

Agnieszka Hudzik (Berlin)

## Der verführerische Zauber der Krisen

Über Brochs literarische Strategien aus komparatistischer Perspektive

### 1 Einleitung

Wenn man sich dem Werk von Hermann Broch unter dem Aspekt der Krise anzunähern versucht, kann man gleich eine paradoxe Tendenz bemerken: Einerseits trifft das Stichwort Krise wie kein anderes den Kern seines Œuvres. Pauschal lässt sich festhalten, dass dieses Motiv alle seine Romane durchzieht und dabei häufig eine zentrale Rolle spielt. Broch scheint – darin anderen Denkern seinerzeit wie Spengler oder Heidegger ähnelnd, die damals den Rahmen für den Krisendiskurs setzten – am Facettenreichtum und an der großen Bandbreite dieses Themas fasziniert zu sein. Mit besonderer Sensibilität und Genauigkeit schildert er verschiedene Dimensionen der Krise: Konsequenter fokussiert er sich auf die Krisenzustände seiner Romanfiguren und exponiert krisenhafte Tendenzen in der Kulturgeschichte. Andererseits kann man auf den Spuren der Krise in seinen Werken schnell ins Extreme fallen, zumal wenn man von einem intuitiven Verständnis dieses Phänomens ausgeht. Die Krise scheint dann nämlich so omnipräsent zu sein, dass sie andere Nuancen verdrängt und zu einem diffusen und unendlich dehnbaren Oberbegriff wird, der stellvertretend für alle komplexen Problemkreise steht. Auf diese Weise könnte man beinahe feststellen, in seiner Prosa gebe es nichts anderes außer der Krise.

Um solchen vereinfachenden Schlussfolgerungen zu entkommen, versuche ich zunächst, das Bild der Krise in Brochs Schaffen zu differenzieren. Eine scharfe Konturierung dieses Phänomens in seinem Œuvre scheint etwas problematisch zu sein. Die Krise fungiert bei ihm als kein fest umrissener Begriff und kommt wörtlich relativ selten vor: vereinzelt in theoretischen Schriften und Briefen, fast kaum in belletristischen Werken. Gleichzeitig tauchen aber viel häufiger Wörter wie der Untergang, die Dämmerung oder der Tod auf, die man als synonyme Ausdrücke zur Krise interpretieren kann. Durch das Wiederkehren dieser Ausdrücke in verschiedenen Variationen wird vor allem in seinen Romanen eine krisenhafte Atmosphäre geschaffen und der Eindruck erweckt, dass sich die Krise auf mehreren Ebenen abspielt und zu einem Dauerzustand wird. Permanenz klingt in Bezug auf die Krise zwar wie ein Oxymoron, denn etymologisch wird im griechischen Wort *krísis* das Momentane hervorgehoben – es be-

deutet den Wendepunkt zum Anderen schlechthin, den Moment des Wandels.<sup>1</sup> In Brochs Romanen wird aber die Krise neu definiert – sie nimmt verschiedene Formen an und wird in die Länge gezogen.

Die Analyse der Krisendarstellungen erlaubt eine schematische Typologie oder eine Rekontextualisierung der Funktionen von Krisen bei Broch. Im Zentrum meines Interesses wird die Krise des Individuums stehen – sein Dämmerzustand und die Frage, mit welchen Stilmitteln und rhetorischen Figuren er im Roman *Die Schlafwandler* geschildert wird. Zur besseren Pointierung von Brochs literarischen Strategien wird eine komparatistische Perspektive eingenommen, die im vorliegenden Artikel nur skizzenhaft angedeutet werden kann. Es wird ein Vergleich mit dem rumänischen Schriftsteller M. Blecher (1909–1938) und zum Schluss mit Paul Celan gezogen.

## 2 Versuch einer Typologie der Krisen

Als eine Art der Krise kann in Brochs Romanen die Untergangsstimmung angesehen werden, die häufig die Funktion einer kulturpessimistischen Zeitdiagnose hat. Die Auffassung der Krise als Vorahnung der drohenden Katastrophe ist ein Topos in der Kulturgeschichte: In jeder Epoche wird sozusagen die Apokalypse gewittert. Die Vorstellung des kommenden Untergangs fungiert demnach als kulturelle Invariante, die insbesondere in Zeiten geschichtlicher und gesellschaftspolitischer Umbrüche aktiviert wird und verstärkt zum Ausdruck kommt, z.B. um Jahrhundertwenden oder nach Kriegen größeren Ausmaßes.<sup>2</sup> So lösten auch die Geschehnisse in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts viele philosophische – man denke nur an Spenglers Schriften – sowie literarische Reaktionen aus, die sich mit der Krisensituation und dem Zusammenbruch bestehender Verhältnisse auseinandersetzten. Solche Erfahrungen, wie die rasche Entwicklung der Technik, die zur Rationalisierung aller Lebensbereiche beitrug, oder das Trauma der Weltkriege, prägten stark die literarische Wahrnehmung und Sensibilität – auch die von Hermann Broch. Die besondere Bedeutung dieser Erfahrungen unterstreicht er in einem Brief an Waldo Frank vom 20. Juni 1947, in dem er von „unserer Krisen-Generation“ spricht und damit deutlich die fundamentale Rolle der Krisen als kollektiver und integrierender Erlebnisse signalisiert.<sup>3</sup> Darunter sind hier in erster Linie konkrete historische Geschehnisse zu verstehen, die für Brochs Gesamtwerk ausschlaggebend waren. Seine Romane spielen häufig vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Krisensituationen: Die Handlungszeit in *Die Schuldlosen* ist beispielsweise die kritische Zeitperiode

<sup>1</sup> Vgl. Koselleck (1982: 617–620).

<sup>2</sup> Mehr zu diesem Thema vgl. Scholten (2007).

<sup>3</sup> Vgl. Broch (1981: 146).

vor einem geschichtlichen Umbruch – der Moment vor der NS-Diktatur. Auch in *Die Verzauberung* exploriert er auf einer mehr symbolischen Ebene denselben Zeitraum vor einer Katastrophe – den Augenblick der Entwicklung von Massenwahnmechanismen in einer Dorfgemeinschaft, die zu einer Tragödie führen.

