, 455) ist.

⁵²³ Dieser Gegensatz zeigt einmal mehr die direkte Verbindung zur ‚Parabel von der Stimme‘, in der es unter anderem heißt ‚wie überhaupt alles Gegensätzliche, immer das nämliche bedeutet‘ (KW 5, 10).

11), wie es in der für die *Schuldlosen* programmatischen „Parabel von der Stimme“ heißt⁵²⁴.

6.1.3 „Ferner Gesang der Schwerelosigkeit“⁵²⁵ – Der Steinerner Gast

In der vorletzten Novelle der *Schuldlosen* hat der Großvater seinen letzten Auftritt als Steinerner Gast. Dieser Auftritt wird ebenfalls durch Gesang angekündigt, wodurch eine unmittelbare Verbindung zum Imker und zu Novelle IV hergestellt wird. Die Wiederaufnahme des Opernmotives rückt diese erste „Nach-Geschichte“ zudem in die Nähe der ersten „Vor-Geschichte“ „Mit schwacher Brise segeln“, in der bereits der Steinerner Gast erwähnt wurde; selbst die Wortwahl ist parallel gewählt. In Novelle I scheint er den beiden Gesprächspartnern „offenbar eine Art Rächer [...], eine Art Prüfer und Richter, eine Art Henker“ (KW 5, 24) zu sein, in Novelle X hält A. ihn dann in seiner anfänglichen Unwissenheit auch für „einen Prüfergeist“ oder „ein[en] Richter“ (KW 5, 256). So nimmt wie damals in dem Café ein rätselhafter Gast plötzlich an den Geschehnissen teil, wobei durch sein Erscheinen eine zweite, irrationale Wahrnehmungsebene erreicht wird, die über der konkreten Wahrnehmungsebene liegt.⁵²⁶ Knipe geht in ihrer Untersuchung sehr detailliert auf die Analogie der beiden Passagen ein, in denen jeweils der Steinerner Gast in Erscheinung tritt. Zudem erscheint die Katze Arouette in beiden Novellen, in der ersten Vor- und in der ersten Nach-Geschichte, was unter einem anderen Blickwinkel bereits in einem vorherigen Kapitel ausführlich untersucht wurde.

Seit fast zehn Jahren lebt A. nun „im Haus der fetten Leute“ (KW 5, 248) und pflegt seine „Träge Lebensverdauung, träge Schicksalsverdauung“ (KW 5, 249), wie er es nennt. „Jedes Heraufbeschwören der Vergangenheit verstieß gegen die Spielregeln. Also war auch seine Vergangenheit vergessen.“ (KW 5, 247). Melittas Selbstmord zählt dabei eindeutig zur Vergangenheit, seine Schuld daran existiert somit nicht oder nicht mehr, er war sich nicht einmal

⁵²⁴ S. dazu Kapitel 4.1.

⁵²⁵ KW 5, 252.

⁵²⁶ Vgl. Knipe, S. 58.

mehr sicher, ob dieses junge Mädchen damals wirklich Melitta hieß (vgl. KW 5, 247). Sein Credo „Man muß lernen, die Welt links liegen zu lassen.“ (KW 5, 249) verbalisiert in vortrefflicher Art und Weise seine grenzenlose Gleichgültigkeit gegenüber seinen Mitmenschen und seiner Umwelt, so wundert es kaum, dass er in banalisierender Art und Weise vom „Hochkommen politischer Narren vom Schlage Hitlers“ (KW 5, 248) spricht, ohne auch nur im geringsten Interesse für die bedrohliche Lage seiner Zeit aufzubringen. Er sinniert lediglich über „die Waren- und Wechselkurse [...], um den Maklern und Banken rechtzeitig Disposition erteilen zu können“ (KW 5, 248). So erinnert A.s „Tagtraum“ (KW 5, 268) im alten Jagdhaus, völlig separiert von der Außenwelt, durchaus an Brochs Begriff des ‚Schlafwandeln‘ aus seinem gleichnamigen Roman oder an den ‚Dämmerzustand‘ in seiner *Massenwahntheorie*. Roethke assoziiert in diesem Kontext das Partialwertsystem des alten Jagdhauses mit der Scheinwelt in der platonischen Höhle, denn auch die Gefangenen in dieser Höhle halten ihre Scheinwelt für die Realität⁵²⁷ ebenso wie die Bewohner des Jagdhauses. Sie führt weiterhin aus: „Diese Scheinwelt aber entspricht unserer dreidimensionalen Welt, der Welt von Entstehen und Vergehen, während die wahre Welt nach Platon die überzeitliche Welt der reinen Idee ist.“⁵²⁸ In diese Dreidimensionalität des Jagdhauses bricht nun in Gestalt des überzeitlichen Imkers eine weitere Bewusstseinssebene ein, die „Stimme der Erweckung“, wie Broch es in dem oben bereits erwähnten Brief an Aldous Huxley bezeichnete (KW 13/2, 455).

Nach seinem Erlebnis in „Eine leichte Enttäuschung“ hat A. unbewusst auf diese Stimme gewartet, er ist „der einzige der Charaktere in den *Schuldlosen*, der die notwendige ‚Erweckungssehnsucht‘ gespürt hat“⁵²⁹, um am Ende des Romans seinen Schuldverstrickungen ein Ende zu machen⁵³⁰. So erlebt A., bedingt durch dieses unbewusste Warten und seine Erweckungsbereitschaft, während seiner Waldspaziergänge immer wieder Momente der völligen Entrü-

⁵²⁷ Vgl. Roethke, S. 172.

⁵²⁸ Roethke, S. 172.

⁵²⁹ Roethke, S. 169.

Davon nicht betroffen sind natürlich der Imker selbst und Melitta, beide hat Broch in seinen Kommentaren zu den *Schuldlosen* explizit von der schuldhaften Schuldlosigkeit ausgenommen (vgl. KW 5, 314/315).

⁵³⁰ S. dazu auch Strelka 2001, S. 94.

ckung, es „verschmolzen sich in ihm die Valutenkurse und die Erbschaftsgesetze mit dem Rauschen des Waldes [...], mit [...] Waldesdunkel und Waldeshelle“ (KW 5, 250):

[...] es verschmolzen sich in ihm die gesehenen und gehörten und gedachten Wirklichkeiten zu einem Ganzen von unendlich vielen Dimensionen, in deren höherer Realität sich alles Unmittelbare verwandelt, aufhebend das unmittelbar Menschliche in seiner Diesseitigkeit und Geschlechtlichkeit, dennoch es aufbewahrend für die vollkommene Geheimnisenthüllung des Endes, für den zeitlos ewigen Augenblick, da Zeit und Raum zusammenstürzen. (KW 5, 250)

Wieder zu Hause angekommen, ließ er „den Wald zum Fenster hineinschauen“ (KW 5, 251). Irgendwann machte er es sich zur Gewohnheit, „zumindest eines der beiden Zimmerfenster ständig geöffnet zu halten“ (KW 5, 251):

Ob nämlich Schneeluft oder Hitzebrodem, ob Welle des Nordens oder des Südens, es war ihm, dem Entrückten, allzeit die nämliche Flutung, einströmend in sein Zimmer und ihn umspülend, den Waldatem herbeitragend, so daß es in ihn einflutete und ihn hinwegflutete ahnungswärts, denn der Atem des Waldes war der eines inneren Gefüges [...], war Ahnung jener fernsten und fast schwerelosen Wirklichkeit, welche die Ordnung ist. Und manchmal war es wie Gesang, ferner Gesang der Schwerelosigkeit. (KW 5, 252)

Brochs intensiver Gebrauch der verschiedenen Komposita, die alle als einen Bestandteil das Morphem „Wald“ enthalten, deuten auf einen Einbruch der Natur in A.s Leben hin, die Natur scheint ein immenses Gewicht in seinem Alltag zu erlangen, was zweifelsohne als Vorbereitung auf das Erscheinen des Steinernen Gastes zu sehen ist. So spricht er vom „Atem des Waldes“, der zudem manchmal wie „ferner Gesang der Schwerelosigkeit“ war; bereits der „Atem des Waldes“ impliziert den Atem des Großvaters bzw. Imkers, bei dem Vergleich dieses Atems mit Gesang besteht kein Zweifel mehr daran, dass der Imker gemeint sein muss und dass sein Erscheinen damit angekündigt wird.

„Und eines Tages war es wirklich Gesang.“ (KW 5, 252). Doch dieser plötzlich real scheinende Gesang irritiert A., obwohl er – wenn auch unbewusst – darauf gewartet hat, es ist nicht mehr nur ein Moment der Entrückung, ein kurzer Einbruch einer anderen Wahrnehmungsebene, sondern wirklich vernehmbarer Gesang: „A. fühlte sich gestört“ (KW 5, 252). Durch diese Wortwahl,

durch das Empfinden des Gesanges als Störung setzt Broch einen unmissverständlichen Hinweis auf das Einbrechen der mythischen Ebene in A.s Lebensalltag, einen Hinweis auf eine höhere Erkenntnisebene. Denn wie A. die Kinder, die durch ihre mythische Dimension in direkter Verbindung mit dem Imker betrachtet werden müssen, als Störung empfunden hat (vgl. KW 5, 121), bevor er Melitta begegnete, empfindet er nun den geheimnisvollen Gesang als Störung, offenbar ahnend, dass er den gleichen Ursprung hat. Roethke übersieht diesen Aspekt und diese Parallelführung innerhalb der *Schuldlosen* in ihren Ausführungen, sie deutet die Störung, die A. beim Vernehmen des Gesanges empfindet, lediglich im Hinblick auf seine momentane Tätigkeit, die aus seiner noch eingeschränkten Sicht Konzentration erfordert⁵³¹. Dies mag daran liegen, dass Roethke in ihrer Analyse die Kinder völlig unbeachtet lässt, sie analysiert weder ihre Verbindung zum Imker noch ihre Dimension der Vorzeitlichkeit.⁵³²

Brochs kunstvolle Vorbereitung des Lesers auf den Auftritt des Steinernen Gastes und die damit verbundene Beichte A.s greift auch erneut das Symbol des Regenbogens auf, welches sich an vier Stellen in den *Schuldlosen* findet und immer sowohl als Zeichen für die Unendlichkeit als auch als Ausdruck einer sich ändernden Gefühlslage A.s verwendet wird⁵³³. Dieses Symbol ist eng verbunden mit dem des Gesangs. Obwohl es „wie ein Choral vieler Stimmen“ (KW 5, 253) klang, wurde A. sich immer sicherer, dass es nur „eine einzige Stimme“ (KW 5, 253) war:

[...] es war eine einzige Stimme, eine einzige Mannesstimme [...], ihren Gesang vor sich hertragend, begleitet und umflötet vom Vogelge-

⁵³¹ Vgl. Roethke, S. 170.

⁵³² Mit dieser Sichtweise ist Roethke keineswegs allein, auch Strelka und Knipe, um nur einige Beispiele zu nennen, widmen den Kindern ebenso wenig Beachtung. Die Kinder als Teil der mythischen Ebene der *Schuldlosen* bleiben in der Forschung nahezu unberücksichtigt, es finden sich lediglich kurze Anmerkungen, dass der Imker offenbar ein besonderes Verhältnis zu ihnen hat, auf eine detaillierte Betrachtung ihrer Funktion in den *Schuldlosen*, wie sie im vorangehenden Kapitel dieser Arbeit zu finden ist, wird jedoch verzichtet.

