

Marc Sagnol (Paris)

## Zur Krisis der Romanform

Hermann Brochs „Tod des Vergil“ als moderne Wiedergeburt  
des Epos in der zerfallenen Welt

In diesem Beitrag möchte ich mich mit der Krise des Romans befassen, insbesondere aufgrund der Überlegungen von Benjamin und der epischen Werke Brochs, *Die Schlafwandler* und *Der Tod des Vergil*. Zu Beginn möchte ich mir aber über die sonderbare, beinahe unverständliche Tatsache Gedanken machen, dass Walter Benjamin in seinem literaturkritischen Werk Hermann Broch so gut wie nicht zur Kenntnis genommen hat, obwohl er immer ein großes Interesse für die Fragen der Epik und für die Romanform überhaupt zeigte, indem er große Romanwerke der Moderne wie Proust, Kafka oder Döblin hoch schätzte und angemessen würdigte.

Broch war sechs Jahre älter als Benjamin und lebte bis 1938 vornehmlich in Wien, während Benjamin die meiste Zeit in Berlin und ab 1933 in Paris lebte, so dass sich ihre Wege zuerst einmal nicht gekreuzt haben. Aber sie hatten gemeinsame Bekannte, wie z.B. Ernst Bloch oder Alfred Polgar, so dass eine Begegnung nicht auszuschließen gewesen wäre und man sogar vermuten kann, dass beide Interesse und Vergnügen an einem Kennenlernen gehabt hätten.

Aber viel sonderbarer als die Tatsache der Nicht-Begegnung ist das Nicht-zur-Kennntnis-Nehmen des Broch'schen Werks vonseiten Benjamins, obwohl die *Schlafwandler* 1931 und 1932 erschienen waren und er hätte sie also durchaus lesen oder zumindest in die Hände bekommen können. Im *Verzeichnis der gelesenen Schriften*, die Walter Benjamin regelmäßig und sehr gewissenhaft führte, findet sich nirgends der Name von Hermann Broch; die *Schlafwandler* hat er also nicht gelesen. Auch im Briefwechsel wird Broch nicht erwähnt.<sup>1</sup> Die einzige Erwähnung von Broch im Gesamtwerk Walter Benjamins ist meines Wissens eine Rezension des Vortrages, den Broch zu Joyce' 50. Geburtstag 1932 an der Volkshochschule Ottakring in Wien hielt und 1936, ebenfalls in Wien, publizierte.<sup>2</sup> Diese Rezension, 1937 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erschienen, ist –

---

<sup>1</sup> Der Name Broch wird von Benjamin nur im Zusammenhang mit der Rezension erwähnt, und zwar in zwei Briefen an Horkheimer (am 28.4.1936 und am 28.3.1937) und im Brief an Leo Löwenthal vom 3.6.1936, siehe Benjamin (1999: 280, 299, 491).

<sup>2</sup> Siehe Broch (1936) wiederabgedruckt in Broch (1972) und in Broch (1975: 63–94).

das kann man wohl offen sagen – ein Verriss: Gleich am Anfang hebt sie mit einem abwertenden Urteil an:

Die Auseinandersetzung mit dem Werk von James Joyce wird durch die Schrift Brochs wohl nur wenig gefördert werden. So zutreffend einzelne Umschreibungen sind, mit dem sie auf das Werk Bezug nimmt, so bestätigt sie doch die alte Wahrheit, dass bloßer Enthusiasmus umso weniger Einsicht gewährleistet, je mehr Bedeutung sein Gegenstand hat.<sup>3</sup>

Dann wird er noch schärfer:

Hätte sich der Verfasser die Mühe genommen, die technische Position von Joyce innerhalb der heutigen Romanproduktion zu bestimmen, so hätte er einen Beitrag zur Lösung dieser Aufgabe [nämlich, „das Dichterische in die Sphäre der Erkenntnis zu heben“] geleistet.

Dagegen habe sich Broch, laut Benjamin, „vielfach mit Improvisationen begnügt, wie sie z.B. der Vergleich zwischen Joyce und Picasso darstellt.“<sup>4</sup>

Das wird, schreibt Benjamin, um ihn vielleicht zu entschuldigen, „in der beiläufigen Veranlassung dieser Schrift begründet sein“, nämlich als Volkshochschulvortrag, also sozusagen als populärwissenschaftliche Arbeit. Hinzu kommt, schreibt er dann um seinen besprochenen Autor k.o. zu schlagen, „dass die methodische Schulung des Autors für die Behandlung seines schwierigen Gegenstandes nicht ausreicht“, so z.B. seine Definition der totalitätserfassenden Dichtung, „für die es gleichgültig ist, ob der Mensch in einer feudalen, in einer bürgerlichen oder in einer proletarischen Zeit lebt.“<sup>5</sup>