Die Krise als Untergang wird bei Broch aber auch vom gesellschaftspolitischen Kontext abstrahiert und metaphorisch als Wendemoment in der Ideen- und Kulturgeschichte reflektiert. Das zentrale Thema in *Die Schlafwandler* ist der krisenhafte Zustand der abendländischen Kultur, die Dämmerung einer Epoche und der Zerfall der Wertsysteme. Ähnliche axiologische Überlegungen waren in der Literatur seinerzeit keine Ausnahme. Man kann sie auch z.B. in den Werken des polnischen Schriftstellers Stanisław Ignacy Witkiewicz, Brochs Zeitgenossen, verfolgen. Im Roman *Abschied vom Herbst*, der 1927, wenige Jahre vor der Schlafwandler-Trilogie, veröffentlicht wurde, klagen die Protagonisten über den allumfassenden Krisenzustand, den sie als „das Ende der bürgerlichen Kultur“ bezeichnen, und stellen mit einer latenten Spur von Bedauern dabei fest, dass „jene Werte, die man früher die ewigen nannte: die Religion, die Kunst und sogar die Philosophie“ unabwendbar verschwunden seien.<sup>4</sup> Die Konstatierung des Werteverlusts wird bei Broch dagegen zu einer mehrschichtigen philosophischen Explikation des Untergangs weiterentwickelt.

Allerdings lässt sich die Krise in seinen Romanen nicht nur auf kulturpessimistische Untertöne nach dem Verlust alter Ordnung reduzieren. Die Krise – und das wäre die nächste Bedeutung oder Ebene der Krisenthematik – wird bei ihm nicht nur als ein zu analysierender Prozess des Zugrundegehens, sondern auch als ein strikt ästhetisches Phänomen betrachtet. Darunter ist zum einen die Ästhetisierung der Krise zu verstehen: Die Faszination vom Zerfall, in der sich das Echo von Fin de Siècle, dekadenter Haltung oder naturalistischer Ästhetik hören lässt, galt schon in vorigen Epochen als eigenständiges Sujet. An diese Tradition scheint Broch anzuknüpfen. Ähnlich wie Thomas Mann, der in *Buddenbrooks* den Niedergang einer Familie und zugleich der bürgerlichen Welt pietätvoll beschrieb, verleiht auch Broch in *Der Tod des Vergil* dem Verfall eine besondere ästhetische Qualität – die Darstellung der letzten Stunden des am Sterbebett liegenden Vergil nimmt beispielsweise eine höchst kunstvolle Form an.

Zum anderen bedeutet die ästhetische Dimension der Krise auch den Moment der metapoetischen Überlegungen in mehrfacher Hinsicht. Im bereits genannten Roman werden verschiedene Aspekte des Spannungsverhältnisses zwischen Krise und Kunst aufgezeigt. Es geht um die Reflexion über die Rolle und Aufgaben des Künstlers angesichts der Krisensituation und um die Auseinandersetzung mit der Frage, wozu Dichter in dürftiger Zeit. Aber auch um das Motiv der Krise als fruchtbarer Inspiration für die Kunst. Die Ursprünge dieses

---

<sup>4</sup> Witkiewicz (1987: 163, 207).

Gedankens kann man schon in der Antike finden: Im orphischen Mythos geben gerade die kritischen Umstände – die mit Leiden und Trauer verbundene Krisensituation zwischen Leben und Tod – den Impuls zum Schaffen. Die Beobachtung, die Krise sei die Quelle der künstlerischen Tätigkeit, wird aber bei Broch komplexer aufgefasst. Im schon erwähnten Brief schreibt er bezüglich des Romans *Der Tod des Vergil* Folgendes: „Es geschieht das, was eigentlich nicht geschehen darf, nämlich dass der Künstler, der die Krise darstellen will, selber von ihr erfasst worden ist, also sie statt im Werk, das er vorhat, am Werkprozess also an sich selber darstellt“.<sup>5</sup> Seiner Ansicht nach beeinflusst nicht die Krise als Lebenserfahrung das Kunstwerk, sondern die Krisendarstellung den Schaffensprozess. Diesen Einfluss kann man als einen Moment der Selbstreflexion der Kunst deuten: Die Schilderung der Krisen überträgt sich auf den „Werkprozess“, indem sie durch die Bildung der Analogie eine Unterbrechung, einen Wendepunkt in einem Kunstwerk selbst ermöglicht und einen Anlass und eine Projektionsfläche für poetologische Reflexion bietet.

Weiterhin beinhalten die Krisenbeschreibungen in Brochs Romanen außer der ästhetischen auch eine epistemisch-ontologische Dimension. Die Thematisierung der Krise dient ihm zum Entwerfen neuer Ordnungen der Dinge. Einerseits verbirgt sich hinter den Krisengedanken eine Dosis von Kulturkritik und Zivilisationspessimismus, die dazu veranlassen mag, kulturhistorische Rückentwicklungen zu betonen, das Vergangene implizit zu verklären und über das Bestehende zu klagen. Andererseits steht die Krise nicht nur für den Prozess der allmählichen Destruktion, sondern sie drückt auch – etymologisch gesehen – die Wende aus, die nicht immer mit einer Katastrophe enden muss. Diesen Gedanken formuliert Broch ausdrücklich im schon zitierten Brief: „Denn Krise bedeutet Aufbruch, auch wenn es ein Abgrund ist“.<sup>6</sup> Das Wortspiel in diesem knappen Satz hebt das schöpferische Potenzial der Krise hervor: Das Thema der Krise verstanden als Neuanfang gibt im Text die Gelegenheit zur Entwicklung von neuen literarischen Wirklichkeitsprojekten. Das Motiv scheint in fast allen Romanen von Broch wiederzukehren: In *Der Tod des Vergil* wird eine andere Erfahrung der Welt beschrieben, die über die logisch-kausalen Zusammenhänge hinausgeht und zu einem Amalgam aus realen, mythischen und fantastischen Elementen wird. Auch in *Die Unbekannte Größe* wird die Suche nach einer anderen Art der Erkenntnis geschildert, die sich den szientischen Prinzipien entschlägt.

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich auch z.B. in Musils Erzählungsband *Die Vereinigungen* wiederfinden, in dem die Vision einer anders erfahrbaren Wirklichkeit beschrieben wird. Zu ihrer Wahrnehmung taugen Kausalität und Logik nicht mehr. Stattdessen kristallisiert sich eine neue Art von Beziehung

---

<sup>5</sup> Broch (1981: 145).

<sup>6</sup> Ebdenda 146.

zwischen den Protagonisten bzw. der Erzählinstanz und der Umgebung heraus, die auf einer emotionalen Bindung basiert und den Regeln der Ratio entkommt. Dasselbe passiert in Kafkas Werken: In seinen Romanen wird eine eigenlogische Wirklichkeit kreiert, deren Prinzipien, von Außen betrachtet, unverständlich wirken oder – wie es später Kafkas existenzialistische Interpreten bezeichnen würden – den Inbegriff des Absurden darstellen.