⁵³³ Zum ersten Mal verwendet Broch dieses Regenbogensymbol in der Novelle „Verlorener Sohn“, an einem Punkt der Handlung, als A. noch alle Möglichkeiten offen stehen und ihm die Richtung seines Weges noch unklar zu sein scheint (vgl. KW 5, 54), denn er ist gerade erst in der Stadt angekommen. Kurz darauf findet der Regenbogen erneut Erwähnung, allerdings befindet sich A. zu diesem Zeitpunkt bereits im Haus der Baronin (vgl. KW 5, 59 und 65), d.h. ein Wechsel seiner äußeren Situation wird vorbereitet.

zwiseher, zudem von einem mächtigen Schnee-Regenbogen überwölbt.
(KW 5, 253)

Unmittelbar darauf bricht der geheimnisvolle Gesang ab und A., der sich zunächst durch diesen Gesang gestört gefühlt hat, verspürt in diesem Moment eine regelrechte Enttäuschung, er bedauert, „daß es abbrach, und daß sofort danach das Siebenfarbige sehr rasch ins Dreifarbige und schließlich ins Unsichtbare verblaßte“⁵³⁴ (KW 5, 253). Offenbar keimt in ihm eine Ahnung, welchen Ursprungs der Gesang tatsächlich war, denn „es war an der Zeit“ (KW 5, 253), wie der geheimnisvolle blinde Gast selbst feststellt, als er an der Tür von Zerline in Empfang genommen wird und seinen Wunsch verkündet, A. zu sprechen:

Herein trat gewaltigen Aussehens ein sehr alter Mann, das Haupt mit weißer Mähne und weißem Bart umhangen, und als A. den Sessel rückte, um zur Begrüßung aufzustehen und dem Blinden behilflich zu sein, hob dieser eine schier ehrfurchtgebietende große Hand [...] (KW 5, 255)

Dieser geheimnisvolle Blinde biblischen Alters beginnt ohne Umschweife, er sei gekommen, um A.s Konten zu prüfen, er hat ein konkret umrissenes Ziel vor Augen und will A. zu einer bestimmten Erkenntnis führen, wobei er größten Wert darauf legt, dass A. selbst die richtigen Schlüsse zieht und so zu dem angestrebten Resultat kommt.⁵³⁵ Natürlich ist A. zunächst völlig konsterniert, er scheint absolut nicht zu erfassen, worum es geht, und gibt zu verstehen, seine Bücher seien korrekt geführt und auch zwischen den Zeilen finde sich nichts, worauf ihm der Alte antwortet „Nichts? Ist das Nichts nicht eure Schuld?“ (KW 5, 256). Im Gespräch mit dem mythischen Alten wird A. sich im Folgenden allmählich seiner Schuld bewusst und artikuliert diese auch. Um eine direkte Verbindung zur Vergangenheit und zum Bereich der Erinnerungen

⁵³⁴ An dieser Stelle sei eine Verbindung mit der Mathematik erwähnt, eine Assoziation, die sich durch Brochs Erwähnung des Drei- und des Siebendimensionalen kaum wegdiskutieren lässt, die, um es ganz deutlich zu sagen, aber auch keinen neuen Interpretationsansatz zu liefern scheint. In der Linearen Algebra gibt es eine Verknüpfung, die eine besondere geometrische Bedeutung im dreidimensionalen und im siebendimensionalen Raum besitzt: das Vektorprodukt, auch Kreuzprodukt genannt. In anderen Dimensionen existieren Analogien, aber keine echten Entsprechungen. (s. dazu z.B.: Ebbinghaus, Heinz-Dieter et al.: *Zahlen*. 3. Aufl. Berlin, Heidelberg, New York 1992, S. 227). Die Frage, ob Broch diesen Zusammenhang herstellen wollte, ist vielleicht ein interessanter Ansatz für weitere, zukünftige Betrachtungen.

⁵³⁵ S. dazu auch Roethke, S. 170, die zu dem Schluss kommt, dass das Gespräch zwischen Imker und A. die Form eines sokratischen Dialoges annimmt.

herzustellen, lehnt es der Imker ab, ein Richter zu sein und bietet A., vielleicht als Symbol der Güte und einer gewissen Vertrautheit, die Anrede ‚Großvater‘ an (s. KW 5, 257). Ganz sachte und Schritt für Schritt geht A. in seiner Erinnerung zurück und stellt sich so seiner eigenen Person und seiner eigenen Identität. Er deckt dabei eine Schicht nach der anderen in seiner Vergangenheit auf⁵³⁶ und kommt schließlich zu der Einsicht: „Mein Streben war [...] von Anfang an auf Flucht und Verantwortungslosigkeit gerichtet. Eben deshalb habe ich echte Liebe niemals gekannt [...]“ (KW 5, 261). Dass dies auch die Motivation für sein Verkriechen bei einer Ersatzmutter war, worin ein „Hauptstück der Schuld“ (KW 5, 264) liegt, gibt ihm der Alte ebenfalls unmissverständlich zu erkennen.

Durch das außerordentlich zielgerichtete und konsequente Fragen des Alten beginnt A. endlich sein Leben zu bilanzieren, er sieht Verfehlungen in seiner Einstellung zu Melitta ebenso wie in seinem sozialen und politischen Verhalten (vgl. KW 5, 265). Die besondere Bedeutung dieser Einsicht und die aus Brochs Sicht damit verbundene Hoffnung, die im Roman an die Person des A. geknüpft ist, lässt sich erahnen, wenn man A.s Redeweise in diesem Kontext fokussiert. Denn der Ton und der Bezugspunkt seiner Rede ändern sich im Verlauf seiner Beichte, spricht er zunächst noch von seinem persönlichen Verhalten in der ersten Person Singular: „Die Verfehlungen, deren ich mich beziehtige [...] meine Selbstbeschuldigung [...]“ (KW 5, 265), wechselt er zusehends in eine auktoriale Sprechweise. Nachdem er seine eigene Schuld erkannt und akzeptiert hat, stellt er die Frage nach der Form, „mit der sich das Böse in unserer Zeit zum Ausdruck bringt“ (KW 5, 265). Die Antwort scheint er sich nicht mehr selbst als Einzelmensch zu geben, es antwortet „eine abstrahierte, allgemein menschliche Stimme“⁵³⁷, die durch die Person des A. in diesem Moment zu vernehmen ist:

Ich spreche und weiß nicht, ob ich selber es bin, der spricht; fast ist es mir, als sprächen andere in mir; die Menschen dieser Stadt, die Menschen dieses Landes, viele andere Menschen, obwohl ich weiß, daß auch darin kein Unterschied zwischen ihnen und mir besteht, und daß

⁵³⁶ Vgl. Roethke, S. 171.

⁵³⁷ Roethke, S. 171.

keiner weiß, in wessen Namen er spricht, und ob es das Sprechen seines eigenen Mundes ist, das er hört. (KW 5, 265)

Dadurch verleiht Broch A.s Erkenntnis, dass die „tiefste und ahnungswürdigste Schuld in einer durchgängigen Gleichgültigkeit“ (KW 5, 265) zu finden ist, eine übergeordnete Position, welche letztendlich den Hoffnungsaspekt trägt, die Hoffnung, dass der Mensch sich seiner Schuld bewusst werden kann. Broch lässt A. aussprechen, was symptomatisch für die *Schuldlosen* ist und damit auch symptomatisch für die Zeit und den herrschenden Zeitgeist: „Grenzenlos geworden, ist der Mensch sich selber ein verschwimmendes Gebilde, und er sieht den Nebenmenschen nicht mehr“ (KW 5, 265). Indem A. beginnt, sich selbst kein „verschwimmendes Gebilde“ zu sein, öffnet sich sein Blick wieder für seine Mitmenschen und damit für seine Schuld an ihnen. A., der bewusst die Namenlosigkeit wählte, um vor seiner eigenen Identität zu fliehen und somit auch vor jeglicher Verantwortung (vgl. KW 5, 25), der er sich als Mensch stellen muss, erkennt schließlich sein eigenes Ich und identifiziert sich mit ihm: „Ich bin mein Ich.“ (KW 5, 266). Durch seine Einsicht: „Gewiß besitze ich ein Ich. Seit Kindheitstagen hat es mich begleitet, und ihm danke ich den Dauerzusammenhang meines Lebens.“ (KW 5, 266) wird auch an dieser Stelle die besondere Rolle der Kindheit hervorgehoben, die wohl für alle Menschen ihre Gültigkeit hat. In dieser Verbindung zur Kindheit und dem Anerkennen der eigenen Identität, lässt Broch durch A.s Person folgende Zeilen verbalisieren, die zum einen eine tiefe Hoffnung beinhalten, sie gleichzeitig aber auch wieder einschränken, so dass die Ungewissheit der Zukunft nicht glorifiziert wird:

Ich bin mein Ich. Und kraft meines Ich-Besitzes bin ich vom Tier unterschieden, bin ich ebenbildhaft dem Göttlichen angenähert, denn im Ich-Grund ist das Unendliche mit dem Nichts gepaart⁵³⁸, beide dem Tier unerreichbar, dagegen für den Gott und nur für ihn zur Einsicht werdend. Ist das nicht der unabänderlich unveränderliche Kern meines Mensch-Seins? Und doch vermag ich, vermögen wir seiner nicht mehr habhaft zu werden. Oh, welche Grenzsprengung kann so stark sein, daß sie das Unveränderbare verändert? (KW 5, 266)

A. schließt seine Beichte mit den Worten: „Wir sind in die Verantwortung hineingeboren [...]“ und „Ich bin bereit.“ (KW 5, 271), worauf der mythische

⁵³⁸ Vgl. Kapitel 3.1.3 (1. Teil).