Hier sieht man, dass Benjamin, aus welchem Grund auch immer, dem Broch'schen Werk und der Broch'schen theoretischen Produktion, zumindest seinen Gedanken zum Roman, nicht besonders zugetan war, und zwar ziemlich unbegründet, da Broch gerade in dieser Schrift die Krise der Kunst und der Totalitätswerke in der Moderne treffend diagnostiziert:

Indes mit dem Augenblick des einsetzenden Wertzerfalls wird gerade diese Einheitlichkeit zerschlagen, und je weiter die Wertzersplitterung fortschreitet, je chaotischer also die Kraftverteilung der Welt wird, ein desto größerer künstlerischer Aufwand wird erforderlich, um die Krätesammlung zu bewältigen und zu bewerkstelligen, ja es wird der Aufwand so groß und von so komplizierter Art, dass die Totalitätswerke innerhalb der allgemeinen Kunsterzeugung nicht nur seltener und seltener sondern auch komplizierter und unzugänglicher werden, ein Tatbestand, vor dem sich eben das

<sup>3</sup> Vgl. Walter Benjamin (1972: 517). Obwohl Benjamin in dieser Rezension keine Zitate anführt, kann man vermuten, dass er sich hier auf die Stelle bezieht, in der Broch das Kapitel „Anna Livia Plurabelle“ mit den Gesprächen der Wäscherinnen am Fluss lobt und mit dem Fazit endet: „Es ist von unbeschreiblicher Schönheit“ Broch (1972: 50) oder Broch (1975: 79).

<sup>4</sup> Ebenda. Vgl. Broch (1972: 50), bzw. Broch (1975: 81).

<sup>5</sup> Benjamin (1972: 517). Vgl. Broch (1972: 64), bzw. Broch (1975: 85).

Problem erhebt, ob eine Welt ständig zunehmender Wertzersplitterung nicht schließlich überhaupt auf ihre Totalerfassung durch das Kunstwerk verzichten muss und sohin „unabbildbar“ wird.<sup>6</sup>

Dessen ungeachtet hat sich Benjamin nicht die Mühe gegeben, anlässlich dieser Rede etwas tiefer in die publizierten Werke dieses Autors einzudringen und vor allem auf die *Schlafwandler* zu kommen, die zu diesem Zeitpunkt schon seit sechs Jahren erschienen waren.

Denn die *Schlafwandler* hätten gewiss Interesse und sogar Genuss bei Benjamin geweckt, wenn er sie gelesen hätte, und zwar nicht nur auf Grund der drei zuerst getrennt aufgebauten, dann ineinandergehenden und sich überlappenden Biographien von „Schlafwandlern“, also von bürgerlichen, teils abenteuerlichen Menschen, die im Herzen der Gesellschaft verkehren und dennoch jeweils eine abgesonderte Stellung in derselben einnehmen, sondern auch durch die Verschränkung von erzählerischen und zeitkritischen Momenten (bemerkenswert ist dabei Pasenows Besuch des Kaiserpanoramas<sup>7</sup> in Berlin im ersten Romanteil) und von Reflexionen über den „Zerfall der Werte“ oder über das Ornament im dritten Teil der Romantrilogie, welche teilweise mit dem Gedankenkreis von Benjamin im Einklang stehen und mit denen er sich hätte identifizieren können, z.B. wenn Broch schreibt:

Hat dieses verzerrte Leben noch Wirklichkeit? Hat diese hypertrophische Wirklichkeit noch Leben? Die pathetische Geste einer gigantischen Todesbereitschaft endet in einem Achselzucken – sie wissen nicht, warum sie sterben; wirklichkeitslos fallen sie in die Leere, dennoch umgeben und getötet von einer Wirklichkeit, die die ihre ist, da sie deren Kausalität begreifen.<sup>8</sup>

Seine Reflexion zum ersten Weltkrieg ist der Ausgangspunkt einer ästhetischen Befragung der Wirklichkeit und eines Gedankens über die Möglichkeit, diese künstlerisch darstellen zu können. Broch fährt fort:

Wie kann das Individuum, dessen Ideologie sonst wahrlich auf andere Dinge gerichtet war, die Ideologie und Wirklichkeit des Sterbens begreifen und sich ihr fügen? ... Wie konnte er das Gewehr zur Hand nehmen, wie konnte er in den Schützengraben ziehen, um darin umzukommen oder um daraus wieder zu seiner gewohnten Arbeit zurückzukehren, ohne wahnsinnig zu werden?<sup>9</sup>

Eine ähnliche Frage stellt sich Benjamin, gerade im Zusammenhang mit dem Erzählen und mit dem Roman, und zwar im *Erzähler*-Aufsatz von 1936, in dem er von der Feststellung ausgeht, dass die Menschen aus der Front zurückgekommen sind, ohne sprechen zu können, ohne ihre Erfahrungen erzählen und

<sup>6</sup> Vgl. Broch (1972: 18–19) bzw. Broch (1975: 66).