Die Krise als Aufbruch und Anlass zur Entfaltung alternativer Weltvorstellungen kann man als eine Form der Kritik verstehen, die eine Reflexion über eine andere Epistemologie und Ontologie ermöglicht. Das impliziert zugleich Änderungen in der Betrachtung des Subjekts, das diese Entwürfe neuer Ordnungen der Dinge aus der Makroperspektive in das Partikulare und Lebensnahe übersetzt. Demzufolge hat die Krise in Brochs Romanen auch eine individuelle Dimension. Sie ist kein einzelnes Ereignis, das dem Menschen widerfährt, sondern ein kritischer Dauerzustand, in dem die Verfasstheit des Individuums im Unentschiedenen bleibt, statt auf einen Entschluss hinauszulaufen. Besonders auffällig ist dieses Motiv in seiner Trilogie *Die Schlafwandler*, in der schon im Titel ein merkwürdiger Bewusstseinszustand des Subjekts angedeutet wird, den man als kritisch bezeichnen könnte: im Sinne eines ewig suspendierten Wendemoments zwischen Gegensätzen, der weder in das eine noch in das andere umschlagen kann. Die anthropologische Ebene der Krise als Grenzerfahrung des Individuums ist die letzte, die ich in der schematischen Aufteilung hervorheben möchte und auf die ich mich in weiteren Teilen konzentrieren werde.

### 3 Der Dämmerzustand und seine Merkmale

In Brochs Trilogie scheint ein alternatives Verständnis vom Menschen postuliert zu sein, das von der Vision eines bewusst handelnden Subjekts, das kraft der Vernunft sich selbst und seine Taten bestimmen kann, diametral abweicht: Das Individuum befindet sich in einem Zustand des metaphorischen Schlafwandels, den man als „dauernde Krise“ bezeichnen kann. Die Krise setzt zwar implizit eine gewisse binäre Einteilung voraus und bedeutet den Wendemoment von einem in das andere, aber diese Bedeutung wird im Roman neu definiert. Die Wendung wird hier im kritischen Moment des Umschlagens innegehalten und suspendiert, so dass alles im Unentschiedenen bleibt und die Krise zum ewigen Balancieren zwischen Dualismen wird. Der krisenhafte Zustand des Individuums äußert sich in seiner somnambulen Trance, die auf eine markante, unfestgelegte Bewusstseinslage hinweist: zwischen Wachsein und Traum, zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Tagesbewusstsein und Nachtschlaf. Die Verfasstheit des Subjekts in Brochs Werk konstituiert sich im Spannungsverhältnis zwischen diesen Oppositionen und ist von vornherein von der Krise gekennzeichnet: Seine Protagonisten sind sich ihrer Handlung weder bewusst noch unbewusst – sie befinden sich in einem „dritten Zustand“ zwischen Dualismen, in einer in die

Länge ausgedehnten Krise. Ihre Unentschlossenheit kann man als die für die Moderne charakteristische Erfahrung der Versprengtheit und Zerrissenheit des Individuums interpretieren, die bei Broch aber nicht mit einem Identitätszerfall endet: Die Romanfiguren äquilibrieren schlafwandelnd zwischen der Entropie, Dissoziation des Selbst und der Entstehung, Vermehrung bzw. Proliferation von neuen Bedeutungen.

Brochs Idee, über die Verfassung des modernen Individuums als dauerhafte, dem Somnambulismus ähnelnde Krise zu reflektieren, lässt sich präzise in einem historisch-philosophischen Kontext verorten. Man kann ihr nietzscheanische Provenienz zuschreiben, denn spätestens seit Nietzsche geriet das sokratisch-kartesianische Bild des aktiven, bewusst handelnden Menschen ins Wanken. Die von der Aufklärung geprägte Vision des Individuums als eines erkenntnisfähigen Wesens, das die umgebende Wirklichkeit und nicht zuletzt sich selbst erkennen und beherrschen kann, wurde angezweifelt. Die Infragestellung dieses Menschenbildes kann man ideengeschichtlich als einen Prozess betrachten, als eine subversive Denktradition, welche die Kategorien der Vernunft, Handlung und Bewusstheit in Bezug auf das Subjekt Schritt für Schritt unterminierte. Als wichtige Stationen, fast Meilensteine, in dieser Argumentationslinie, die sich wie eine inkohärente, jedoch konsequent zur Revision des Subjektverständnisses aufrufende Strömung in der Geschichte durchzog, kann man die Schriften von Nietzsche, Freud oder Marx nennen, in denen der Mensch nicht mehr als der Bestimmende, sondern als der Bestimmte aufgefasst wird: Er ist nicht dazu fähig, sich selbst, die eigene Handlung und die Umgebung unter Kontrolle zu haben, sondern er unterliegt den Trieben, dem Unbewussten, der Klassengesellschaft – den inneren und äußeren Zwängen im Allgemeinen, denen er sich passiv hingeben muss.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts – zeitgleich mit Nietzsches Schaffen – entwickeln sich parallel zu diesen theoretischen Überlegungen auch gesellschaftliche Praktiken, die Passivität und Machtlosigkeit des Individuums zum Ausdruck bringen. Man beginnt sich für andere Zustände des menschlichen Bewusstseins zu interessieren und sie zu erforschen. Auf diese Weise wird z.B. der Somnambulismus zum „psychopathologischen Leitsymptom des 19. Jahrhunderts“, wie es Peter Sloterdijk in der Abhandlung *Du musst dein Leben ändern* über das moderne Verständnis vom Menschen formuliert.<sup>7</sup> Die Ursprünge des Interesses am Schlafwandeln datiert er zwar früher: Beigetragen dazu haben seiner Meinung nach u.a. der sich im ausgehenden 18. Jahrhundert verbreitende animalische Magnetismus, die Erfindung der Anästhesie sowie die damals besonders unter adligen Personen weiblichen Geschlechts populäre Modegeste des In-Ohnmacht-Fallens. Darin äußerte sich schon die Vorstellung des Menschen, der nicht nur das Wachleben führt, sondern der auch das Recht auf Ohnmacht hat –

---

<sup>7</sup> Sloterdijk (2009: 565).