Alte ihm entgegnet: „Ich weiß, Andreas, du bist es seit langem“ (KW 5, 271). Mit dieser Namensnennung gibt der Großvater A. offiziell seinen Namen zurück, was in diesem Kontext einer Taufe gleich kommt⁵³⁹, einer Aufnahme in eine menschliche Gemeinschaft, „als wollte er väterlich das Kind aus der Namenslosigkeit heben“ (KW 5, 273), wie im Text zu lesen ist. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die gottähnliche Schilderung des Großvaters im Folgenden und durch die ausgeprägten mythischen Züge seiner Gestalt. Nachdem Andreas sich zum Selbstopfer⁵⁴⁰ bereit erklärt hat (vgl. KW 5, 271), fordert er den Großvater in Todesangst zur Hilfe auf:

Da streckte sich die Greisenhand, die in schweradriger Mächtigkeit auf der Tischplatte gelegen hatte, ihm entgegen [...] Die Hand des Greises hielt die seine mit festem Griff umspannt, Vaterhand, in der die Kinderhand, die Hand des Sohnes für immer geborgen liegt [...]. (KW 5, 272)

Strelka kommt zu dem Schluss, dass in der Entwicklung Andreas' in den *Schuldlosen* die leere und die erfüllte Zeit, wie sie in der „Parabel von der Stimme“ thematisiert wird, Gestalt gewinnt. Durch A.s Schuldbekennnis und durch die Einsicht in seine Schuld, d.h. durch seinen Gesinnungswandel, wird in den verschiedenen Lebensabschnitten dieser Romanfigur der Zusammenhang mit der einleitenden Parabel deutlich.⁵⁴¹ In der Romanfigur des Andreas ereignet sich genau das, was Broch in seinen Kommentaren zum Ausdruck bringt, in ihm facht er das „flambereite Absolutheits-Fünklein“ an:

Unverbrüchlich ist das Absolute dem Ich eingesenkt, und mag der Mensch noch so sehr in Unsicherheit und Haltlosigkeit, in Vereinsamung und Verlassenheit und Nacktheit geworfen sein, mag er noch so tief in Gleichgültigkeit versinken, gleichgültig gegen sich wie gegen den Nebenmenschen und infolgedessen schuldig, es bleibt – solange er imstande ist Ich zu sagen – das in ihm wesende Absolutheits-Fünklein flambereit und wiederanfachbar, auf daß er [...] mit seinem Ich auch das Neben-Ich wiederfinde [...]. (KW 5, 328)

⁵³⁹ S. dazu auch Knipe, S. 63, die in der Namensnennung den bedeutendsten Teil der Sendung des Großvaters sieht.

⁵⁴⁰ Roethke bemerkt in diesem Zusammenhang sehr treffend, dass es eigentlich keinen echten Anlass im Roman für Andreas' Selbstmord gibt (vgl. Roethke, S. 173), obwohl man diesen Selbstmord natürlich als logische Konsequenz der vorangegangenen Morde deuten kann. Broch selbst äußert sich in einem Brief an Daniel Brody sehr kritisch zu seiner literarischen Lösung und bezeichnet sie indirekt als eine Schwäche des Buches (vgl. KW 13/3, 376/377).

⁵⁴¹ Vgl. Strelka 2001, S. 94.

Bei aller Hoffnung, die mittels A.s Beichte und Erkenntnis zum Ausdruck gebracht wird, darf nicht übersehen werden, dass am Ende Zerline als alleinige Herrscherin triumphiert ist, nachdem A. Selbstmord begangen hat und sie die Baronin mit Schlafmittel getötet hat. Im Typus Zerline existiert kein „flammberedtes Absolutheits-Fünklein“, was im Roman mit dem Verschwinden der Katze Arouette implizit zum Ausdruck gebracht wird. Die Katze hatte sich nach A.s Selbstmord verkrochen und ließ sich auch durch nichts mehr herbeilocken (vgl. KW 5, 277).

6.2 Verwendung des Mutter-Mythos

Das Motiv der Namenlosigkeit und der Schuldhaftigkeit ist in den *Schuldlosen* eng an die Mutter gekoppelt. Namenlos zu sein bedeutet, schuldlos zu sein. „Wer dagegen einen Namen hat, verfügt über eine ihm auferlegte Aufgabe, die von der Mutter kommt.“⁵⁴², wie Stiegler bemerkt (vgl. KW 5, 24/25). Stiegler bezeichnet diese Verbindung zwischen dem Besitz eines Namens und der Rückkehr zur Mutter in seiner Untersuchung als „die eigenartige Logik des Textes“⁵⁴³.

In der Tat ist zu beobachten, dass eine merkwürdige, respektive hervorgehobene Stellung der Mutter nahezu alle Texte Brochs durchzieht, man denke nur an Mutter Hentjen in den *Schlafwandlern*, an Frau Hieck in der *Unbekannten Größe*, an Mutter Gisson⁵⁴⁴ in der *Verzauberung* oder an die Frauenfiguren der *Schuldlosen*, insbesondere an Baronin W.. Mutter und Mutterschaft werden von Broch in seinen Romanen als mythologische Elemente eingesetzt, er re-

⁵⁴² Stiegler, S. 278.

⁵⁴³ Stiegler, S. 278.

⁵⁴⁴ Weiterführende Betrachtungen zur Namensgebung, besonders im Hinblick auf ‚Gisson‘ als Anagramm zu Gnosis finden sich bei Loos, S. 104 ff. und bei Schmidt-Dengler, Wendelin: Hermann Brochs Roman Die Verzauberung. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Materialien*. Frankfurt a. M. 1986, S. 161. Eine aufschlussreiche Gesamtinterpretation im Hinblick auf mythische und theologische Elemente bietet: Mersch, Andreas: *Ästhetik, Ethik und Religion bei Hermann Broch. Mit einer theologisch-ethischen Interpretation seines »Bergromans«*. Frankfurt am Main 1989.

kurriert in seinem *Bergroman*⁵⁴⁵ mit Mutter Gisson auf die mythischen Figuren Gaia und Demeter und damit auf den Erd- und Mutterkult⁵⁴⁶, wie er selbst in einem Brief an Daniel Brody 1936 bemerkt (KW 13/1, 385/386)⁵⁴⁷. Nicht zu übersehen ist weiterhin, dass er Bezüge zu den Mutterfiguren seiner Romane untereinander herstellt. Zerline könnte meines Erachtens in diesem Sinne als eine Art Antimythos interpretiert werden, bedenkt man ihre zerstörende Kraft und ihre pervertierte Fütterungsleidenschaft.

Betrachtet man unter diesem Blickwinkel den Beginn von Kapitel III des Romans *Die Verzauberung*, in dem Mutter Gisson vorgestellt wird (KW 3, 34-37), näher, muss man Beate Loss zustimmen, wenn sie in Bezug auf Mutter Gisson von einer „Zeitferne“ spricht und besonders herausstellt, dass sie ein „geheimes Wissen um die Natur“⁵⁴⁸ besitzt. Diese Zeitferne und ihre Naturverbundenheit, aus der sogar heilende Kräfte hervorzugehen scheinen (s. KW 3, 37) rücken sie in eine unmittelbare Nähe zum Imker der *Schuldlosen*. Dass der Imker keine Muttergestalt im eigentlichen Sinne ist, scheint dabei keine Rolle zu spielen, denn für seine Adoptivtochter Melitta ersetzt er beide Elternteile. Auch er ist eine zeitferne, zeitentrückte Gestalt, deren Naturverbundenheit durch mythische Attribute unterstrichen wird, wie im Vorangegangenen gezeigt wurde, allerdings repräsentiert er weder den Erd- noch den Mutterkult. Die unmittelbare Verbindung zu den *Schuldlosen* scheint vielmehr über Zerline zu existieren, eine These, die im ersten Moment irritierend wirken mag, insbesondere wenn man berücksichtigt, dass A. die Baronin W. als Ersatzmutter

⁵⁴⁵ *Die Verzauberung* war von Broch ursprünglich als erster Band einer geplanten Trilogie vorgesehen (s. KW 13/1, 334 und 360), für die er 1936 noch als Gesamttitel *Demeter* in Erwägung zog (erste Fassung). Bereits im Laufe des Jahres 1936 gibt er den Plan, eine Trilogie zu verfassen, auf, und entscheidet sich für *Demeter oder die Verzauberung* als Titel der zweiten Fassung. Nach seiner Flucht übergibt er 1940 in New York die zweite Fassung seinem Verleger und benutzt nun als Titel *Die Verzauberung*. Die dritte Fassung, die ihm 1950 vorschwebt, sollte den Titel *Demeter* tragen. Diese verschiedenen Fassungen werden in der Forschung häufig unter dem Arbeitstitel *Bergroman* subsumiert, ein von Broch selbst kreierter Arbeitstitel, den er zum ersten Mal in einem Brief im April 1940 verwendet (KW 13/2, 197). Für detaillierte Fakten zu den einzelnen Fassungen s. Lützelers Bemerkungen zur Entstehungschronologie in KW 3, 408-413 und Lützeler 1988, S. 361 ff.

⁵⁴⁶ Für detailliertere Hintergrundinformationen zur Mythologie und zu den Göttinnen Demeter und Gaia siehe z. B. Tripp, Erward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übersetzung von Rainer Rauthe. 5. Aufl. Stuttgart 1991, S. 148-152 und S. 195-197.

⁵⁴⁷ Eine ausführliche Betrachtung der etymologischen Perspektive und der Verwandtschaft der Namen Gaia, Demeter und Gisson findet sich beispielsweise bei Loos, S. 105.

⁵⁴⁸ Loos, S. 105/106.

wählt. Doch könnte Zerline als ein Gegenentwurf zu Mutter Gisson auch als Gegenentwurf zum Erd- und Mutterkult verstanden werden, ihre Fütterungsleidenschaft wäre somit als pervertierter Demeter-Mythos zu interpretieren, denn sie bringt nicht wie Demeter den Menschen Nahrung⁵⁴⁹, sie mästet sie bis zur völligen Bewegungslosigkeit, geistig und körperlich. Sie nährt also nicht, sondern sie zerstört bzw. tötet wie im Fall der Baronin und indirekt auch Melitta.

Zerline ist somit ein besonders deutliches Beispiel des „machtpervertierten Menschen“ (KW 5, 313), wie Broch es nennt. Sie entwickelt sich von der einfachen Magd zu einer Art Alleinherrscherin im Jagdhaus. In Anbetracht der Tatsache, dass Broch auch mit der Entwicklung dieser Figur auf die „Vor-Hitlerperiode“ (KW 5, 325) anspielt, was zwar nicht im Mittelpunkt dieser Arbeit steht⁵⁵⁰, jedoch nicht unbeachtet bleiben kann, insbesondere weil Broch Zerline in seinem Kommentar zu den *Schuldlosen* als eine „Hauptperson“ (KW 5, 301) identifiziert⁵⁵¹, wird klar, was es bedeutet, dass in der Figur der Zerline Züge eines Gegenentwurfs des Demeter-Mythologems zu finden sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ihre Kinderlosigkeit, die sie fortwährend beklagt (z.B. KW 5, 98 oder 105). Das wirkliche Muttersein bleibt ihr also verwehrt. Der Bezug zur Welt der Kinder als Pendant zum mythischen Imker fehlt ihr somit.

Ein weiterer mythologischer Aspekt der Muttergestalten in seinen Romanen geht nicht von den Frauengestalten selbst aus, sondern von der Beziehung bzw. Bindung männlicher Figuren an eben diese Frauengestalten als Mutter oder als Ersatzmutter. In den *Schuldlosen* ist dies natürlich die Beziehung zwischen Baronin W. und A., eine Konstellation, die sogar im Kapitel IX „Erkaufte Mutter“ als „Mutter und Sohn“ (KW 5, 229) bezeichnet wird. Obwohl A. sie als Ersatzmutter wählt, bleibt er namenlos, er versteckt sich vor jeglicher Verantwortung bei dieser Ersatzmutter wie ein Kind und spricht von einer „Heim-

⁵⁴⁹ Vgl. Gottschalk, Herbert: *Lexikon der Mythologie*. 3. Aufl. Berlin 1985, S. 97.

⁵⁵⁰ Zu dieser speziellen Thematik sei noch einmal auf die Arbeit von Wolter (1979) verwiesen.