<sup>7</sup> Vgl. Broch (1978: 166–169).

<sup>8</sup> Ebenda 418.

<sup>9</sup> Ebenda 419f.

mitteilen zu können. „Mit dem Weltkrieg begann ein Vorgang offenkundig zu werden, der seither nicht zum Stillstand gekommen ist. Hatte man nicht seit Kriegsende bemerkt, dass die Leute verstummt aus dem Felde kamen? Nicht reicher – ärmer an Erfahrung.“<sup>10</sup>

Von dieser Feststellung ausgehend kommt Benjamin zu dem Fazit, dass „die Erfahrung im Kurs gefallen ist“ und dass es „mit der Kunst des Erzählens zu Ende geht“. Die Kunst des Erzählens ist nämlich mit der Mitteilbarkeit der Erfahrung verbunden: „Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben.“<sup>11</sup> Hier unterteilt Benjamin die großen Erzähler in zwei Gruppen, die er nach ihren archaischen Vertretern den Ackerbauer und den Seemann nennt, also den sesshaften und den reisenden und handelstreibenden, oder auch die Ilias und die Odyssee, womit wir zum großen historischen Epos kommen, das es gilt, in den Bedingungen der Moderne zu erneuern.

Die erste Verfallserscheinung des Erzählens oder des Epos ist für Benjamin der Roman zu Beginn der Neuzeit:

Die Kunst des Erzählens neigt ihrem Ende zu, weil die epische Seite der Wahrheit, die Weisheit, ausstirbt. Das aber ist ein Vorgang, der von weither kommt. Und nichts wäre törichter, als in ihm lediglich eine „Verfallserscheinung“, geschweige denn eine „moderne“ erblicken zu wollen. Vielmehr ist er nur eine Begleiterscheinung säkularer geschichtlicher Produktivkräfte, die die Erzählung ganz allmählich aus dem Bereich der lebendigen Rede entrückt hat und zugleich eine neue Schönheit in dem Entschwindenden fühlbar macht. Das früheste Anzeichen eines Prozesses, an dessen Abschluss der Niedergang der Erzählung steht, ist das Aufkommen des Romans zu Beginn der Neuzeit.<sup>12</sup>

Und gerade an dieser Stelle baut Benjamin in seinen Aufsatz eine Textstelle ein, die aus seiner Rezension zu Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* mit dem Titel *Krisis des Romans* stammt, nämlich:

Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit, als das, was den Bestand des Romans ausmacht. Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung – Märchen, Sage, ja selbst Novelle – ab, dass er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. Vor allem aber gegen das Erzählen. Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören.<sup>13</sup>

Damit knüpft Benjamin an seine Döblin-Rezension an, die er 1931 in der Zeitschrift *Die Gesellschaft* veröffentlicht hatte. Der Titel dieser Rezension, nämlich „Krisis des Romans“ ist alles andere als unbedeutend und zieht unsere Aufmerksamkeit auf sich. Benjamin ist nämlich nicht der erste, der diesen Titel

<sup>10</sup> Vgl. Walter Benjamin „Der Erzähler“ (1936), in Benjamin (1977: 439).

<sup>11</sup> Ebenda 440.

<sup>12</sup> Ebenda 442.

<sup>13</sup> Ebenda 443. Siehe auch fast identisch in „Krisis des Romans“, Benjamin (1972: 231).

benutzt. Hatte doch schon 1922 Otto Flake, ein heute fast vergessener deutscher Autor aus Lothringen, einen Aufsatz in der *Neuen Bücherschau* mit dem Titel „Die Krise des Romans“ publiziert, der ein gewisses Aufsehen erregt und eine Diskussion hervorgerufen hatte, in dem die These aufgestellt war, dass

der zeitgenössische Roman im Sterben lieg[e], es sei denn, dass es ihm gelingt, als neue, bisher nicht existierende Gattung aufzuerstehen und die Hindernisse, die seinen alten Formen entgegentreten, positiv zu machen [...]. Alle diese Versuche kann man als Ansätze zum geistigen Roman bezeichnen.<sup>14</sup>

Was hier allerdings „geistiger Roman“ genannt wird, ist weit entfernt von dem, was man heute als Avantgarde-Literatur der Moderne betrachten würde, verlangt doch Flake angesichts des „tobenden Chaos“ nach einer „Möglichkeit der Ordnung“, die er so darstellt: „Nun nicht mehr die Ordnung der Zustände, sondern die Ordnung als Diktatur eines einzelnen Geistes, der nicht gewillt ist, für seine Person Chaos zu sein.“<sup>15</sup> Sein Fazit war: „Zersetzung ist Mittel, nicht Ziel. Ziel ist die Ordnung der Welt durch den männlichen Geist, der seinem Wesen nach einfach jung und angreiferisch heißen darf.“<sup>16</sup>

Dieser Aufsatz von Otto Flake stellte ein Reizwort zur Diskussion, das sowohl Döblin in seinem *Bau der epischen Form* und in einem kurzen Aufsatz zur „Krise des Romans“ als auch Musil<sup>17</sup> und Thomas Mann<sup>18</sup> auf unterschiedliche Weise aufgenommen haben. Benjamin greift das Wort wieder auf und gibt seinen Beitrag zur Diskussion anlässlich des Erscheinens von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*, den er eben als Epos der Moderne in der Zeit des der Proletarisierung und Verarmung ausgelieferten Großstadtmenschen liest.