auf das „Nicht-Dabei-Sein-Müssen“.<sup>8</sup> Sloterdijk bemerkt, dass das Spiel mit dem künstlich erzeugten Dämmerzustand dann in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts seinen Kulminationspunkt erreichte: Hysterie, Mesmerismus, Betäubungen mit verschiedenen Rauschmitteln, Hypnose, Trance und nicht zuletzt Schlafwandeln, all das waren damals die populären Techniken der „suspendierten Animation“ (*suspended animation*), die dazu dienen sollten, die „Passivitätskompetenz“ des Subjekts zu erweitern und es jenseits des Tagesbewusstseins zu versetzen.<sup>9</sup>

Der Dämmerzustand tauchte aber nicht nur im medizinischen Diskurs im Zusammenhang mit der Narkose auf. Er drang auch in den Bereich der Kunst ein, sowohl als Bestandteil des Bohème-Lebens, als auch als festes Motiv, das um die Jahrhundertwende von Künstlern häufig aufgegriffen wurde. Broch bezieht sich demnach in seiner Trilogie auf ein bekanntes Thema der menschlichen Ohnmacht oder, genauer gesagt, des Schlafwandeln, das zu seiner Zeit in der Kunst intensiv exploriert wurde, sogar in der Massenkultur präsent war – um hier nur den Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene in Erinnerung zu rufen. Der Somnambulismus dient ihm aber als Metapher zur Reflexion über *conditio humana*, über die Krise des traditionellen Subjektverständnisses, das vom Individuum bewusstes und vernünftiges Handeln fordert. Mithilfe dieses Motivs versucht er die Diagnose des modernen Menschen zu stellen, deshalb ist das Schlafwandeln bei ihm ein „demokratisches“ Phänomen, das nicht nur für elitäre Künstlerkreise reserviert ist. In seinem Werk handeln die Protagonisten aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten nach somnambule Modus – jede Figur in der Trilogie macht das sogar auf ihre eigene Art und Weise. Bei der Analyse eines Einzelfalls lassen sich aber einige Merkmale herauskristallisieren, die Brochs Darstellungsweise des Dämmerzustands charakterisieren können: Wie stellt er das ohnmächtige, per se nicht-diskursive Verhalten seiner Protagonisten dar? Mit welchen stilistischen und rhetorischen Mitteln beschreibt er ihre schlafwandlerischen Auseinandersetzungen mit sich selbst und der Wirklichkeit?

Um sich diesen Fragen anzunähern, möchte ich ein exemplarisches Kapitel in *Die Schlafwandler* analysieren, in dem sich viele von Brochs Figuren und Strategien zur Beschreibung des Dämmerzustands besonders verdichten. Es handelt sich um den Abschnitt Nr. 71 im dritten Romanteil, in dem die Geschichte der Anwaltsgattin Hanna Wendling erzählt wird. Ihr Ehemann ist im Krieg und besucht die Familie während des Fronturlaubs – im Kapitel geht es um die Gefühlszustände der Protagonistin, nachdem ihr Mann nach Ferien wieder in den Krieg gezogen ist. Diese Romanfigur von Hanna Wendling wird häufig als Symbol des „Verfalls der wilhelminischen Gesellschaft“ interpretiert oder man

---

<sup>8</sup> Ebenda 601f.

<sup>9</sup> Ebenda 603.

schreibt ihr Züge von Ea von Allesch zu.<sup>10</sup> Ich möchte mich auf ihren somnambulen Zustand konzentrieren, wie der krisenhafte Prozess der Dissoziation des Individuums an ihrem Beispiel dargestellt wird. Zur Hervorhebung von Brochs literarischen Strategien wird der komparatistische Kontext miteinbezogen: Als Bezugsfeld der Interpretation soll der Roman *Aus der unmittelbaren Unwirklichkeit* von Blecher dienen, der 1936, kurz nach Brochs Trilogie, erschienen ist. Es gibt nämlich viele Ähnlichkeiten zwischen dem Dämmerzustand von Hanna und dem von Blechers Ich-Erzähler, der auch von Ohnmachtsanfällen – im Roman wörtlich als *Krisen* bezeichnet – heimgesucht wird.

In Brochs Kapitel versucht die Figur die Ereignisse letzter Zeit – den Besuch des Gatten – zu rekonstruieren. Der Prozess ihres Erinnerns wird als Krisenmoment, als Moment ihrer Entropie präsentiert: Dieser Zustand überfällt die Protagonistin plötzlich, es taucht das Adverb *jetzt* auf – „das physische Ereignis [...] stellte sich jetzt in ihrem Geiste“.<sup>11</sup> Einerseits ist also die Krise bei Broch ein dauerhafter Zustand, eine feste Eigenschaft in der Konstruktion der Protagonisten. Andererseits hat sie aber auch etwas Punktuelleres in sich und kann das Subjekt auf einmal unerwartet übermannen. Es ist eine plötzliche Überwältigung des Individuums durch die Komplexität der Wirklichkeit und der eigenen Gefühle. Denselben momentanen Charakter haben auch die Krisen des Ich-Erzählers bei Blecher – die Plötzlichkeit ihres Auftretens wird schon im ersten Satz des Romans beschrieben:

Betrachte ich über längere Zeit denselben Punkt an der Wand, so kommt es mitunter vor, dass ich nicht mehr weiß, wer ich bin und wo ich mich befinde. Dann fühle ich meine Identitätslosigkeit so, als wäre ich für einen Augenblick eine völlig fremde Person.<sup>12</sup>

Der Protagonist erlebt Augenblicke des Identitätsverlusts und der Selbstentfremdung, die er mehrfach im ersten Kapitel des Romans „Krisen“ nennt. Sie kommen wie Ohnmachtsanfälle vor und ähneln der Epiphanie: Nach der Phase des Bewusstseinsabsturzes nimmt der Ich-Erzähler die Welt klarer wahr und entdeckt neue Einzelheiten an den Dingen. In Brochs Text wäre zwar die Analogie zu einem profanen Offenbarungsmoment etwas übertrieben, es folgt nämlich keine so deutliche Erleuchtungsphase nach dem Zustand der Dämmerung, aber der plötzliche Krisenmoment der Protagonistin hat auch etwas Verfremdendes in sich – er ist auch für sie ein Anlass zur Auseinandersetzung mit der Frage nach der eigenen Identität und Selbstwahrnehmung.

In beiden Romanen entstehen die momentanen Dämmerungszustände der Protagonisten aus Intensivierung ihrer Empfindungen und Eindrücke – aus den

<sup>10</sup> Lützeler (2000: 81).

<sup>11</sup> Broch (1994: 613).

<sup>12</sup> Blecher (2003: 7).