⁵⁵¹ Dies allerdings mit den Hinweis: „im Grunde gibt es in dem Buch kaum Nebenpersonen“ (KW 5, 301), was völlig klar ist bei seiner Darstellungsmethode (s. dazu Kapitel 1 im ersten Teil dieser Arbeit und Brochs Kommentare KW 5, 308).

kehr“ und einer „freiwillige[n] Gefangenschaft“ (KW 5, 230). In dieser „Rückkehr zur Mutter“ sieht Thomas Edelmann den „gemeinsamen Fluchtpunkt von Ödipuskomplex und Todestrieb“⁵⁵². Inwieweit sich dies mit Brochs Absichten deckt, ist schwer zu beurteilen, denn in die Behandlung des Mythos scheinen hier psychoanalytische Ansätze einzufließen, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen. So finden sich in der Gestaltung des Andreas durchaus Belege für den Archetypus des ewigen Kindes, des ‚puer aeternus‘, wie er von C. G. Jung bezeichnet wurde⁵⁵³. Dass Broch sich 1935 mit Jung beschäftigt hat, ist keine vage Vermutung, sondern eindeutig durch einen Brief belegt, in dem er schreibt: „Nebenbei: von Jung habe ich im Laufe des Sommers einiges gelernt; die »Psychologischen Typen« sind wirklich ein gutes Buch“ (KW 13/1, 372).

Jedoch scheint es nicht abwegig, in A. auch Anklänge an einen Ödipuskomplex zu sehen, der von einem „unabhängigen Ich ausgeht, das auf egoistische Weise danach strebt, die Mutter für sich zu gewinnen“⁵⁵⁴. Denn als er in die Stadt kommt und zum ersten Mal die Wohnung der Baronin betritt mit der Absicht, dort zu mieten, ignoriert er Hildegards Einwände und ihre Ablehnung und setzt sein Ziel durch, Quartier in dieser Wohnung zu beziehen. Mit dem Eintritt in diese merkwürdige Lebensgemeinschaft der Baronin W. gibt er allerdings seine Unabhängigkeit völlig auf, was auf einen ‚puer‘ hindeutet. So sucht er dann im Folgenden weniger die Dominanz, „sondern Verschmelzung und damit Rückkehr in einen vorgeburtlichen Zustand“⁵⁵⁵. Segal bemerkt weiter in seinen Ausführungen zu „Mythos und Psychologie“, dass für einen ‚puer‘ durchaus ein Leben „wie ein Einsiedler in einer mutterleibähnlichen Welt“⁵⁵⁶ als typisch betrachtet werden kann. Für A. wäre dies mit dem Rückzug ins Jagdhaus und der damit verbundenen räumlichen Isolation von der Außenwelt gegeben.

⁵⁵² Edelmann, Thomas: *Literaturtherapie wider Willen. Hermann Brochs Traum- Dichtung zwischen Metaphysik und Psychoanalyse*. Würzburg 1997, S. 172.

⁵⁵³ Vgl. Segal, Robert A.: *Mythos. Eine kleine Einführung*. Stuttgart 2007, S. 148. S. dazu auch Wegener-Stratmann, Martina: *Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“*. *Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich*. Frankfurt am Main 2002.

⁵⁵⁴ Segal, S. 148.

⁵⁵⁵ Segal, S. 149.

⁵⁵⁶ Segal, S. 150.

Bezieht man nun die oben formulierten Überlegungen zu Zerline erneut mit ein, die als Art Herrscherin des Jagdhauses fungiert und als Gegenfigur zur mythischen Ebene und damit zur erfüllten Zeit gestaltet wird, wirkt A.s Aufenthalt in der Klausur dieses Jagdhauses wie eine Retardation. Denn wurde in der Begegnung mit Melitta A.s Erweckungssehnsucht geweckt, tritt durch seine Umsiedlung ins Jagdhaus und durch die Legitimation von Zerlines Tun eindeutig eine Verzögerung in seinem Entwicklungsgang ein, die durchaus auch eine andere Lösung als möglich erscheinen lässt. Mit dem Auftreten des singenden Imkers, nun in Gestalt des Steinernen Gastes, wird jedoch A.s Erweckungssehnsucht wiederaufgenommen und seine Erlösung fortgeführt. Der Steinernen Gast nimmt A. die „Beichte“ ab und nachdem er diese beendet hatte, „stieg eine ungekannte Hoffnung auf“ (KW 5, 271).

Schlussbetrachtung

In der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Essay- und Briefband *Die Idee ist ewig* schreibt Harald Binde von dem „Mathematiker Broch“⁵⁵⁷, dessen Werk „so bewundernd wie kompliziert mißdeutet worden“⁵⁵⁸ sei und verweist auf die gedanklichen Grundmuster, die sich sowohl in der Abstraktion seiner Romane wie in den lyrischen Passagen seiner theoretischen Schriften entdecken lassen⁵⁵⁹. Damit fügt sich Binde in die Reihe der Literaturwissenschaftler ein, die nicht darauf verzichten möchten, herauszustellen, dass Hermann Broch nicht nur Dichter, sondern auch Mathematiker war. Was die Mathematik aber tatsächlich für sein literarisches Schaffen bedeutet, bleibt dabei allzu oft völlig unberücksichtigt, vielmehr scheint es, dass die Bezeichnung ‚Mathematiker‘ gerne als Ergänzung seines Namens Verwendung findet, um damit anzudeuten, dass es noch eine verborgene Ebene im Werk Brochs zu entdecken gilt. Sowohl eine detaillierte Analyse als auch eine Würdigung dieser Tatsache bleiben jedoch aus.

Die vorliegende Arbeit hat diesen Aspekt aufgegriffen, um dadurch eine Neuperspektivierung von Brochs Spätwerk *Die Schuldlosen* zu ermöglichen, einem Werk, welches sich als „Querschnitt durch Brochs gesamtes literarisches Schaffen lesen“⁵⁶⁰ lässt und somit als repräsentativ für sein Arbeiten gelten kann. Wie Durzak bereits sehr treffend erkannte, hat Broch tatsächlich mit den *Schuldlosen* seine Romantrilogie *Die Schlafwandler* fortgeführt bzw. weitergeführt.⁵⁶¹ Was Walter Jens in Bezug auf das künstlerische Alterswerk allgemein bemerkt, trifft insbesondere auf diesen letzten vollendeten Roman Brochs zu: „Frühes findet im Späten zu neuer Gestalt; über Jahrzehnte hinweg bestimmt kontinuierliches In-den-eigenen-Spuren-Gehen die Arbeit des Künstlers.“⁵⁶²

⁵⁵⁷ Broch, Hermann: *Die Idee ist ewig. Essays und Briefe*. Herausgegeben und eingeleitet von Harald Binde. München 1968, S. 21.

⁵⁵⁸ Binde, S. 7.

⁵⁵⁹ Vgl. Binde, S. 7.

⁵⁶⁰ Durzak 2001, S. 152.

⁵⁶¹ Vgl. Durzak 2001, S. 155.

⁵⁶² Jens, Walter: *Macht der Erinnerung. Betrachtungen eines deutschen Europäers*. Düsseldorf, Zürich 1997, S. 153.

Nachweisen lässt sich diese verblüffende Kontinuität, wie gezeigt wurde, anhand von Brochs brieflicher Korrespondenz und in seinen theoretischen Schriften, die sozusagen den Unterbau für sein Romanwerk bilden, und an verschiedenen Motivketten, die Broch immer wieder verwendet⁵⁶³.

Beschäftigt man sich unter diesem Blickwinkel intensiver mit Hermann Brochs Romanen, insbesondere mit den *Schuldlosen* und den theoretischen Texten, die diesem Roman in seinem dichterischen Schaffen den Weg bereitet haben, wird bald deutlich, dass die Mathematik eine Komponente verkörpert, die mehr ist als eine vorübergehende Neigung des Autors. Die Mathematik hat ihn sein Leben lang begleitet und beeinflusst, wie er selbst betonte. So müsste schon aus Brochs eigener Aussage heraus eine zwingende Verpflichtung resultieren, diesem Forschungsgegenstand nachzugehen. Hat Broch selbst sich „unausgesetzt mit Mathematik beschäftigt“ (KW 13/3, 288), so darf die Beschäftigung mit der Rolle dieser Wissenschaft in seinem Spätwerk von der Forschung sicher nicht vernachlässigt werden.⁵⁶⁴

Mit dem Hinweis auf die Mathematik in Brochs Werk wird den meisten vermutlich zunächst sein Roman *Die Unbekannte Größe* präsent sein. Dieser „Roman des Mathematikers Richard Hieck“ (KW 2, 244) hat, wie es Broch selbst beschreibt, „einen jungen Mathematiker zum Helden, der in seiner Wissenschaft eine Art modernes Mönchsideal sieht“ (KW 2, 247). Den Hintergrund stellt dabei der wissenschaftliche Betrieb einer Hochschule der beiden Fachbereiche Mathematik und Physik, respektive der Astronomie, dar⁵⁶⁵. Auch

⁵⁶³ Erinnt sei hier als Beispiel nur noch einmal das Motiv des Freitods, welches in der den *Schuldlosen* (Melitta, A., Zacharias und seine Frau), in der *Unbekannten Größe* (Richard Hieck) und der *Verzauberung* (Barbara) von Broch verarbeitet wird.

⁵⁶⁴ Auffällig ist in diesem Kontext auch, dass Broch selbst im privaten Bereich gerne Vergleiche aus der mathematischen Terminologie nutzt, ein besonders eindrückliches Beispiel bietet eine Passage zu Beginn seines Werkes *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Dort notiert er, dass dieses Tagebuch zwei „Brennpunkte“ haben wird, nämlich Ea, die Adressatin, und seine Arbeit, und er kommt zu dem Schluss „augenscheinlich bin ich eine Ellipse oder sonst ein Kegelschnitt“, eben ein mathematisches Gebilde mit zwei Brennpunkten [Anm. d. Verf.]. Broch, Hermann: *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Herausgegeben von Paul Michael Lützel. Unter Mitarbeit von H. F. Broch de Rothermann. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1998, S. 9.

⁵⁶⁵ In der Literatur zu diesem Roman wurde tatsächlich bereits auf die Rolle der Mathematik verwiesen, zuletzt unter anderem von Carsten Könnecker, der 1999 einige Aufsätze zu Physik und moderner Wissenschaft im Werk Brochs verfasst hat. Könnecker, Carsten: Hermann Brochs *Unbekannte Größe*. In: *Orbis Litterarum* 54. 1999, S. 439-463.

wird gelegentlich noch die Figur des Zacharias der *Schuldlosen* berücksichtigt, der als völlige Karikatur eines Mathematiklehrers das Spießertum und die gegen die Relativitätstheorie polemisierende „Deutsche Physik“ repräsentiert. Denkt man etwas weiter gefasst an die Mathematik, fließt eventuell auch die Figur des Huguenau aus den *Schlafwandlern* in die Überlegungen ein.