Bevor wir auf Brochs *Tod des Vergil* kommen, wollen wir die Form des modernen Epos ins Auge nehmen, worüber sich Benjamin lobend geäußert hat, auch wenn es sich um eine ganz andere Art des Epos handelt.

„Das Dasein im Sinne der Epik ist ein Meer. Es gibt nichts Epischeres als das Meer“, schreibt Benjamin und das hier ist ein Punkt, der schon eher für den *Tod des Vergil* als für *Berlin Alexanderplatz* zutrifft, da wir in Letzterem kein Meer haben. Der Epiker ist derjenige, der sich „an den Strand legt, der Brandung zuhört und die Muscheln, die sie ausspült, sammelt.“<sup>19</sup> Das meint Benjamin im übertragenen Sinne, denn es gibt kein Meer bei Döblin, zumindest in *Berlin*

<sup>14</sup> Vgl. Flake (1922: 91).

<sup>15</sup> Ebenda 92.

<sup>16</sup> Ebenda 94.

<sup>17</sup> Vgl. Robert Musil: „Aufzeichnungen zur Krisis des Romans“ (1930–32, aus dem Nachlass), in: Steinecke/Wahrenburg (1999: 428–430).

<sup>18</sup> Vgl. Thomas Mann: „Pariser Rechenschaft“ (1926) in Mann (2002: 1213): „Aber die Krise bleibt bestehen, und die Frage, ob der Roman alten Stils heute noch möglich ist, wird nicht aufhören, die Produktion versuchend zu beunruhigen.“

<sup>19</sup> Vgl. Benjamin (1972: 230).

*Alexanderplatz* nicht, aber Döblin behandelt den Alexanderplatz, als ob er ein Meer wäre, als ob er die Brandung des Alexanderplatzes und seiner Menschenmassen anhören und in seinem epischen Roman neu formen und wiedergeben würde. Der Alexanderplatz ist nämlich, genau so sehr wie Franz Biberkopf, eine der Hauptfiguren, vielleicht die eigentliche Hauptfigur des Romans, die „wie aus einem Megaphon“<sup>20</sup> durch alle Seiten des Romans spricht und Thema wird. „Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor.“<sup>21</sup> Benjamin kommentiert es sehr einsichtig:

Warum heißt es *Berlin Alexanderplatz* und *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* nur darunter? Was ist der Alexanderplatz in Berlin? Das ist die Stelle, wo seit zwei Jahren die gewaltsamsten Veränderungen vorgehen, Bagger und Rammen ununterbrochen in Tätigkeit sind, der Boden von ihren Stößen, von den Kolonnen der Autobusse und U-Bahnen zittert, tiefer als sonstwo die Eingeweide der Großstadt, die Hinterhöfe um den Georgenkirchplatz sich auftan... Und dann ihr soziologisches Negativ: die Ganoven, die von den Arbeitslosen ihren Zuzug bekommen.<sup>22</sup>

Döblin verbirgt nicht seine Interpretationsabsicht, die zwölf oder dreizehn Jahre später grausame Wirklichkeit werden sollte:

Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch. Der Schlachthof in Berlin. Im Nordosten der Stadt zwischen der Eldenaer Straße über die Thaerstraße weg über die Landsberger Allee bis an die Cotheniusstraße die Ringbahn entlang ziehen sich die Häuser, Hallen und Ställe vom Schlacht- und Viehhof.<sup>23</sup>

Benjamins Rezension ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit Döblins Roman, sondern auch mit einem Aufsatz über den *Bau der epischen Form*, den Döblin 1928 als Vortrag an der Berliner Universität gehalten hatte und der 1929 publiziert wurde.<sup>24</sup> Zum Schluss seiner Rede fasst er seine Gedanken zusammen:

Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstoßen, um zu den einfachen großen elementaren Grundsituationen und Figuren des menschlichen Daseins zu gelangen. Hinzu kommt, um das lebende Wortkunstwert zu machen, die springende Fabulierkunst des Autors. Und drittens ergießt sich alles im Strom der lebenden Sprache, der der Autor folgt.<sup>25</sup>

Gerade hier steigt Benjamin ein, indem er den Strom der lebenden Sprache lobt, den er bei Döblin vorfindet. „Sein Dialekt ist eine von den Kräften, die sich ge-

<sup>20</sup> Vgl. Benjamin (1972: 233).