„Gefühlstumulten“ in ihrem Kopf.<sup>13</sup> Der Gedankengang von Hanna ist ein Gemisch von losen Empfindungen, der wie folgt beschrieben wird: Es ist ein

Durcheinanderfließen von unklaren Vorstellungen, ein Fluten halberinnerter Erinnerungen, halbgedachter Gedanken, halbgewollter Wollungen, ein Fluss ohne Ufer mit silbrigem Dunst darüber, silbriger Hauch, der bis in die Wolken und zu den schwarzen Sternen reicht.<sup>14</sup>

Für sie verlieren die Dinge ihre scharfen Konturen, alles verwischt sich und ist diffus. Darauf weisen die Wassermetaphorik (Fluten, Fluss ohne Ufer) und die Ausdrücke mit dem Präfix „halb-“ hin, die Zustände zwischen den Dualismen unterstreichen. Es entsteht der Eindruck von etwas Ephemerschem und Flüchtigem, danach folgen noch die Bezeichnungen wie: „diffuse Weiträumigkeit“, „ein glitzernder Dunst“, „ein Regenbogenglas über den tosenden Wassern“, „ein Hauch ihres Ich“.<sup>15</sup> Die Atmosphäre des Unheimlichen, der Unbestimmtheit und Instabilität wird zusätzlich durch die Lichtsymbolik gesteigert: Die innerlich zerrissene Protagonistin fühlt sich „wie ein leerstehendes Haus, in dem man die Gardinen heruntergelassen hat“.<sup>16</sup> Die Stimmung der Dämmerung, des gedämpften Lichtes wird noch mehrfach im Text auftauchen. Die Grenzen zwischen Tag und Nacht, zwischen Traum und Wachsein werden fließend: „Tag wob sich um Nacht, und Nacht wob sich um Tag und was die Tage einander reichten, war unkenntlich, manchmal noch unkenntlicher als die Träume“.<sup>17</sup> Das schafft eine unbehagliche, somnambule Stimmung der Unsicherheit, die mit der Selbstwahrnehmung der Protagonistin korrespondiert. Das Licht – als Dymbol für Vernunft, Sinn und Begriff – wird hier getrübt, d.h., sie entfernt sich davon und kehrt in die Sphäre der Unbestimmtheit, Vorbegrifflichkeit und präreflexiver Körperlichkeit zurück.

Das Körperliche und Sinnliche sind auch – um wieder eine vergleichende Perspektive einzunehmen – wichtige Elemente der Krisen bei Blecher. In den Beschreibungen wird immer wieder der Körperzustand des Ich-Erzählers unterstrichen – er ist z.B. „erschlagen von Müdigkeit“ und zittert „am ganzen Körper“.<sup>18</sup> Die Krisen verursachen bei ihm starke somatische Symptome, deshalb fällt es ihm schwer, sie in Worte zu fassen. In den autoreferenziellen Sätzen reflektiert er über die Unaussprechbarkeit der Körpererfahrungen: Alle seine Versuche, einen entsprechenden Ausdruck dafür zu finden, kommen ihm „völlig unpersönlich“ vor, wie „eine schlichte Übertreibung“ – statt Worte findet er

---

<sup>13</sup> Die Bezeichnung aus dem Nachwort von Herta Müller in Blecher (2003: 141).

<sup>14</sup> Broch (1994: 614).

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> Ebenda 613.

<sup>17</sup> Ebenda 614.

<sup>18</sup> Blecher (2003: 13).

„nichts als Bilder“.<sup>19</sup> Auch Broch fokussiert sich bei den Beschreibungen des Dämmerzustands auf den Körper. Seine Protagonistin empfindet das „Eindämmen des Ichs in die Grenzen der Körperlichkeit“ oder sie hat das Gefühl, „als werde ihr Ich nicht durch ihre Haut begrenzt und als könnte es durch die sehr durchlässige Haut bis in die Seidenwäsche dringen“.<sup>20</sup> Die Stellung des Körpers im Vordergrund hebt die Passivität der Figur hervor – sie wirkt gefügig und lenksam, ist kein Agens.

In beiden Romanen geht die Wende zur Körperlichkeit zusammen mit der Hinterfragung der Dichotomien wie Körper und Geist oder Innen und Außen einher. Somit wird die Krise zu einem ekstatischen Moment der Transgression, in dem das Subjekt aus sich selbst hinausgeht und die eigene Wahrnehmungsperspektive verlässt. Für Blechers Ich-Erzähler sind die Krisen nicht nur Ohnmachtsanfälle, in denen er sich der bewussten Teilnahme an der Welt entzieht – er bemerkt: „Der Höhepunkt der Krise bestand aus einem Aus-der-Welt-Gleiten“.<sup>21</sup> Sie bedeuten für ihn zugleich den Verlust der eigenen Position in der Welt, der er sich auf einmal völlig hingibt, so dass zwischen ihm und der Umgebung „keine trennende Distanz“ mehr besteht.<sup>22</sup> Auch für Brochs Protagonistin ist der Krisenzustand eine Extension des Ichbewusstseins. Sie versucht, die Grenzen ihres Ichs zu ziehen, was sich als unmöglich erweist: Ihr Ich-Gefühl kann ihrer Auffassung nach nicht einmal durch die Haut begrenzt sein, auch ihre Kleider beherbergen „einen Hauch ihres Ichs“.<sup>23</sup> Bei Broch betrifft allerdings die Vorstellung der Verflüssigung nicht nur die Selbst- und Weltwahrnehmung der Figur, sondern auch ihre Perzeption der anderen: Wenn sich Hanna an ihren Gatten erinnert, hat sie seine einzelnen Körperteile vor Augen: „zuerst verschwand sein Gesicht, dann alles Bewege an ihm, Hände und Füße“.<sup>24</sup> Ihr zerstückeltes Wahrnehmen kann man als Brochs Polemik gegen die Kategorie der Ganzheit deuten.

#### 4 Verführung und Verengung als literarische Strategien

Bei beiden Autoren ist das zwiespältige Verhältnis der Protagonisten zu den Krisenmomenten auffällig, die auf sie abstoßend und anziehend zugleich wirken. In Blechers Text wird die ambivalente Verführungskraft der Krisen mehrfach hervorgehoben: Sie werden als „angenehm und betäubend“ oder als „angenehm

---

<sup>19</sup> Ebenda 9, 15.

<sup>20</sup> Broch (1994: 613).

<sup>21</sup> Blecher (2003: 14).

<sup>22</sup> Ebenda 16.

<sup>23</sup> Broch (1994: 613).