Es aber bei diesen offensichtlichen, unübersehbaren Anspielungen auf die Mathematik im literarischen Werk Brochs zu belassen, führt zu voreiligen Schlüssen. Denn die Mathematik, die Broch Zeit seines Lebens beeinflusst hat, stellt sowohl in seinem theoretischen wie auch in seinem dichterischen Werk mehr als eine bloße Kulisse dar, vor der sich gewisse Begebenheiten besonders deutlich abbilden lassen. Es sind vielmehr die Methoden und mathematischen Strukturen, die Broch implizit nutzte, um seine Inhalte zu transportieren. Er nutzt sein mathematisches Wissen geschickt und ganz dezent; nahezu unauffällig für diejenigen, die nicht vertraut sind mit den Denkweisen dieser Wissenschaft und den geometrischen Phänomenen, auf die sich Broch bezieht.

Möglicherweise hängt die Vernachlässigung dieses interessanten Forschungsgegenstandes damit zusammen, dass die Mathematik als konstituierendes Moment besonders in Brochs Spätwerk *Die Schuldlosen* zum Tragen kommt. Broch gestaltet in diesem Novellenroman, wie die vorliegende Arbeit herausgestellt hat, durch mathematische Methoden und Denkweisen Räume und Situationen, die mit der Handlung praktisch ineinanderfließen. Doch, wie Lützelner sehr treffend in seinen Anmerkungen zu Band 5 der *Kommentierten Werkausgabe* konstatiert, wird und wurde dieser Roman *Die Schuldlosen* fälschlicherweise zu oft als Nebenarbeit des Dichters eingestuft (vgl. KW 5, 349), was sich deutlich an den Untersuchungen zu diesem Werk zeigt, deren Anzahl im Vergleich zu Forschungsarbeiten über *Die Schlafwandler* oder den *Tod des Vergil* verschwindend gering ist.

Bei den Forschungen zu dem Roman *Die Unbekannte Größe* muss allerdings berücksichtigt werden, dass das Interesse an diesem Werk zum Teil mit der Existenz eines Filmskripts *Das Unbekannte X* zusammenhängt. Ein einmaliger Versuch Brochs, in dieses Medium zu wechseln, der für sich gesehen bereits ein neues Untersuchungsgebiet darstellt, abgesehen vom mathematischen Schauplatz. S. dazu u. a. den Beitrag von Schlant, Ernestine: Brochs Roman *Die Unbekannte Größe* (1933). Mit Hinweisen zum Filmskript *Das Unbekannte X* (1935). In: Lützelner, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 110-134.

Besonders im Hinblick auf ihre Struktur wird den *Schuldlosen* eine Willkür unterstellt, die jeder Grundlage entbehrt, wie im vorangegangenen nachgewiesen wurde. Die Annahme, dass sowohl die Vernachlässigung der Mathematik als auch die Geringschätzung seines Spätwerkes *Die Schuldlosen* sich gegenseitig verstärkten und das geringe Interesse der Forschung verursachten, scheint aus dieser Perspektive durchaus berechtigt. Eine besondere Ironie steckt dabei in der Tatsache, dass der Novellenroman *Die Schuldlosen* in der literaturwissenschaftlichen Diskussion häufig eine ähnliche Geringschätzung erfahren hat wie das Gebiet der fraktalen Geometrie in der mathematischen Forschung während der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts (der Entstehungszeit der *Schuldlosen*), denn:

Man neigte dazu, Mengen oder Funktionen, die nicht hinreichend glatt oder regulär sind, als „pathologische“ Fälle zu ignorieren und nicht des Studiums wert zu halten.⁵⁶⁶

Auch Brochs Novellenroman wurde oft, um es mit Falconers Worten zu sagen, im Grunde als „pathologischer Fall“ abgetan, denn *Die Schuldlosen* ließen sich weder den herkömmlichen Kriterien des Romans unterordnen, noch fügten sie sich in das bekannte Gestaltungsprinzip eines Novellenzyklus‘ problemlos ein; eine Beobachtung, deren Bedeutung erst ihre ganze Tragweite entfaltet, wenn man die fraktale Struktur, die sich in den *Schuldlosen* verbirgt, aufdeckt und analysiert. So finden sich in gewisser Weise Parallelen in der mathematischen und literaturwissenschaftlichen Diskussion mit Brochs Novellenroman als Bindeglied.

Hat man als Leser einmal den Schritt gewagt, den mathematischen Spuren in diesem Roman zu folgen, lassen sich eine Vielzahl bemerkenswerter und überraschender Beobachtungen tätigen: So entwickelt sich nicht nur eine neue Lesart der Novelle „Verlorener Sohn“, wenn man ihre räumliche Gestaltung unter mathematischem Blickwinkel einordnet, da so die Konstruktion des dreieckigen Platzes und A.s räumliche Wahrnehmungen während seiner Ankunft in dieser neuen Stadt eine veränderte Perspektive erfahren. Auch der Gegensatz zwischen Unendlichkeit und Abgeschlossenheit wird durch die Verwendung

⁵⁶⁶ Falconer, Kenneth J.: *Fraktale Geometrie. Mathematische Grundlagen und Anwendungen*. Aus dem Englischen von Jens Meyer. Heidelberg, Berlin, Oxford 1993, S. xii.

mathematischer Strukturen und Objekte wie beispielsweise der Zentralperspektive derart kunstvoll vermittelt, dass es am Ende der Novelle unabdingbar scheint, in einem geschlossenen Raum zu enden, der Wohnung der Baronin W. Ebenso konnte in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden, dass sich die Symmetrie, die bereits in der Grobstruktur des Romans, nämlich in seinen Novellentiteln, angelegt ist, ausgearbeitet und verfeinert bis ins kleinste Detail wiederfindet. Besonders eindrücklich wurden diese Strukturen in der Kernnovelle „Eine leichte Enttäuschung“ nachgewiesen, einer Novelle, in der auch die selbstähnlichen Elemente besonders deutlich nachzuweisen sind, wodurch der Unendlichkeitsaspekt, der in dieser Novelle von tragender Bedeutung ist, auf struktureller Ebene widergespiegelt und somit verstärkt wird.

Insgesamt nutzt Broch diese mathematischen Konstellationen, vor allem die auffällige Symmetrie, die Selbstähnlichkeit und den Gegensatz von Unendlichkeit und Abgeschlossenheit, um die, wie er es nennt, „leere Zeit“ (KW 13/3, 538) zu verdeutlichen und so das moralische Zentrum zu gestalten (vgl. KW 13/3, 538), das Wertvakuum und die menschliche Isolation. Durch das Konstruktionsprinzip der Fraktale, der Möglichkeit, sie bis ins Unendliche zu verfeinern, entsteht – vereinfacht formuliert – eine Art ‚Loch‘ in der Mitte, wie im zweiten Teil in Kapitel 3.3 ausführlich besprochen wurde. Aus diesen Feststellungen heraus kann man Roland Wingert folgen, wenn er Mathematik im Erkenntnisprozess als „eine spezifische Sprache, nicht als Kriterium der Wahrheit“⁵⁶⁷ verstanden haben möchte. Broch selbst spricht in seinen Kommentaren zu den *Schuldlosen* von der „Anwendung außerordentlicher Abbrüviatur-Mittel und ganz besonderer Symbolkonstruktionen“ (KW 5, 310), die bei der „heutigen Weltkomplexität“ unverzichtbar seien, um der „Totalitätsaufgabe“ des Romans noch gerecht zu werden (vgl. KW 5, 310). Diese Mittel und Konstruktionen hat er ohne Zweifel in der Abstraktion der Mathematik gesehen, wie er unter anderem auch in seinem Essay „Mythos und Altersstil“ dezidiert darlegt.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Wingert, S. 13.

⁵⁶⁸ An dieser Stelle sei noch einmal auf Kapitel 3.2 im ersten Teil der Arbeit verwiesen.

Wie sich zeigte, sind in Brochs Vorstellung von Welttotalität, die es im Roman zu erfassen gilt, Mathematik und Mythos zwei untrennbare Komponenten, wobei der Mathematik bezüglich der übrigen Wissenschaften eine ähnliche Stellung zukommt wie dem Mythos in der Dichtung. Dementsprechend wird der Mythos von Broch als eine Art Vorwissenschaft eingestuft, als Urform jeglicher phänomenologischer Erkenntnis (vgl. KW 9/2, 217). Für Broch eröffnet sich durch den Mythos eine Ebene an dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten, die durch ihre Allgemeingültigkeit jedem verständlich ist. Basierend auf diesen Überlegungen zieht er die Parallele zwischen Mythos und Mathematik, weil der Mythos ebenso losgelöst vom Dichter scheint wie die Mathematik vom Mathematiker, beide sind nach Brochs Auffassung nicht subjektiv interpretierbar, beide können lediglich als Grundelemente des Ausdrucks genutzt werden, wie in dem Kapitel „Ein Ahnen der Unendlichkeit“ detailliert erörtert wurde. Barbara Frischmuth ist deshalb in ihrer Vermutung zuzustimmen, wenn sie erwägt, dass für sie im Mythischen „der Angelpunkt des Brochschen Werkes“⁵⁶⁹ zu finden ist, allerdings bildet dieser in Bezug auf *Die Schuldlosen* nur einen Teil, der offensichtlich um die mathematische Komponente ergänzt werden muss.

Bei seiner Konzentration auf das Wesentliche wendet sich Broch mehr und mehr einem ihm eigenen „Abstraktionismus“ zu, den er mit der Mathematik vergleicht, deren „Vokabularium auf Nichts reduziert“ ist (KW 9/2, 213), wie er festhält. Dabei nutzt er in den *Schuldlosen* die mathematischen Elemente zur Gestaltung von Raum- und Zeitstrukturen, um die „leere Zeit“ zum Ausdruck zu bringen, mythische Elemente dienen ihm im Gegensatz dazu zur Verdeutlichung der erfüllten Zeit, sie sind als Zeichen der Hoffnung zu verstehen. Dass er diese mythische Ebene vor allem durch Figuren wie den Imker oder die Kinder entstehen lässt, entspricht seiner Vorstellung, dass sich sowohl die Kindheit als auch das späte Alter auf das Wesentliche beschränken (vgl. KW 9/2, 212). In diesem Ansatz ist klar die Analogie zur Mathematik zu erkennen und somit ersichtlich, warum für Broch diese beiden Komponenten untrennbar sind. A. erfährt in den Begegnungen mit den Kindern, mit Melitta und dem

⁵⁶⁹ Frischmuth, Barbara: Lese-Erinnerungen an Hermann Broch. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 29.

mythischen Großvater eben Zeichen dieser Hoffnung und ist schließlich zur Erweckung durch den Großvater bereit. Die oben angesprochene Allgemeingültigkeit liegt darin, dass sowohl Kindheit als auch das Alter, ebenso wie die Menschlichkeit Melittas, Komponenten sind, die im Grunde jeder Mensch besitzt, Broch spricht sie mittels dieser Figuren sozusagen konkret an und führt sie dem Leser vor Augen. Er appelliert damit an das ‚Ich‘, genauso wie er A. auf sein Ich aufmerksam machte, bis er feststellte „Ich bin mein Ich“ (KW 5, 266).