<sup>21</sup> Vgl. Döblin (1965: 105).

<sup>22</sup> Vgl. Benjamin (1972: 233–234).

<sup>23</sup> Vgl. Döblin (1965: 117).

<sup>24</sup> Vgl. Döblin (1963: 103–132).

<sup>25</sup> Ebenda 132.

gen die Verslossenheit des alten Romans kehren“. Der Dialekt gehört auch zu den Effekten, die Benjamin im Anschluss an das Kino Montage nennt.

Stilprinzip dieses Buches ist die Montage. Kleinbürgerliche Drucksachen, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 1928, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den „Roman“, sprengt ihn in Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem [...] Die Bibelverse, Statistiken, Schlagertexte sind es, kraft deren Döblin dem epischen Vorgang Autorität verleiht. Sie entsprechen den formelhaften Versen der alten Epik.<sup>26</sup>

Diese Dokumente aus dem Alltagsleben wie aus den Zeitungen, Volkslieder wie Schlagertexte, sind es, die das „mündlich Tradierbare“ unserer Zeit ausmachen, woraus die neue Epik zu schöpfen hat, wie etwa Tynianow oder Schklowski sagten: „die Zeitung, das ist unser neuer Tolstoi.“

Das „mündlich Tradierbare“, schreibt noch Benjamin, ist das „Gut der Epik“ im Unterschied zum Roman. Der Roman entsteht nämlich in der Einsamkeit, „seine Geburtskammer ist das Individuum in seiner Einsamkeit“, im Unterschied eben zum Epos, das beim Erzählen eines Sterbenden vor Versammelten entsteht.

Das mündlich Tradierbare – damit hat Benjamin einen wesentlichen Zug der Epik getroffen, den er auch im *Erzähler*-Aufsatz zum Werk von Nikolai Lesskows ausführlich behandeln wird. Der Erzähler-Aufsatz ist nämlich eine wichtige Fortführung der Rezension von 1930. Hier führt er z.B. den Gedanken des mündlich Tradierbaren weiter, das das Gut der Epik sei und führt dieses Tradierbare auf die Erinnerung, auf Mnemosyne, zurück: „Mnemosyne, die Erinnernde, war bei den Griechen die Muse des Epischen.“ Diese Muse, die so charakteristisch ist für die Epik, inspiriert auch den Roman, aber auf ganz andere, verfallende Weise:

Als im Verlauf der Jahrhunderte der Roman aus dem Schoß des Epos heraus zu treten begann, da zeigte sich, dass an ihm das musische Element des Epischen, die Erinnerung also, in ganz anderer Gestalt als in der Erzählung zutage tritt.<sup>27</sup>

Und dann:

Die Erinnerung stiftet nämlich die Kette der Tradition, welche das Geschehene von Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet. Sie ist das Musische der Epik im weiteren Sinne. Sie umgreift die musischen Sonderarten des Epischen. Unter diesen ist an erster Stelle diejenige, welche der Erzähler verkörpert. Sie stiftet das Netz, welches alle Geschichten miteinander ein Ende bilden. Eine schließt an die andere an, wie es die großen Erzähler immer und vor allem die orientalischen gern gezeigt haben.

Benjamin nennt hier als Beispiel Scheherazade, aber seine Bemerkung trifft für Hermann Brochs *Schlafwandler* zu, in dem gerade die drei Teile so stark miteinander verschränkt sind, obwohl sie anscheinend alle drei in einem anderen Ort

<sup>26</sup> Vgl. Benjamin (1972: 232–233).

<sup>27</sup> Vgl. Benjamin (1977: 453).

und in einer anderen Zeit stattfinden, dass man darin etwas Verbindendes erkennen muss, und das ist das Musische des Epischen, die Erinnerung, die allen Geschichten ein gemeinsames Band gibt und die die Kette der Tradition weiterführt und pflegt und alle Beteiligten wie in einer Synthese zusammenführt.

In jedem großen Erzähler lebt, sagt Benjamin, „eine Scheherazade, der zu jeder Stelle ihrer Geschichte eine neue Geschichte einfällt. Dies ist ein episches Gedächtnis und das Musische der Erzählung.“ Dem Gedächtnis, dem Musischen der Erzählung, stellt er eine andere Form des Erinnerns entgegen, nämlich das *Eingedenken*, das er als das „Musische des Romans“ betrachtet, und dabei denkt er natürlich an Proust und an seine *mémoire involontaire*.<sup>28</sup>

In diesem Kontext spricht er auch vom „Zerfall des Epos“, womit er offensichtlich seinen Zerfall in zwei moderne Formen meint, nämlich die Erzählung und den Roman:

Es ist, mit anderen Worten, das Eingedenken, das als das Musische des Romans dem Gedächtnis, dem Musischen der Erzählung, zur Seite tritt, nachdem sich mit dem Zerfall des Epos die Einheit ihres Ursprungs in der Erinnerung geschieden hatte.<sup>29</sup>