<sup>24</sup> Ebenda.

und schmerzlich“ bezeichnet.<sup>25</sup> Der Ich-Erzähler vergleicht sie mit dem Geruch von verfaulten Schalen, der unangenehm aber lieblich ist. Er ist von ihnen gleichermaßen fasziniert wie entsetzt – sie rufen in ihm extrem gegensätzliche Gefühle hervor:

Plötzlich war das ganze Zimmer erhaben, und ich fühlte mich überglücklich in seinem Raum. Doch war dies nichts als ein Trugbild, das lag größtenteils an der Krise; eine ihrer anmutigen und subtilen Gemeinheiten. Auf den Rauschzustand folgte unmittelbar der totale Umsturz, und alles geriet durcheinander.<sup>26</sup>

Die Krisen werden personifiziert: Sie schleichen sich listig und mit gewisser Anmut an, lösen zunächst rauschhafte Euphorie aus und enden dann mit Bewusstlosigkeit. Daher empfindet der Protagonist in Bezug auf Krisenanfälle eine Art Hassliebe. Aus den Beschreibungen lassen sich nostalgische Töne heraushören: Jetzt erinnert er sich sehnsuchtsvoll an den „etwas traurigen Zauber“ seiner Krisen, unter denen er in der Kindheit litt und die mit der Zeit verschwanden.<sup>27</sup> Was ihm von ihnen übrig blieb, sind „jener Dämmerzustand, der ihnen vorausging, und das Gefühl der extremen Hinfälligkeit der Welt, das stets auf sie folgte“.<sup>28</sup>

In Brochs Kapitel wird die ambivalente Anziehungskraft des krisenhaften Moments noch stärker akzentuiert. Man kann sogar von der Strategie der Verführung in seinen Krisendarstellungen sprechen, denn im Text wird die Atmosphäre der verführerischen Unerfüllbarkeit erzeugt. Der Krisenzustand der Protagonistin scheint eine besonders anziehende Ausstrahlung auszuüben: Sie versucht sich an ihren Gatten zu erinnern, jedoch ihre Erinnerungen verblassen langsam. Da das Objekt ihres Begehrens allmählich verschwindet, beginnen ihre Fantasien sich nach innen zu richten. Ihre Reflexionen über die eigene Selbstwahrnehmung kommen im Kontext der Flüchtigkeit, Weichheit und Schwammigkeit vor – ihr Ich-Gefühl erscheint ihr als keine stabile und gegebene Eigenschaft, vielmehr als ein nie erreichbares Ziel, eine unpräzise Sehnsucht oder Verheißung: „Es war ein unerfüllbaren Wunsch“.<sup>29</sup> In Gedanken versucht sie sich dem anzunähern, was ihre Identität ausmacht – sie sucht nach einer Art Selbstdefinition, die ihr Ich wiedergeben und festlegen würde. Zugleich ist sie sich aber dessen bewusst, dass der Sinn ihrer Suche in der Sphäre des Unerreichbaren liegt. Der Krisenmoment wird demzufolge bei Broch als ein unvollendeter Prozess der Ich-Konstitution dargestellt, der durch seine Unvollendung verführerisch wirkt. Die Aufladung der Krise mit der Verführungskraft und mit der Aura des stets Kommenden führt das dynamische Spannungsverhältnis zwischen Anziehen und Abstoßen, zwischen Sympathie und Antipathie ein. Dadurch werden das Unent-

<sup>25</sup> Blecher (2003: 12, 14).

<sup>26</sup> Ebenda 13.

<sup>27</sup> Ebenda 9.

<sup>28</sup> Ebenda 18.

<sup>29</sup> Broch (1994: 615).

scheidbare und Unfestgelegte an der Krise sowie ihre oszillierende Bewegung zwischen Dualismen hervorgehoben.

Die nächste von Brochs Strategien, die im Kapitel zur Konstruktion des Krisenmoments des Individuums angewandt wird, ist die räumliche Verortung der Krise. Auch bei Blecher spielt der Raum eine wichtige Rolle: Die Krisenanfälle des Ich-Erzählers werden von bestimmten Orten hervorgerufen, die „verfluchte Räume“ genannt werden.<sup>30</sup> Sie geben den Impuls und versetzen den Protagonisten in einen anderen Bewusstseinszustand: „Es waren immer die gleichen Stellen auf der Straße, im Haus oder im Garten, die meine *Krisen* verursachten. Jedes Mal, wenn ich in ihren Umkreis trat, erfasste mich die gleiche Ohnmacht und das gleiche Schwindelgefühl.“<sup>31</sup> In Brochs Krisenbeschreibungen hat der Raum eine metaphorische Bedeutung: Die Krise wird räumlich aufgefasst, und zwar als Mangel an Raum – als Enge. Im Text tauchen solche Formulierungen auf wie: „Verengung ihres Lebensstroms“, „Verengung ihres Ichs“, „Eindämmen ihres Ichs“, „die tosende Enge“, „Hindurchpressen eines Flusses durch eine Klamm“, „stürzender Durchgang durch die Klamm“.<sup>32</sup> Die Atmosphäre der Enge ergänzt im Kapitel die Aura der Verführungskraft – mittels der beiden Strategien der Verengung und der Verführung werden bei Broch zwei Dimensionen des krisenhaften Moments unterstrichen. Der verführerische Zauber der Krise betont den Aspekt der Dekonzentration des Individuums, seiner anziehend-abstoßenden Dissoziation, Unentschlossenheit und Unbestimmtheit sowie die Stimmung der Entschärfung der Konturen, Aufteilungen und Gegensätze. Die Enge zeigt indessen den Dämmerzustand als Konzentration und Verdichtung des Sinns.

Brochs Zusammenstellung der Krise und der Verengung, symbolisiert im Text durch die Klamm, erschließt viele Interpretationshorizonte für poetologische Reflexionen: Die Krise als „Verengung des Ichs“, als somnambuler Dämmerzustand des Individuums wird hier zu einer Art ästhetischer Erfahrung. Einen ähnlichen Gedanken kann man z.B. in einem der Essays von Robert Musil finden. In *Ansätze zu neuer Ästhetik* reflektiert er über die Aufgaben der Kunst, vergleicht sie mit den Religionspraktiken der Naturvölker und bemerkt, dass künstlerische Mittel auch „auf eine Einengung des Bewusstseins [zielen], die der leichten Hypnose ähnlich ist“.<sup>33</sup> Bei Broch wird das zwar nicht so direkt wie bei Musil formuliert, es ist nicht die Rede von In-Trance-Versetzen als Domäne des Künstlers, aber der krisenhafte Zustand der Verengung des Bewusstseins wird auch hier als ästhetisches Phänomen betrachtet, das durch das Medium der Kunst vermittelbar ist. Die Atmosphäre der Enge ist im Kapitel vor allem als Strategie zur Darstellung des Dämmerzustands zu deuten – als Mittel der Kunst,

---

<sup>30</sup> Blecher (2003: 9).