Inwieweit nun Broch tatsächlich in seinem Roman sein Ziel erreicht hat, die Welt darzustellen, wie sie ist, möchte die vorliegende Arbeit nicht bewerten. Das größte Anliegen war vielmehr aufzudecken, welche Methoden Broch angewandt hat und welche Strukturen seinem Denken und Dichten offenbar zu Grunde lagen bedingt durch seine mathematische Prägung und seine außerordentliche Affinität zu dieser Wissenschaft. *Die Schuldlosen* sollten aus einer neuen Perspektive betrachtet werden, die Möglichkeit einer neuen Lesart sollte eröffnet werden, um einen neuen Impuls für weitere Forschungen zu geben. Pierre Basieux bezieht sich am Ende seines Werkes *Die Architektur der Mathematik* auf Cantor, der die These formulierte, dass in der Mathematik die Kunst, eine Frage zu stellen, höher zu bewerten sei als die Kunst, die Frage zu lösen⁵⁷⁰. Eine These, die sich im übertragenen Sinn vielleicht auch auf Brochs Romanvorhaben beziehen lässt. Er hat außergewöhnliche Gestaltungsansätze genutzt, um den Zeitgeist zu verdeutlichen, ob dieses Abbild lückenlos ist, bleibt eine Frage von sekundärem Interesse. In diesem Punkt möchte ich mich Barbara Frischmuth anschließen, die sehr treffend formulierte: „Brochs Anspruch an den Roman, die Seinsrealität in ihrer ganzen Totalität zu erfassen, konnte – und ich meine kann – nicht erfüllt werden. Dennoch hat dieser Anspruch und die Anstrengung, die Broch unternahm, ihn einzulösen [...] eine dermaßen erschütternde Wirkung, daß sie einem [...] schier den Atem nehmen könnte“⁵⁷¹.

⁵⁷⁰ Vgl. Basieux 2007, S. 170

⁵⁷¹ Frischmuth, S. 29

Literaturverzeichnis

Textausgaben der Werke Hermann Brochs

Broch, Hermann: *Kommentierte Werkausgabe*. 13 Bände. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a.M. Suhrkamp, 1974 – 1981.

- Band 1: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. 1978.
- Band 2: *Die Unbekannte Größe. Roman*. 1977.
- Band 3: *Die Verzauberung. Roman*. 1976.
- Band 4: *Der Tod des Vergil. Roman*. 1976.
- Band 5: *Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*. 1974.
- Band 6: *Novellen, Prosa, Fragmente*. 1980.
- Band 7: *Dramen*. 1979.
- Band 8: *Gedichte*. 1980.
- Band 9/1: *Schriften zur Literatur 1. Kritik*. 1975.
- Band 9/2: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*. 1975.
- Band 10/1: *Philosophische Schriften 1. Kritik*. 1977.
- Band 10/2: *Philosophische Schriften 2. Theorie*. 1977.
- Band 11: *Politische Schriften*. 1978.
- Band 12: *Massenwahntheorie*. 1979.
- Band 13/1: *Briefe 1913 – 1938*. 1981.
- Band 13/2: *Briefe 1938 – 1945*. 1981
- Band 13/3: *Briefe 1945 – 1951*. 1981.

Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930 – 1951. Herausgegeben von Bertold Hack und Marietta Kleiß. Frankfurt am Main 1971.

Broch, Hermann: *Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch*. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler. Unter Mitarbeit von H. F. Broch de Rothermann. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1998.

Broch, Hermann: *Die Idee ist ewig. Essays und Briefe*. Herausgegeben und eingeleitet von Harald Binde. München 1968.

Broch, Hermann: *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur und Moderne*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1997.

Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 1. Gedichte*. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Kahler. Zürich 1953.

Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 5. Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen*. Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Weigand. Zürich 1954.

Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 6. Dichten und Erkennen. Essays · Band I*. Herausgegeben und eingeleitet von Hannah Arendt. Zürich 1955.

Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 8. Briefe*. Herausgegeben und eingeleitet von Robert Pick. Zürich 1957.

Broch, Hermann: *Psychische Selbstbiographie*. Herausgegeben von Paul Michael Lützeler. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1999.

Siglenverzeichnis

(Zitatnachweise aus Brochs Werken erfolgen im laufenden Text durch Siglen- und Seitenangabe, bei Bänden der *Kommentierten Werkausgabe* und der *Gesammelten Werke* geben die Zahlen unmittelbar nach der Sigle die Bandnummer an. Bei Briefen des Werkes *Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930 – 1951* gibt die Zahl nach der Sigle die Briefnummer an)

KW Kommentierte Werkausgabe

GW Gesammelte Werke

BB Hermann Broch – Daniel Brody. Briefwechsel 1930 – 1951

Literatur

Abouid, Sayed Ahmad Fathalla: *Hermann Brochs Romane als Epochenanalyse und Zeitkritik. Zum Verhältnis von Erzählstrukturen und Argumentationsformen in der modernen deutschsprachigen Prosa*. Frankfurt am Main 2001.

Amann, Klaus und **Grote**, Helmut: *Die Wiener Bibliothek Hermann Brochs. Kommentiertes Verzeichnis des rekonstruierten Bestandes*. Wien, Köln 1990.

Arend, Hannah: Einleitung. In: Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 6. Essays. Band 1*. Herausgegeben und eingeleitet von Hannah Arend. Zürich 1955, S. 5-42.

Armstrong, Karen: *Eine kurze Geschichte des Mythos*. München 2007.

Aust, Hugo: *Novelle*. 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart, Weimar 1995.

Barner, Wilfried / **Detken**, Anke / **Wesche**, Jörg (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart 2007.

Basieux, Pierre: *Abenteuer Mathematik*. Reinbek bei Hamburg 1998.

Basieux, Pierre: *Die Architektur der Mathematik. Denken in Strukturen*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007.

Bendels, Ruth: *Erzählen zwischen Hilbert und Einstein. Naturwissenschaft und Literatur in Hermann Brochs »Eine methodologische Novelle« und Robert Musils »Drei Frauen«*. Würzburg 2008 (Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft. Band 650 – 2008).

Beutelspacher, Albrecht: „*Das ist o.B.d.A. trivial!*“ *Tipps und Tricks zur Formulierung mathematischer Gedanken*. 6., überarbeitete Aufl. Braunschweig/Wiesbaden 2002.

Beutelspacher, Albrecht und **Rosenbaum**, Ute: *Projektive Geometrie. Von den Grundlagen bis zu den Anwendungen*. Wiesbaden 1992.

Beutelspacher, Albrecht: „*In Mathe war ich immer schlecht ...*“. *Berichte und Bilder von Mathematik und Mathematikern, Problemen und Witzen, Unendlichkeit und Verständlichkeit, reiner und angewandter, heiterer und ernsterer Mathematik*. 3., durchgesehene Aufl. Braunschweig/Wiesbaden 2001.

Bier, Jean Paul: Zur Rezeption von *Methodisch konstruiert*. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 52-64.

Blum, Wolfgang: *Die Grammatik der Logik. Einführung in die Mathematik*. 2. Aufl. München 1999.

Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. 1. Aufl. als TB, der 6. Aufl. von 2001 folgend. Frankfurt am Main 2006.

Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron*. Mit d. Werkbeitrag aus Kindlers Literaturlexikon. Aus dem Italienischen von Karl Witte. 2. Aufl. Frankfurt 2009.

Bohr, Niels: Einheit des Wissens. In: Dürr, Hans-Peter (Hg.): *Physik und Transzendenz. Die großen Physiker unseres Jahrhunderts über ihre Begegnung mit dem Wunderbaren*. 5. Aufl. der Sonderausgabe. Bern, München, Wien 1991, S. 139-157.

Bredenhöft, Christiane: Epochenverständnis und Zeitkritik in Hermann Brochs Roman „Die Schuldlosen“. Kiel 1988. (Magisterarbeit)

Bronstein, Il'ja Nikolaevič: *Taschenbuch der Mathematik*. Hrsg. Von G. Grosche u.a., 24. Aufl., Leipzig 1989.

Caesar, Claus: *Poetik der Wiederholung : Ethische Dichtung und ökonomisches "Spiel" in Hermann Brochs Romanen "Der Tod des Vergil" und "Die Schuldlosen"*. Würzburg 2001.

Canetti, Elias: Hermann Broch. Rede zum 50. Geburtstag. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 11-23.

Carrier, Martin: *Raum-Zeit*. Berlin 2009.

Cassirer, Sidonie: Hermann Broch's early writings. In: *PMLA* 75 / 1960, S. 453-462. [nicht eingesehen]

Cassirer, Sidonie: *The Short Stories of „Die Schuldlosen“*. An Introduction to Hermann Broch. Diss. Masch. Yale University 1957. [nicht eingesehen]

Davis, Philip J. / Hersh, Reuben : *Erfahrung Mathematik*. Basel 1993.

Delvin, Keith: *Sternstunden der modernen Mathematik*. München 1992.

Döblin, Alfred: *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. Ungekürzte Ausgabe. München 1987.

Doppler, Alfred: Die lyrischen Stimmen in Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen*. In: Kessler, Michael und Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 45-54.

Duden Rechnen und Mathematik. Das Lexikon für Schule und Praxis. Herausgegeben von den Fachredaktionen des Bibliographischen Instituts. Bearbeitet von Prof. Dr. Harald Scheid. 4., völlig neu bearbeitete Aufl., Mannheim, Wien, Zürich 1985.

Dunham, William: *Mathematik von A – Z. Eine alphabetische Tour durch vier Jahrtausende*. Basel, Boston, Berlin 1996.

Dürr, Hans-Peter (Hg.): *Physik und Transzendenz. Die großen Physiker unseres Jahrhunderts über ihre Begegnung mit dem Wunderbaren*. 5. Aufl. Bern, München, Wien 1991.

Düsing, Wolfgang: Der Novellenroman. Versuch einer Gattungsbestimmung. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 20. Jahrgang/1976, S. 539-556.

Durusoy, Gertrude: Der Freitod als Weg zur Erkenntnis in Hermann Brochs Roman *Die unbekannte Größe*. In: Kessler, Michael und Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 29-34.

Durzak, Manfred: Die Entstehungsgeschichte von Hermann Brochs *Die Schuldlosen*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 63. Bd. 4. Heft / 1969, S. 371-405.

Durzak, Manfred: Hermann Brochs Auffassung des Lyrischen. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 293-313.

Durzak, Manfred: *Hermann Broch, Dichtung und Erkenntnis: Studien zum dichterischen Werk*. 1. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1978.

Durzak, Manfred: *Hermann Broch*. Überarbeitete Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg 2001.

Durzak, Manfred: Der »Geschichtelerzähler« Hermann Broch. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 9-30.

Durzak, Manfred: Zwischen Satire und Pathos. Die Möglichkeiten des Erzählers Hermann Broch in den *Schuldlosen*. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 133-154.

Ebbinghaus, Heinz-Dieter et al.: *Zahlen*. 3. Aufl. Berlin, Heidelberg, New York 1992.

Edelmann, Thomas: *Literaturtherapie wider Willen. Hermann Brochs Traum-Dichtung zwischen Metaphysik und Psychoanalyse*. Würzburg 1997.

Einstein, Albert: *Aus meinen späten Jahren*. Neu Isenburg 2005.

Einstein, Albert: *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*. 24. Aufl. Berlin 2009. Online-Publikation: <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-540-87777-6>.

Falconer, Kenneth J.: *Fraktale Geometrie. Mathematische Grundlagen und Anwendungen. Aus dem Englischen von Jens Meyer*. Heidelberg, Berlin, Oxford 1993.