Im *Erzähler*-Aufsatz kommt Benjamin auf den Tod zu sprechen. Er meint, dass heutzutage „das Gesicht des Todes ein anderes geworden ist“. Es erweist sich, „dass diese Veränderung die gleiche ist, die die Mittelbarkeit der Erfahrung in dem Grade vermindert hat, als es mit der Kunst des Erzählens zu Ende ging.“ Denn die Mittelbarkeit der Erfahrung und die Kunst des Erzählens ist ein Privileg des sterbenden Menschen. Seit Jahrhunderten und bis zum Mittelalter war der sterbende Mensch mit einer Aura umgeben und man eilte ihm samt der Nachbarschaft zu, um seine letzten Geschichten, die Geschichten seines Lebens, zu hören, während heute alles gemacht wird, um „den Leuten die Möglichkeit zu verschaffen, sich dem Anblick von Sterbenden zu entziehen“: Sterben wird „im Verlauf der Neuzeit aus der Merkwelt der Lebenden immer wieder herausgedrängt.“<sup>30</sup>

Der Sterbende ist für Benjamin im Zusammenhang seiner Erzähltheorie deshalb so wichtig, weil „vor allem sein gelebtes Leben – und das ist der Stoff, aus dem die Geschichten werden – tradierbare Form am ersten am Sterbenden annimmt.“ Der Sterbende ist sonach der absolute ursprüngliche Typus des Erzählers. Benjamin zieht folgendes Fazit, das wir mit dem *Tod der Vergil* in Verbindung setzen wollen:

So wie im Innern des Menschen mit dem Ablauf des Lebens eine Folge von Bildern sich in Bewegung setzt, so geht mit einem Male in seinen Mienen und Blicken der Unvergessliche auf und teilt allem, was ihn betraf, die Autorität mit, die auch der

---

<sup>28</sup> Es sei hier verwiesen auf meinen Aufsatz „Die philosophische Tradition und die nicht philosophische Gegenwart oder Erfahrung und Armut“ in Kiss (2005: 147ff.).

<sup>29</sup> Vgl. Benjamin (1977: 454).

<sup>30</sup> Ebenda 449.



ärmste Schächer im Sterben für die Lebenden um ihn her besitzt. Am Ursprung des Erzählten steht diese Autorität.<sup>31</sup>

Dabei denkt man natürlich an die Autorität des sterbenden Sokrates in der *Apolo-  
logie*, die laut Benjamin am Ursprung der modernen Formen der Dramatik und  
der Epik steht, – aber auch unwillkürlich an den Tod des Vergil, den uns Her-  
mann Broch auf so einprägsame Weise vor Augen führt, und an die Autorität,  
die er dabei gewinnt, auch und gerade vor Augustus und vor den um ihn ver-  
sammelten Menschen.

Der ganze Roman von Broch, der *Tod des Vergil*, ist dem Verfall gewidmet,  
dem Verfall eines Menschen, eines Werkes, eines Imperiums, dem Verfall der  
Werte, dem Verfall einer Religion. Und nichtsdestoweniger haben wir es nicht  
mit dem Verfall der Erzählung und des Romans zu tun, sondern mit einer groß-  
artigen Wiedergeburt des Epos unter den Bedingungen der Moderne und des  
Zerfalls der Werte.

Die Thematik des Verfalls und des Zerfalls ist in dem Roman allgegenwärtig,  
schildert ja der Autor die 18 letzten Stunden des Dichters vor seinem Tod: Wir  
stehen also im höchsten Sinne des Wortes vor einem Sterbenden, der, umgeben  
von den Leuten, die ihn gekannt haben, die letzte Möglichkeit hat, sein Leben in  
tradiierter Form zu erzählen – wobei er hier nicht sein eigenes Leben erzählt,  
sondern in einem Koffer das Manuskript der *Äneis* aufbewahrt hat, die die legen-  
däre Geschichte der Stadt Rom zum Gegenstand eines epischen Werks werden  
lässt, und gerade dieses Manuskript will er zerstören.

Das Thema des Verfalls und der Krise durchzieht das ganze Werk und  
kommt schon am Anfang des zweiten Kapitels gewaltig zum Vorschein, nämlich  
vor allem in der fünften und sechsten Elegie, nachdem er die Schönheit besungen  
und ihren unausweichlichen Verfall zur Trauer hervorgerufen hat. Hier nennt er  
diesen Verfall Zersprengung:

Und fühlend die Eingeschlossenheit, fühlend in ihr den Grund aller Erstarrung, den  
Grund aller Atem-Erstarrung, fühlte er ringsum die Zersprengungsgewalt, die sich ge-  
gen das Einschließende richtete, fühlte er die Notwendigkeit, die Unausweichlichkeit  
der Zersprengung, fühlte sie bis in die Tiefe seines Selbsts, bis in die Tiefe seiner Seele,  
bis in die Tiefe seines Atems und Nicht-atems; er spürte diese Zersprengung und er  
wusste um sie, spürend und wissend, wie sie sich in ihm und in der Welt vorbereitete,  
wie sie in ihm saß und zugleich ihn umschloss, er spürte sie gerade körperlich, als ein  
körperlich lauerndes Etwas, das ihm wie der ganzen sichtbar-unsichtbaren Welt wür-  
gend den Atem raubte, trotzdem aber als dämonische Verlockung in ihm und um ihn  
wehte, zu ihm heranwallend und in ihm hochwallend..., die Verlockung zur Vernich-  
tung und Allvernichtung, zur Zerschmetterung und Allzerschmetterung, zur Selbst-

---

<sup>31</sup> Vgl. Benjamin (1977: 450).

preisgabe, Selbstverhöhnung, Selbstvernichtung, erstickend, würgend, durchschüttelnd, dennoch befreiungsversprechend...<sup>32</sup>

Er fühlt also den Zerfall und diese Allvernichtung in sich selbst, sie überträgt sich vom allgemeinen Gefühl des Verfalls der Zeiten in seine Persönlichkeit. Der Zeitverfall erscheint in der Form der „Zeitenwende“ (147), der „All-Leerheit“, der „Weltenleere“ (154) und auch der allmählich voranschreitenden Sonnenfinsternis (287, 300, 376), die eine langsame Dämmerung hervorruft, eine Art Götterdämmerung, bei der Mittag und Abend zusammenfallen:

... so dass Mittag und Abend zu einem einzigen Licht-Sein hatten zusammenfließen dürfen, allein nun war nichts mehr hier vorhanden, und sogar die in der unendlichen Über-Ferne ruhenden Nachthügelketten hatten sich zur Leerheit aufgelöst, waren aufgenommen von der allgemeinen Landschaftsleere, die als stumm-spärliches Linien-gewirr, beinahe streng vor Härte, sich in das morsche braune Fahllicht der zunehmenden Sonnenfinsternis eingestrichelt hatte.<sup>33</sup>

Am Ende, kurz nachdem die Sklaven den Koffer der Äneis abtransportiert haben, verfinstert sich die Sonne noch mal („Nun hatte sich die Sonne noch mal verdunkelt“, 376). Das Gefühl des Verfalls und des Untergangs wird auch von Augustus selbst empfunden, so bei dem Gespräch mit Vergil über das Ende der Kunst:

Vergil: „Ach, August, du willst es nur nicht sehen, nur nicht wahrhaben, dass es keine dichterische Aufgabe mehr gibt.“

Augustus: „Nicht mehr? Du tust, als ob wir an einem Ende stünden.“

Vergil: „Vielleicht hieße es richtiger: noch nicht! Denn einstens wird wieder eine Zeit künstlerischer Aufgabe anbrechen... das anzunehmen, ist uns wohl erlaubt.“

Augustus: „Nicht mehr und noch nicht... dazwischen klafft der leere Raum.“<sup>34</sup>

Und er führt weiter aus:

Der leere Raum zwischen den Zeiten, das leere Nichts, das plötzlich aufklafft, das Nichts, für das alles so spät und alles so früh kommt, der leere Nichts-Abgrund unter der Zeit und unter den Zeiten, den die Zeit ängstlich und haardünn, Augenblick um Augenblick aneinanderreihend, zu überbrücken trachtet...<sup>35</sup>

Das Gefühl der Leere, des Nichts, geht mit diesem Zerfall einher. Das Ich des Erzählers (Vergil) wurde „aufgesaugt und erdrückt von der Grenzenlosigkeit und ihrer trauernden Leere“, es ward

auf den letzten Rest seiner Wesenheit zusammengepresst, ward vernichtet zum Unraum seiner Unerschaffenheit, seines Umdenkens, ward auf den kleinsten Punkt eines nicht mehr erkennbaren, nicht mehr erkennenden Dahinwesens zurückgeworfen, re-

<sup>32</sup> Vgl. Broch (1976: 119).

<sup>33</sup> Ebenda 297.

<sup>34</sup> Ebenda 315.

<sup>35</sup> Ebenda.

gungslos ausgeliefert der Leerheitsumschlingung, oh, es war zurückgeworfen und zurückgeschleudert, hineingeschleudert in die Zerknirschung seines Selbsts, geschleudert in Zerknirschung und Aberzerknirschung, es war gedemütigt zur Notwendigkeit seiner Zerknirschung, hineingedemütigt in die Zerknirschung des leeren, des schieren Nicht-mehr-Bestehens; das Ich war seiner selbst verlustig geworden, war beraubt seines Menschentums, von dem nichts geblieben war, nichts als die nackte Nacktheits-Schuld der Seele... spiegellos die Zerknirschung, spiegellos das Ich, spiegellos die Seele.<sup>36</sup>

Für Benjamin ist die vollkommenste und letzte Form des Romans, d.h. des traditionellen Romans, Flauberts *Education sentimentale*. Danach verfällt der Roman. Nach dem Ersten Weltkrieg gibt es eine Krise des Romans, die sich aus dem Verlust der Erfahrung und des mündlich Tradierbaren herleitet. Auf diese Krise antworten Döblin und Broch auf unterschiedliche Weise, auch wenn beide sich auf Joyce stützen und sich in Richtung Epik bewegen.