<sup>31</sup> Ebenda.

<sup>32</sup> Broch (1994: 613).

<sup>33</sup> Musil (1978: 1141).

das, wie im Fernglas, durch die Zusammenziehung und Einschränkung des Sichtfelds einen geschärften und verdichteten Blick in die kritischen Seelenzustände des Individuums ermöglicht. Die Krise als Verengung, als „Durchgang durch die Klamm“ ist eine der rätselhaften Figuren in Brochs Text, deren Rezeption der letzte Teil des Artikels gewidmet wird.

## 5 Epilog: Celan liest Broch

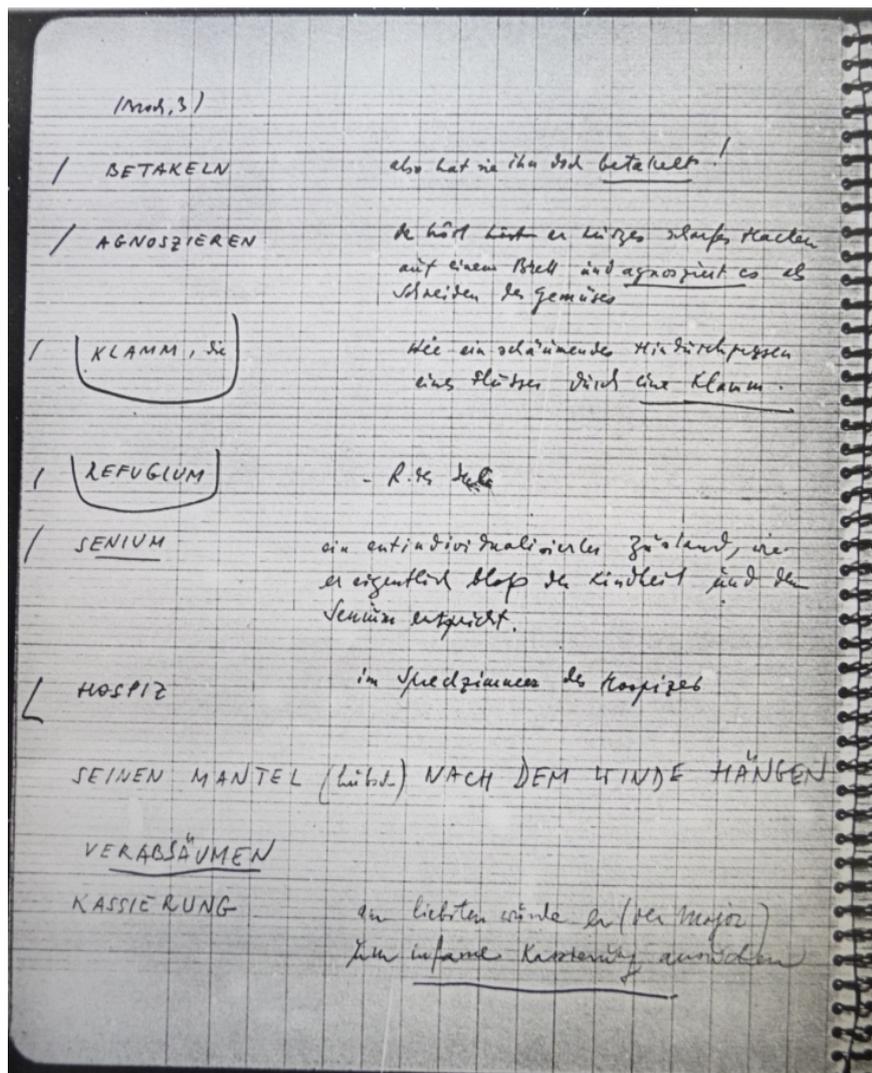
Um die komparatistische Perspektive zu erweitern, kann man anmerken, dass Brochs Beschreibungsweise des Dämmerzustands mehrere Autoren inspiriert zu haben scheint. Die Untersuchung der intertextuellen Bezüge auf sein Werk in literarischen sowie philosophischen Texten der anderen könnte ein Gegenstand einer separaten Studie sein.<sup>34</sup> Die Stimmung der Enge im analysierten Kapitel faszinierte vermutlich Paul Celan. Zwar steht die wortkarge Dichtung Celans auf den ersten Blick im Kontrast zu Brochs voluminösem Prosawerk, aber beide Autoren beschäftigten sich mit ähnlichen Themen und wurden schon in der Forschung miteinander verglichen.<sup>35</sup> Im Nachlass von Celan im Deutschen Literaturarchiv in Marbach kann man auf eindeutige Lektürespuren von Brochs Romanen stoßen. Celan führte Arbeitshefte, in denen er Vokabel und Ausdrücke notierte, die ihm bei der Lektüre – z.B. von Nietzsche, Heidegger, Orwell, Goethe, Dostojewski oder Lichtenberg – und im Alltag aufgefallen waren. Mal sind es einzelne Wörter, mal kurze Wendungen, ab und zu mit einer Unterstreichung,

---

<sup>34</sup> Von Brochs Gebrauch des Wortes Dämmerzustand in Bezug auf Massentheorie war z.B. Hans Blumenberg beeindruckt. In seinem Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach im Lesekasten Nr. 23 kann man zwei doppelseitig beschriebene Karteien finden, betitelt „III. (für Illuminationen – A.H.) Dämmerzustand vor Massenwahn I und II“, mit einem Kommentar zu Brochs Brief an den Verleger Kurt Wolff. In der Notiz fasst Blumenberg den Brief zusammen: Broch gibt einen Überblick über das Buch zum Massenwahn. Aus der Beschreibung hebt Blumenberg den Begriff des Dämmerzustands hervor und bemerkt, dass er bei Broch eine „terminologisch äußerst bedeutsame Neuerung“ finde. Für ihn durchbreche Broch mit diesem Wort die übliche Metaphorik des Lichtes, deren sonst immer dualistische Aufteilung zugrunde liege. Damit bediene er sich „eines unikalenen metaphorischen Ausdruckes für Zwischenwerte“, was sehr selten sei. Blumenberg lobt ausdrücklich Brochs Terminus für den enigmatischen Zwischenzustand, den er als „Anfälligkeit für undeutliche Argumentation, für rhetorische Irritation, für die Befriedigung der Unvernunft mit dem Anschein vernünftiger Begründung“ versteht. Blumenbergs Lesart würdigt Broch als Theoretiker, der den dichotomen Denkraum überwindet und für die „Zwischenzustände“ sensibilisiert ist.

<sup>35</sup> Man untersuchte z.B. den Roman *Der Tod des Vergil* und den Gedichtzyklus *Atemwende* in Bezug auf das Motiv vom Ende der Kunst und auf die Konzeption der Dichtung als Meineid. Dazu vgl. Paik (2003).

einem Ausrufezeichen oder mit einem Beispielsatz zur Anwendung daneben versehen. In zwei von solchen Arbeitsheften, Nr. 19 und 25, gibt es Notizen aus Brochs Romanen *Der Tod des Vergil* und aus dem dritten Teil der Schlafwandler-Trilogie. Wann diese Aufzeichnungen gemacht wurden, bleibt unklar.



Seite aus dem Arbeitsheft II Nr. 25 von Paul Celan mit Exzerpten aus dem Roman *Die Schlafwandler*, Manuskript im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.

Seine Exzerpte aus *Huguenau oder die Sachlichkeit* sehen folgendermaßen aus: In der linken Ecke der Heftseite gibt es einen kurzen Vermerk „Broch, 3“ und da-

runter eine Reihe von Wörtern in Druckbuchstaben, die aus Brochs Roman herausgeschrieben wurden: betakeln, agnoszieren, Klamm, Refugium, Senium, Hospiz, usw. Neben dem unterstrichenen Eintrag „Klamm, die“ wird der ganze Ausdruck zitiert: „wie ein schäumendes Hindurchpressen eines Flusses durch die Klamm“.<sup>36</sup> Man kann fragen, warum gerade dieses Wort die dichterische Sensibilität von Celan angesprochen hat.

Als Substantiv kommt das Wort „Klamm“ in Celans Gedichten nicht vor, dafür aber das homonyme Adjektiv, und zwar einmal im Gedicht „Das NICHTS“, das zu den späten Gedichten aus dem Nachlass gehört (im Band *Zeitgehöft*) und nach der Übersiedlung des Dichters nach Paris entstanden ist:

Das NICHTS, um unsrer  
Namen willen  
– sie sammeln uns ein –,  
siegelt,  
  
das Ende glaubt uns  
den Anfang,  
  
vor den uns  
umschweigenden  
Meistern,  
im Ungeschiednen, bezeugt sich  
die klamme  
Helle.<sup>37</sup>

Ohne auf die Interpretation des Gedichts und der zentralen Figur des Nichts einzugehen, möchte ich den Schluss hervorheben – die Formulierung „klamme Helle“. John Felstiner, der Übersetzer von Celan ins Englische, bemerkt in einem Kommentar zu dieser Stelle, dass hier das Adjektiv „klamm“ auf Celans Faszination für das Engen, Zusammenpressen, In-sich-selbst-Zurückziehen verweise.<sup>38</sup> Schon in *Meridian*, seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises, betont Celan die Verengung als sein ästhetisches Prinzip: „Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei“.<sup>39</sup> Im letzten Vers des zitierten Gedichts lässt sich sowohl ein Nachhall dessen, als auch eine Anspielung auf die besprochene Stelle in Brochs Roman hören.

Beide Autoren scheinen nämlich die Ausdrücke mit dem Wort K/klamm mit ähnlicher Bedeutung aufzuladen, um die Paradoxen des Krisenzustands des Individuums zu verdeutlichen. In Brochs Kapitel steht der „Durchgang durch die Klamm“ als Metonymie der Enge zum einen für etwas Gefährliches, für die Befangenheit und Einschränkung des Ichs – zum anderen für das Befreiende und

<sup>36</sup> Broch (1994: 613).

<sup>37</sup> Celan (2005: 364).

<sup>38</sup> Siehe Wechsler (1998: 122).

<sup>39</sup> Celan (2000: 200).

Transgressive, für die Intensivierung, Ästhetisierung und Verdichtung der Empfindungen, für das Hinausgehen über die Grenzen binärer Einteilungen. Und bei Celan: Das lyrische Wir ist auch zunächst mit der Situation der bedrohlichen Einengung konfrontiert. Es ist von der Außenwelt beschränkt, typographisch begrenzt durch die Gedankenstriche, den fremden Befehlen unterworfen und ausgeliefert („– sie sammeln uns ein –“), ausgesetzt den „umschweigenden Meistern“. Angesichts dessen sucht es aber stets nach der „klammen Helle“ – nach einer Mündung, einem Licht am Ende der Klamm, nach Ausweg aus der Ausweglosigkeit, nach dem letzten Refugium. Die Nebeneinanderstellung beider Texte veranschaulicht, dass sich in der Metapher der Klamm die der Erfahrung der Krise zugrunde liegende Spannung und Unentschiedenheit äußert. Die Artikulation dieser Art von Erfahrung stößt an die Grenzen der Literatur und fordert – sowohl Prosa als auch Lyrik – zum Hinausdenken über die eigene Gattung heraus.

## Literatur

- Blecher, M. (2003): *Aus der unmittelbaren Unwirklichkeit*. Übers. von Ernest Wichner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broch, Hermann (1981): *Briefe*. Bd. 3. KW 13/3. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broch, Hermann (1994): *Die Schlafwandler*. KW 1. Hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Celan, Paul (2000): *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Hrsg. von Beda Allemann u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Celan, Paul (2005): *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koselleck, Reinhart (1982): *Krise*. In: Brunner, Otto u.a. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 3. Stuttgart: Klett-Cotta, 617–650.
- Lützeler, Paul Michael (2000): *Die Entropie des Menschen: Studien zum Werk Hermann Brochs*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Musil, Robert (1978): *Prosa und Stücke*. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. GW 2. Hrsg. von Adolf Frise. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Paik, Peter Yoonsuk (2003): *Poetry as Perjury: The End of Art in Broch's Tod des Vergil and Celan's Atemwende*. In: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.): *Hermann Broch: Visionary in Exile – The Yale Broch Symposium 2001*. Columbia SC: Camden House 2003, 201–216.
- Scholten, Helga (Hrsg.) (2007): *Die Wahrnehmung von Krisenphänomenen. Fallbeispiele von der Antike bis in die Neuzeit*. Köln: Böhlau.
- Sloterdijk, Peter (2009): *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wechsler, Robert (1998): *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1987): *Abschied vom Herbst*. Übers. von Walter Tiel. München: Piper.