Fetscher, Justus: Tendenz, Zerrissenheit, Zerfall. Stationen der Fragmentästhetik zwischen Friedrich Hegel und Thomas Bernhard. In: Sorg, Reto; Würffel, Bodo (Hg.): *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*. Bonn 2005, S. 11-31.

Freund, Winfried (Hg.): *Deutsche Novelle. Von der Klassik bis zur Gegenwart*. München 1993.

Frischmuth, Barbara: Lese-Erinnerungen an Hermann Broch. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 25-32.

Fucks, Wilhelm und Lauter, Josef: Mathematische Analyse des literarischen Stils. In: Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (Hg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965, S. 107-122.

Gilla, Thomas: *Versuche der Auflösung – Andeutungen von Synthesen. Über die Mythisierung von Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ in der Literaturwissenschaft*. Würzburg 2004.

Görden, Michael und **Meiser**, Hans Christian: *Madonna trifft Herkules. Die alltägliche Macht der Mythen*. Frankfurt a.M. 1994.

Gottschalk, Herbert: *Lexikon der Mythologie*. 3. Aufl. Berlin 1985

Gottwald, Herwig: *Spuren des Mythos in moderner deutschsprachiger Literatur. Theoretische Modelle und Fallstudien*. Würzburg 2007.

Grabowsky-Hotamanidis, Anja: *Zur Bedeutung mystischer Denktraditionen im Werk von Hermann Broch*. Tübingen 1995.

Hainz, Martin A.: Handlungsmelodik? (An-)Ästhetiken in Brochs ‚Schuldlosen‘. In: Stašková, Alice und Paul Michael Lützeler (Hg.): *Hermann Broch und die Künste*. Berlin 2009, S. 137-155.

Hartel, Manfred: *Bedingungen unter denen Erkenntnis möglich ist. Evolutionstheoretisch-Kognitionswissenschaftliche Implikationen für die Physik der Raum-Zeit*. Diss. Frankfurt a. M. 2009.

Heidmann Vischer, Ute: Art. Mythos. In: Kohlschmidt, Werner u. Mohr, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. 2. Aufl. Berlin, New York 2001, S. 664-668.

Herter, Hans: Art. Nymphai. In: Ziegler, Konrat u. Sontheimer, Walther (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden*. Bd. 4 Nasisius – Scaurus. München 1979, S. 209-215.

Heuser, Harro: *Unendlichkeiten. Nachricht aus dem Grand Canyon des Geistes.* Wiesbaden 2008.

Hilbert, David: Über das Unendliche. In: *Mathematische Annalen* 95 / 1926. S. 161-190. <http://www.digizeitschriften.de/dms/img/#navi>

Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit.* 3., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 1993.

Hillermann, H. und Hügli, A.: Art. Monismus. In: Ritter, Joachim u. Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 6, Mo-O. Basel 1984, Spalte 132-136

Hinderer, Walter: Reflexionen über den Mythos. In: Lützel, Paul Michael und Kessler, Michael (Hg.): *Brochs theoretisches Werk.* 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 49-68.

Horn, András: *Mythisches Denken und Literatur.* Würzburg 1995.

Horstmann, A.: Art. Mythos. In: Ritter, Joachim u. Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 6, Mo-O. Basel 1984, Spalte 282-318.

Horstmann, Axel: Der Mythosbegriff vom frühen Christentum bis zur Gegenwart. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 13 (1979), S. 197-245.

Hostert, Walter: *Geschichte des Sauerländischen Gebirgsvereins. Idee und Tat, gestern, heute, morgen.* Hagen 1966.

Hübner, Kurt: Mythische und wissenschaftliche Denkformen. In: Poser, Hans (Hg.): *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium.* Berlin, New York 1979, S. 75-92.

Hübner, Kurt: Aufstieg vom Mythos zum Logos? Eine wissenschaftstheoretische Frage. In: Kemper, Peter (Hg.): *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft*. Frankfurt am Main 1989, S. 33-52.

Hübner, Kurt: *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985.

Jamme, Christoph: »Gott an hat ein Gewand«. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. 1. Aufl. Frankfurt a.M. 1999.

Jens, Walter: *Macht der Erinnerung. Betrachtungen eines deutschen Europäers*. Düsseldorf, Zürich 1997.

Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte. Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. Düsseldorf, Zürich 1998.

Kahan, Gerald: $E = mc^2$. *Einsteins Relativitätstheorie zum leichten Verständnis für jedermann: mit vielen Illustrationen → plastisch erklärt*. 6. Auflage. Köln 1992.

Kahler, Erich: *Die Philosophie von Hermann Broch*. Tübingen 1962.

Kaszyński, Stefan H.: Zur Poetik der Novelle bei Hermann Broch. In: Stevens, Adrian u.a. (Hg.): *Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Innsbruck 1994, S. 141-148.

Kehlmann, Daniel: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2010.

Keller, Gottfried: *Das Sinngedicht. Novellen*. Stuttgart 1991.

Kircher, Hartmut: Hermann Brochs Sonett-Gedichte. In: Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 199-224.

Kiss, Endre: *Philosophie und Literatur des negativen Universalismus. Intellektuelle Monographie über Hermann Broch*. Cuxhaven, Dartford 2001.

Kiss, Endre: Über Hermann Brochs Ehrgeiz, ganzheitliche Strukturen ganzheitlich darzustellen. Reflexionen über die Möglichkeit einer nicht-affirmativen Broch-Forschung. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 65-86.

Knipe, Heidi: *Die Doppelfunktion des Irrationalen in Hermann Brochs Roman „Die Schuldlosen“*. Frankfurt am Main 1978.

Koch, Susanne: *Erzählstrukturen und mythologische Konzepte in Hermann Brochs Die Schuldlosen*. Kiel 1989. (Magisterarbeit)

Koebner, Thomas: *Hermann Broch. Leben und Werk*. Bern 1965.

Koester, Rudolf: *Hermann Broch*. Berlin 1987.

Köhn, Lothar: „Leises Murmeln“. Zum Begriff der Schuld in Brochs *Die Schuldlosen*. In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S.55-66.

Könneker, Carsten: Hermann Brochs Rezeption der modernen Physik. Quantenmechanik und ‚Unbekannte Größe‘. In: *ZfdPh 118*. Sonderheft 1999, S. 205-239.

Könneker, Carsten: Hermann Brochs Unbekannte Größe. In: *Orbis Litterarum* 54. 1999, S. 439-463.

Könneker, Carsten: Moderne Wissenschaft und moderne Dichtung. Hermann Brochs Beitrag zur Beilegung der „Grundlagenkrise“ der Mathematik. In: *DVjs* 73. 1999, S. 319-351.

Koopmann, Helmut: Brochs *Die Schuldlosen* und Brochs Wertphilosophie. In: Stevens, Adrian u.a. (Hg.): *Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Innsbruck 1994, S. 127-140.

Koopmann, Helmut: Der Einzelne und das Ganze. Brochs Romanhelden und Brochs Wertphilosophie. In: Kessler, Michael und Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 79-91.

Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (Hg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965.

Kreuzer, Helmut: »Mathematik und Dichtung«. Zur Einführung. In: Kreuzer, Helmut und Gunzenhäuser, Rul (Hg.): *Mathematik und Dichtung*. München 1965, S. 9-20.

Kröber, Karl Günter: *Das Märchen vom Apfelmännchen. Band 1: Wege in die Unendlichkeit*. Reinbek bei Hamburg 2000.

Kum, Kijeong: *Das Schuldproblem des Menschen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine vergleichende Untersuchung am Beispiel von Romanen Franz Kafkas, Hermann Brochs und Thomas Manns*. Köln 1994.

Kundera, Milan: *Die Kunst des Romans. Essay*. Frankfurt am Main 1989.

Laughlin, Robert: *Abschied von der Weltformel. Die Neuerfindung der Physik*. Stuttgart 2009.

Loos, Beate: *Mythos, Zeit und Tod. Zum Verhältnis von Kunsttheorie und dichterischer Praxis in Hermann Brochs Bergroman*. Frankfurt a.M. 1971.

Lorenz, Kuno: Brochs erkenntnistheoretisches Programm. In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 246-259.

Lorenz, Kuno: Philosophische Dichtung. In: Lützeler, Paul Michael und Kessler, Michael (Hg.): *Brochs theoretisches Werk*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988, S. 24-34.

Lotmann, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. 4., unveränderte Auflage. München 1993.

Lüdke, Martin: Der gehetzte Engel mit Doppelberuf. In: *Der Spiegel* 44/1986, S. 250-258.

Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986.

Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Materialien*. Frankfurt a. M. 1986.

Lützeler, Paul Michael und Kessler, Michael (Hg.): *Brochs theoretisches Werk*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988.

Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch. Eine Biographie*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1988.

Lützeler, Paul Michael: *Hermann Broch 1886 – 1951. Eine Chronik*. *Marbacher Magazin* 94 / 2001.

Lützeler, Paul Michael: Gerühmt und unbekannt. In: *Die Zeit* 22/2001. http://www.zeit.de/2001/22/Geruehmt_und_unbekannt/seite-1, 19.04.2012, 11:29

Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966.

Mandelbrot, Benoît B.: *Die fraktale Geometrie der Natur*. Basel, Boston, Berlin 1991.

Mandelbrot, Benoît B.: *Fraktale und Finanzen: Märkte zwischen Risiko, Rendite und Ruin*. 2. Aufl. München 2007.

Mandelkow, Karl Robert: *Hermann Brochs Romantrilogie „Die Schlafwandler“*. Gestaltung und Reflexion im modernen deutschen Roman. Heidelberg 1962.

Martens, Gunter: Spielräume des auktorialen Diskurses bei Hermann Broch: *Eine methodologische Novelle*. In: *Orbis Litterarum* 59 / 2004, S. 239-269.

Menger, Karl: Über die Dimensionalität von Punktmengen. II. Teil. In: *Monatshefte für Mathematik und Physik* 34/1926, S. 137-161

Menges, Karl: *Kritische Studien zur Wertphilosophie Hermann Brochs*. Tübingen 1970.

Mersch, Andreas: *Ästhetik, Ethik und Religion bei Hermann Broch. Mit einer theologisch-ethischen Interpretation seines »Bergromans«*. Frankfurt am Main 1989.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Neu durchgesehene und verbesserte Auflage 1978. Sonderausgabe. 2 Bände. Reinbek bei Hamburg 1981

Mythos. Stichwort in: *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. 19., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 15: *Moe-Nor*. Mannheim 1991, S. 271-274.

Petersen, Jürgen H.: *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart, Weimar 1993.

Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke*. Vollständige Taschenbuchausgabe. Wien/Darmstadt 1994.

Pissarek, Markus: „Atomisierung der einstigen Ganzheit“ – *Das literarische Frühwerk Hermann Brochs*. München 2009.

Polheim, Karl Konrad: *Novellentheorie und Novellenforschung. Ein Forschungsbericht 1945-1964*. Stuttgart 1965.

Politzer, Heinz: Jenseits von Joyce und Kafka. Zu Hermann Brochs »Die Schuldlosen«. In: *Die Neue Rundschau. Jahrgang 1952*, S. 152-159.

Polunic, Marina: *Partialität oder Totalität? Zur Frage der Modernität von Brochs Romantheorie*. Tübingen 2004.

Poser, Hans: Mythologie als Logomythie. In : Marquard, Odo (Hg.) : *Einheit und Vielheit. XIV. Kongreß für Philosophie, Gießen 1987*. Hamburg 1990, S. 153-169. [nicht eingesehen]

Pössel, Markus: *Das Einstein-Fenster. Eine Reise in die Raumzeit*. 1. Aufl. Hamburg 2005.

Pötscher, Walter u.a.: Art. Melissa. In: Ziegler, Konrat u. Sontheimer, Walther (Hg.): *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden. Bd. 3 Iuppiter – Nasidienus*. München 1979, S. 1176.

Rác, Gabriella: Musik in Hermann Brochs Roman ‚Die Schuldlosen‘. In: Stašková, Alice und Paul Michael Lützel (Hg.): *Hermann Broch und die Künste*. Berlin 2009, S. 119-136.

Radbruch, Knut: *Mathematik in den Geisteswissenschaften*. Göttingen 1989.

Radbruch, Knut: *Mathematische Spuren in der Literatur*. Darmstadt 1997.

Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Göttingen 2008.

Riemer, Willy: Mathematik und Physik bei Hermann Broch. In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 260-271.

Ritzer, Monika: *Hermann Broch und die Kulturkrise des frühen 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1988.

Roethke, Gisela: *Zur Symbolik in Hermann Brochs Werken. Platons Höhlen-
gleichnis als Subtext*. Tübingen 1992.

Rothe, Wolfgang: Gescheiterte Liebhaber. Erotismus und Sexualneurose im Werk Hermann Brochs. In: Strelka, Joseph (Hg.): *Broch heute*. Bern 1978, S. 101-131.

Sämman, Christian: *Ästhetik und Mathematik. Ein Versuch, Schönheit zu finden*. 2000. <http://www.christiansaemann.de/files/aesthetik.pdf>, 28.04.2013, 9:15.

Schlant, Ernestine: Brochs Roman *Die Unbekannte Größe* (1933) Mit Hinweisen zum Filmskript *Das Unbekannte X* (1935). In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 110-134.

Schlant, Ernestine: *Die Philosophie Hermann Brochs*. Bern 1971.

Schlant, Ernestine: *Hermann Broch*. Boston 1978.

Schlant, Ernestine: Zur Ästhetik von Hermann Broch. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 371-384.

Schlatter, Gerhard: *Mythos. Streifzüge durch Tradition und Gegenwart*. München 1989.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Hermann Brochs Roman *Die Verzauberung*. In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Materialien*. Frankfurt a. M. 1986, S. 148-165.

Schmidt-Henkel, Gerhard: *Mythos und Dichtung. Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1967.

Schulze, Ingo: *Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*. Berlin 1998.

Schunicht, Manfred: Die deutsche Novelle im Überblick. In: Freund, Winfried (Hg.): *Deutsche Novelle. Von der Klassik bis zur Gegenwart*. München 1993, S. 323-335.

Segal, Robert A.: *Mythos. Eine kleine Einführung*. Stuttgart 2007.

Sidler, Judith: *Literarisierter Tagtraum. Einheitskonstruktionen in Hermann Brochs ‚Tierkreis-Erzählungen‘*. Würzburg 2003.

Sokel, Walter H.: Hermann Brochs Tierkreis-Erzählungen (1933). In: Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 94-109.

Sparks, Kimberly: Eine Geometrie der Zeit: Korfs Uhr. Zur Analyse der Zeitfiguren in den „Schuldlosen“. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 193-206.

Spektrum der Wissenschaft Spezial. Das Unendliche. 1/2001.

Steinecke, Hartmut: Brochs Wirkung – Geschichte einer Nicht-Wirkung? In: Kessler, Michael und Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 139-148.

Steinecke, Hartmut: *Hermann Broch und der Polyhistorische Roman. Studien zur Theorie und Technik eines Romantyps der Moderne*. Bonn 1968.

Stewart, Ian: *Die Zahlen der Natur. Mathematik als Fenster zur Welt.* Heidelberg, Berlin 1998.

Stiegler, Bernd: *Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts.* München 1994.

Stašková, Alice und Paul Michael Lützeler (Hg.): *Hermann Broch und die Künste.* Berlin 2009.

Strelka, Joseph: Broch heute. In: In: Strelka, Joseph (Hg.): *Broch heute.* Bern 1978, S. 11-24.

Strelka, Joseph: Hermann Brochs „Parabel von der Stimme“. In: Thieberger, Richard: *Hermann Broch und seine Zeit.* Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1980, S. 122-132.

Strelka, Joseph: *Kafka, Musil, Broch und die Entwicklung des modernen Romans.* 2., unveränderte Aufl. Wien, Hannover, Basel 1959.

Strelka, Joseph P.: *Poeta Doctus Hermann Broch.* Tübingen, Basel 2001.

Széll, Zsuzsa: *Ichverlust und Scheingemeinschaft. Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Elias Canetti und Georg Saiko.* Budapest 1979.

Taschner, Rudolf: *Das Unendliche. Mathematiker ringen um einen Begriff.* Berlin, Heidelberg 1995.

Taschner, Rudolf: *Musil, Gödel, Wittgenstein und das Unendliche. Wiener Vorlesungen. Band 87.* 4. Aufl. Wien 2009.

Taschner, Rudolf: *Rechnen mit Gott und der Welt. Betrachtungen von allem plus eins.* 1. Aufl. Salzburg 2001.

Thieberger, Richard: Brochs vergeblicher Kampf gegen das »Geschichtel«-Schreiben. In: Kiss, Endre (Hg.): *Hermann Broch. Werk und Wirkung*. Bonn 1985, S. 39-51.

Thieberger, Richard: Hermann Brochs Novellenroman und seine Vorgeschichte. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 36. Jahrgang/1962, S. 562-582.

Thieberger, Richard: Hermann Brochs Zweifel am Roman. In: Kessler, Michael und Lützel, Paul Michael (Hg.): *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen*. Tübingen 1987, S. 113-119.

Thieberger, Richard: Was den Novellenroman zusammenhält - „Die Schuldlosen“ in Leserperspektive. In: Thieberger, Richard: *Hermann Broch und seine Zeit*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas 1980, S. 133-145.

Tripp, Erward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übersetzung von Rainer Rauthe*. 5. Aufl. Stuttgart 1991

Utermöhlen, Gerda: *Hermann Brochs Novellenzyklus „Die Schuldlosen“*. Diss. Heidelberg 1963.

Utermöhlen, Gerda: Metaphern des Unmetaphorischen. „Die Schuldlosen“: „Stimmen“ und „Parabel von der Stimme“. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 207-229.

Vollhardt, Friedrich: Hermann Brochs Literaturtheorie. In: Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch*. 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 272-288.

Waldeck, Peter Bruce: *Die Kindheitsproblematik bei Hermann Broch*. München 1968.

Wegener-Stratmann, Martina: *Über die „unerschöpfliche Schichtung unserer Natur“. Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich.* Frankfurt am Main 2002.

Weigand, Hermann: Zur Einführung. In: Broch, Hermann: *Gesammelte Werke 5. Die Schuldlosen. Roman in elf Erzählungen.* Herausgegeben und eingeleitet von Hermann Weigand. Zürich 1954, S. 5-26.

Weigel, Robert G.: *Zur geistigen Einheit von Hermann Brochs Werk. Massenpsychologie. Politologie. Romane.* Tübingen, Basel 1994.

Weiss, Walter: „Mathematisches Mysterium“. *Mysticism and Metaphor in the Writing of Hermann Broch.* In: Dowden, Stephen D. (Hg.): *Hermann Broch. Literature, Philosophy, Politics.* Columbia 1988, S. 215-221.

Wellershoff, Dieter: *Der Roman und die Erfahrbarkeit der Welt.* Köln 1988.

Welti, Ernst: *Die Philosophie des strikten Finitismus. Entwicklungstheoretische und mathematische Untersuchungen über Unendlichkeitsbegriffe in Ideengeschichte und heutiger Mathematik.* Bern 1986.

Wemhoff, Heike: *Ökologieorientierte und marktbezogene Konzeption einer Reduktionswirtschaft in einer Kreislaufwirtschaft.* Heidelberg 2002

Wilpert von, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur.* 6., verbesserte und erw. Aufl. Stuttgart 1979.

Wingert, Roland: *Von Albert Einstein zur Welt-Formel. Eine neue Sicht auf unser Universum.* Frankfurt/Main 2004.

Winkler, Michael: Brochs Roman in elf Erzählungen *Die Schuldlosen* (1950). In: Lützel, Paul Michael: *Hermann Broch.* 1. Aufl. Frankfurt am Main 1986, S. 183-198.

Wolter, Bernd: *Hermann Brochs „Die Schuldlosen“ . Anspruch und Wirklichkeit eines politischen Romans*. Diss. Paderborn 1979 .

Zeitler, Herbert und Pagon, Dušan: *Fraktale Geometrie – Eine Einführung*. Für Studienanfänger, Studierende des Lehramtes, Lehrer und Schüler. Braunschweig, Wiesbaden 2000.

Ziolkowski, Theodore: Hermann Broch und die Relativität im Roman. In: Durzak, Manfred (Hg.): *Hermann Broch. Perspektiven der Forschung*. München 1972, S. 315-327

Internet-Quellen

Webangebot des Max-Planck-Instituts für Gravitationsphysik

<http://www.einstein-online.info>, 23. 11.2009, 19:21

http://www.einstein-online.info/home-de?set_language=de, 08.05.2011, 11:22

http://www.einstein-online.info/einsteiger/spezRT/raumzeit?set_language=de, 18.08.2011, 10:13

Datenbank des Verlages Spektrum der Wissenschaft

<http://www.wissenschaft-online.de/artikel/578301>, 7.11.2010, 11:39

DigiZeitschriften – Das deutsche digitale Zeitschriftenarchiv

<http://www.digizeitschriften.de>

<http://www.digizeitschriften.de/dms/img/#navi>, 20.12.2011, 15:10

Internet-Portale der DMV (Deutsche Mathematiker Vereinigung)

<http://www.dmv.mathematik.de>

<https://www.dmv.mathematik.de/component/content/article/132-aktuellarchiv-hinter/849-benoit-mandelbrot-verstorben.html>, 14.05.2011, 21:29

<http://www.mathematik.de>

http://www.mathematik.de/ger/diverses/aktuelles/benoit_mandelbrot_gestorben.html, 14.05.2011, 21:23

Internetseite des Projekts Gutenberg-DE

<http://gutenberg.spiegel.de/buch>

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/325/52>, 04.07.2011, 9:37

Online-Publikation Dissertation Hartel, Manfred (pdf-Dokument)

<http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/7109/>

Spiegel online, Internetportal der Wochenzeitschrift *Der Spiegel*

<http://www.spiegel.de>

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13521960.html>, 21.04.2012, 19:51

Zeit-Online, Internetportal der Wochenzeitung *Die Zeit*

<http://www.zeit.de>

http://www.zeit.de/2001/22/Geruehmt_und_unbekannt/seite-1, 19.04.2012,
11:29