Döblin antwortet mit einem epischen Roman, mit *Berlin Alexanderplatz*, einem modernen Epos, das die Stadt Berlin mit ihren höchst modernen Veränderungen der 1920er Jahre zum Gegenstand einer atemberaubenden Freske macht, in der sie selbst beinahe Hauptfigur und Hauptdarstellerin wird.

Broch antwortet auf diese Krise mit zwei verschiedenen Ansätzen: einmal mit den *Schlafwandlern*, die einen Versuch darstellen, die Veränderungen der Moderne vom 19. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges in drei Biographien einzubauen, welche auf exemplarische Weise den Geist ihrer Zeit ausdrücken, insbesondere dadurch, dass das Jahr 1918, das sozusagen den tatsächlichen Anfang des 20. Jahrhunderts darstellt, auch die wichtigsten stilistischen Änderungen mit sich bringt, den Einbau von Zeitungsartikeln oder Berichten, sowie auch von Reflexionen des Autors zum Verfall der Werte, die das ganze Werk untermauern. Diese Romantrilogie trägt eindeutig epische Züge, indem hier vor allem mehr als die Menschen die Epoche durch die drei Protagonisten zur Sprache kommt, eine Epoche, die den letzten Glanz und den Zerfall des Kaiserreichs mit sich bringt.

Mit dem *Tod des Vergil* versucht dann Broch einen neuen Ansatz, einen Ansatz, in dem er eine sehr kurze Zeitspanne, 18 Stunden eines Sterbenden, in der Art eines inneren Monologs zum Anlass für ein gewaltiges Meer von Reflexionen, von tradierten Erfahrungen und auch neuen Erkenntnissen und sogar (trotz des Minimums an Fabel) einer fortschreitenden Handlung nimmt, nämlich der Nicht-Verbrennung der Äneis und ihrer Fortschaffung nach Rom. Innerhalb dieser kurzen Zeitspanne vermag es Broch, wie es sich gehört, anlässlich von Reflexionen und auf eine subtile Weise uns Stationen des Lebens und Fühlens des Sterbenden vor Augen zu führen, ganze Teile der Äneis wieder aufleben zu lassen und dabei, das ist das wichtigste, einen versteckten Kommentar zu den Ereignissen abzugeben, die der Autor während des Zweiten Weltkrieges erleben

---

<sup>36</sup> Vgl. Broch (1976: 153).

oder denen er beiwohnen musste: nämlich einem schauererregenden Verfall der Werte in einem Maße, das früher nicht erreicht wurde, das selbst der Erste Weltkrieg nicht gekannt hatte, nämlich die Vernichtung eines ganzen Volkes. Diese Vernichtung wird zwar in diesem Werk nicht direkt angesprochen, aber im metaphorischen Sinne bezeichnet der *Tod des Vergil* den Untergang der Zivilisation und die Verbrennung der Äneis erinnert an die Bücherverbrennungen, in deren Folge auch Menschen verbrannt werden, wobei die Möglichkeit der Rettung als Hoffnungsschimmer bei Broch leicht leuchtet.

## Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Gesammelte Schriften Bd. III. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann und Helga Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1977): Gesammelte Schriften Bd. II. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1999): Gesammelte Briefe Bd. V. (1935–1937). Hrsg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broch, Hermann (1936): Rede zu James Joyces 50. Geburtstag, Wien: Herbert Reichner.
- Broch, Hermann (1972): James Joyce und die Gegenwart, mit einem Vorwort von Hannah Arendt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broch, Hermann (1975): Schriften zur Literatur und Kritik 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broch Hermann (1976): Der Tod des Vergil. Roman (1945). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Broch, Hermann (1978): Die Schlafwandler, Eine Romantrilogie (1931–32). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Döblin, Alfred (1963): Aufsätze zur Literatur, Olten und Freiburg im Breisgau: Walter.
- Döblin, Alfred (1965): Berlin Alexanderplatz. Roman (1929). München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Flake, Otto (1922): „Krise des Romans“. In: Die Neue Bücherschau, 4. Jahr, 2. Folge, 3. Schrift, 87–96.
- Kiss, Endre (Hrsg.) (2005): Postmoderne und/oder Rationalität. Székesfehérvár: Kodolányi-János-Gesamthochschule.
- Mann, Thomas (2002): Essays. Bd. 2. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Steinecke, Hartmut/Wahrenburg, Fritz (Hrsg.) (1999): Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam.